



El Colegio de Michoacán, A.C.
Doctorado en Ciencias Sociales

*La construcción del imaginario sobre Japón en la
literatura mexicana contemporánea. El caso de Mario Bellatin*

Tesis
Que para optar al grado de
Doctor en Ciencias Sociales

Presenta:
Mario Javier Bogarín Quintana

Director de tesis:
Dr. Herón Pérez Martínez

Zamora, Michoacán
Noviembre 2016

Agradezco al CONACYT por haberme otorgado una beca de manutención durante seis meses para la realización de mis estudios doctorales en El Colegio de Michoacán.

**Para mi Gallina.
Única alegría de los años difíciles.**

Agradezco de todo corazón a las personas que me han ayudado en este proceso. No lo habría logrado sin su apoyo. Al Dr. Herón Pérez Martínez, mi director de tesis, por haber creído en las cosas que se podían hacer, a pesar de las condiciones en las que llegué cuando presenté mi protocolo inicial. A él le debo esto, por sus preocupaciones y dedicación más allá del deber de sus obligaciones académicas. Gracias sinceras y para siempre. A los Coordinadores del Doctorado Tutorial en Ciencias Sociales: Dra. Nicola María Keilbach Baer (2009-2013), Dr. José Antonio Serrano Ortega (2013-2015) y Dr. Jorge Uzeta Iturbide (2015-), por su infinita paciencia, siempre llena de preocupación, interés académico y amor por el conocimiento. Quienes me conocieron y apoyaron en El Colegio de Michoacán saben lo que eso ha significado para mí en estos años. Debo mencionar y agradecer además el impulso incondicional de un jefe que se convirtió en amigo entrañable: el Mtro. Daniel Serrano Moreno, Director de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California, mi casa, y en donde siempre recibí aliento para seguir con esta labor doctoral. Cuando se cuenta con el apoyo de la que gente que queremos, descubrimos que el mundo es nuestro.

RESUMEN: Esta tesis consiste en un estudio pormenorizado del corpus de tres novelas mexicanas, de un sistema de referencias a la cultura japonesa organizado por tópicos que a lo largo del texto van conformando el tejido de historias que ocurren en Japón, en tiempos y con personajes distintos, ayudándose de explicaciones de las tradiciones japonesas y su influencia en el desarrollo que el autor hace de la obra. Consideramos que, para armar su historia, el autor presenta diversos fragmentos que son clave para entender la forma en que se entiende la cultura e historia de Japón y que constituye el marco donde se desenvuelve nuestra investigación.

Para entender el funcionamiento de estas características de las obras a analizar, nos ha parecido indispensable remitirnos a obras representativas de la transformación histórica del imaginario que sobre Japón se ha construido en diferentes novelas y cuentos de nuestra literatura.

El propósito central es la caracterización de un imaginario sobre la cultura japonesa en la obra de autores mexicanos del siglo XX, tomando como eje central su desarrollo (hasta el momento), detallado y fino en la obra de Mario Bellatin, escritor nacido en México en 1960 y autor de decenas de novelas, de las que tres formarán parte esencial de nuestro corpus de análisis. Justamente aquellas que, siendo reduccionistas, llamaríamos “de temática japonesa”. Se intentará dar cuenta de la transformación de un discurso respecto a la lejanía de una cultura concebida en literatura como diametralmente opuesta a la matriz occidental de valores y estéticas/poéticas de nuestros escritores.

Palabras clave: 1. Literatura mexicana; 2. Cultura japonesa; 3. Imaginario;
4. Análisis literario; 5. Mario Bellatin

ABSTRACT: This thesis is a detailed study of the corpus of three Mexican novels, a system of references to Japanese culture organized by topics that throughout the text are shaping the fabric of stories taken place in Japan in different times and with different characters, helping explanations of Japanese traditions and their influence on the development that the autor displays in the literary work.

We believe that, to create its history, the author presents various fragments that are key to understanding how means the culture and history of Japan, and is the framework in which our investigation unfolds. To understand the functioning of these characteristics of the works to be analyzed, it has found it necessary to refer to representative works of the historical transformation of the imaginary over Japan has been built in different novels and stories of our literature.

The main purpose is the characterization of an imaginary about Japanese culture in the work of Mexican authors of the twentieth century, taking as central axis the development (so far), detailed and fine in the work of Mario Bellatin, writer born in Mexico in 1960 and author of dozens of novels, three of which form an essential part of our corpus of analysis. Precisely those who, being reductionist, call "Japanese-themed". We will try to account for the transformation of a speech about the distance of a culture conceived in literature as diametrically opposed to the Western matrix of values and aesthetic / poetic of our writers.

Keywords: 1. Mexican literature; 2. Japanese culture; 3. Imaginaries;
4. Literary analysis; 5. Mario Bellatin

INTRODUCCIÓN

Es importante partir de la definición del análisis como una descomposición de los elementos de interés para nuestra investigación en un texto determinado para comenzar la ubicación de pasajes

relativos a la generación de una visión sobre la cultura japonesa desde la literatura mexicana (Reis, 1989:33).

a) ¿En qué consiste esta investigación?

Esta tesis consiste en un estudio pormenorizado del corpus de tres novelas de Mario Bellatin compuestas por un sistema de referencias a la cultura japonesa organizado por tópicos que a lo largo del texto van conformando el tejido de historias que ocurren en Japón, en tiempos y con personajes distintos, ayudándose de explicaciones de las tradiciones japonesas y su influencia en el desarrollo que el autor hace de la obra.

Consideramos que, para armar su historia, el autor presenta diversos fragmentos que son clave para entender la forma en que se entiende la cultura e historia de Japón y que constituye el marco donde se desenvuelve nuestra investigación.

Para entender el funcionamiento de estas características de las obras a analizar, nos ha parecido indispensable remitirnos a obras representativas de la transformación histórica del imaginario que sobre Japón se ha construido en diferentes novelas y cuentos de nuestra literatura.

Si bien el corpus seleccionado para su comentario en el segundo capítulo no es exhaustivo ni presenta siempre autores consagrados, justamente el rescate de diversas obras que hablan sobre Japón se ha hecho con la intención de explicar las formas en que México se ha acercado a la cultura japonesa, muchas veces haciéndolo desde prejuicios fundados en una visión exotista y otras desde una obsesión específica de su autor.

El propósito central es la caracterización de un imaginario sobre la cultura japonesa en la obra de autores mexicanos del siglo XX, tomando como eje central su desarrollo (hasta el momento), detallado y fino en la obra de Mario Bellatin, escritor nacido en México en 1960 y autor de decenas de novelas, de las que tres formarán parte esencial de nuestro corpus de análisis. Justamente aquellas que, siendo reduccionistas, llamaríamos “de temática japonesa”. Se intentará dar cuenta de la transformación de un discurso respecto a la lejanía de una cultura concebida en

literatura como diametralmente opuesta a la matriz occidental de valores y estéticas/poéticas de nuestros escritores.

Diversos acercamientos realizados desde las ciencias sociales y, por supuesto, el análisis literario, hacia Oriente se han detenido en dos áreas fácilmente identificables:

1.- Viaje panorámico por las concepciones de lo exótico en la cultura japonesa en la literatura universal, como una manera de afianzar el mito exótico de la lejanía que es reactivo a su propia mitología. Así, tras la pátina de la leyenda y sus misterios, deja de tratar los orígenes imaginales de la visión de Japón como una realidad compleja en beneficio de un estereotipo general de lo extraño que refuerza la identidad propia de la narración como espejo de una idiosincrasia occidental.

2.- Japón como un mundo de belleza inusual cuya estética incluye el carácter sociocultural de su historia como nación. En otras palabras, como un lugar exótico que condiciona el acercamiento a la cultura japonesa contemporánea al contexto en que el autor desarrolla su visión.

Sin embargo, estas aproximaciones se han quedado, como afirma Gabriel Weisz (2004), en la tinta de su exotismo. No es posible conformarnos con la organización de un imaginario que implica que, como dice el dicho, “cada cabeza es un mundo”, a lo que podríamos agregar a que cada época también es diferente por albergar muchos mundos y, por tanto, dimensiones de interpretación. Es necesario ir más allá, hacia los orígenes de un imaginario dado y entender no sólo cómo este se construyó sino la condiciones en las que impacta en la mente e imaginación de sus lectores.

Realizar una búsqueda de estos procesos conlleva analizar su funcionamiento en el marco de una cantidad representativa de historias que ponen a operar diversos motivos en los que, a más de los abordajes mencionados, se puede rastrear a profundidad la presencia de ejes significantes que ordenan el posicionamiento de la mente literaria mexicana del siglo XX en una toma de posición ante las culturas orientales en general y, en lo particular, ante Japón.

Por supuesto, hay más información que debemos incluir para explicar el imaginario como concepto operativo que nos resulte útil como herramienta de análisis. Después de la fundación de la Escuela de Grenoble por Gilbert Durand en los años sesenta, se fue alcanzando un acuerdo sobre la noción “imaginario”, el aspecto representativo y verbalizado de percepciones y emociones que afectan al individuo vinculándolo con un conjunto de imágenes y símbolos que al formar una totalidad coherente en el proceso de su encadenamiento producen un sentido distinto al inmediato o momentáneo aludiendo a la “prodigiosa facultad visionaria nacida de la meditación” (Solares, 2006).

Como podemos observar, se trata, aun en su abstracción, de una conformación concreta de la idea de imagen devenida mecanismo dinámico para entender el mundo y procesar a sus componentes, reales, simbólicos o imaginados/soñados. Prosiguiendo con esta definición encontramos lo siguiente:

El imaginario puede ser estudiado literalmente a través de temas, relatos, motivos, tramas, composiciones o puestas en escena, capaces de abrir un significado dinámico dando lugar siempre a nuevas interpretaciones dado que sus imágenes y narraciones son siempre portadoras de un sentido simbólico indirecto. [...] El tiempo, el espacio, los personajes, la acción en el sueño son todos elementos que pueden dar, a partir de la interpretación, indicaciones precisas sobre el sujeto que sueña o que imagina, elementos de los que se sirve el sujeto con el fin de expresar sus afectos, ideas y valores sobrepasando los obstáculos que impone la vigilia racionalizante.

Es sobre esta base que el estudio del imaginario, como modo de representación complejo de los conflictos afectivos del inconsciente, puede guiarnos a través de un sistema de imágenes-texto elaboradas en su dinámica creadora y pregnancia semántica. Lo imaginario revela así su eficacia y significado para la vida tanto individual y colectiva siempre y cuando no se reduzca su lenguaje simbólico. (Solares, 2006)

Considerando lo anterior, partimos de la base conceptual del imaginario para, como se demostrará en lo sucesivo, tomar el planteamiento de Gilbert Durand con respecto a los regímenes que, aplicados al análisis de las obras seleccionadas de Mario Bellatin, permitirán identificar isotópicamente los temas ubicados según su pertinencia dentro de los textos para integrar la atmósfera “japonesa” delineada por el autor a través de un sistema de referencias, dentro del imaginario, en torno a tradiciones y ambientes.

b) Una propuesta de hipótesis

En esta tesis nos proponemos plantear la existencia de un imaginario específico, dentro de la narrativa mexicana contemporánea (a partir de todo el siglo XX) en torno a la existencia de Japón desde la percepción de varios de nuestros más renombrados autores. El reto consiste en verificar que en efecto nuestra literatura ha construido una visión sobre la cultura japonesa, su gente, tradiciones, historia y modismos, con base en dos dimensiones de interpretación literaria: desde la composición de un ambiente dentro de la acción narrativa, así como un sistema de referencias a la cultura tradicional japonesa, ambos casos según la composición imaginaria de la perspectiva que estos autores tienen desde sus respectivas licencias literarias para tratar el tema.

Planteada la hipótesis anterior, pretendemos establecer una secuencia lógica de la organización de estos niveles en relación con el mensaje central que se ha de ubicar en la historia de la literatura mexicana del siglo XX que se ha aproximado a Japón como un ejercicio sostenido de tratamiento con la lejanía y con las culturas orientales de cuya sensibilidad se presume alejada pero que encuentra en el lenguaje literario una compatibilidad discursiva en estética, poéticas y abordaje de valores y apreciación de la diferencia.

Tales componentes conjuntan percepciones complejas y numerosas como las que hemos apenas mencionado en un entramado sincrético donde se acomodan la visión exotista y la participante, así como las concepciones de la otredad y la alteridad en el tratamiento de la sensibilidad japonesa ante los fenómenos del individuo, la sociedad y la historia.

En virtud de lo anterior, y para hacer posible la posterior clarificación y ordenamiento de nuestras pesquisas, proponemos las siguientes dimensiones analíticas que pueden encontrarse en los escritores mexicanos del siglo XX de acuerdo con los propósitos de nuestra investigación:

a) Evocación de la lejanía: Japón se presenta como una entidad lejana que no ha formado parte del contexto vital de quien retrata a su cultura. Es una imagen general, compuesta por muchísimas otras, que llama la atención con base en el conocimiento vicario por lo general, y del experiencial en algunos casos, que alimenta una idea personal sobre la cultura japonesa. Esta es

entendida por su imaginante como una colección de imágenes, sensaciones y lecturas de una lejanía.

b) Suspensión del tiempo en la narrativa: Consecuencia básica del establecimiento literario de una lejanía es la utilización de esta, como el Japón literario, para que el aura misteriosa de las “maravillas orientales” o de las “japonerías” se despliegue como significativo de la utilización de “lo japonés” como recurso. Se trata, pues, de la construcción de una ambientación, una transformación de una atmósfera en donde, gracias al buen oficio del autor, pero también a la organización correcta de elementos estructurales, podemos lograr ese “traslado” hacia el espacio-tiempo de la narración. Las condiciones en las que esto ocurre, en el caso de evocación de un ambiente “japonés” depende en nuestro caso de la tradición de un imaginario sobre Japón desde el cual se escribe y dentro del cual se lee.

La poética desenvuelta alrededor de la idea de “lo japonés” se presenta como un receptáculo de deseos, opiniones, juicios de valor, prejuicios, fobias, gustos, ideologías y, en general, imaginaciones de todo tipo que van desde la concepción amplia de un Japón pleno de detalles hasta la simple proyección de inquietudes y tópicos reciclados sobre la creencia de cómo debe ser y funcionar esa denominación, aún nebulosa, que denominamos provisionalmente como “lo japonés” tanto en las piezas literarias como en su contexto sociocultural.

Esto es básico para que cada autor pueda proyectar su visión e identidad en la realidad vicaria presente en la obra sobre Japón y las formas en que se visualiza dentro del campo de acción de sus personajes y, más importante aún, de la tradición e historia japonesas que reciben a estas proyecciones creativas para dar forma a una manifestación del imaginario sobre Japón.

Un interés por los orígenes estéticos, históricos y filosóficos del entorno japonés de las narraciones y poemas representa por sí mismo el sustrato que da fundamento a la aparición de “lo japonés” en las obras literarias, sobre todo en aquellas cuyo argumento no es centralmente la cultura japonesa o en donde algunos pasajes japoneses son abordados sin mucho rigor.

En esta investigación partiremos del principio de que la obra literaria, de ficción o no, no es una lista de acontecimientos que suceden, sino un viaje a dimensiones de realidad y simbolización no existentes que componen en su conjunto una noción de “realidad virtual”.

Cabe destacar que este es un principio que forma parte de los esquemas de reflexión, en el texto, de las mencionadas aproximaciones literarias hacia la cultura japonesa por parte de los autores mexicanos. Lo que existe, a través del acto de designación, no es procesado inmediatamente por la sociedad que lo rodea en tanto esta no encuentre un punto de contacto con su contenido a partir de lo que podríamos aventurar, provisionalmente, como coyunturas históricas y sociales que obligan a voltear la mirada hacia una acepción específica.

Un ejemplo de esto son los procesos de acercamiento a la cultura japonesa con posterioridad al término de la Segunda Guerra Mundial, lo mismo que, en la actualidad, tras la saturación en el mercado de productos elaborados o inspirados en la cultura del Sol Naciente.

Con todo, estos dos momentos son sólo puntos de detalle en un gran esquema de representación, más sistematizada, de los intereses, imagerías y acaso preocupaciones desde los cuales se practicó la experiencia de exploración de Japón y sus características en el siglo XX mexicano.

En este punto se vuelve indispensable para esta tarea recordar, desde la experiencia de las novelas que conforman nuestro corpus, que la contemplación estética es inevitablemente acompañada por deseos, considerando todavía que el momento estético es la contemplación en sí misma, como vemos desde la significación compatible al respecto en la teoría de la mente literaria, de Turner, en todo lo referente a los recursos cognitivos de proyección.

El marco teórico que ofrecemos en esta investigación está basado en la necesidad de traer al análisis el ámbito de la imaginación. Desde luego, el planteamiento central es el de la revisión de los que propondremos como dos “regímenes” que dan forma a la aplicación y composición de tópicos japoneses en la obra de Mario Bellatin.

La razón que tiene en nuestro análisis la presencia de la obra de autores como Gaston Bachelard o Junichiro Tanizaki tiene su origen en el interés de fortalecer la vinculación de los regímenes (el ambiental y tradicional) que consideramos necesario delimitar como parte de la

ubicación de tópicos y motivos de la obra bellatiniana en oposición, por ejemplo, al exotismo en Rebolledo, por lo cual utilizamos, en el primer régimen, unos pocos ejemplos de la categorización de elementos naturales de Bachelard asociados a sensaciones traducidas a poética literaria y, en el caso del segundo, una comparación con un tratado de estética tradicional japonesa, seleccionado básicamente por la mención textual que hace el propio autor dentro de alguna de sus obras.

Señalando lo anterior, incluyendo a estos autores esenciales, los límites de esta investigación son específicamente los que vendrán determinados por la identificación de ambos sistemas de caracterización y conformación de un imaginario sobre Japón y su integración en una poética literaria mexicana.

No hemos encontrado, hasta ahora, una aproximación de esta naturaleza en las investigaciones sobre literatura mexicana, las más importantes mencionadas en esta obra, que además atienda la organización de dicho funcionamiento interno así como su composición mediante tópicos organizados para la elaboración de una pieza literaria. Esta apuesta se propone, pues, el análisis y caracterización de dicho sistema interno de las obras y su exposición progresiva en los resultados de la presente investigación en cada capítulo.

El primer capítulo que presentamos consiste en una revisión histórica somera de las condiciones en las que surgió el interés por la visión exotista desde la literatura mexicana, los autores de las primeras ideas acerca de Oriente y de “lo japonés”, dicho sea siempre desde una perspectiva eurocentrista, como obedece a las influencias que recibieron de sus lecturas decimonónicas y que impactaron claramente en la formulación de lo que consideramos un primer imaginario creativo sobre Japón.

Por supuesto, para fundamentar esta explicación, así como su evolución en la forma de obra literaria en México, recurriremos a una breve panorámica de los autores que evocaron a Japón en su obra y, tan sólo como una lista de muestra, algunos de los tópicos que aparecen en dichos imaginarios.

Una vez establecido el contexto sociohistórico y literario así como el rango que abarca en nuestra literatura la referencia a “lo japonés”, realizamos un estudio crítico, en el segundo capítulo, de algunas referencias, unas más conocidas que otras, que abarcan el siglo XX, desde el

porfirista Efrén Rebolledo hasta la más actual Eve Gil, como forma de ilustrar la presencia de Japón en nuestras letras desde la perspectiva exotista hasta la presente visión de la cultura japonesa como una realidad alternativa explicada a través de dispositivos semióticos como el manga y el anime. Este ejercicio nos servirá, más allá de un marco referencial, como un esquema dentro del cual se explicarán los tópicos de análisis que prevalecen y se han transformado en la re-creación de Japón en nuestras letras, y cómo ello, sostenemos, nos ha llevado a la conformación de la estética bellatiniana que es el centro de nuestra investigación.

Con el capítulo tercero entramos al eje de nuestra investigación, presentando brevemente el marco en que surgen las novelas de temática japonesa de Mario Bellatin, abriendo con su novela *El jardín de la señora Murakami*. A partir de este momento, todo el análisis está fundamentado en la relación entre regímenes. Los saltos espacio-tiempo están integrados intencionalmente para remarcar la presencia de dichos regímenes de manera intermitente entre tópicos pero continua entre relaciones isotópicas.

Nos hemos valido de este recurso para lograr una identificación del entramado textual más allá del espacio-tiempo como cronotopo, es decir, como punto de vista conjunto de relación entre ambas dimensiones, para asegurar que en estas marcaciones espaciotemporales tiene lugar el intercambio de información que constituye manifestaciones que nos resulten concluyentes de la presencia de regímenes a través de isotopías que marcaremos convenientemente a lo largo del análisis, señalando fragmentos textuales.

El cuarto capítulo está dedicado al pretexto básico de la conformación de un relato biográfico: Shiki Nagaoka: una nariz de ficción, que se despliega en la novela a manera de descripción y donde, desde el primer momento, queda establecido que la historia se dedica a la biografía de un hombre cuya obra artística, que es en general filosófica, amenaza con desaparecer a causa del olvido y de la poca difusión que él mismo le dio en su tiempo.

La presencia del recuerdo del personaje se debe así a la organización de una pedacería de anécdotas que se esforzarán por ofrecer un conjunto panorámico de la biografía para generar una línea narrativa que analizaremos parte a parte y que sustenta, como veremos, en las historias que

aparecen en el sustrato de cada componente, como las anécdotas, las costumbres y acciones de los personajes alrededor de Nagaoka.

A la vez, la configuración del personaje central, a diferencia de lo que analizaremos en la anterior novela, no queda a cargo de los giros argumentales que son propiciados por el protagonista, sino que este queda limitado a la composición de la que el narrador omnisciente se vale para rearmar el escenario, ya perdido, en el que Shiki Nagaoka funcionó.

El quinto y último capítulo abarca el análisis de Biografía ilustrada de Mishima, novela con la que cierra la “trilogía japonesa” de Mario Bellatin, aparecida en 2010, y que se distingue de sus antecesoras en dos cuestiones que consideramos fundamentales: a) no implica la continuidad de una temática estética estructurada en torno a la influencia exclusiva de la tradición a través de la estética, y b) su bagaje con base en lo que podemos entender como “realidad histórica” se sostiene en la caracterización de un conjunto de acontecimientos suscitados por un personaje real.

Este personaje, que en muchos momentos, como explicaremos al detalle en nuestro análisis, funcionará como el trasunto del propio Bellatin (y no al revés), es el escritor japonés Yukio Mishima (1925-1970), cuya biografía será retomada como hilo conductor desde su propia perspectiva, a diferencia de lo que vimos en el proceso de reconstrucción arqueológica (profundamente dependiente del paratexto) en el caso de Shiki Nagaoka.

CAPÍTULO I – *La fantasía sobre Japón, su génesis, estructura y tópicos en la tradición literaria mexicana*

La historia de la literatura mexicana en el siglo XX muestra algunos elementos que nos ofrecen información acerca de la voluntad nacional por referirse a sí misma dentro de la representación de otras culturas. Para empezar, la influencia europea marcó el interés por un acercamiento al cosmopolitismo que, se intuía, reservaba la clave de una nueva literatura mucho más vital y comprometida con los tiempos modernos y las diversas acepciones que de este concepto se manejaban a principios de siglo.

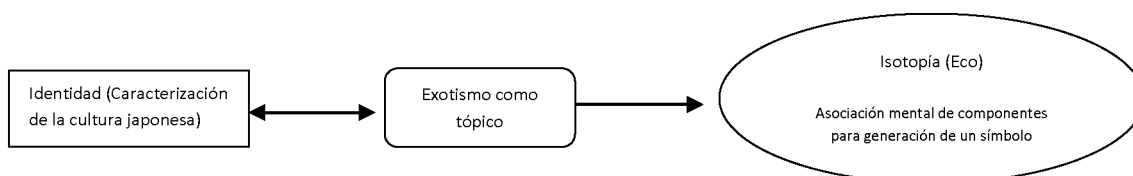
La prosa joven de aquellos años es fruto de un sentimiento de desesperación en torno a la idea del cambio acelerado en la historia del mundo. Fundamental es la percepción de trascendencia al estar sembrando sobre un terreno ávido de productos modernos y excitantes.

La *Revista Moderna* es un instrumento de esta avidez y presenta la proyección mexicana del interés por el tránsito hacia una nueva estilística. Prosistas como Victoriano Salado, José Juan Tablada, Bernardo Couto Castillo, Alberto Leduc o Francisco Olaguíbel son representantes de una nueva sensibilidad en torno, ya no sólo a una escuela literaria específica, sino a una sensación de la forma de transcurrir el tiempo.

En este capítulo nos proponemos realizar una introducción al estado en que se encuentra el recurso a la cultura japonesa como temática de la literatura mexicana desde principios de siglo, estableciendo una relación inicial de las variaciones de la aproximación a la cultura japonesa desde su condición de representación en nuestros autores, partiendo de un postulado de Moscovici y señalando la asociación con el concepto de exotismo en Gabriel Weisz.

De especial importancia será un autor hoy en día casi olvidado, José Luis Ontiveros, fallecido en 2015, quien teniendo lo anterior en cuenta ya antes en 1989 había elaborado una aproximación ensayística al tema que nos ocupa.

En este punto nos aproximamos a nuestro objeto de estudio según el esquema:



El tiempo en tanto categoría, anotemos provisionalmente, se convierte en un recurso sobre el que se intenta un dominio como escape a la condición cotidiana. Es la fantasía del viaje como viaje transformador de la conciencia. No por nada, en su capítulo sobre este periodo en *Literatura mexicana del siglo XX* (Fernández Perera, 2008), Rafael Pérez Gay reproduce la descripción de Amado Nervo sobre la tipología del joven inquieto, pero ilustrado, al que le preocupaba confinarse en un empleo seguro pero monótono:

Condenado a ser lo que no ha querido ser, gastando sus días en el pupitre de la oficina o en la redacción de un periódico, escribiendo de prisa sobre las rodillas editoriales o crónicas de teatro, dando a los diarios lo mejor de su esencia juvenil y vigorosa, derrochando vitalidad en naderías obligatorias (Pérez Gay, en Fernández Perera, 2008:19).

Entonces, ya se vislumbraba aquí una visión más ancha del mundo y de lo que hoy entenderíamos como una suerte de “realidades alternativas” en las lecturas universales, aunque de clara influencia europea, de jóvenes como los arriba mencionados y que incluían a Baudelaire, Nerval, Gautier o Loti. La revuelta contra la gris serenidad de una clase media emergente tendría así como alimento a la ensoñación, a veces incluso violenta, de una realidad propia fundada en nuevas mitologías.

La bohemia y los arrebatos del ajeno, lo mismo que la melancolía como una denominación de origen común a los compañeros de burdel y cantina eran entonces conductas que declaraban la no conformidad con la *pax porfiriana* y, así, la confianza en un espacio distinto para el desarrollo de fantasías novedosas, excitantes.

Esta es la semilla de una negativa, desde la fundación de la *Revista* en 1898, a continuar por el camino del canto a la patria y a los paisajes bucólicos del costumbrismo. Precisamente por tratarse de caminos ya transitados, estos paisajes parecían tener la autoridad para decretar cuál era el sentido de la mexicanidad, estableciendo así un precedente inexorable sobre lo que acaso, estos nuevos escritores podrían terminar siendo. Hay aquí una voluntad fundacional por la alternativa. La visión de sí mismos como malditos e incorregibles no era de su exclusiva propiedad sino un posicionamiento ante el mundo que derivaba de sus lecturas.

Motivos literarios como el estudio sobre la muerte, la estética parisina implícita en la fantasía sobre la bohemia del burdel y sus nubes de *absintha* o los retratos del tedio asociados

con el realismo restante de la reproducción de escenas de los arrabales, los basureros y la miseria conectan precisamente con el imaginario de la obra de los simbolistas, pero también de figuras como Zola, Dickens, Flaubert o Turguenev.

Pérez Gay intenta, en su capítulo, reseñar todo este escenario como la expresión de una parábola del tedio. Podemos coincidir en que el ejercicio de aproximación a las culturas europeas parte de la necesidad de compartir elementos de un realismo que, si bien ocurría en un contexto muy diferente, podía ser importado para explicar, acaso con mayor exactitud, las circunstancias, intereses y sentimientos de un momento específico de la cultura mexicana. En realidad, el momento resultaba propicio en virtud de la paz porfiriana montada a partir de un sistema ideológico que apostaba el progreso a la ciencia positivista fundada en la visión europea de la razón.

Si la fotografía había sustituido a la pintura como un mero instrumento de representación práctica de la realidad y acaso del cinematógrafo apuntaba a una sustitución de matices de la imaginación de lector de literatura, entonces la visión de un mundo regido por dinámicas y realidades distintas se hacía un punto de partida obligatorio para las propias representaciones de la conciencia poética. Aparecen en este momento los preceptos de una idea básica alrededor del individuo como testigo de sus propias condiciones de vida, ya no solamente pensando en términos de la situación histórica que exija una lectura del mundo y sus acontecimientos.

Propio del Modernismo mexicano será el interés por la búsqueda de índices tanto de a) la avanzada el progreso como factor determinante de los cambios radicales en la conciencia humana, con especial énfasis en el campo de las artes, como de b) la preservación de señas de identidad propias de cada cultura que vuelve única cada experiencia individual de acercamiento a tales indicios.

a) Influencia de la cultura japonesa en la mexicana

En nuestra aproximación hacia elementos constituyentes de dicho imaginario hemos de considerar no sólo las dos dimensiones arriba propuestas sino también los niveles en los que se ha verificado la presencia de “lo japonés” en la producción de nuestra literatura. En efecto, la nave mayor del modernismo en la literatura mexicana se conformó por el interés por la cultura europea.

Sin embargo, parte de nuestro análisis incluye el estudio de cuál ha sido el tratamiento de la visión de nuestros autores sobre Japón justamente desde el prisma conceptual de un exotismo a la europea del que el Japón literario mexicano parece declararse acreedor. Como sea, en el trasfondo de esta primera visión adelantamos la herencia de la escuela parnasiana. El abuso del sentimiento, las portentosas descripciones del impacto emotivo de la vivencia japonesa e incluso un intento por revivir las transformaciones vitales del individuo en contacto con “lo japonés”, son elementos que se repetirán en los primeros acercamientos mexicanos a Japón en su literatura.

Podemos anotar, a guisa de introducción muy general, que una visión central de Japón se alimentaba de ingredientes comunes al exotismo si mencionamos a) la visión de una tierra lejana que, por alejada de la tradición occidental (europea), en vez de ser necesariamente barbárica, se revelaba exquisita y virgen en la coherencia y belleza de sus tradiciones; b) la percepción de un bagaje histórico en ese Oriente misterioso que aportaba signos específicos por los que debía leerse el valor de sus tradiciones y de su gente (esto apenas como una sospecha, que nacía, al final, de una idea eurocentrista); c) el propósito de trasladarse a ese mundo fantástico no sólo para aprender algunas cosas sino, sobre todo, para trasminarse de una forma distinta, mística, de entender el mundo e virtud de que, se infiere, se es merecedor de alcanzar dicha comprensión, más allá del mundo normal (se entiende como el antónimo de exótico); o incluso d) la posibilidad de proponer un mundo distinto (japonés, en este caso) para cambiar (mejorándolo, claro) en la sociedad de donde provienen, añorando la posibilidad de sustituir, literariamente primero, la realidad social y simbólica mexicana con los valores de la diferencia exotista con la que se han embriagado.

Hemos de advertir, sin embargo, que esta tabla de valoraciones es, en realidad, un orden intercambiable de posibilidades acerca de la concepción de “lo japonés”. No pertenece a una época específica. En ese sentido, podemos hablar de una quinta constante que se refiere a e) la facultad del occidental para enseñarle a los orientales su verdadera autenticidad.

Estamos, pues, en el plano de la representación la cual, a través de la literatura, emerge como la capacidad de Occidente de representar, por ejemplo, a Japón como un espacio en donde Occidente penetra para, desde su propia óptica, que puede ser tan analítica como fascinada, interpretar la manera “correcta” de asumir, la espiritualidad japonesa incluso para los japoneses.

Los encendidos elogios al Japón misterioso colmado de belleza escapan de la posibilidad de discernir estas realidades alternativas para entroncar el discurso literario con la percepción, resumen de todas las mencionadas, de “lo japonés” como el ambiente de un planeta aparte que pertenece más a una sala de exposiciones que al mundo de las dinámicas humanas.

Si es posible pensar desde ahora en una constante en la literatura mexicana parecida a una intervención en el “mundo japonés” para entenderlo mejor desde el análisis de sus propias contradicciones, estamos ante una construcción imaginal que aparece larvada, con una u otra estructura, en cada una de las obras de nuestro corpus.

Lo mismo se trata de una construcción que nace de la fascinación modernista que de la aproximación crítica a los fundamentos de una comprensión cabal de la cultura japonesa tradicional y sus procesos de adaptación a la modernidad occidental posterior a la Segunda Guerra Mundial. Un interés que aparece de nuevo en el periodo inmediato posterior con los escritores nacidos a partir de la década de los cincuenta.

En resumen, es posible encontrar en este último escenario un andamiaje de referencias y contenidos, cada uno con su propia estilística en el abordaje, en donde podríamos contemplar una interrelación particular, sobre todo, de los ejes propuestos b), c) y e), ahora a la luz de la experiencia de casi un siglo de literatura y cambios históricos que permiten entender, como es natural, a “lo japonés” como una entidad literaria que, a partir del último cuarto del siglo XX ha sido revisitada, ya formada y condicionada por obras literarias precedentes y, como decíamos, por cambios en la mentalidad y el contexto histórico.

b) Origen del interés por la cultura japonesa y su desarrollo en la literatura mexicana

Como ya hemos dicho, desde el principio del interés por el modernismo europeo existió en México una colectividad de autores cercanos entre sí por la estilística de los “tiempos modernos” como una forma de comprender las transformaciones sociales y artísticas de su época. El Ateneo de la Juventud, la *Revista Moderna*, el estridentismo mexicano y, también, las lecturas de los primeros orientalistas fueron factores que hoy enmarcamos dentro del proyecto por sacar a la literatura mexicana de su aislamiento costumbrista (Pérez Gay, en Fernández Perera, 2008:20).

Como anota Luis Mario Schneider (1997:19), los nuevos ismos literarios de principios del siglo XX fundarían su antinovocentismo en un rechazo a sus posturas anticientíficas y la celebración de un mundo lírico unilateral, lo mismo que a su lenguaje rebuscado en el gusto aristocrático que incluso podemos leer en varios momentos de Efrén Rebolledo.

Debemos observar con atención la ruta que siguió la pulsión orientalista mexicana en relación su contexto iberoamericano. Hay, desde luego, una primera visión estética que provendrá directamente de Francia, y que, por ejemplo, Rubén Darío sintetizaría en su expresión: “¡Japonerías! ¡Chinerías!, por lujo y nada más”. Subyace en la perspectiva modernista, occidental, un modelo central de valores que se propondrían uniformizar la concepción de una lejanía definitiva como la del Extremo Oriente japonés para poder comenzar a asirlo desde la dimensión estética.

En el planteamiento general del Modernismo aparece también un área de interés neoespiritualista. Existe disposición hacia otras deificaciones y misterios ofrecidos por otras culturas. Desde finales del siglo XIX, con el auge de la Teosofía, se alimentará esta inquietud con los mismos rudimentos de la visión del mundo desde las condiciones del mundo nuevo de la técnica y la ciencia.

De entrada, nos lo recuerda José Luis Ontiveros (1989:14), la mexicana y la japonesa son culturas conectadas por un origen común: son ajenas a la tradición occidental. Las evocaciones de la lejanía pueden encontrarse desde la certeza de un pasado ancestral, milenario y fundacional en la representación de la cultura. Debemos añadir en este punto la función de las representaciones, en vista de que, como premisa, es notoria la existencia aquí de esquemas de construcción de una representación de elementos que, se cree, constituyen a una cultura.

En el caso del interés nacional por la cultura japonesa, regresamos al enfoque modernista que inaugura la literatura contemporánea en nuestro país para recoger similitudes en ambas sensibilidades que no se suelen considerar en la actualidad. Debemos recordar, junto con Ontiveros (1989:7), que estamos pensando en dimensiones perceptivas que de origen no corresponden a la tradición occidental. Son naciones que provienen de cosmogonías que encajarían con los objetivos de la búsqueda exotista tanto de lo que fue el Modernismo como el espiritualismo-esoterismo de la segunda mitad del siglo XIX.

Desde luego, como tendremos oportunidad de observar, sus fuentes son también en gran medida las europeas, pero en su obra habremos de encontrar elementos comprensivos de una lejanía que se disponía a emparentar perspectivas de “lo raro”, “lo marginal”, y “lo tradicional”. Estas valoraciones serían entendidas como estímulos esteticistas que encendían el interés por las afinidades simbólicas, sensibles, entre lo que el autor hidalguense, pero también Manuel Maples Arce, entendían como fundamento de las relaciones diplomáticas entre México y Japón.

Recordemos también en este punto la perspectiva desde la cual Japón era leído (y escrito) en la literatura de las primeras décadas del siglo XX mexicano. Consistía en una mirada sorprendida por la fantasía exótica en donde el Japón asimilado por nuestros escritores era una fantasía europeizada alimentada a sí misma desde la tradición literaria occidental.

Sin embargo, ya aparecía aquí la concepción de lo fantástico como una visión amplia que implicaba la atracción por ejes de la vida tradicional japonesa que, preservada a lo largo de los siglos, revelaban una prosapia y una pertinencia similares a la que, a final de cuentas, correspondían al valor de las culturas prehispánicas para la construcción de la identidad mexicana actual.

Hay además una conciencia, ya desde el momento en que con estos autores abrevan de un enfoque modernista para fundar la pertinencia del interés por Japón en nuestra literatura, de que existe en el mundo de su época la tendencia, precisamente, a la modernización (separemos desde ahora ambos términos) y la globalización.

La apertura de la sociedad japonesa a Occidente a partir de la Restauración Imperial Meiji (1868-1912) conlleva una relación nueva con el resto del mundo y establecerá las bases de la “americanósfera” posterior a la Segunda Guerra Mundial.

La fantasía del “exotismo total” de José Juan Tablada se alimentó de la fantasía de la preservación de Japón como una isla (literal y simbólicamente) suspendida por fuera no sólo de las tradiciones de Occidente sino del mismo discurrir del tiempo histórico. El afán rector de esta visión implicaba la preeminencia de la tradición sobre la historia en un ejercicio de ubicación y apreciación diacrónicas de “lo japonés” como representación simbólica de un estado de ánimo y de una inspiración específicos, sobre una base exotista que después, en nuestra literatura,

presentó transformaciones a partir de la idiosincrasia y la estilística de autores de distintos periodos.

El interés mexicano por Japón en literatura se sustenta en dicha conciencia y en el rechazo a la “desertificación” de la cultura japonesa tradicional. No se piensa todavía en la posibilidad de un sincretismo entre la tradición y la evolución histórica de acontecimientos históricos relacionados con la aculturación. Se piensa, a la manera de autores de la época, como Rudyard Kipling (*Viaje a Japón*, publicado originalmente en 1899) o Lafcadio Hearn (*En el país de los dioses*, publicado originalmente en 1894) en la existencia de un sustrato mítico tradicional inmaculado que ha de permanecer, por su belleza, inmaculado y, por lo tanto, es deber al menos de los extranjeros, a través de su admiración tornada literatura, conservarlo tal cual.

El rechazo a la idea de erosión de la identidad tradicional japonesa se vuelve desde entonces el denominador común de la defensa de “lo japonés” en las obras de los autores que dieron comienzo al interés de nuestros autores por Japón. Este carácter hace evolucionar las funciones que desempeña la cultura japonesa como entidad que estructura una mitología fáustica en donde “Japón” aparece como la suma de valores caros para la época como el exotismo, la unicidad o la suspensión del tiempo cotidiano y sus sistemas de interpretación del mundo a causa de la presencia de una realidad lejana que reta a la tradición occidental con valores nuevos.

Esta diferenciación surge desde los esfuerzos por penetrar la conformación de una identidad tradicional japonesa desde el contexto de su evolución histórica y sociocultural. Si el esfuerzo por llevar la estructura mítica del conocimiento de lo japonés hacia el corpus general del *logos* de lo que *es* comprensible como cultura japonesa deviene *doxa* en torno a lo que se *desea* comprender como parte de una realidad japonesa, es que estamos frente a un anhelo fáustico operativo en el estilo y discursividad literarios que practica esta selección de componentes de realidad para procesarlos como fragmentos de una visión imaginal.

Esta es parte de una concepción moderna: el individuo fáustico, complementado por el poder de su imaginaria, adquiere una autonomía frente a la instancia trascendente y la convierte en parte de un sentimiento desde el cual practica el procesamiento de los productos de su imaginación en patrones diversos de su composición literaria.

La idea de Japón presenta entonces el inicio de una evolución lógica cuyos ejes podríamos rastrear hasta la actualidad:

i) La visión exótica: Japón es la tierra lejana que forma parte de un mundo distinto al occidental con base en una cosmovisión religiosa distinta desde la cual se genera una comprensión alternativa, además de muy compleja, del funcionamiento del ser humano, el mundo y el universo. Esto hace que el país funcione como un reservorio de ideas, sensibilidades y experiencias que deben preservarse y ser celebradas con el entusiasmo de un rompimiento como un orden establecido. En dicha perspectiva, cabe anotar que esta celebración y preservación son parte constituyente de una conciencia respecto al papel que los propios autores occidentales tienen de su marginalidad en dicho mundo. No pertenecen a esta dimensión aparte y en la asimilación de esta idea radica la certeza de una posible suspensión temporal de valores morales y estéticos a los que se ciñen como occidentales (Weisz, 2007:16).

ii) La visión de la otredad: Se detecta el origen de la valoración de Japón como una lectura que cuenta con su base en apreciaciones particulares que hallan su correspondencia en la cultura japonesa misma. La percepción de puntos en común en los sistemas culturales japonés y mexicano desmonta una faceta de la fascinación modernista por la evocación de “lo japonés” como lejanía y presenta la posibilidad de un entendimiento de sus similitudes con la tradición occidental a partir de la traducción de los componentes que, como hemos mencionado, hasta entonces habían formado parte del estrato más superficial del imaginario japonés en literatura.

iii) La visión de la alteridad: El imaginario sobre Japón es generado por una perspectiva empática donde la literatura sobre Japón es ya un complemento sobre el panorama que nos ofrecen sus realidades “reales”. La introspección en Japón como una salida del mundo cotidiano opera como el andamiaje de una fantasía imbricada con la realidad occidental de los personajes protagonistas.

Cabe la advertencia de que, si bien podemos ubicar cronológicamente la progresión de los marcos teóricos que dieron lugar a estas conceptualizaciones, que pueden detectarse diacrónicamente en los imaginarios internos y los antecedentes discursivos de cada una de las obras literarias que habremos de estudiar.

c) Nociones básicas de un canon en donde se inscribe el imaginario sobre Japón

Un canon literario refiere el corpus de obras de literatura que se deberían leer y enseñar. Suponemos que una lista de libros importantes debería de cubrir aquellos aspectos más caros al pensamiento humanista de su tiempo y, en consecuencia, respondería a los valores y representaciones históricas y sociales que dialécticamente se han conjuntado en los procesos históricos en relación con los cuales, hasta llegar a la época actual, se genera la nueva literatura, misma que lleva en sí el germen de nuevos componentes del canon en el futuro.

Convengamos de una vez en que dicho canon es una suerte de inventario a la manera en que describíamos este término párrafos arriba: un conjunto de experiencias individuales conectadas con imágenes literarias recolectadas sincrónicamente durante nuestra vida como lectores y acumuladas, seleccionadas, clasificadas y reordenadas a partir de un sistema, también individual, de aquellas asociaciones mentales que nos las vuelven recordables y acaso entrañables.

En relación con esto, y abordando otra arista, nuestra discusión sobre el canon adquiere relevancia en la medida en que ayude a explicarnos el lugar que ocupa la referencia a Japón en la literatura mexicana de los últimos cien años. Esto permite visualizar las condiciones socioculturales pero también, como es obvio, individuales que hacen necesario hablar de la cultura japonesa para expresar un discurso y una imagería interiores.

Harold Bloom (1997:26) se opone a la teoría de que la literatura sea tan sólo un producto de la temporalidad y presión de las fuerzas de la historia y que, aún si Shakespeare jamás hubiese existido, alguien más, necesariamente, tarde o temprano habría escrito *Hamlet*.

Como recurso de la estética, la memoria literaria se vuelve esencial para reconocer el proceso dialéctico que contiene a otras obras (Bloom, 1997:127) para proyectar, en este caso, la idea de Japón y sus valores desde la cultura mexicana del momento.

La memoria histórica aparece como una vocación de la experiencia sensible. Ya sea que nos proponamos estudiar al Ateneo de la Juventud o al Estridentismo o a Contemporáneos, estaremos practicando acercamientos a manifestaciones estéticas del contexto y de una época específica.

En este sentido, debemos mucho a la noción de influencia como un marco de la formación del imaginario creador que es cercano a los diversos contextos en donde se desarrolla la obra. Siendo la influencia parte del escenario en donde se produce la concepción general acerca de lo que se cree que es Japón, esta conforma el sustrato común por el cual se ensayan visiones concretas, personales, alrededor de la sensibilidad a lo japonés. Recordemos a Bloom:

El canon, una vez lo consideramos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon. La memoria es siempre un arte, incluso cuando actúa involuntariamente. (...) El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas.

Algunos partidarios actuales de lo que se denomina a sí mismo radicalismo académico llegan a sugerir que las obras entran a formar parte del canon debido a fructíferas campañas de publicidad y propaganda. Los compinches de estos escépticos a veces llegan a cuestionar incluso a Shakespeare, cuya eminencia les parece en cierto modo impuesta. Si adoras al dios de los procesos históricos, estás condenado a negarle a Shakespeare su palpable supremacía estética, la originalidad verdaderamente escandalosa de sus obras.

La originalidad se convierte en el equivalente literario de términos como empresa individual, confianza en uno mismo y competencia, que no alegran los corazones de feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas, inspirados por Foucault o deconstructivistas; de todos aquellos, en suma, que he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento. Un poema no puede leerse como un poema, debido a que es originariamente un documento social o, rara vez, aunque cabe esa posibilidad, un intento de superar la filosofía (Bloom, 1997:26-28).

Esta es una constante de la percepción de la literatura como un instrumento para reflejar el estado que guarda la literatura como testimonio de su tiempo. De ahí que consideremos también a la obra literaria como un documento social, entendiendo que esto no nos convierte en sociólogos.

Este punto trae de regreso la cuestión de los valores morales en virtud que, como reflejo de su tiempo, marcan un espacio donde se desarrollan los vínculos del exotismo mexicano sobre Japón desde los que se puede entender la configuración del imaginario en distintos momentos. Es el ejemplo del cuento *El circo Coquelín*, de Manuel Gutiérrez Nájera, publicado en 1883, y que, aunque no entra exactamente en el periodo que nos proponemos analizar, marca de manera notable la disposición de ánimo hacia Japón.

Un día llega a un pueblito de provincia un circo cuya principal atracción bizarra es una familia de japoneses quienes, como es natural, aparecen encerrados en su jaula para sorpresa y entretenimiento del público. La mirada del narrador se afina para transmitir el azoro que provocan las gracias y costumbres de estas curiosidades humanas y que hacen pensar acerca de los misterios salvajes de los rincones más ignotos del mundo.

El cuento remata con la diversión que provoca ver a un niño japonés caminando sobre la cuerda floja por el alivio de saber que si se cayera, a diferencia de la tragedia que sería en el caso de un niño blanco o moreno, el *japonesito* sólo rebotaría. Lo básico en ejemplos como este es alcanzar a detectar el ingrediente estético que hoy, en el mejor de los casos, nos pasaría desapercibido o nos sorprendería negativamente tras la lectura del texto en clave de corrección política.

Tomemos en cuenta la apreciación estética como esencia de la estructuración de un canon laico que no tome en cuenta juicios morales en torno a la “pertinencia” de tal o cual creación literaria. En ese caso, tenemos que continuar con la elaboración del canon japonés de la literatura mexicana desde la necesidad de poner también en rotación los significados enlazados en el documento social y las dinámicas de la dinámica cultural que la pieza literaria representa.

Un posible canon japonés atraviesa las etapas de la fascinación en muchas formas. Es tan sólo un ejemplo de los alcances del enfoque exotista, que por lo mismo incluye el interés por la descripción de tradiciones y sensibilidades distintas así como, incluso, una denuncia de las tradiciones que se exceden su lejanía con un sistema de valores eurocéntrico para juzgar la diferencia, misma que, en los términos del análisis, ha de servirnos para ofrecer el planteamiento social y estilístico del contacto con la tradición mexicana.

Sin esta fenomenología, no existiría el canon japonés. Debemos prestar especial atención al hecho de que nos encontramos ante las diferencias que son juzgadas y presentadas desde la certeza intrínseca de ver la conciencia mexicana desde su enfrentamiento a sí misma.

Es decir, la comprensión de cómo se entiende desde aquí a Japón, un país al que la voz popular considera tan profundamente desvinculado de nosotros, los mexicanos, forma parte del proyecto de construcción de la identidad nacional, lo mismo por sus grandes relatos (a nivel histórico sincrónico y social) que por la manera por la que un grupo de artistas mexicanos lo dibuja (a nivel diacrónico estético) valiéndose para ello de los valores particulares de la sociedad mexicana en donde se formaron.

Así las cosas, las diversas “utilizaciones” de Japón en literatura construyen un sistema mitológico que genera las diferenciaciones lingüísticas que marcan a su vez los tipos y estrategias de acercamiento a Japón en su representación literaria. Las representaciones, si bien sociales ahora centralmente literarias operan como una sustitución de objetos, seres y ambientes para inscribirlos en un tiempo suspendido por la representación narrativa que explica la evolución de estos en un largo texto, canónico por obra de su intemporalidad (Girard, 2006:161).

d) Algunas referencias rápidas a la evocación de Japón en nuestra literatura

Es inevitable tomar en consideración la evolución de sensibilidades sobre Japón conforme fue abriéndose el espacio de significación e interpretación de “lo japonés” en el campo literario mexicano a partir de un proceso similar en el orden histórico.

En la construcción de nuestro corpus japonés entendemos dicho proceso como resultado de una mayor cercanía con la cultura japonesa aparejada al acceso mayor de información relativa en los medios masivos de comunicación, así como una mayor apertura en la discusión acerca de los puntos de contacto de la sociedad mexicana con esa cultura.

La apertura del espectro de significaciones sobre cultura japonesa enmarca la conexión evolutiva del imaginario correspondiente entre las concepciones socioculturales de lo otro y lo lejano y los juicios de valor acerca de Japón generadas por las imaginerías particulares de cada autor.

La presente investigación se propone abundar en dichas concepciones enfocando el análisis sobre la producción más destacada de la aproximación de los escritores mexicanos a Japón partiendo desde la base histórica de este proceso. Esta manifiesta la necesidad de detectar los sistemas de diferenciación, en el sentido al que aludíamos antes, a lo largo del periodo en el que se puede comprender la utilización del recurso a Japón y sus usos en la obra literaria.

Si bien hemos compuesto un nutrido corpus de textos en nuestro afán por abarcar con mayor precisión las variaciones y transformaciones del imaginario sobre Japón, es menester resaltar a un grupo de autores que se presentan como la estructura básica de la inclusión de “lo japonés” en la literatura mexicana como modelos de apropiación e interpretación literaria a través del tiempo.

Desde luego, y apoyándonos en la demarcación histórica que hemos propuesto, la caracterización del imaginario japonés avanza a partir de las primeras nociones exóticas de una cultura del Extremo Oriente desde, repetimos, un ámbito cultural alejado del Occidente tradicional.

Existe en esta etapa (1900-1945) una fascinación permanente sustentada en la novela fantástica europea afincada en el motivo exotista, término este último anclado más en la caracterización de personajes y ambientes de la novelística de aventuras que en la simple conceptualización antropológica.

Cualquiera de las interpretaciones que en la presente investigación intentaremos estará cercana a la idea de lo extraño, el descubrimiento del mundo nuevo y la suspensión de los valores convencionales, en el más amplio rango de variables, de la sociedad occidental (europea).

A los autores franceses de finales del siglo XIX (Loti, Zola, Champfleury y los Goncourt), que serán contemporáneos de los mexicanos de principios del XX (Gamboa, Rebolledo, Tablada) les motiva la proliferación de búsquedas bajo la fascinación expresiva de modelos excepcionales que conjugan lo mismo el salvajismo que la angustia, el refinamiento, el misterio o la sexualidad. Todavía en este momento de lo que daríamos en llamar la prehistoria de un exotismo japonés, no se ubica la visión de lo japonés en una tipología racial, sino en una epifanía imagénica a través de objetos antes que personas (González Alcantud, 1989:47-48).

El caso de Efrén Rebolledo, con el que iniciamos esta investigación, es prototípico de estas condiciones de aproximación en virtud de su carácter fundacional. Rebolledo es un fiel funcionario del régimen porfirista que, al ser designado embajador en Japón en 1908, viaja a esa tierra extraña con la prestancia de ánimo de quien debe conocer las características del nuevo país para poder interactuar con él.

Con esta premisa en mente, el joven diplomático comienza su viaje aislado en su propia convicción acerca de lo otro, su experiencia le dicta no sólo aquello de “a la tierra que fueres, haz lo que vieres” sino que además le indica que este dicho debe ser descompuesto en las diversas expresiones de su propia personalidad sobre la nueva geografía donde se mueve para lograr ajustarla a su imaginario mexicano en su diario de viajes.

Sus libros *Hojas de bambú* y *Nikko*, ambos de 1910, muestran el desarrollo de esta disposición en torno a una formación identificable con la novela de viajes. Kipling, Verne o Salgari aparecen ante nosotros como influencias intertextuales en las no pocas referencias a la cultura modernista europea y los valores aristocráticos de la corte porfiriana de la época. Es de esta manera como el protagonista logra conectar la experiencia exótica japonesa con su propio contexto. O así es como prefiere entenderlo.

Es imposible no establecer las primeras comparativas de este contexto con la obra de Rudyard Kipling en la base de la aproximación a las culturas del Lejano Oriente practicada por la Inglaterra victoriana. La actitud imperialista habría impregnado a la visión de la lejanía colonial de un cierto pudor hacia los habitantes de aquellos territorios en la medida en que eran criaturas a las que era preciso proteger y de las que, en consecuencia, se debía mantener distancia.

Lo que encontramos en este punto es una interpretación paternalista fundada en la pretensión mercantilista de superioridad racial entendida más bien como preeminencia cultural. El exotismo es valioso en la medida en que permanece immaculado, y en la obra de Rebolledo tenemos el cumplimiento de esta perspectiva en el distanciamiento mantenido por el protagonista con entorno.

Entorno que, dicho sea de paso, aparece sobrecargado del colorido y el garigoleo propio de la composición modernista de las “chinerías”. A estas visiones fundadoras debemos algo tan básico como la confusión entre chinos y japoneses.

Lo primero y elemental es la reunión de características hiperbólicas atribuidas a los espacios y personajes descubiertos en la atmósfera japonesa de las dos novelas rebolledianas como las expresiones preciosistas de un interés desmedido, no tanto por las fuentes de la tradición japonesa (requisitos indispensables que encontramos en la novelística posterior) como por la recepción de su rareza como signo de distinción en el imaginario del viajero que volverá pronto a su patria de origen que es, ya para entonces, marco de evolución de la tradición occidental.

Con las obras de José Juan Tablada, por otra parte, se da inicio formal a la narración de la cultura japonesa a partir de una estética tradicional que quedaría definitivamente instituida como el significante de la esencia japonesa, misma que trascendería al arte y la historia para identificar a hombres y mujeres encarnados en los escritores occidentales como representantes de personajes legendarios y sensibilidades afincadas en la poética de la religiosidad, la mitología, el ritual, la pintura, la música, la literatura y hasta la comida japonesa.

Los libros de Tablada, sus crónicas y su poesía, constituyen un inventario de imágenes sobre el Japón de principios del siglo XX, en un intento por extrapolar de él toda la historia y la personalidad de sus habitantes. Desde luego, las observaciones de nuestro autor jamás se convierten en alguna clase de etnografía a la manera en que Rudyard Kipling lo intenta en su *Viaje a Japón* (1912), sino que son más bien una crónica amplia de su sorpresa. Un ejemplo interesante de este vasto afán monográfico es su ensayo sobre *Hiroshigué, el pintor de la nieve y la lluvia, de la noche y de la luna* (1914):

El maestro de Hiroshigué, Toyohiro, que vivió de 1773 a 1828, tuvo en la vida ordinaria el nombre de Okajima Tojiro; en la vida artística, el nombre de escuela de Utagava Toyohiro, y en el taller el nom de pinceau alternativo de Ychirusai Toyohiro, que en parte había de legar a su discípulo. La simple composición de este nombre es un ejemplo del sutil y refinado simbolismo japonés.

Tal nombre revela a un iniciado no sólo la personalidad de su poseedor, sino la escuela pictórica a que pertenece y el maestro en cuyo taller medró... Toyohiro derivó su nombre del de su maestro Toyoharu y se apellidó Utagava, porque tal era el nombre de su escuela, la pintoresca y fecunda Ukiyoyé que dio un mundo nuevo al arte nipón, rehabilitando el naturalismo y la vida popular, cuyos episodios y asuntos habían desdeñado las antiguas escuelas religiosas, clásicas chinescas y nacionalistas, pero siempre aristocráticas.

Como en el caso de Toyohiro, la partícula "Toyo" integra el nombre de otros artistas ilustres o notorios, como Toyohisa, Toyomaru, Yoshitoyo y el gran Toyokuni 1º, pintor de actores y de cortesanas y digno émulo del Watteau japonés, del exquisito y amoroso Utamaro. Es, pues, una dinastía pictórica la de los "Toyo", como lo son la de los nobles y arcaicos Fushivara, la de los "Soga", la ilustre y numerosa de los Kano, la de los Tori-i, la de los Hanabusa, la de los "Hoku", que fundó el formidable y universal Hokusai.

Haber sido maestro de Hiroshigué Ychiriusai, no fue el único mérito de Toyohiro Ychiriusai. Ilustró el Yehon Yedo Meisho o "Libro de los sitios célebres de Yedo", el Jusanban Kyoka Awasé o "Trece parejas de Poetas," el Yehon Adzuma Waraba, "Libro de los Niños de Adzuma" y varias novelas de Kioden, escritor que floreció entre los siglos XVIII y XIX, y que fue un François Villon por su vida aventurera y sin escrúpulos y un Montepin en su género novelesco.

Tuvo, asimismo, Toyohiro dos señaladas distinciones: la de ser colaborador del gran Toyokuni en la ilustración del Ootogui Kanoka, miscelánea de cuentos alegres para quitar el sueño, y la de ilustrar, como Hokusai, obras del sin rival novelador Bakin, el Shakespeare japonés. Las estampas de Toyohiro fueron tan populares en su tiempo, época excelsa del cromoxilgrabado, como las de sus contemporáneos pintores. "Los asuntos de sus estampas, dice Tei San, se asemejan bastante a los de Utamaro. Aquí una merienda al fulgor de las linternas y a los sonos del shamisen de las gueishas, sobre una de esas terrazas que avanzan en el mar... (Tinajero, 2006:107).

Tablada marca el inicio del acercamiento a Japón del Modernismo mexicano gracias a las crónicas que publica en la Revista Moderna y que le valen pronto reconocimiento como el poeta del exótico Japón al que puede retratar con un estilo propio y romántico para cantar las peculiaridades de su cotidianidad. Tablada marca el inicio del acercamiento a Japón del Modernismo mexicano gracias a las crónicas que publica en la Revista Moderna y que le valen pronto reconocimiento como el poeta del exótico Japón al que puede retratar con un estilo propio y romántico para cantar las peculiaridades de su cotidianidad. José Juan Tablada ensaya, en *Un día...*, una serie de recursos propios de la estilística japonesa, si bien en una rápida referencia a tópicos cercanos a él y su formación modernista encontramos la adaptación, a veces ajustada, de la estructura de sus haiku:

EL SAÚZ

Tierno saúz

Casi oro, casi ambar,

Casi luz..... (Tablada, 2008:21)

EL INSECTO

Breve insecto, vas de camino

Plegadas las alas a cuestras,
Como alforja de peregrino...(Tablada, 2008:25)

En los dos primeros ejemplos tenemos la muestra de esta modificación estructural propia de la rima, muy occidental, que conserva su *kigo*, es decir, su palabra referente a la estación del año en la que, según Rodríguez-Izquierdo (1994:57), queda definida la naturaleza y características del poema. La rima desentona claramente con las características de la composición del haiku como breve poema sensitivo sino que obedece más bien a un canon occidental en la organización de sentido, del que “El saúz” es el más conocido de cuantos escribió Tablada.

HOTEL
Otoño en el hotel de primavera;
En el patio de “tennis”
Hay musgo y hojas secas (Tablada, 2008:59)

En este último caso tenemos la presencia de un elemento “antinatural” como es el hotel y el “tennis”, objetos extraídos del régimen de ambiente, como una anomalía de la organización de sentido que delata a su autor dentro del contexto referencial al que pertenece.

Se compara a este autor con el narrador y periodista grecoamericano Lafcadio Hearn, epítome del japonista de la Era Meiji (1868-1912) como lo fue el propio Tablada y otros narradores europeos, intentando capturar en carne propia la esencia del Japón legendario al tiempo que el país empezaba su proceso de industrialización.

El tema de la conservación de “lo japonés” como un espejismo immaculado ante la penetración de la cultura occidental sobre la japonesa es una preocupación de esta época. No hay un intercambio real que permita una comparativa de sensibilidades. Existe una negación del carácter histórico de la relación de Occidente con Japón y se pretende que en el siglo que está por comenzar las cosas se mantengan tan estáticas que persiste la esperanza, notables en las páginas de estos autores, de que el Japón misterioso, el Cipango de Marco Polo, permanezca tan japonés como ellos consideran que es cuando lo conocen por esa época.

La tabla de medida de lo japonés es un recurso notable que guarda relación con la densidad y exactitud de las referencias que se usan en la obra literaria. En la medida en que el

autor considera que está siendo respetuoso de la tradición logra conectar a esta con un tratamiento específico en su trabajo. Cuando párrafos arriba hablábamos del exotismo sobre Japón, abonábamos el espacio para esta idea.

Con independencia del tiempo cronológico en que una novela con motivos japoneses sea publicada, encontramos una tendencia variable al uso de referencias japonesas como medio para apuntalar el texto, legitimándolo.

Por tomar el ejemplo de estos dos autores, consideremos el tratamiento que se le da al tema de la religión para, al momento de mencionar un templo, se anote por fuerza alguna mención a una hipotética transformación personal del individuo como prueba, en la prosa, de la relación con “lo japonés” percibida en el viaje, cumpliendo un requisito exotista, como la necesidad del turista de tomar fotografías para atestiguar el paseo. Lo mismo ocurre muchas veces con las mujeres: es preciso reparar un momento, o varios, en la misteriosa (un adjetivo muy socorrido para ambientar la narración) belleza de cualquiera que se pueda describir, como una especie de ornato.

José Juan Tablada, a finales de la década de 1910, habrá de mantener viva esa tradición del viaje fascinante y misterioso. Casi tan conocida como su libro *En el país del sol* (1919) es la anécdota de haber suspendido su última estancia en Japón por “no hallarse” y extrañar mucho a su novia mexicana.

Si bien hay que anotar que el mismo libro no fue muy divulgado ni menos leído, el precedente que sentó sobre la literatura mexicana en torno a nuestro tema fue suficiente para divulgar el interés por Japón mucho más allá de la inspiración que habrían producido para generar las obras de los autores mencionados.

La mayor parte de los textos que conforman al libro aparecen en *Revista Moderna*, *El mundo ilustrado* y *Revista de revistas* y sus lectores comienzan a asociar el ejercicio de Tablada con lo que ahora consideraríamos la visión de un especialista fascinado por la rareza. Podemos afirmar que el tema que abordamos en esta investigación, aunque desconocido para la mayor parte del público, acaso tiene mayores probabilidades de salir de nuevo a la luz cuando se invoca el nombre de Tablada.

La obra de Tablada se interesa en volver sobre los pasos de los libros canónicos europeos que ya hemos mencionado, acaso en esta ocasión se vuelva necesario abundar en las condiciones particulares de redacción del libro, concebido no tanto en forma de diario de viajes (aunque su organización se le parezca) como de ensayos temáticos. Esto es lo que le confiere una dimensión literaria más amplia que las novelas de Rebolledo que le emparenta con el libro de Maples Arce.

Con Tablada, sosteniendo esta relación dialéctica con el tono de la interpretación de “lo japonés” que mencionamos en el párrafo anterior, se empieza a hablar de una tradición japonés en la literatura mexicana que vuelve imprescindible a este trío de modernistas.

Las visiones de *En el país del sol*, que tendremos oportunidad de analizar con holgura más adelante, también concilian las concepciones *chinos=japoneses* propias de las sociedades occidentales y acentuadas durante este periodo de nuestra literatura, y es así como Tablada aparece realizando el importante papel de presentador de algunas características particulares de ambas culturas y estableciendo rutas de seguimiento de algunas de sus diferencias básicas.

En la presentación para la posteridad mexicana de “lo japonés”, es de capital importancia la función de José Juan Tablada como introductor de una versión personalísima del *haiku* en nuestra literatura. En su libro *Un día... Poemas sintéticos*, publicado también en 1919, efectúa una traslación pionera de la estructura 5-7-5 del breve poema sensitivo japonés (como le llamó Fernando Rodríguez-Izquierdo) a la poesía mexicana y realiza un experimento fundacional por el que ensaya las que se quedarán como algunas imágenes básicas de lo que un imaginario mexicano identifica como las que considera más propias de insertarse en una forma poética japonesa.

La obra de Tablada, insistimos, sigue entendiéndose como la insignia del exotismo literario mexicano y una causa sustancial de esto son las adaptaciones que hizo de la temática japonesa, aprovechando un marcado naturalismo y la utilización de simbolismos simples tendientes a la consecución del poema de imágenes. Los *haiku* de Tablada dependen entonces de esta simplificación para dar el salto de la poesía occidental, parnasiana en su mayoría, que se leía, hacia una configuración mucho más compleja, por simple.

En buena medida, este es el caso de Manuel Maples Arce. Cuando desde mediados de la segunda década de siglo XX empieza a ensayar su percepción sobre las tradiciones japonesas, lo

hace en clave de antropología de la vida doméstica construible alrededor de objetos, los ambientes en los que se hallan inscritos y las ritualizaciones posibles que pueden derivarse de ellos.

La condición del exotismo orientado a la cultura japonesa en nuestra literatura empieza, en Maples Arce, a sugerirse tomando en cuenta un elemento, como el del carácter japonés, que si bien no aparece antes tampoco en sus *Ensayos japoneses* (edición definitiva de 1957) va a adquirir demasiada profundidad. Antes encontramos un poco de interés por los puntos de contacto de un occidental por una otredad demasiado lejana y en la que, como mínimo, no se apresuran juicios de valor acerca de la trascendencia de la cultura japonesa.

Su libro también hilvana la prosa de su exotismo en un tono de inventario. Le interesa rescatar el atractivo ejercido por Japón en diversos autores europeo como el mismo Kipling o Hearn para repasar los hiatos de tradiciones que ofrecen una lectura clave acerca de la construcción occidental denominada y gustosamente aceptada que se llama “espíritu japonés”.

La preocupación de Maples Arce, como la de Rebolledo, es la de que su obra sirva como un escaparate (nunca mejor dicho) que se limite a conservar para una merecida posteridad el esplendor de una nación ignota.

Esta es la visión poética de Japón desde el mismo soporte lírico. No tendremos muchas ocasiones, durante el siglo, de percibir un acercamiento a Japón desde la poesía. El caso de Octavio Paz es paradigmático en la medida en que nos permitirá atisbar las posibilidades, por vez primera, de una traducción de sentidos desde la literatura japonesa.

Con *Sendas de Oku*, aparecido en 1957, Octavio Paz colabora en la traducción del sentido poético de la obra de Matsuo Basho, abriendo el espacio para una comprensión integral de los puntos de contacto con la cultura japonesa a partir de un inventario de temáticas y motivos a la manera en que venían haciéndolo los demás escritores, aunque ahora utilizando también dicha recolección para inventariar el horizonte de significaciones posibles de “lo japonés” en la literatura mexicana.

A diferencia de las propuestas de Tablada, la empresa de Paz es la primera que implica un acercamiento del castellano a la poesía japonesa clásica. Además, Paz avanza en su proyecto

al reconocer, explícitamente, el marco de existencia del *haiku* dentro de una sensibilidad, y es aquí en donde la palabra aparece para inspirar posteriores reconocimientos de la literatura mexicana a Japón para ensayar mecanismos literarios de comprensión y equivalencia de contenidos.

Este planteamiento de Paz genera un marco referencial para la ubicación de la pertinencia de “lo japonés” en la literatura mexicana y marca un parteaguas en nuestra investigación para reconocer un momento particular del interés mexicano por Japón. La sospecha siquiera de una sensibilidad, ya no de un exotismo operativo, marca los nuevos criterios por los que se regirá el exotismo mexicano.

De la simple admiración se pasa a la auscultación, de la fascinación a un proceso de empatía con las nuevas cosmovisiones religiosas por las que se podía entender la poesía y, en consecuencia, a la cultura japonesa. Paz establece que, antes que un poemario, la obra de Basho es un peregrinaje espiritual.

Con su traducción obliga a encaminar los motivos a detectar en cualquier estudio posterior y, de esta manera, conduce la visión del zen como una tendencia espiritual ya en boga en Occidente por la época de aparición de la traducción en edición comentada.

A las puertas de la década de los sesenta, esta interpretación marca también las perspectivas de la cultura mexicana hacia afuera. Así, en 1965 Sergio Mondragón partirá a Japón y se hará monje zen (Agustín, 2000:150) y escribirá poemas a la Diosa del Sol, Amaterasu Omikami.

Un poco más tarde, José Vicente Anaya presentará su antología de poesía japonesa clásica y, para entonces, habrá una serie de movimientos en la llamada Generación del Medio Siglo que nos dirán que las baterías de la literatura mexicana apuntan ya a otras latitudes, más allá de Europa, dotada de un interés genuino por complementar a las temáticas y estilísticas occidentales clásicas con los motivos, tradiciones y valoraciones socioculturales y estéticas del Extremo Oriente.

En buena medida, la conexión con los tiempos actuales se ha practicado mediante un proceso empático mucho más complejo. Los autores de nuestro corpus correspondientes a los

últimos treinta años aún comparten muchas de las imaginerías exotistas, lejanas y fascinadas de los autores pretéritos.

En la medida en que la apertura hacia Japón se hizo efectiva y más palpable a través de los medios masivos de comunicación, la esperanza de conectar con la mayor cantidad (y a la mayor profundidad) posible de secretos y matices de la cultura japonesa se ha manifestado en la actitud de nuestra literatura. Aurelio Asiaín es la muestra fehaciente de dicha actualización.

Como el resto de los autores contemporáneos que tocan el tema de Japón, la presencia de motivos japoneses como entidades que condicionan la forma y sentido del texto llevan implícito un fuerte proceso de empatía codificado en el deseo por la vivencia japonesa. Esta, a su vez, funciona como la manifestación del sentido total de cada pieza literaria. Nos es más fácil detectar, en las imágenes japonesas de los autores, un interés por experimentar en carne y literatura propias el funcionamiento de los matices de la tradición.

Este interés es genuino. Representa el deseo de encontrarse a sí mismo en la cultura que, en muchas ocasiones, sólo se ha experimentado de manera vicaria. La prueba de esto que decimos la encontraremos en el aislamiento de imágenes en su contexto y en la aplicación que inferimos de este en el amplio andamiaje construido en conjunto con los antecedentes y la influencia.

La poesía de Aurelio Asiaín se alimenta de imágenes japonesas recolectadas, sí, de vivencias vicarias pero, en su médula, de experiencias directas con Japón. Diplomático a la manera de los viejos maestros de casi un siglo atrás, Asiaín incorpora a su poesía un juego de intercambio entre las formas tradicionales japonesas y el verso libre.

Similar al de Asiaín es el caso de Mario Bellatin. Lo que se pretende ya con ambas literaturas es una representación de la cultura japonesa a través del montaje de un artefacto de simbolización que, para poder hacer consciente el juego intelectual de simulacro (lo que coloquialmente significaría “querer escribir como japonés”), ha de volver evidente el esfuerzo por demostrar la facultad mimética del autor.

En este proceso poético, encontramos la necesidad empática de reproducir, por ejemplo, una experiencia lectora que es resuelta en el simulacro como una transición a una ruta recorrida

por el autor japonés para reproducir, ya en el imaginario autoral, el funcionamiento de los elementos componentes de lo que se considera la médula del imaginario japonés.

Una vez más, recordamos que estamos investigando literatura mexicana, no japonesa, y que los contenidos japoneses específicos y su tratamiento se deben a la interpretación literaria de la apropiación de fenómenos tradicionales, históricos e identitarios que componen la fantasía japonesa.

La obra de Bellatin que hemos de estudiar aquí, aparece seleccionada en nuestro corpus justamente por cumplir a cabalidad estas premisas y por ser su autor el principal exponente, creemos, de esa forma de exponer a Japón en nuestra literatura. Hemos de probarlo.

e) Los motivos recurrentes sobre Japón en la literatura mexicana

Para finalizar este breve recuento de nuestro instrumental referencial acerca del tema que nos interesa en la presente investigación, queremos abordar una cuestión central en el acercamiento que hemos de intentar con respecto a la presencia y tratamiento de la cultura japonesa en la literatura mexicana.

Con independencia de la extensión y tipologías de la caracterización de la construcción del imaginario sobre Japón, hemos de apoyarnos en un esquema de determinación de qué es lo que queremos encontrar para así detectar las transformaciones, usos y derivaciones de estos contenidos en la presentación de lo japonés en los libros de nuestro corpus.

En esta búsqueda heurística de componentes del imaginario hemos de realizar no tanto una cuantificación de frecuencias como de contextualización de usos de dichos motivos centrales con motivo de analizar y asimilar las funciones de aquellas representaciones que nos ocupan en esta investigación.

Consideramos que no es posible aventurar un análisis que se limite a una descripción de sucesos y a la consecuente caracterización de sus personajes. Aun cuando estos son aspectos importantes de un análisis literario que se proponga empezar su cometido de alguna manera, hemos de pensar primeramente en los alcances de nuestro interés analítico preguntándonos por la

“genética” del interés japonés de nuestro corpus. Esto nos lleva en vía directa al aislamiento de intereses particulares que se conectan (que no siempre se empatan) con los de los distintos autores representados.

Dichos puntos de contacto habrán de formar la estructura de nuestro análisis. Estos puntos de contacto los hemos entendido como motivos centrales o, siguiendo el término utilizado por Vladimir Propp en su útil *Morfología del cuento* (1989. Publicado originalmente en 1928), *motivemas* que crean y abarcan el sistema de referencias y argumentos de las obras literarias seleccionadas en el corpus. En otro momento nos hemos referido a ellos en nuestro interés por inscribirlos desde ahora en el tema de investigación y, a nuestro entender, constituyen el centro del estudio que emprendemos en virtud de que señalan espacios de realización de un imaginario específico que estamos buscando caracterizar.

Propp estudió los componentes básicos de los cuentos populares rusos para identificar sus elementos irreducibles más simples. En los cuentos populares maravillosos del folclor ruso encontró una serie de puntos recurrentes que creaban una estructura constante en todas las narraciones.

Intentamos practicar una caracterización de las codificaciones que la literatura mexicana ha practicado de la cultura, la historia y la sociedad japonesas en virtud de la actitud de una literatura específica como representación de una nación y su disposición hacia el resto del mundo a través de un imaginario creador colectivo que atraviesa diversas épocas.

En atención a lo anterior, consideramos pertinente establecer el sentido de nuestros motivemas concibiéndolos como las semillas de las funciones de ese imaginario creador en literatura que estamos buscando aquí como interés básico de nuestra investigación. Siguiendo esta línea, recordemos lo que plantea Propp:

Un motivo puede relacionarse con varios argumentos diferentes. (“Una serie de motivos es un tema. El motivo se desarrolla como tema”. “Los temas son variables: algunos motivos los invaden o ciertos temas se combinan conjuntamente”. “Entiendo por tema aquel en que se entretajan diferentes situaciones –los motivos”) Para Veselovski, el motivo es primario y el tema secundario. El tema es un acto de creación, de conjunción. Por consiguiente, debemos emprender nuestro estudio necesariamente en primer lugar según los motivos y no según los temas (Propp, 1989:25).

La idea de recurrir a la morfología de Propp se relaciona entonces con la necesidad de un asidero que retome las reflexiones anteriores y permita el suficiente margen de maniobra sobre las funciones de la obra literaria que enfrentamos. Nos proponemos ajustar el sistema de valoración y estructuración de las funciones de Propp a las condiciones de producción de nuestros motivemas tomando en cuenta la premisa de que estos habrán de interconectarse entre sí para dar como resultado un tratamiento determinado en la estructura ambiental total de la obra literaria del corpus para así generar un principio de caracterización de recursos imaginales.

Siguiendo el modelo de las funciones, compartimos a continuación una humilde lista de motivemas que consideramos operan constantemente a través de varias obras literarias mexicanas, que se encuentran en varios momentos del corpus de novelas que estudiamos brevemente más adelante en este capítulo y que acaso serviría en esta ocasión como un muestrario de componentes que integran tanto el exotismo como la alteridad y la otredad en diversas obras con estas temáticas. Se trata, básicamente, de la lista de aplicaciones que hemos considerado más comunes para la señalización de Japón y de “lo japonés” en la literatura occidental y mexicana en particular:

1. “Lo japonés” se revela por un objeto.
2. El occidental viaja a Japón en excursión exotista.
3. El occidental viaja a Japón en busca de sí mismo.
4. El visitante encuentra en “lo japonés” una revelación mística (ilusión relativa a la certeza de encontrar en la misteriosa cosmovisión religiosa japonesa el reverso, de la concepción cotidiana del mundo y, por tanto, el acceso a otra dimensión).
5. La mujer japonesa adquiere un papel predominante.
6. La mujer japonesa desempeña un rol de sumisión.
7. El hombre japonés representa un papel de sabio.
8. El hombre japonés es servil y machista.
9. La historia se detona desde el pasado tradicional.
10. La historia empieza en un Japón occidentalizado.
11. La historia se detona por una fantasía occidental operativa sobre Japón.
12. El viajero se pasea especialmente por aquellas zonas geográficas popularizadas por los mitos.
13. “Lo japonés” se estructura como la base del imaginario personal del protagonista.
14. El misterio de la cultura japonesa completa se devela con la resolución de un enigma.
15. El viajero se dirige primero a lugares sagrados (sistema de mezcla mito popular-mito individual en asociación con el imaginario personal del protagonista).
16. “Lo japonés” se revela en un proceso de animalización (recurso habitual en el folclor japonés en que un animal, en especial un mamífero, tiene habilidades humanas pero también mágicas).

17. “Lo japonés” aparece encarnado en el proceso de personificación de cosas inanimadas (procedimiento similar al anterior).
18. El occidental experimenta una conversión espiritual, no necesariamente religiosa, a la manera japonesa.
19. El occidental conoce un nuevo tipo de arrobamiento extático-erótico con una mujer japonesa (de alguna manera, el acto sexual es la llave para la comprensión general de los misterios tradicionales de la arcana cultura japonesa).
20. El viajero entabla procesos de negociación no siempre exitosos, muchas veces chuscos, con las diferencias culturales.
21. El (la) amigo(a)/amante japonés(a) experimenta una conversión cultural a la manera occidental.
22. La vivencia japonesa marca al occidental en forma de una revelación que genera reflexiones duraderas acerca de su propia personalidad.
23. Todo lo relacionado con Japón se representa bajo la esencia de una entidad dulce y delicada, al menos en una de sus partes o resonancias.
24. El individuo japonés es marcado indeleblemente por un acto o una idea del occidental que cambia su vida de distintas formas.
25. Japón se revela alternativamente, y también sobre un mismo espacio, como una dimensión hipertradicional/ultramoderna.
26. El occidental realiza un ejercicio de sustitución sincrónica de su realidad por un “mundo japonés”.
27. Un(a) amigo(a) japonés(a) ayuda al protagonista a descubrir “lo auténticamente japonés”.
28. El encuentro/recuerdo/especulación respecto a “lo japonés” es un espacio de solaz y relajamiento de las crisis personales del protagonista, generando un espacio de suspensión temporal de valores y situaciones cotidianas.
29. “Lo japonés” se aparece envuelto en un sustrato onírico (como parte de la mencionada suspensión temporal de La Realidad).
30. Japón se simboliza como un elemento minimalista intercambiable según la situación.
31. El centro del exotismo es la rareza perpetua de la cultura japonesa con la que es mejor no meterse, en realidad.
32. Japón “ocurre” como escapando de una realidad ficticia en un cuento o película.

Estos motivos centrales que proponemos funcionan como dispositivos de significación en el imaginario creador, de la interpretación de Japón operando en distintos niveles textuales que será nuestra obligación dilucidar. Como lo explica Lubomir Doležel (1999:66), en la estructuración de las interacciones de motivemas no sólo se pone en funcionamiento según la temática sino también secuencialmente.

Con todo, esta lista, desde luego, ni se agota en los motivemas seleccionados ni se abarca completa en el presente estudio. Desde luego, un reducido conjunto de componentes se presentan, en diferentes isotopizaciones, en las tres obras seleccionadas de Mario Bellatin, eje de

la investigación que nos ocupa, y parte del análisis que emprenderemos se sustenta en la revisión, descripción y comprensión de cada isotopía y del lugar que le corresponde en un conjunto determinado en el texto.

En la mayoría de los casos, un motivema puede ser especificado por una temática central, de la que se derivan unidades más simples en donde, alejándonos un poco de los planteamientos de Doležel, el centro pasa, en efecto, por el argumento central para luego devenir estructura significativa intratextual valiéndose de los motivemas antes enlistados que, si bien en ocasiones aún pueden reducirse más, esta posibilidad de variación dinámica viene a depender del ámbito estilístico autorial que es también nuestra obligación estudiar en otro nivel y según el momento del análisis global.

Una vez establecido lo anterior, es nuestra intención separar, en el siguiente capítulo y en el tercero, respectivamente, el análisis de la dinámica interna de construcción del imaginario de “lo japonés” en Bellatin en unidades de lectura organizadas a su vez en conjuntos que determinan las isotopías por las que se manifiesta la conformación de la “realidad japonesa” activa dentro del sustrato del texto. Posteriormente, para nuestro siguiente capítulo, se presentará un análisis de la conformación del “movimiento” de los motivemas en funcionamiento a partir de las condiciones en las que “lo japonés” se hace presente en el mecanismo implícito de la obra.

Revisaremos los conjuntos que surgen a partir de las novelas del corpus para luego proceder al análisis de aquellas dentro de conjuntos que operan como isotopías interconectadas por las unidades de lectura y que por acción de estas se distribuyen a lo largo del texto. Una vez efectuado lo anterior organizaremos los conjuntos en niveles de integración que intentarán dar cuenta de la presencia isotópica en la obra a partir de su caracterización por motivemas y tópicos dentro de sí, condición que se verifica dentro de la composición de cada “régimen” constituido con base en un rastro de expresiones de un imaginario literario que se expresa en la configuración de una noción propia de “lo japonés”.

f) La isotopía

Siguiendo la cita que hace Eco (1993:151) a Greimas, podemos definir a la isotopía, para efectos de su utilización constante en nuestra investigación, como un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de una historia. Dicho de otro modo, y desde la perspectiva de Eco, esta categoría tiene la función de desambiguación de sentido en diversas oraciones que trascienden su ubicación para colocarse en el texto con el fin de dar sentido (continuidad) a la historia que se narra.

Por mencionar sólo un concepto clave al interior de esta definición, un clasema (“la mujer habla”) es definido al distinguirse de otro (“el silencio habla”) como la forma de identificar si el sentido del texto debe entenderse en sentido literal o figurado. Eco llama “selecciones contextuales” a estos tipos básicos determinados como clasemas para introducir un contexto determinado en el segmento de texto que estemos leyendo. Esta consideración será fundamental para entender el análisis isotópico en nuestro trabajo.

Eco pondera cómo, en efecto, una isotopía como dispositivo de análisis no podría ser de un solo tipo, sino que está condicionada por las características del texto y, podríamos agregar, por la naturaleza del tópico que este trata. Es por esta razón que el autor italiano reconocer que este término bien podría definirse con mayor exactitud, para abarcar más plenamente sus funciones estructurantes, como *coherencia de un trayecto de lectura* en los diferentes niveles textuales. Ello se debe a la necesidad de utilizar esta herramienta como un concepto más unívoco y manejable, cercano a la conformación de sentido establecida en la obra que analizamos en esta tesis.

Cuando nosotros damos forma a la configuración analítica de los textos de Bellatin, nos proponemos acercarnos al mecanismo interno de organización textual de sus novelas, desde los tópicos que sus escenarios y personajes presentan, a la vez que hacemos a estos descender de dos grandes matrices organizativas que hemos denominado regímenes ambiental y tradicional.

Emprendemos esta apuesta con la única intención de establecer un orden por el cual el imaginario de “lo japonés” se manifiesta dentro del texto y cuáles son los efectos en este de la intención del autor de sumergirnos en una “novela japonesa”. La ubicación de los

funcionamientos isotópicos es entonces la herramienta fundamental para analizar los segmentos selectos de texto que dan forma a la obra.

Hemos fijado un esquema mínimo para la interpretación isotópica que parte de una serie de elementos, en tabla anexa, para identificar los momentos en que los tópicos inscritos en los fragmentos analizados hacen realidad esta organización de sentido. Cayendo o no en los diferentes momentos definidos por los conceptos de la tabla, los pasajes que conforman nuestro análisis quedan formados como parte de este ejercicio del escritor para mostrarnos una ruta por la cual se construye la obra como un sistema que, partiendo de los dos regímenes centrales, genera esta percepción “japonesa” de cada libro.

El interés por efectuar un intento de arqueología (más que historización) del imaginario japonés en la literatura mexicana, en este capítulo previo al del análisis se sustenta en la utilidad de señalar, grosso modo, el tratamiento y ubicación de los tópicos en la tradición literaria que ha dado forma a la caracterización de “lo japonés” en la narrativa mexicana, y es por ello que con estos antecedentes efectuamos el descubrimiento de la conformación del imaginario japonés como construcción de la literatura nacional en donde tiene lugar, consciente o inconscientemente, la obra “japonesa” de Mario Bellatin, diseccionada y analizada en los conjuntos isotópicos que presentamos en la actual investigación.

Hemos optado por este mecanismo de análisis para señalar la composición “japonesa” en la obra de Bellatin sustentada en una estructura particular y apartada (aunque ciertamente deudora) de las que se han utilizado en la literatura mexicana para utilizar motivos “japoneses” o incluso “japoneses”, como se evoca en el pasado más lejano, el perteneciente a Rebolledo o Tablada.

Siguiendo la mecánica descrita párrafos arriba, para el tercer capítulo planteamos un esquema de sustitución en donde organizaremos nuestras isotopías siguiendo la estructura: (motivos inactivos/señalización de movimiento inicial)-(activación por dinámica isotópica)-(construcción de cierre de la isotopía por figuras transformacionales o por traslaciones activas del sustrato)

En nuestro estudio, habremos de recurrir a este modelo general para analizar el proceso de formalización de los conjuntos isotópicos dentro de los textos para ver cómo se organizan estos dentro de la trabazón sintáctica y simbólica en las novelas, como consecuencia de la elaboración de un régimen determinado por la intención de establecer un reflejo de “lo japonés” en las novelas que conforman nuestro corpus.

El modelo que presentamos, en las explicaciones que presentaremos de los textos, podría delimitarse, de manera muy somera, en el siguiente esquema:

Percepción: Determinación de una imagen a través de un contexto dado por los fenómenos o la materia con lo que se identifica el funcionamiento de la cosa en sí sobre el entorno (cultura)→Materialización: Representación que conlleva la transformación de las imágenes percibidas y resignificadas en un nuevo soporte imagénico, sígnico o material→Apropiación: Implementación de los símbolos y signos, en sus respectivos soportes, a un conjunto de visiones personales que constituyen las imaginerías desde las que se trata la relación con las múltiples realidades del mundo a través de experiencias sensibles.

El ejercicio de transformación de las realidades consiste así en la representación de las mismas en los formatos, componentes, soportes y temáticas que se extraen desde procesos anteriores de simbolización. El ejercicio de percepción ante una obra de arte, un fenómeno natural, una persona querida o un peligro inminente operan como una metaforización que trae consigo una asociación mental con un símbolo construido con base en experiencias pasadas (Turner, 1998:14-22).

La evolución de la *imaginación* mental se desarrolla así mediante procesos de *animación*, en los cuales la imagen queda en movimiento, pero provisionalmente suspendida en la concepción abstracta de una concepción (que posteriormente será nocional) en la que se sintetizan los movimientos de la imagen y las formas posibles que adoptará en su materialización.

Régimen	Ambiental		Tradicional	
Estructuras	1.- Idealización y evocación espacial 2.- Geometrismo y organización asimétrica 3.- Invocación diurna 4.- <u>Incompleción</u> 5.- Ventosidad		1.- Realismo sensorial 2.- Miniaturización 3.- Recursión al pasado 4.- Consunción/Desaparición gradual 5.- Viscosidad	
Principios de explicación y de justificación o lógicos	Isotopías <u>homogeneizantes</u> : Componentes materiales/referenciales en los que se encuentran conexiones fuertes con todo “lo japonés”, como jardines, plazas, utensilios, etc., en una alegoría operativa a partir de uno de sus elementos dominantes. Isotopías <u>heterogeneizantes</u> : Componentes de los que hay que inferir la relación con los <u>homogeneizantes</u> a partir de su expresión en una metáfora para su simbolización.		Isotopías <u>homogeneizantes</u> : Componentes materiales/espirituales que operan como contactos con entre regímenes en <u>operacionalizaciones</u> metafóricas como mitos, historia, rituales, comida, etc. Isotopías <u>heterogeneizantes</u> : Componentes que son considerados con base en su peso específico a partir de la transformación que hacen de elementos tradicionales como la lengua, la historia o los rituales.	
Reflejos dominantes	Reflejo de la ubicación física de personas y objetos a partir de su asociación inmediata con evocaciones del espacio. <i>Postural</i>		Reflejo de procesos <u>sinestésicos</u> , térmicos y tóxicos para la desaparición gradual. <i>Digestivo</i>	
Esquemas verbales	Invocar/Evocar		Fusionar	
	Evocar ≠ Experimentar	Envejecer ≠ Completar	Consunción ≠ Olvido	Ascender ≠ Moverse en el tiempo
Arquetipos “tópicos”	Diáfano ≠ Nocturno	Sombra ≠ Oscuridad	Profundizar ≠ Anochecer	Feminizar ≠ Humidificar
Ubicación categorial en caracterizaciones de “lo japonés”	El ánima (espacio)	El jardín (naturaleza)	La sombra (<u>incompleción</u>)	El ritual (tradición)
Arquetipos “sustantivos”	Lo brillante ≠ Lo pulido. Malformación ≠ Enfermedad	Intimidad ≠ Sueño. Impureza ≠ Degradación	La madre Mujer Kimono <u>Shinto</u>	<u>Seppuku</u> <u>Tokonoma</u> Juego de té <u>Kanji</u>
De los símbolos a las simbolizaciones	Casa, foco, coche negro, exposición de arte, fotos, etc.	Anima, inversión, juego de sombras, etc.	Telas desvaidas, juego de luces, comida, etc.	Casa húmeda, ánima, sala, enfermedad, deudas, etc.

El presente esquema, que toma su inspiración de las clasificaciones isotópicas de Gilbert Durand en su libro *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2004:442-443) pretende mostrar la distribución de sentido a lo largo del uso de los diversos motivos que conforman a su vez los conjuntos isotópicos que integran la obra “japonesa” de Bellatin y que seleccionamos en sus segmentos clave para la investigación que nos ocupa.

Lo que Durand plantea, en el esquema que planteamos como la matriz de posibles interpretaciones acerca del simbolismo. Lo planteamos no para encerrar nuestro análisis en esquematizaciones unívocas, sino para señalar los rangos y tópicos en los que caen los componentes del texto dentro de cada régimen. Esto nos ofrecerá información para comprender la operacionalización de ambos regímenes que en esta investigación proponemos.

La organización interna de los contenidos de las isotopías viene descrita en los textos que a guisa de glosas presentamos como parte de la interpretación de cada unidad de lectura que, junto con otras más, no siempre concomitantes, integran cada uno de los conjuntos isotópicos que hemos seleccionado. Cada conjunto en *itálicas* es una isotopía clave en el desarrollo del resto del texto y el esquema tiene más que nada la función de ilustrar cómo están integrados los regímenes de los que tanto hemos hablado. El funcionamiento interno, como hemos señalado, está explicado en cada análisis en los capítulos correspondientes.

Cuando señalamos, para ambos regímenes, las características de las isotopías como homogeneizantes y heterogeneizantes, estamos expresando la cualidad de los conjuntos isotópicos y el papel que tienen sus motivos inscritos dentro de la obra para manifestarse de manera explícita (para marcar concretamente el uso “japonés” de un elemento) o implícita (para expandir en un ambiente, el propio del conjunto, la evocación de “lo japonés” con su respectivo uso narrativo en forma de metáfora o de alegoría, según el caso).

Siguiendo esta estructuración de los motivos, encontramos que los conjuntos antes aislados sugieren, cada uno de ellos, su integración a un estrato determinado por los rubros que conforman la tabla. Cuando un conjunto señala una actividad o motivo activo/inactivo, está ubicando la pertenencia de la acción de su isotopía, dentro del mecanismo de funcionamiento de

“lo japonés”, a un marco en donde este se hace presente en la forma de una simbolización directa, que está siendo utilizada con la intención plena de *indicar* la referencia directa, o no, a Japón mediante motivos específicos que son los determinados por la glosa correspondiente a cada unidad de lectura.

A lo largo de este estudio, hemos recurrido a la ubicación, en efecto, de motivos que operan dentro del texto para identificar cómo se “arman” las temáticas relativas a Japón dentro de la narración. Sería insuficiente señalar los momentos en que estas ayudan a describir elementos de “lo japonés” para ayudar al desarrollo de la trama, puesto que se precisa de una indicación permanente de la función que aquellos tienen dentro de la narración y de los efectos que en esta operan para reconstruir una “huella” de lo que hemos dado en entender como imaginario sobre Japón, dentro de la literatura de Bellatin dedicada a temáticas de este tipo.

El resultado de este análisis con su glosa es la detección no sólo de un conjunto de rubros que inciden en la construcción de dicho campo imaginario sobre Japón, sino la implementación de un análisis posterior que ha permitido encontrar que la isotopía se revela como la estructura de composición elemental por la cual se activa/desactiva una evocación sobre “lo japonés” en el texto. Esto representa un momento clave que tiene por objeto la evocación/invocación de señalizaciones de esta temática a través del a metaforización, simbolización, alegoría o descripción en la trabazón sintáctica de las unidades de lectura y su posterior vinculación, consecutiva o no, para influir en un conjunto signficante (isotópico) que determina la continuidad de una sensación o ambientación (no confundir con el régimen ambiental) que están diseñadas dentro de la escritura establecida por el autor en la novela para darle resolución al argumento.

Por lo tanto, a continuación proponemos las cuatro dimensiones de isotopización que están armadas dentro de los conjuntos como mecanismos de creación de imágenes para la representación propias de elementos de “lo japonés” dentro de las novelas de Bellatin, lo cual viene dado, en la presente investigación, como una consecuencia de la composición no sólo del imaginario bellatiniano, por decirlo así, sino de los antecedentes literarios que hemos comentado desde el primer capítulo y que son igualmente representados, muchos de ellos, en el corpus de

novelas que analizamos y tienen su lugar determinado por una tradición a la que Bellatin no es ajeno puesto que sus simbolizaciones son las propias de la cultura japonesa tradicional y contemporánea y por lo tanto, están presentes en los textos como mecanismo del proceso de construcción de un imaginario literario:

- i) **Isotopías homogeneizantes del régimen ambiental:** Son aquellas que se encuentran vinculadas directamente a temáticas japonesas por su señalización, primero, de un componente propio de la cultura utilizado para la adecuación de acción y contexto dentro de la narración a una referencialidad japonesa y, después, por su utilización como alegoría en aquellos conjuntos donde señalamos composición natural, así como función/acción activa. Se trata de aquellos conjuntos que funcionan a partir de una inspiración/invocación que tiene por objeto construir la “sensación” de movimiento de la acción sustentada aquella en el efecto ascensional de todos los motivos que desempeñan el rol de espacio, vuelo, ascenso o relación con la naturaleza inmediata. Estos conjuntos operan con su centro en el motivo de “espacio” con carácter dominante postural, es decir, determinado por el posicionamiento físico de los actores y su posterior desenvolvimiento en el lugar donde ocurre la trama.
- ii) **Isotopías heterogeneizantes del régimen ambiental:** Son aquellas que, mediante la metáforización, utilizan la vinculación indirecta con tópicos de carácter japonés para determinar el sentido de la acción a la vez que de la simbolización mediante la alegoría, señalando composición natural pero también función/acción inactiva. Con esto queremos decir que los roles desempeñados en estas isotopías permanecen en el texto como puentes para la compleción/evocación de memorias, objetos, lugares, simbolismos tradicionales (que tengan que ver con su ubicación, por ejemplo, en un motivo naturalista), etcétera, que operan, además, en asociación con la función de lo incompleto como motivo rector de las arquetipologías “incompleto”, “oscuridad”, “sombra”, “negro/gris” y derivadas. Estos conjuntos parten del motivo central de “naturaleza” con carácter dominante postural, en los términos mencionados con respecto a sus variedades homogeneizantes.
- iii) **Isotopías homogeneizantes del régimen tradicional:** Son las que tienen vinculación directa con operacionalizaciones alegóricas que toman como base las menciones, en

la narración, a componentes del imaginario que tienen que ver con mitos, historias, rituales, comida, recursión y objetos del pasado, apariciones fantasmales, olvidos, etc. Se señalan en aquellos conjuntos donde hemos encontrado imágenes de lo incompleto y el recuerdo, motivos activos de señalización del pasado como un componente “vivo” que regresa para validar motivemas que ocurren en el presente mediante fusión con relaciones de conexión con el régimen ambiental determinadas por acciones relativas al sueño, lo mismo como imaginaria que como proceso fisiológico, así como por motivos inactivos que sugieran el fin de algo o la incompleción de un proceso, objeto, forma o recuerdo. Implican la presencia de figuras catamórficas (relativas a la caída) y nictomórficas (relativas a la noche). Estos conjuntos operan con su centro en el motivo de “incompleción” con carácter dominante digestivo, es decir, determinado por la permanencia de acciones de consunción, desaparición, eliminación y desecho de elementos que van cambiando de forma para evidenciar su naturaleza y alegorizar el fin/degradación de procesos, recuerdos, personajes, objetos, etc.

- iv) **Isotopías heterogeneizantes del régimen tradicional:** Son las que utilizan la metaforización de motivos tradicionales de Japón para ubicar el funcionamiento de dicha tradición como centro de los tópicos que son determinados como propios de una cultura ajena. Es en esta categoría donde hemos encontrado la mayor cantidad de recursos al exotismo que tienen su base en motivos inactivos, es decir, los que se encuentran ubicados en el texto para utilizar una referencia “muy japonesa” (ej. ritual del *seppukku*, la ceremonia del té, la misteriosa mujer japonesa, etc.), con que “cubrir” una acción o evocación y dándole legitimidad a un componente cualquiera del texto que opera a partir de este momento como partícula que comprueba la autenticidad “japonesa” del relato. Estos conjuntos parten del motivo central “tradición” con carácter dominante digestivo en los términos mencionados con respecto a sus variedades homogeneizantes.

CAPÍTULO II - *Recursos y tópicos constantes sobre cultura japonesa en la literatura mexicana del siglo XX hasta la época contemporánea.*

Presentamos a continuación un pequeño corpus explicado de obras literarias mexicanas en las que se encuentra presente el imaginario sobre “lo japonés” comenzando, como es debido, por una explicación no necesariamente exhaustiva de su surgimiento y desarrollo, partiendo del caso de la obra de Efrén Rebolledo, primer escritor mexicano que profundizó, a través de la narrativa, en la cultura japonesa desde una óptica exotista, japonesa, en sus dos novelas aparecidas a fines del Porfiriato.

La relación que hemos establecido desde el principio de nuestra investigación se centra en los antecedentes de referencia de la literatura mexicana que toma tópicos de la cultura japonesa para la construcción de una obra literaria que depende, por supuesto, de un contexto sociocultural, tanto para su realización general como para su acercamiento a lo que hemos dado en llamar “lo japonés” para referirnos sencillamente al conjunto de referencias o simples menciones a Japón.

Este sistema referencial implica entonces su historia y tradiciones además de, como le damos gran importancia aquí, a sus ambientes, creados para simular la existencia de personajes y acontecimientos en un espacio típicamente japonés o bien, japonés ubicado en una modernidad que en efecto, está impregnada de antecedentes de la cultura japonesa tradicional.

Nuestra selección del corpus de trabajo no pasa necesariamente por el análisis de autores consagrados que se referencian con relación a los estudios o pasajes literarios de inspiración japonesa, teniendo como casos paradigmáticos a figuras de la talla de José Juan Tablada, Octavio Paz, Sergio Mondragón o Aurelio Asiaín, ya sea por su trayectoria histórica en nuestras letras o por el reconocimiento hecho en su propia obra a la influencia de la cultura japonesa. En realidad, nuestro análisis formal se limita a tres obras de Mario Bellatin por ser representativas de una colección de imaginarios por los que ha transitado, a manera de aduana, la literatura mexicana en su relación con la cultura japonesa. Sin embargo, durante este trayecto hemos de hacer varias paradas.

Al iniciar el inventario de referencias en torno a la literatura mexicana con inspiración en “lo japonés”, encontramos en el escritor porfiriano Efrén Rebolledo un peculiar recorrido exótico a la manera, lo mencionamos también, de un Rudyard Kipling: alejamiento, exotismo, influencia de las descripciones naturalistas más propias del parnasianismo que de las sencillas experiencias de la naturaleza en autores como Kakuzo Okakura. La razón de construir un itinerario partiendo de Rebolledo radica en la intención de recuperar un pedazo de la obra de un autor ya olvidado, al grado de que al momento de realizar búsqueda de archivo hemos tenido que conformarnos con las ediciones de 1910 de sus novelas *Nikko* y *Hojas de bambú* que tienen inspiración “japonista”.

En este escenario, se vuelve más destacable la presencia de Rebolledo como el primer autor mexicano que exploró Japón desde la perspectiva de un extranjero que se encuentra con un mundo exótico al que intenta nombrar, como se ve incluso en las transliteraciones propias que hace de algunos nombres propios en japonés y que ofrecen el colorido del relato de un hombre que se enfrenta por primera vez a este lejano país, muchos años antes de la publicación en occidente de libros especializados sobre la cultura nipona.

El corpus que abarca este capítulo, después de Rebolledo, tiene su razón de ser en la complementariedad de referencias japonesas que encontramos en autores posteriores a la Segunda Guerra Mundial y que, por tanto, adquieren relevancia como portadores de una visión acerca de la cultura japonesa en proceso de reconstrucción. Personajes como Ricardo Garibay o, más tardíamente, Fabienne Bradu, Eve Gil o Xavier Escalada, narran desde sus trincheras la transformación de la percepción que se tiene en México de Japón con el transcurso de las décadas y el peso específico que adquiere el ejercicio de admiración, que lo es también a veces de análisis, sobre una cultura diversa.

Al concentrar nuestro interés, en un capítulo eminentemente referencial, por autores poco leídos o aún por revalorarse, tenemos un ejemplo de la composición de diversas experiencias personales con Japón que naturalmente se trasvasan a la narración de una relación con ámbitos y voces que confluyen para la caracterización, poco más que descriptiva pero ilustrativa de una historia que no se puede dejar pasar, de la construcción progresiva de un imaginario sobre la cultura japonesa en la literatura mexicana, antes de llegar a la estación central de nuestro estudio sobre el conjunto bellatiniano alrededor del cual componemos la presente obra.

a) Sustrato de la fantasía japonesa en *Nikko* (1910), de Efrén Rebolledo

Hemos visto que la constitución de Japón en el imaginario literario mexicano de principios de siglo, ejemplificado con Efrén Rebolledo, se sostiene por un eje temático que en su nave mayor se alimenta de una fascinación por la lejanía. Este no ha de ser un punto de partida inusual para un estudio de las motivaciones del autor por un país misterioso que por tanto llama a la fascinación y a un intento por decodificarlo, aunque sea en parte.

Ciertamente, nuestros esfuerzos se han ubicado en la tesitura de la necesidad de pasar esta decodificación por la certeza que nos pueda dar encontrarnos con el hecho de que dicho acercamiento le debe algo a la tendencia modernista por imaginar, con un lenguaje muchas veces jaspeado de romanticismo, a una nación lejana que es más entretenido describir con profusión que investigar a fondo, aunque sea valiéndose de la pátina de la ficción literaria.

Esta es una característica señera de la fantasía japonesa que hemos atisbado en la obra de Rebolledo. Finalmente, y como nos recuerda Araceli Tinajero (2006:17), el eje modernista de la aproximación latinoamericana en literatura a Oriente depende de la fascinación por la rareza para sostener una determinada tensión argumental.

La estructura misma de las obras que nos interesan en esta fase se organiza a partir de una travesía por la lejanía en la que se mantiene, sin embargo, el sustrato cultural originario del protagonista como un gran relato, el de Occidente, al que siempre es seguro y posible volver.

La tensión argumental a la que nos referimos, procede del cálculo del impacto del encuentro con pequeños relatos, o microsemánticas (Van Dijk, 1986:44) que, en la obra, van conformando al mosaico de elementos, o japonerías para nosotros, de la experiencia oriental de los participantes occidentales de la historia.

En cierta medida, nos ha sido posible aislar diversas tendencias en la configuración del relato rebollediano partiendo de las sensaciones y reflexiones que provoca la lejanía en la

perspectiva con los personajes, objetos y acontecimientos japoneses, antes de que sean estos los que condicionan la mencionada percepción.

Intentamos destacar, para este fin, el ejemplo de la confusión entre las geisha y las simples prostitutas, en el caso de la novela *Hojas de bambú*, anotando que, a causa de este mismo error de apreciación, fue posible, ya desde entonces, configurar una imagen global que de Japón tuvieron autores de distintas características y tendencias a lo largo del siglo XX.

La construcción de estas microsemánticas depende de su identificación. El viaje de Rebolledo es un paseo circular por la mitología de la lejanía con la que los modernistas, en un afán cosmopolita, se identificaron para pasar por ciudadanos del mundo; después, por la voluntad del joven profesionalista en ascenso que con el objetivo de “conocer mundo” se lanza a la aventura al Lejano Oriente, terminando con la sensación de atractivo aislamiento que le permite confirmar sus expectativas *in situ*, justo en el espacio en el que “lo japonés” se hace presente imbuyendo al participante en un espectáculo multicolor de la rareza. Esta es la dimensión en la que se dan comparaciones y, a veces, decepciones. Comparaciones desde imágenes generadas apriorísticamente acerca de la vida y sensibilidad japonesas y su influencia en el entorno. Decepciones consecuencia de la dinámica de muchas realidades cotidianas que no están obligadas a seguir a la letra las descripciones y sensaciones encontradas en los libros de Kipling, Hearn o Loti.

Es decir, como les pasó a autores que viajaron antes que él, Rebolledo se encontró con un país en plena transformación cultural e industrial en donde se presentaba la discusión, que ya no abandonará a la sociedad japonesa, sobre los beneficios y perjuicios de una pugna entre la vida tradicional y las revoluciones de la modernidad.

W.G. Beasley (1993:14) será más radical al afirmar que los periodos Meiji (1868-1912) y Taisho (1912-1926) verían crecer a la nación japonesa desde la sociedad feudal hacia la industrialización capitalista en un proceso de desarrollo acelerado, insólito para cualquier otro país del mundo. Si ninguna otra cultura en aquel entonces había presenciado un crecimiento similar, debía estudiarse con detenimiento la posibilidad de visualizar a los japoneses como un pueblo ávido por reconocer los elementos rescatables de las culturas occidentales en la medida

en que estos podían adaptarse y reutilizarse en el marco de una idiosincrasia eminentemente japonesa.

Cuando Hearn y nuestro Rebolledo llegan a Japón, la nación atraviesa este auge en plena política de crecimiento imperial auspiciada por un gabinete de militares que desde los tiempos de la promulgación de la primera Constitución política (1889) se ha agenciado buena parte de los puestos de máximo poder político.

El triunfo en la guerra contra Rusia y la anexión de Corea con el nombre de Chosen, impulsan las ambiciones imperialistas de la nueva cúpula del poder y una de las primeras observaciones de un autor como Lafcadio Hearn consiste en la crítica a la imagen de un “Japón clásico” que se ha desvaído a causa de una occidentalización acelerada que deja de tomar en cuenta la dimensión estética y moral del “ser japonés” a favor de un intento de mimesis con los valores occidentales.

Todavía en esta advertencia desencantada late un intento de acercamiento a nivel personal con diversos ámbitos de la cultura y la sociedad japonesa. Autores como Hearn o Cocteau se zambullen en esta fase de la historia de Japón en busca de inspiración en las diferencias culturales de ambos hemisferios de la civilización para encontrar claves sobre la fuerza y validez de sus propias escrituras.

Con esta premisa precediéndonos, nos percatamos de la obra literaria como un artefacto que pertenece a un contexto. Los relatos de viaje modernistas contribuyen en forma sustancial a la constitución de artefactos culturales que generan, para la posteridad, las relaciones, contextos, vitalidad, funciones y asociaciones existentes en el flujo de su espacio discursivo y textual (Tinajero, 2004:2).

Si en el caso del viaje modernista, sus visiones son construidas desde un margen de la modernidad occidental con respecto a otro margen, el del Oriente, ha de depender de manera capital de los puntos de contacto de la historia cultural del autor, que se propone decodificar, asignándole un lugar al sujeto y al contexto emisores de estímulos que se encuentran en aquel otro margen. Este margen es el del espectáculo que parece estar ahí para ser admirado e interpretado, ya que por sí mismo no es capaz de proponer una interpretación, aparentemente.

Aunque la antropología en muchos momentos ya se ha ocupado del universo creado en torno al “sujeto exótico”, cuando observamos los parámetros exógenos desde los cuales estudia culturas ajenas, echamos de menos las posibilidades del estudio del imaginario como una categoría que, a más de psíquica, es necesariamente literaria.

Sin embargo, como ha sido nuestro propósito al abordar esta etapa, dichas visiones imaginables se disponen de manera tal que, tal como leemos exclusivamente en el texto literario, son constructos que permanecen en la visión individual antes mencionada.

Ziauddin Sardar (2004:17) advierte que Oriente es una tierra de cuentos. Sus cosmovisiones y realidades múltiples están encapsuladas en la dimensión de las fábulas. Semejante concepción fabuladora del mundo lejano no puede apartarse, siguiendo también a Tinajero, de tomar en cuenta al aura de las cosas que deben permanecer lejanas para no ser mancilladas con el acercamiento de la realidad cotidiana occidental sobre Oriente.

La inquietud que el “verdadero” Japón habría causado a varios escritores occidentales, incluyendo a Rebolledo, se sustentaba entonces en el choque que en su imaginario literario provocaba, como queda plasmado en sus novelas, la presencia de manifestaciones de la cotidianidad, es decir de Occidente, en el misterio japonés.

Ahora bien, si operacionalizamos la noción orientalista de la cosificación mediante el planteamiento de Tinajero y el artefacto, encontramos que las simbolizaciones establecidas en la narración, a más de microsemánticas que hilvanan la significación del pasaje literario, demarcan los dispositivos de significación que, aislándolos e interpretándolos, nos indican la presentación de la visión japonesa de nuestros autores.

La aproximación de principios de siglo depende en gran medida de la concepción del mundo visualizada desde el paradigma de la Ilustración como generadora de ideas para la mejora del mundo en contraposición con las cosmovisiones de la Edad Media.

La idea de una transformación de la realidad vital a partir de una aproximación a la diferencia toma forma entonces, como sustrato de la ideología modernista, en la necesidad de ampliar un horizonte de conocimiento como una perspectiva opuesta a la percepción de lo lejano,

de “lo japonés” para nosotros, como una dimensión retrasada por su lejanía de la evolución industrial y cognitiva.

Las fantasías japonesas de un Hearn o un Rebolledo, según lo entiende Sardar (2004:139), se sustentan así en un deseo de este tipo. La modernidad misma aparecía como una reificación que hacía Occidente a todos los procesos evolutivos del pensamiento y la cosmovisión con la cual abordaba e intentaba comprender la diferencia. La celebración que hacen estos escritores, a los que podemos añadir a Pierre Loti y a Tablada, consiste en atender, con las mejores intenciones, dicha diferencia para acercar su imaginario al ideal de pluralidad universal modernista, lo que se lograría, como ya hemos sugerido, al detectar puntos de contacto con Oriente a partir de sus propias visiones personales.

Estas visiones son, empezamos a atisbarlo en Rebolledo, ansias por mejorar a Oriente por el simple hecho de verlo investido de una apariencia más cercana según los propios parámetros occidentales. Esta empresa presenta, en apariencia, una paradoja: el prurito de los autores por mantener a Japón a salvo de la influencia extranjera se puede leer en la necesidad de escribir una literatura cercana a las manifestaciones tradicionales de la cultura japonesa.

Los autores que mencionamos, a final de cuentas, también resultan víctimas de tal reificación. El acercamiento a Oriente y a Japón se activa desde las historias que han fundamentado a la experiencia vicaria. La modernidad y el desarrollo son parámetros occidentales a partir de los cuales la experiencia japonesa es calibrada para encontrar una comparación desde las formas de vida a la europea.

Siguiendo este hilo, cuando llegamos al final de *Hojas de bambú*, aparece, ya lo anotábamos, la imagen de Europa como la dimensión a la que debe dedicarse un viaje más meditado, dada la cercanía ideológica e imagénica con los valores europeos de la sociedad a la que Abel Morán, el protagonista, pertenece. Siguiendo también a Sardar, vemos que Oriente es atractivo porque es incompatible con el mundo del que nuestros escritores provienen.

Tal es la razón por la que sigue siendo único. Ya habrá ocasión de interconectar estas tesis en relación con el tratamiento que se le da a dichos personajes como si se tratara de mujeres extremadamente débiles o niños muy pequeños. Japón es encantador dada la sensibilidad que, se pretende, trasmite desde su tradición hasta fascinar a sus visitantes por la sencillez de sus ritos y

mitologías, tan simple que sólo puede albergar una complejidad que subyuga por la certeza, que se lee explícita e implícitamente en la literatura, de que nunca podrá ser decodificada del todo.

En *Nikko*, novela que se presenta inmediatamente después de *Hojas de bambú*, Rebolledo ya se halla en posesión de todos sus recursos argumentales para continuar con el viaje japonés desde el mismo Japón. Si la primera novela puede leerse sin problemas como un diario de viajes, esta además de proponer una profundización en el sistema de descripciones y evocaciones que le ha resultado tan conveniente a su autor para tratar de transmitir una sensación de sorpresa y de revelación. Las revelaciones de Rebolledo, en tanto componentes sensitivos de sus piezas literarias como artefactos, definen simbolizaciones como vehículos de interpretaciones instantáneas de su intento por ubicarse en la tradición japonesa.

La novela abre cuando el personaje principal, narrando en primera persona, se ve bajo la sombra caliente del follaje en una hora especialmente sofocante del verano. Tanto así que no puede dejar de reparar en mujeres desnudas de cintura para arriba y los hombres y los niños apenas cubiertos con *yukata*, o kimono ligero para el verano.

Un detalle de la escena refiere que el sol derrama sobre todos cálidos rayos de luz, entronizado el astro en el cielo, solitario como el espejo de Amaterasu, la Diosa del Sol, objeto que es considerado una de las tres dádivas imperiales que confieren su autoridad a la casa reinante en el Trono del Crisantemo.

Aunque Rebolledo no profundiza en esta metáfora, consideramos que aparece desde un principio por la razón de que involucra sentidos que envuelven la concepción animista del pueblo japonés, a la que hemos vuelto en muchas ocasiones, en torno al mito fundacional del que provienen los *kami* y, desde luego, la nación entera.

En la construcción de las evocaciones japonesas, nos es preciso identificar, como hemos venido haciendo, las simbolizaciones (en objetos, personas, fenómenos, tradiciones, tiempo, etc.) que hacen posible la configuración de historias espaciales que en el imaginario autoral se vinculan por proyecciones personales sobre características y sucesos narrados.

Así, la metáfora que se usa para referirse a los componentes tradicionales, minimalistas desde la lectura del personaje, vemos hacerse realidad la función de las microsemánticas en la

obra literaria como artefacto a través, en este caso, a la mención de diversos *shintai*. Estos objetos, como dádivas o regalías sagradas, sostienen a la cosmovisión *shinto* como veneración a los *kami* en los miles de santuarios repartidos por todo Japón.

Las otras dos regalías sagradas (el collar y la espada) representan junto con el espejo de la Diosa del Sol, unidades del sistema de creencias a la manera en que, acaso inconscientemente, Rebolledo los ha utilizado para dar inicio a la novela con un encuadre en el campo de lo sagrado tradicional shinto para establecer la acción de lo narrado en la macrosemántica del acercamiento a “lo japonés” (Holtom, 2004:22).

Nuestro narrador, que no deja de mencionar que vive en una tradicional casa de papel, recomienda hacer para escapar del calor de Tokio, ya sea viajando hacia Kamakura o hacia Tsushi, en donde vive Namiko, protagonista de la novela a la que presta su nombre y que, como adelantábamos más arriba, al aparecer en español en 1905, marcó una parte fundamental de las grandes narrativas del imaginario creador de nuestros escritores. Aunque sería injusto intentar una comparativa minuciosa de la mirada de Rebolledo sobre Japón a partir de dicha historia, sí es notable destacar el lugar que ocupan sus resonancias.

Las recomendaciones del narrador se ven interrumpidas por una imagen providencial. Se trata de un torrente que ruge sin descanso precipitándose por las rocas, entre templos de laca roja y columnatas de cedros, a los que ha de acompañar un sonido muy suave, exquisito, que proviene de las campanillas ceremoniales que, en su imagen, están ahí para marcar el decurso del tiempo.

Es entonces cuando tiene lugar la aparición de un viejo dicho que integra la sensación con evocación:

Nikko wo minai uchi wa

Keko to iu na”.

“No puede decir magnífico

El que nunca ha visto Nikko” (Rebolledo, 1910b:7).

El brinco que sigue a esta epifanía es un tanto más prosaico por cuanto nos devuelve a las circunstancias, no siempre poéticas, de la razón por la que el protagonista está en Japón. Aprovechando de una licencia por la ausencia de su jefe, decide regalarse una escapada a Nikko.

Mientras espera que le alisten su coche, intenta refrescarse con una liviana raqueta de bambú donde viene estampada una *musume* de ojos oblicuos. Se distrae posando la vista en los objetos familiares que lo rodean como parte del ornato de su casa: una muñeca de trapo (estilo *kokeshi*, abundante en representaciones con muñecas de la Familia Imperial, muy populares) vestida con kimono floreado de crespón azul montada en una mesa de laca, una jaula de grillo, una colección de raros *netsuke*, o botones grabados de madera o marfil con los que suspenden las tabaqueras, un *kakemono* del pintor Daikoku y una obra del gran Utamaro coronando el *tokonoma*, todo ello enmarcado en la vista del infaltable jardín minúsculo.

Una constante que volvemos a encontrar es la descripción. Cuando nuestro héroe se dirige por fin a la estación de Ueno se entretiene con las peculiaridades japonesas de la calle en donde, de nuevo para nosotros, se aparece la metáfora de los ideogramas danzarines.

En Rebolledo encontramos un interés especial por la plástica de los *kanji*, los ideogramas importados de China y adaptados a la fonética japonesa. En nuestro escritor, la descripción bucólica sigue teniendo un gran peso; para él, habiendo pasado un tiempo ya en Japón, las imágenes y los ruidos, a la manera de los *shintai*, tienen un carácter y un significado propios.

Son artefactos que conducen a la narración, como cuando, finalizando el resumen de su viaje rumbo a Ueno y de ahí a la estación de Nikko, se entretiene mencionando una calzada de cedros donde suena el cristalino gorgoriteo del agua corriente. De nuevo, este arrobamiento se enmarca en un plano mayor, como es el de las tiendas y la gente que, formando parte de la vida cotidiana, alimenta sin embargo la necesaria sensación de lejanía para que el deleite japonés se mantenga. Este es el deleite del que para Rebolledo nace el viaje a Nikko, lo mismo que en su momento a Ueno para la floración de los cerezos.

Nikko es una ciudad perteneciente a la prefectura central de Tochigi. Es un lugar famoso por el portento de sus templos y el sincretismo shinto-budista con el que muchos de ellos fueron levantados. El primero de ellos data de mediados del siglo VIII, en pleno auge del periodo Nara.

Puede destacarse que su estilo fue desarrollándose a la par de la evolución misma de la estilística del periodo Heian, para convertirse, como otras localidades de la región de Kanto, a la que pertenece su prefectura, en una de las regiones con mayor raigambre de la estética tradicional en sus construcciones, lo que la hace un blanco natural del interés de los turistas. Además, ahí están enterrados los restos de Ieyasu Tokugawa, fundador del shogunato al que dio su apellido y que gobernó a Japón entre 1603 y 1868.

Nuestro personaje, a la mañana siguiente de su llegada, se entretiene tomando el té con la baronesa Narita y sus atentas *nesan*. Es una atención que la baronesa tiene con él, pues finalmente es miembro de una legación extranjera que, a más de eso, viene precisamente a fortalecer su visión estética de “lo japonés” buscando un encuentro con una atmósfera que espera muy tradicional.

En la caliente espesura que se divisa más allá del atildado jardín, las gayas cigarras, con sus ríspidas estridulaciones, tañen la sinfonía del verano imitando una orquesta de mil jocundos salterios.

-Yoku irashiai mashita, en entrando, dicen dándome la bienvenida la menuda Baronesa Narita y sus dos menudas acompañantes, la señorita Nieve, su hija, y su sobrina la señorita Lirio, a quienes, puesto de pie, saludo a la japonesa, inclinándome hasta ponerme en escuadra, sorbiendo ruidosamente y deslizando mis manos hasta mis rodillas. (...) Para defenderme del calor, la señorita Lirio me tiende un abanico en forma de raqueta, que son los que se usan dentro de casa, reservándose para la calle los plegadizos, y en seguida me ofrece el té verde que la modosa *nesan* trae en una bandeja de madera petrificada de Sendai cargada de numerosos chismes de porcelana. (...) comienzo a expresarme con menos trabajo, y animándose la plática hablamos de los hechizos de Nikko; de los templos de laca roja; de las hermosas cascadas; de que está en el pueblo el Príncipe Heredero (...) Cuando me despido profiriendo un cordial sayonara (...) la señorita Nieve que como siempre esquiva sus ojos, ariscos y oscuros como las golondrinas, me invita a un paseo al día siguiente a Kirifuri, la cascada de la Bruma que Cae (Rebolledo, 1910b:14-15).

Consideramos valioso intentar una demarcación con respecto a la clase de viaje japonés que encontramos en la novela en relación con la anterior de Rebolledo. Ciertamente, hay un interés central por el gozo con una belleza lejana en ambos casos, pero conforme vamos avanzando en los motivos que se encuentran en Nikko, detectamos que las historias espaciales del dispositivo de la sorpresa con “lo japonés” ceden su lugar a las proyecciones en tiempo y espacio, las otras dimensiones de apreciación que venimos considerando y que reciben

preferencia en función de la necesidad por definir espacios y cosas y transmitir con ellos una sensación.

La narración que encontramos en Nikko es ya la de un conocedor medianamente avezado en los componentes estéticos y poéticos de la asociación del dispositivo imaginal de “lo japonés” con la vida cotidiana japonesa y sus realidades múltiples, lo que no obsta para que se pueda observar su belleza.

Más adelante nos encontramos con una cuidadosa descripción del encuentro con dos montañas cubiertas de boscajes de cedros, tendido entre ellas el Puente Sagrado sobre el río Daiyagawa, cuya principal virtud, a ojos del narrador, es poseer un cauce torrentoso y transparente de jade. El puente es sagrado porque conmemora la leyenda que cuenta que sobre ese río marchó, sobre dos serpientes, el santo budista Shodo Shonin, siendo un lugar por donde también pasarían los shogun y más tarde, consumada la restauración, el Emperador Meiji.

La narración se unifica en este punto con el pretexto de una visita en compañía del secretario de Embajada Von Vedel. Este personaje dice adorar el templo de laca roja donde reposa el ánima de Tokugawa porque es el lugar a donde acudía en compañía de una señora Flor, quien era devota del antiguo shogun. En este punto reaparecen las señoritas Lirio y Nieve, con quienes se dirigen a la cascada.

Así, tienen oportunidad de conocer el río Inarigawa, acompañados ahora por una figura apareciendo por primera vez, como son las chicas mestizas, imagina el narrador que con algo de ascendencia malaya, para configurar en la escena la sensación de una rareza lejana dentro de una rareza lejana como la realidad que están presenciando.

Es de recordarse que el ámbito en el que se desarrollan las novelas japonesas de Rebolledo es el de la lejanía, el del tiempo suspendido por la admiración de las peculiaridades de Japón, por lo que resulta muy conveniente mantener el ejercicio narrativo en los márgenes de las realidades diarias para que el Japón a ser narrado siga correspondiendo con el que permanece en el gran relato del imaginario del autor.

Es por eso que la escena está construida de esta forma. De ahí el efecto de las sorpresas no termine, siendo concentrado y extendido por la vocación didáctica del autor en voz de su

personaje principal. Por eso, *Nikko* representa como nunca la oportunidad de compartir los significantes del encuentro con el Japón tradicional.

Después, todos cruzan el jardín de la casa de té de los ciruelos para adentrarse en un angosto túnel de follaje. En este paseo, el protagonista tiene oportunidad de entretenerse comparando el cuerpo japonés de la señorita Nieve, que considera todo gracia, con el de Martha, la mujer occidental que se les ha integrado, y que le parece "todo plástica". De nuevo vemos que en la mirada occidental hay un interés central por la función simbólica de la vestimenta íntimamente asociada con las características físicas orientales que cautivan a los visitantes.

La descripción del kimono, el *obi* y las calcetas, o *tabi*, es la ruta de aproximación a la imagen de la mujer japonesa que Rebolledo ensaya en diversos momentos de su obra. El contexto del funcionamiento de la evocación japonesa es, decíamos, básicamente naturalista. La belleza femenina pertenece también a este ámbito en la medida en que es por igual un dispositivo de la narración descriptiva como artefacto e historia espacial para evocar sensaciones.

La señorita Nieve que ha venido a Nikko en todas las estaciones, me cuenta ahora que ese panorama se salpica de azáleas en la primavera, que en el otoño se torna carmesí con el follaje de los arces, mientras que, en el invierno, aparece cubierto de una espesa y albicante alfombra de nieve, y escuchándola, me doy cuenta de que la presencia de aquella adorable y menuda *ojo san* que tango al lado, dobla el hechizo del paisaje, poniendo con su espiritual belleza un delicado toque de poesía en aquel espléndido cuando, y despertándome vagas y profundas ternuras que mueven las mismísimas telas de mi corazón, en tanto que la señorita Nieve no experimente, sin duda, sino el sentimiento instintivo de su raza por lo encantos de la naturaleza, y me sonrío exquisitamente como a cualquier otro interlocutor, porque por refinamiento de cortesía, durante generaciones y generaciones ha sido educada a sonreír así la mujer japonesa (Rebolledo, 1910b:23-24).

Volvemos al punto de nuestra lectura del simbolismo respecto la imagen de "lo japonés", devenida artefacto literario por la descripción poética, producto de la admiración por la naturaleza. Esta es un escenario repleto de nociones animistas de la fetichización/simbiosis de Japón, con el símbolo naturalista que resume en sí mismo la sensación de presencia real del visitante dentro de la mística japonesa (Holtom, 2004:22).

Más aún, encontramos ya una caracterización amplia de las "cosas japonesas" desde la óptica occidental de la lejanía, desde ese dispositivo imaginal por el que se hace posible el

traslado proyectivo desde la visión del imaginario, en un sentido vicario, hasta la vida en el Japón de los tiempos de Rebolledo.

La naturaleza es un símbolo con el mismo valor del kimono con el que, en tanto índice de la realidad de la presencia real en Japón, forma una imagen complementaria.

Las japonerías con las que soñaban los modernistas salpican la narración porque esta, desde el enfoque inconsciente de nuestro autor, no resistirían una prosa que se limitase a seguir una línea argumental con independencia de la estética tradicional que salta a la vista por el simple hecho de estar en la tierra mitológica de Cipango. En este momento de la aproximación literaria mexicana aún hay una conciencia permanente acerca de las diferencias entre ambos hemisferios.

El viaje de reconocimiento por los templos de Nikko sirve entonces para dejar en claro las intenciones de desplegar un preciosismo en la descripción que sirva al autor para validar el recurso de la personificación, en el caso de todo lo que para él es Japón. Esta expresión opera en el sentido de que, como hiciera Hearn, es un espacio geográfico repleto de resonancias misteriosas y encantadoras, lo mismo como es la cascada o la señorita Nieve.

La imaginería literaria es así tendiente a introducir una historia dentro de otra (Turner, 1998:147). En la narración de Rebolledo, que en este punto de la historia resume todo lo avanzado, en términos de simbolización, de la novela, encontramos los antecedentes, preciosistas también, de un Lafcadio Hearn fascinado con las curiosidades que encuentra en las tiendas japonesas tradicionales, cuando integra el artefacto japonés en su narrativa a través de la sensación, sostenida a lo largo de todos los capítulos, de una apacible comunión con la serenidad que inspira al personaje central la belleza que puede gustar a cada paso que da durante su viaje.

Traise Yamamoto (1999:22) nos ofrece una lectura de este proceso de historia espacial en una reseña de la concepción cultural y literaria de la apreciación occidental sobre Japón desde los tiempos anteriores a la Restauración Meiji, precisamente tras la llegada del comodoro Perry en 1853 a las costas de Yokohama. Cuando al imaginario occidental se integra la imagen de la *geisha* y de la chica japonesa sensual bajo la pátina de la férrea tradición, empieza a concebirse la idea de la mujer japonesa en una primera etapa, que incluye estos elementos y se extiende hasta principios del siglo XX.

Entonces comienza otra fase, la de la visión de las mujeres japonesas como seres subyugados por el macho a causa de una arcaica moral (“tradicional”, que es una palabra comodín que abre muchas vías iniciales de acercamiento a Japón, pero que también sostiene a su mitología concomitante), contra la que el antídoto más eficaz ha de ser la iluminación cristiana de Occidente.

La obra de Rebolledo se ubica, cronológicamente, a caballo entre estas dos visiones que, en realidad, son la misma. En la interpretación que hace Yamamoto, el efecto de la retórica de la personificación es también el del confinamiento de la cultura japonesa toda, y de sus mujeres también, a la condición de un atractivo de lujo que está ahí para ser identificado con una sensualidad que ha de hallar escenario y explicación en las resonancias propias de la historia japonesa que, para el visitante occidental, permanece en constante confusión con las mitologías fundacionales del país.

Pero es que, siguiendo la visión de Daniel Clarence Holtom (2004:9), ciertamente la historia japonesa que se conoció y difundió hasta el final de la Segunda Guerra Mundial fue una mezcla de historia patria e historiografía sagrada que confundía la dimensión de las realidades socioculturales con los mitos de la creación de la Casa Imperial y, por ende, del país mismo. De acuerdo con Yamamoto, la función de la mujer japonesa, dictada de nuevo por una ética sincrética asociada ahora con el confucianismo, era la de ocupar un nicho por naturaleza inferior al del hombre como sustento moral y acaso también estético de la sociedad.

Cuando, avanzando la historia, tenemos a nuestros personajes disfrutando junto a la cascada de Nikko de un almuerzo y tanto las japonesas mestizas como las *nesan* de la baronesa están atentas a servirles, vemos su actuación narrada y destacada como parte de la experiencia estética del momento. Las chicas pasan a formar parte del escenario bucólico del paraje tradicional al que han ido a visitar.

La construcción de la ensoñación japonesa en el periodo en que escribe Rebolledo presenta una característica que no escapará a diversos autores (Yamamoto, 1999; Ma, 1994) que estudiarán la personificación en el caso del lugar de la mujer japonesa en el enfoque occidental como un fenómeno que primero ha de reducir a la sociedad japonesa a la condición de una curiosidad que puede ser tan entrañable como digna de un sutil desprecio, según el estado de

ánimo o los intereses de los estados de Occidente que voltean a verla. Para los mencionados estudiosos de la literatura de la época, es central la operación del fenómeno de la infantilización, como un proceso interno de la caracterización occidental de la nación japonesa y de sus mujeres.

Abundando en esta dimensión, tenemos que el planteamiento de Yamamoto (1999:24) anota como ejemplo la anécdota de un tren a escala que Perry regaló al gobierno del shogunato y que en cada uno de sus carros llevaba una figura que representaba a cada uno de sus miembros. El autor imagina la sorpresa infantil que debió causar el aparato y cómo Perry y su estado mayor habrían contemplado la escena con una cierta actitud paternalista.

El caso de la mujer en la concepción occidental, esta, como sujeta al antiguo régimen machista de la tradición japonesa, debería estar ansiosa por ser liberada de su yugo y pasar a formar parte del nuevo orden que la civilización del hombre occidental blanco le traería.

Esta faceta de la personificación es la que asoció entonces, prosiguiendo con la explicación de Yamamoto, a la cultura japonesa con la vida de una mujer que hubiese evolucionado con los años hasta ser sometida, por la fuerza de la razón, a un varón más civilizado y racional que le enseñara a comportarse.

En el imaginario occidental posterior a Perry y anterior a la emulación de las hazañas de este, perpetrada por el general MacArthur con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el comportamiento de Japón y sus habitantes es el de un niño pequeño y gracioso cuyas monerías despiertan una cálida admiración en un Occidente que por esas fechas se dedica a estudiar al pequeño (a la pequeña nación) con un interés espoleado por conocer en qué medida los cambios que podía introducir en la nación y su cultura transformarían la sensibilidad autóctona.

Se trata de una gran metonimia que hace posible la personificación del país en la imaginación extranjera y, tanto mejor, su identificación con un género en particular. La mujer japonesa, en la forma en que se le empieza a retratar, simboliza a la nación entera como poseedora de una cultura cuyo refinamiento no ha de deberse a la industrialización como a la contemplación del mundo natural y los valores humanos deducidos de su equilibrio.

La feminización de Japón se sustentaría así en un intento por conocer este equilibrio a partir de una sensibilidad ignota en Occidente y que estaría relacionada de manera fundamental por la religión, su ética, y por la estética derivada de estas en la vida cotidiana de su sociedad.

Hearn hacía su descripción a partir de estos elementos como las características naturales de una tierra de hadas y de duendes simpáticos. Incluso, el autor grecoestadounidense llega a comparar, transido de admiración paternalista, el intento de los japoneses por aprender a hablar inglés, con el cómico balbuceo de los bebés (Yamamoto, 1999:16).

Desde esta concepción, Japón y los japoneses permanecían en el artefacto literario imaginal como una dimensión encantadoramente inaccesible como el mundo de cuento de hadas con el que Hearn lo compara. La exotización y la infantilización definen el sentido de las metáforas y descripciones que leemos en su obra y, desde luego, en la de Rebolledo.

Cabe advertir que las nociones extraliterarias que conocemos a partir de la exposición de conceptos como los que hemos mencionado, nos es útil en la medida en que su enunciación es en sí misma literatura.

El mundo evocado por Rebolledo en sus descripciones es a la vez una representación de formas de vida como de la idealización japonesa de Occidente.

En el amplio comedor entra a cascadas la luz por las tres hileras de ventanas japonesas abiertas, desde donde se divisa la suntuosa espesura de los cedros y se oye sin tregua el rumor familiar del torrente a la par que el jocundo chirrido de las cigarras. A lo largo del friso, y casi tocando el limpio artesonado de madera de trepa, alínease cantidad de estampas que representan los treinta y seis poetas cuyos retratos originales se encuentran en el templo de Yeyasu. Un aparador negro, cargado de vajilla y esquinado en un ángulo, oculta con ayuda de dos biombos la puerta de servicio, mientras que, obstando la entrada, enderézase un cancel donde, delineado con pintura negra, campea un león chino, igual a los que adornan los paneles del templo de Yemisú. (...) Con sus tocados de pelo de ébano mordidos por doradas peinetas y agitando las largas mangas de sus multicolores kimonos, así una parvada de mariposas, van y vienen las risueñas nesan que sirven a los huéspedes, produciendo un ligero roce al deslizar en el lustroso entablado sus pequeños pies calzados de sandalias (Rebolledo, 1910b:26-27).

La narración posterior al encuentro con la cascada se convierte en un rosario de intrascendencias a partir de que el protagonista comparte con Von Vedel sus opiniones acerca de las chucherías que han podido comprarse en la tienda de las señoritas Sasamoto. Mientras fuman cigarrillos japoneses Golden Bat, comentan sobre la compra que hace Von Vedel de un

bakemono, una pintura que tiene motivos de fantasmas varios extraídos de cuentos del folclor nacional.

El *obake*, espantajo que es representado en la imagen, se refiere a una figura que cambia de forma y que compone al imaginario clásico de terror japonés que en tiempos de la Restauración Meiji fue exportado a Occidente por las historias de terror recopiladas por Lafcadio Hearn. Podemos anotar que esta figura mutante surge de la noción animista de los *kami* como entidades siempre cambiantes según el contexto en el que se manifiestan.

A nuestros personajes, que durante esta conversación ya empiezan a resentir todos los días dedicados a su paseo japonés, este detalle no les merece mayor atención, pues ya se encuentran ahitos de curiosidades tradicionales japonesas y pasan ahora más tiempo discutiendo acerca de su posible regreso a Tokio o saliendo a hacer alguna compra de más chucherías.

Rebolledo, a través de su personaje, anota que debe admitirse que la vida en Nikko es poco variada. Incluso la abundancia de belleza puede agotar, que no necesariamente aburrir, al visitante que llega con la disposición a solazarse con el viaje en el tiempo y la tradición que los templos antiguos ofrecen como testimonio de la supervivencia, en un sentido estético/poético, del Japón feudal.

En primer lugar, en Tokio durante este tiempo el aire es irrespirable y en seguida el encanto del veraneo radica en el cambio que es el alma misma del esparcimiento. (...) El encanto estriba, principalmente, en la vida de contacto íntimo con la naturaleza, lejos de los afanes de la capital; en marchar en medio de columnatas de cedros que forma tupidas bóvedas de follaje y en aspirar el efluvio corroborante de sus perfumadas resinas mezclado con el embriagador aroma de la tierra mojada, en tanto que suena la garrulería continua de las cigarras.

El encanto reside en el agua proteica, que halagando los ojos cuelga en cortinas, flota en flecos, se desteje en cintas y se desgrana en diamantes; en el agua sonora, que hechizando el oído retumba en las cascadas, arrulla en los ríos, gorgea (sic) en los regato, charla con los chorros y cuchichea en las gotas cristalinas (Rebolledo, 1910b:31-32).

El río Daiyagawa, en este canto a la belleza natural de Nikko, ahora es un torrente de plata a juego con las cimas de las montañas cimbradas de lirios. Hay un puente de siete colores que para los visitantes tiene que ser mágico. Las descripciones de objetos, ya lo hemos dicho, van ligadas por fuerza con sensaciones.

El paseo que comentan los dos hombres es más que nada el marco en donde se presentan sus vivencias repasadas por la lejanía invocada en la visita a Nikko.

El espacio natural que se describe hace que la novela funcione en tanto el río, la niebla y las múltiples cascadas cercanas a los templos. Sin que sea nuestra intención ni cometido elaborar un juicio de valor sobre la calidad de la novela, podemos adelantar que su argumento es funcional siempre que la narración recurre a un estilo descriptivo.

Estas descripciones formarían parte, entonces, de la estilística considerada por Yamamoto. La narrativa que se vale de la infantilización/feminización aparece aquí manifestada en el imperativo de investir a cada relato interno de las características de lo que el autor, junto con sus contemporáneos consideran “lo japonés”.

Esta idea matricial, básica en la construcción de la macrosemántica que alimenta al relato, se presenta en los dos ámbitos que Rebolledo escoge para conducir su narración japonesa. El ámbito de la naturaleza se vuelve elemento central de la constitución de un ambiente indispensable para la historia de un viaje al Japón tradicional, aun cuando el contexto en que esta fantasía se desarrolla no es el más propicio.

Cuando más arriba mencionábamos la decepción sufrida por algunos autores occidentales recordábamos que el encuentro con la cultura tradicional que es evocada por lo poemas breves de la antigüedad japonesa había permanecido en el imaginario occidental desde que estos empezaron a ser divulgados y reconocidos fuera de Japón.

Además, la narrativa misma que había sido conocida a partir de las primeras traducciones de novelas como *Namiko* o la misma *Historia de Genji* había tenido el efecto de la lectura de *El libro de las maravillas*, de Marco Polo. Es lógico pensar que el itinerario modernista de una aproximación a la cultura japonesa debía darse desde un deseo de cercanía con el gran relato de la cultura milenaria y, por lo tanto, misteriosa.

En este punto del estudio sobre Rebolledo, podemos afirmar que el naturalismo leído en los sistemas religiosos tradicionales de Japón fungía como el modulador de las fantasías sobre el misterioso Cipango, con la naturaleza y sus modos de entenderla como el telón de fondo de la explicación occidental sobre las formas de ser japonés.

Siguiendo esta línea, aparece imbricado el tratamiento concedido a las mujeres japonesas como extensión de esta mistificación. El mismo Rebolledo confiesa que las damas que conoce en su visita pierden gran parte de su encanto sin su vestimenta típica, ya lo hemos visto, en virtud de que la experiencia estética de la relación con ellas es uno de los componentes que hacen posible el funcionamiento de la fantasía japonesa de los visitantes. Debe agregarse que los personajes no conciben su experiencia como fantasiosa ni plenamente conscientes de estar adentrándose en dicho proceso. Esa es la notoriedad que para nosotros tiene ese periodo y las lecturas que del mismo hace su autor.

El abordaje hecho al tema de la femineidad, por otra parte, es una parcela sobre la que podremos volver más adelante. Podemos anotar que en la mención que hace el autor a las *nesan* aplica lo que dice Liza Dalby (2000:230) acerca de que un complemento pertinente a la imagen del cerezo es el *yamato nadeshiko*, una especie de clavel que representa la femineidad introspectiva mezclada con una actitud solícita, caracterizando así otra faceta femenina en la metáfora naturalista.

El escenario de la columnata de cedros enmarca además, para nuestro héroe, el recuerdo de que a mediados de la novela aún no ha ido a visitar los templos, cuando su estancia en Nikko se ha prolongado ya por varias semanas. Ha pasado mucho tiempo en el intercambio de opiniones con sus compañeros de las legaciones diplomáticas en francachelas que más bien se valen del contexto espacial japonés para devenir fiestas temáticas.

Cuando sale de su hostel, se encuentra de nuevo con el espectáculo de las tiendas en donde los peregrinos regatean trebejos de madera, labrada y laca roja y compran *yokan*, un dulce tradicional de consistencia y sabor similares al ate mexicano. Junto con sus acompañantes el señor De Oviedo y Von Vedel, el protagonista se desplaza por la calle contigua al templo donde se encuentra enterrado Ieyasu Tokugawa, fundador del shogunato que lleva su apellido en 1603.

Entonces sus amigos, sorprendidos por la amplitud de la vía, intentan compararla con alguna medida conocida y, según el autor, señalan triunfalmente que no es más grande que un portaaviones de los que empezaron a botarse más o menos por esas fechas en Europa.

Más adelante, se señala la entrada del templo y los viejos troncos que se han descuajado en esa zona, desajustando la gradería en cuyo tope abre sus jambas un *torii* (Rebolledo,

1910b:37). El *torii* es una típica puerta shinto que consiste en un cilindro de madera alargado, hecho por lo general de un sólido tronco de árbol, montado horizontalmente sobre dos postes verticales colocados a cada lado del camino de acceso. Desde luego, no es sólo una puerta decorativa, sino una estructura mágica protectora cuya función es guardar al santuario de todo mal (Holtom, 2004:21).

En la liturgia shinto son habituales, como el lector habrá sospechado, las filacterias ceremoniales cuyo fin es la purificación. La mitología fundacional transmitida por el *Kojiki*, cuenta que cuando Izanagi regresó del infierno donde buscaba a su esposa, Izanami, realizó tres abluciones en el río sagrado de Boto para limpiarse de toda contaminación. De cada ablución nacieron los dioses conocidos como “los tres nobles niños”: Amaterasu Omikami (la Diosa del Sol), Tsukiyomi (Dios de la Luna) y finalmente Susa-no-wo (Dios del Ultramundo) (Sullivan, 2008:36).

La idea central del shinto como un credo entre cuyos objetivos se encuentra la purificación de toda impureza que aleje al creyente de una plena comunión con los *kami* se manifiesta lo mismo en la estilística con que se componen los recintos sagrados que en los elementos tradicionales de la liturgia mencionada, que incluye a los antes mencionados *shintai* y a los *torii*.

En la cuestión estética relativa a los usos de esta puerta sagrada se generó un conflicto histórico con la llegada del budismo cuando este comenzó la implantación de adornos y colores más vistosos, como el rojo, para fabricar los *torii*, que además empezaron a ser curvados, algo a lo que la tradición ortodoxa del shinto se oponía con fuerza.

Podemos afirmar, con base en la historia de estas transformaciones, que el atractivo estético/poético de los recintos y las costumbres litúrgicas radicaría en este origen sincrético que, no siempre permanece atado sólo a la religión, ha marcado la composición estética y filosófica de la cultura japonesa hasta la actualidad (Holtom, 2004:21).

Los motivos emanados de la estilística religiosa, su iconografía y rituales, derivarán en imágenes que atraviesan por igual a la literatura mexicana que en todas las épocas se ha propuesto visitar poéticamente los diversos momentos de la cultura japonesa, identificándola como un remanso de mística espiritual y peculiaridades excitantes muy alejado de Occidente.

Las comparativas que de los personajes de Rebolledo hacen para evaluar las diferencias de Japón con sus lugares de origen representan las grandes preguntas que la literatura occidental se plantearía como el origen de su fascinación por “lo japonés”.

Naturalmente, con el paso del tiempo esta visión presentaría diversas transformaciones. El paso de la fascinación modernista hacia la consciencia de una diversidad cultural se daría a partir de un interés por parte de los personajes literarios por adentrarse en el estilo de vida dentro de la cultura japonesa, si bien, como podremos ver más adelante, la primigenia idea de fascinación japonesa volverá en diversas ocasiones y facetas narrativas.

Allende (la puerta) Niomón extiéndese otro patio que se acoda dos veces, guarnecido de linternas de piedra, con su copete de musgo. En los tres pabellones fronteros están guardados tesoros del templo, notándose en el dintel del último dos elefantes, cuya excelencia estriba en que tienen al revés las articulaciones de las rodillas. Ese árbol protegido por una barandilla de piedra, fue un árbol enano que el gran Yeyasu acostumbraba llevar en su palanquín, (...) en tanto que, en un costado de la sagrada caballeriza gesticulan los famosos san biki saru, los tres monos con sus emblemáticas actitudes, predicando que no se debe ver, ni oír, ni decir nada malo. (...) Otra gradería conduce al siguiente patio, decorado con linternas de bronce de daimios vasallos; con las torres del tambor y la campana, y con candelabros, campanas y linternas enviadas por Liuchiu, Korea y Holanda, que el Japón Shogunal considera sus tributarios.

En este patio, von Vedel y yo nos argüimos sobre si habríamos de entrar en el Yakushi, templo del dios tutelar de Yeyasu (...) Frisos de fénices adentro, dioses dorados, y en el cielo un dragón de Kano Yasunobu que, según explica el guardián, gruñe cuando se le perturba (...) Los blancos pilares están entallados de finos meandros, interrumpidos de trecho en trecho por medallones, en uno de los cuales lucen, al lado izquierdo, tigres cuyas rayas forman la veta de la madera (...). El pilar contiguo tiene las curvas del dibujo invertidas, con objeto de no despertar con la perfección la cólera de los celosos dioses.

En los nichos de por de fuera, adornados con relieves de peonías, velan los arqueros Sadaijín y Udaijín, con sus goldres a la espalda, mientras que, en los nichos de por de dentro, vigilan los canes Ama Inu y Koma Inu. Desde el techo hasta los capiteles, abren las fauces dragones blancos y dragones dorados, entre cuyas hileras marchan grupos de músicos y concursos de sabios, prevaleciendo en todo una pompa de color y un lujo de talla, que sin embargo, no deben de haber sido sino un juego para la cepa de artistas a la que pertenecen los artífices de los inros (cajas de medicinas) y los miniaturistas de los netskés (sic).

He ahí la puerta china Karamón, de columnas taraceadas de dragones, con arrequives en los batientes que son ramas de ciruelo, y adornada bajo el con sabios chinos, en tanto que sobre el dintel, se muestra el Emperador Gyo con su corte

Una estera en cuyo extremo yacen esparcidas las monedas de cobre que los devotos lanzan a la parrilla de una enorme alcancía, lleva al oratorio, cuyas puertas talladas y plegadizas rutilan de doraduras. En el santuario sintoísta de paineles guarnecidos de bakus, los legendarios monstruos que devoran las pesadillas, y en cuyo friso se enhilan los retratos pintados de Tosa, de treinta y seis famosos poetas que florecieron en el reinado del emperador Gomizu, reluce el espejo de Amaterasu y cuelgan las simbólicas tiras de papel blanco y papel dorado, llamadas gohei.

A cada lado hay además una antecámara: la de la derecha, destinada al Shogún, con paineles de fénices, y en el cielo el blasón trifoliado; la de la izquierda, consagrada al Emperador, con paineles de águilas y la imperial crisantema. Detrás recátase la Cámara de Piedra, de artesanado de dragones y áureo fondo de talladas peonías, en la que, sentado frente a una mesa enana, un sacerdote revestido de blanco escancia a las fieles tazas de dorado sake. (Rebolledo, 1910b:38-42).

Nos hemos permitido presentar este amplio fresco para mostrar el funcionamiento de la visión integral de las japonerías desde la óptica distante de una historia espacial en la que, para poner en acción la imaginación del lector, se reconstruye la experiencia espacial del contacto con objetos que, en la visión del autor, decretan la existencia inequívoca de una vivencia japonesa.

Sin pasajes como este, el acercamiento a Japón pierde credibilidad y la novela, antes que diario de viaje/catálogo estético, deviene narración del diario personal de un diletante que acude a un sitio lejano para ver cosas bellas que le reafirmen en su certeza de lo desconocido como una tierra ideal de maravillas.

Cuando se encuentran ante la magnificencia del templo, este despierta numerosas reacciones entre los visitantes, como es natural, siendo la que más nos interesa la de Von Vedel cuando afirma que, en el fondo, todo cuanto ven no vale *sus* catedrales, las catedrales europeas. A esto responde el narrador con la diplomática opinión de que, en su perspectiva, las catedrales deben ser vistas como catedrales, y los templos budistas como templos budistas.

La tónica del comentario subyace en la necesidad de realizar una separación, por demás intuitiva por los visitantes, entre el sistema simbólico de la cultura japonesa y el propio de la occidental, representada toda aquí por “lo europeo”. En la descripción, sin embargo, podemos hallar ya la estructura de una liturgia compleja a partir de los signos puestos en juego desde la cosmovisión y la estética/poética shinto.

La organización espacial opera así como un sistema emblemático en el que queda establecido un orden de precedencia en el que se marca a la vez la organización espacial

representada por las dos principales figuras de autoridad, militar y religiosa, del país. Pero lo fundamental es la pertenencia de esta simbólica de la mística tradicional depositada sógnicamente en la disposición del templo.

Se cumple así la pertenencia a un sustrato sociocultural del emblema. Ello si tomamos en cuenta que su dimensión matérica puede operar como figura en asociación con su situación en una dimensión discursiva que, a través de la mencionada liturgia, inscribe al sistema emblemático en una tradición.

La tradición denota una significación ceremonial, espiritual o sociohistórica en donde se estructuran los lemas que establecen el sentido de las formas, tal y como se establece el origen y sentido de la espiritualidad shinto en el *Kojiki* y el *Nihon shoki*, las obras en las que se recopila el origen mitológico de los sistemas en cuestión.

Esto en un sentido amplio. Además, la existencia en el sistema litúrgico de un objeto ceremonial como las ramas de *sasaki*, que fungen como signos de la evocación de los *kami* ancestrales, señala la existencia de una función simbólica que es utilizada consistentemente por el pueblo japonés.

Debe recordarse que, en efecto, la función de las abluciones como ritos de los templos, que incluye además el rito de la rama de *sasaki*, es la de poner en operación la protección de los *kami*, incluso para los visitantes que no profesan el shinto. Esto nos ofrece un enfoque desde el cual comprender el marco de los comentarios de ambos personajes.

Cuando comparan al templo con las catedrales encontramos la comparación entre dos sistemas de pensamiento, como puede resultar obvio, pero además se trata de visiones personales que pertenecen a grandes relatos. Cultural y sociohistóricamente hablando, estos relatos son historias sobre la forma de enfrentarse a los signos y códigos de otra cultura en donde los significantes adquieren la forma de figuras que evolucionan en el imaginario a partir de una fascinación exterior.

La percepción de falta de valor del templo y de sus objetos, puede leerse desde la ausencia de una interpretación posible de sus códigos, si consideramos que la poca o nula familiaridad con los objetos rituales de la religión autóctona, que modela a todo el sistema de

pensamiento japonés, produce la sensación de que no hay mayor contenido simbólico posible más allá de una superstición tradicional, siendo que el sincretismo que la religiosidad japonesa vio desarrollarse habría de estructurar todas las señas de identidad del Japón de todas las épocas.

Después de la discusión sobre las catedrales, observan a los peregrinos arrojar los óbolos a la tribuna dispuesta para ello, camino a la tumba de Ieyasu. Pueden ver a la bailarina sagrada del templo, una anciana enjuta, agitar una sonaja mientras sigue la procesión.

Frente a la tumba, en forma de pagoda, aparecen una cigüeña sostenida por una tortuga, un pebetero y un vaso de lotos que recuerdan al protagonista una sentencia lapidaria del Tokugawa: “Después de la victoria, el soldado debe apretar el barboquejo de su casco”, a guisa de ilustración de Nikko como marco para la época en que tenían lugar las grandes batallas por el control del gobierno militar (*bakufu*) entre los generales del periodo Azuchi-Momoyama (1573-1603) comandados por el legendario Nobunaga Oda, quienes finalmente fueron vencidos por los Tokugawa.

Ante esto, el señor De Oviedo inquiere a nuestro protagonista por la antigüedad del lugar, recibiendo por respuesta el cálculo correcto de unos trescientos años. Una aclaración importante además es que su interlocutor le hace notar a De Oviedo que contrario a la ilusión de la apariencia de antigüedad, el templo está siempre en construcción, tomando en cuenta que en su estructura aparece siempre en pugna la voluntad de los hombres que lo reparan la humedad que lo destruye.

La construcción, además, está cubierta de musgo “que presta a todo un aire de vetusto”, incluso cuando no haya transcurrido mucho tiempo en el lugar que cubre. El paso del tiempo no revela una descomposición ni la pérdida de algo, sino la permanencia en el presente de las resonancias de épocas pasadas que dan a lo viejo, a lo sucio y a lo perdido un aura que es depositario de polisemias que la sociedad japonesa reconoce como los posos de la tradición.

Topamos aquí con un concepto importantísimo en nuestro propio trabajo de investigación. Si bien, por desgracia, no es una concepción estética muy abordada en la obra de Rebolledo, la estesis tradicional japonesa en torno a la incompleción es otro de los elementos que podremos estudiar en muchos otros de nuestros escritores.

En este sentido, la noción del tiempo es aquí una categoría que enlaza la concepción del mundo desde la evidencia de transformaciones históricas y estéticas/poéticas que contienen un discurso en el que se establecen las formas en las que se observa el paso del tiempo y genera sus percepciones particulares respecto a los signos que el tiempo y la incompleción contienen.

En la espiritualidad japonesa detectamos con frecuencia la posibilidad de observar el paso del tiempo no como el desgaste de las cosas del mundo sino como el receptáculo de significaciones acumuladas de la evolución de la sociedad y el mundo en las dimensiones objetual y discursiva-filosófica-histórica de los productos culturales.

La estética/poética de lo incompleto, de lo despostillado es así una constante en la apreciación que del mundo, el ser y el arte practica la cultura japonesa y que, desde luego, encontramos con sus diversos matices en la obra japonesa de diversos autores mexicanos. En adelante, será fundamental encontrar un espacio para referirnos al lugar que le dan autores como Junichiro Tanizaki a lo viejo y a lo incompleto como características estéticas de “lo japonés”.

Molestos por tener que caminar con los pies descalzos, los visitantes dejan atrás al templo, al que siguen considerando “desajuareado”, doblan hacia una especie de ábside donde pagan tributo al bonzo y vislumbran en la sombra una aparición conocida para Rebolledo como son las figuras doradas del buda Amida, la Kannon de mil brazos y la Kannon de cabeza de caballo. Como el Amida, del que la secta budista pide pronunciar su simple mantra para alcanzar la salvación, estas figuras han de ahuyentar a los falsos espíritus, en una de sus funciones, junto con la columna de bronce *sorinto*, erigida para los mismos fines.

Después encuentran una galería de piedra donde hay una campana del templo que, siendo el mayor de todos, es la que rige la pacífica vida de Nikko. También pueden observar la belleza peculiar una *tsurigune*, una de las estatuas votivas que, como las anteriores, está ahí como materialización de una deidad animista que cuida al templo.

Suspendida de un garfio de hierro de dos dragones, cuelga la hermosa *tsurigune* que las auras húmedas de los cedros vistieran de una magnífica pátina verde; en la curva de su cuerpo, que se ensancha armoniosamente, como una bella cadera de mujer, resaltan hileras de adornos salientes a manera de tachones, y en el contorno que desciende perpendicularmente, como el paño de una túnica, campea el blasón trifoliado de los Tokugawas, en medio de ideogramáticas inscripciones.

A un lado pende un pesado leño sostenido con cadenas por los extremos, que al golpear el borde de la campana por el borde de afuera, la despierta de su tranquilo sueño de bronce. La pequeña cascada que cae allende el templo, charla muy quedo, y de los cercanos bosques llega amortiguado el bullicio de las cigarras.

Vestido con su kimono oscuro se aproxima el viejo campanero de perfil apergaminado, sube las gradas de la escalera, le da dos o tres palmaditas a su tsurigune, requiere con entrambas manos la maroma que impulsa el madero, y echándose hacia atrás lo retira con toda su fuerza.

Todo calla.

En el diáfano ambiente del medio día resuenan entonces hasta doce campanadas, cuyas vibraciones al principio rotundas, vibrantes, jubilosas, se desvanecen poco a poco en roces de alas de seda y zumbos de élitros satinados, reproduciendo ese sonido muy dulce, muy suave, muy velado, que enfatizando la apacible calma mide el lento curso del tiempo (Rebolledo, 1910b:45-47).

Von Vedel insiste en que lo que vale de todo cuanto ven es el sitio en sí. El juego de oposiciones que Rebolledo favorece en este capítulo altamente descriptivo permite presentar un discurso contra otro en cuanto a apreciación de una lejanía y búsqueda de una equivalencia occidental con el mundo simbólico que abre sus puertas en la visión de templos como los de Nikko.

Otra oposición importante es la del contexto cultural de la que estas visiones provienen. Ya hemos indicado varias veces que distintos autores europeos y por lo menos uno japonés intervinieron en la visión japonesa de nuestros escritores de la época.

En el caso de Lafcadio Hearn, las reminiscencias de su obra vuelven a aparecer en este punto cuando nuestros amigos discuten cuál es el origen de cuantas piezas, enmarcadas estas en una tradición mitológica, en la lectura que han hecho de obras como *En el país de los dioses* o *Historias misteriosas*.

Tales libros aparecieron en los primeros años del siglo XX y sus ediciones en inglés fueron devoradas por el público de la época pero cuyas versiones en español no aparecerían sino hasta noventa años después de la mano de la iniciativa independiente de la editora Montse Watkins, estudiosa catalana sobre Japón que se daría a la tarea, desde Japón con su editorial Luna Books-Gendaikikakushitsu, de dar a conocer al lector en español los grandes clásicos desconocidos de la literatura sobre Japón, rescatando para nuestro tiempo a la figura de Hearn.

La recta final de la novela se abre cuando nuestro personaje principal pregunta a Von Vedel por el origen de la costumbre de colgar trozos de papel sagrado a las ramas de Sasaki. Se trata de un gesto ritual que retrata el momento del mito fundacional cuando Susa-no-wo perforó el techo de la sala de Amaterasu e hizo entrar por la abertura a un caballo celestial que había despellejado.

Al ver esto, las tejedoras de los augustos ropajes de la Diosa del Sol, asustadas, se clavaron las lanzaderas de los telares y murieron. Amaterasu quedó aterrada por esta visión y cerró la puerta de Ama-no-Iwato (la Cueva de las Rocas Celestes), refugiándose en su interior. Inmediatamente, el mundo quedó en tinieblas, para desolación de todos sus habitantes.

Entonces, el dios Omoi-kane-no-kami ideó, entre otras estratagemas fallidas, la de arrancar un augusto árbol de Sasaki (*clevera japonica*) del monte Kagu y en sus ramas superiores colocar un rosario de quinientos *magatama*, abalorios pétreos de la era Jomon (prehistoria); en sus ramas medias el espejo sagrado de ocho pies; y en las inferiores sedosas ofrendas blancas y azules, para conseguir que la Diosa abandonara su escondite.

La ubicación de este subtexto en la narración nos ayuda a prever otras ocasiones en las que es posible buscar un significado a estos rituales en distintas narrativas a estudiar.

Más adelante en la novela, encontramos una vez más esta referencia tradicional que nos lleva, como lo hace Rebolledo a lo largo de toda su obra, a las consabidas evocaciones místicas, animistas, que componen al sustrato de la lejanía apreciable en el viaje japonés.

Volviendo a nuestra noción de la obra literaria como artefacto dispuesto en su macrosemántica por microsemánticas que hilan historias espaciales, contamos con que aquella dimensión se compone justamente de estos fundamentos ontológicos que condicionan la organización del relato en torno a las polisemias de “lo japonés”.

El valor polimórfico de esta apreciación sobre Japón difiere entonces, de ahí su riqueza, entre las épocas y las obras que producen en torno a la mitología literaria que cada autor echa a andar en su artefacto literario. Lo recordamos porque consideramos necesario anotarlo en función tanto de la ilación de las narraciones como del uso de distintos sistemas simbólicos en la obra, dado que en nuestro autor esto es evidente para darle cohesión y atractivo al relato japonés.

Así, cuando nuestro protagonista pregunta a Von Vedel si conoce el significado de las ramas de bambú adornadas con las filacterias ceremoniales de papel lo hace bajo el propósito del autor de dar continuidad al dispositivo significativo de “lo japonés” mediante la inserción de tales motivos tradicionales japoneses en el relato.

¿No lo sabe usted?, me replica con asombro, no obstante que él, según supe después, hasta ese verano leyera la romántica conseja en uno de esos libros de historias japonesas, que deberían llamarse cofres de joyas del espléndido Lafcadio Hearn.

En el festival de Tanabata Sama, que es hoy, continua Von Vedel, los japoneses ponen esas ofrendas en honor de dos estrellas que se encuentran en conjunción en la Vía Láctea, y que al decir de la fábula son dos amantes infortunados.

Fuerza es convenir en que Von Vedel fue muy sucinto (sic) en su relato, como que no tenía otro objeto que contestar a mi pregunta, y cuando más tarde me vino la idea de escribir este mamotreto, entráronme deseos de narrar a mi guisa la exquisita leyenda nipona atañedera a achaques de amor, contando cómo se prendaron uno de otro dos habitantes de las cerúleas praderas; cómo después de unidos fueron condenados a separarse porque descuidaran su boyada de silenciosos luceros; cómo los infelices esposos suspiran con febril expectación (sic) por la séptima noche de la séptima luna en que les es dado verse en el Río Celeste, y cómo en esa fecha los japoneses, dando vado a sus contenidas ternuras, se levantan de mañanita a cortar ramas de bambú y recoger el rocío cuajado en las corolas de los lirios para aderezar la tinta con que escriben en fajas de papel sentimentales poemas; pero después de titubear un momento, desistí de mi propósito, porque por una coincidencia muy fácil de explicar, yo leí el cuento en el mismo libro, y por ende, rehusé vestirme con las galas, que a mí no me sentaría bien, del magnífico estilista.

Con sus tocados de pelo de ébano mordidos por doradas peinetas, y agitando las largas mangas de sus multicolores kimonos, así una parvada de mariposas, van y vienen las risueñas nesan que sirven a los huéspedes, produciendo un ligero roce al deslizar en el lustroso entablado sus menudos pies calzados de sandalias (Rebolledo, 1910b:50-51).

El festival (*tanabata matsuri*) al que se refiere nuestro viajero señala el día del año en el que el *amanogawa* (el Río Celeste, es decir la Vía Láctea) es unido por urracas celestiales para reunir a los amantes, las estrellas Altair (*Kengyusei*) y Vega (*Shokujo*) una sola vez anualmente, historia romántica con matices melancólicos que ha inspirado nostálgicamente a la literatura japonesa desde los tiempos de los poemas de Saigyō y de la familia Fujiwara, en el Medioevo temprano (Boardman, 1992:144-145).

Al ser así un motivo constante en los artefactos imaginales productores de literatura en el Japón de todas las épocas, no sorprende entonces su incidencia en diversos autores mexicanos a partir de Rebolledo.

Ello es en especial válido si la historia del *Tanabata*, integrada a la mitología fundacional del país desde los libros básicos de recopilación de leyendas, forma parte de las atracciones turísticas cuyo diseño es en sí mismo una estructura de acercamiento a Japón para el extranjero deviniendo así una experiencia de la lejanía por la que se reconoce el atractivo peculiar del país.

En buena medida, esta aproximación a la lejanía tiene el efecto que en los reveladores párrafos transcritos Rebolledo describe como la fuente de inspiración para expresar sus emociones sobre “lo japonés” en una obra literaria como las que los sentimientos que anota arriba le llevaron a escribir.

Después de la charla sobre el festival de los amantes, ambos caballeros salen del comedor al que habían ido a dar, acompañan a la señorita Nieve y a las hermanas mestizas Martha e Irene Kurebayashi (sic). Pasan el Puente Sagrado “cuya púrpura sobresale entre el sombrío bosque de cedros”, encaminándose ribera arriba del Daiyagawa.

Todos pueden ver los *chamise*, o tenduchos alineados al borde del torrente, saltando a la vista del narrador las linternas que aparecen ornadas con los ideogramas (*kanji*) que tanto llaman la atención de Rebolledo.

La otra atracción japonesa, una de esas miniaturas hermosas que habían arrobado a Hearn, son los *zuzumushi*, especie de grillo que estridulan imitando el sonido de un cascabel y que se venden en las tiendas en pequeñas jaulas. También destaca las sombras chinescas en los translúcidos *shoji*, las grandes hojas de papel de arroz de que están hechas las paredes de las casas tradicionales.

Estas visiones llenan al personaje de sentimientos de arrobada veneración. Pareciera aquí que una novela dedicada a la crónica de lo que hoy se da en llamar el choque cultural, que da siempre para numerosos argumentos, no puede terminar sin que el autor, con sus protagonistas, aproveche para cantar con exaltación la belleza que encuentra en un sistema sígnico radicalmente

ajeno al suyo y en el que, por lo tanto, puede disfrutar de una suspensión fugaz del tiempo y de los conceptos convencionales por los que se comprende al mundo.

Esta belleza es operativa en la medida en que pueda ser expresada como el primer motivo de sorpresa y afecto que se lee en la historia. La ausencia casi total de un retrato psicológico lo mismo del protagonista sobre sí mismo que de las personas que le rodean nos confirma en nuestra posición de encontrar a Rebolledo interesado mayormente en la particularidad de esta belleza japonesa. La noción de lo bello depende entonces, como ya hemos afirmado en otro momento, de lo mucho que se parezca el Japón “real” encontrado en el viaje, con el Japón “imaginal” concebido por cada visitante en su conceptualización vicaria.

Podemos establecer un símil con el encuentro con la diosa Kannon que tiene lugar en la narración sobre Abel Morán en *Hojas de bambú*, cuando la lejanía se ubica dentro de una historia espacial en la que tiene un papel protagónico la propia formación sociocultural occidental-mexicana de Morán. En dicho personaje tiene lugar una conexión entre el simbolismo de la virgen y la diosa que conectan dimensiones de creencias cotidianas que conllevan la discusión interna sobre la identidad individual.

El viaje por Nikko ha tenido así el efecto de la ubicación de la persona que es el protagonista, de quien nunca conocemos el nombre pero es un trasunto fácil de Morán y del propio Rebolledo, en un espacio de autoconocimiento a razón de una serie sostenida de ejercicios de identificación de la unicidad y trascendencia lo mismo de ritos que de acontecimientos y personas que son todos, por el hecho de formar parte de la historia narrada, entidades enmarcadas en el gran artefacto simbólico de la fantasía occidental-mexicana sobre Japón.

Presa de emociones muy hondas para ser definidas, levanto entonces la vista hacia el firmamento guarnecido de estrellas, donde esa noche, que es el festival de Tanabata Sama tienen cita en el Río Celeste dos luceros enamorados, y volviéndome de nuevo a mi compañera, admiro en silencio y con idolatría su semblante más blanco que el marfil nuevo, la mata de su pelo suelto, más negro que el Misterio, más negro que la Desesperanza, más negro, pero mucho más negro que el Olvido; su esbelto talle cuyo donaire realza el ligero kimono de largas mangas floreado de glicinias y el nudo del ancho obi esmaltado de mariposas; su encanto irresistible y su gracia única que solamente el Recuerdo puede reproducir con sus mágicos toques de ternura y tristeza (Rebolledo, 1910b:52-53).

Este es el punto máximo de la exaltación alcanzada por el viajero en esta novela. Podemos incluso agregar que la escena solo tiene parangón en el ya mencionado encuentro con

la diosa/virgen Kannon/Guadalupe, y su alcance tiene que ver con la vieja analogía del conquistador que llega a una tierra muy lejana y queda maravillado con sus curiosidades al punto de ver reconstruida su visión general del mundo (Sardar, 2004:22).

Operativamente, para nuestras categorías japonesas, nos encontramos con que el cuadro en general guarda con cuidado las reminiscencias de la idea de la tristeza/soledad, estilística heredada de la poética del periodo Heian temprano, que en las imagerías japonesas se transforma en la idea general estética de la incompleción.

Como lo hará Tablada en su obra *Un día... poemas sintéticos*, publicado en 1919, el canto poético que se eleva en sus piezas directamente dirigido a la noción de incompleción que la literatura mexicana, alejada de los conceptos filosóficos de las estéticas japonesas, entiende como la historia que es simbólicamente representada, que no teológicamente depositada en, por el largo tiempo trasegado por las tradiciones y los objetos y filacterias asociados a estas y que en Japón, desde tiempos ancestrales, están integrados al aparato teológico y social como representaciones de los *kami*.

Una imagen más: el protagonista presencia una visión a la que no duda en comparar con la estampa de un kakemono, cuando las azules casi transparentes nieblas del agua flotan sobre el Daiyagawa que se columpian cuales tules impalpables sobre las colgaduras de encaje de las cascadas para luego guarecerse en las espesas copas de los cedros, que forman parte del panorama habitual de Nikko. Después, la imagen troca para el narrador en plúmbeas nubes como masas de humo que se aglomeran ocultando al cielo, tornándose después en tozuda lluvia que cae colgando en flecos cristalinos de los tejados formando pezones en los charcos amarillentos (Rebolledo, 1910b:55-56).

A esta imagen, como una potente presencia, sólo se le ha de hacer frente con lo que Rebolledo interpreta como oriental fatalismo. Si a la manera de Boecio en su *Consolación por la filosofía*, Occidente considera por momentos que no vale la pena intentar luchar contra fenómenos ni potencias de la naturaleza, el destino mismo, que nos supera y anega, Oriente, en Japón presenta, en *El libro del té*, de Kakuzo Okakura, la futilidad del apego a una sola versión de un fenómeno, del intento de una concepción inmovilista de las experiencias sensibles que

tienen en los sentimientos, como es natural, la materia prima por la que se puede comprender al mundo mediante la capacidad de ver lo que en apariencia no está ahí.

Requiero mi libro en octavo de forro amarillo que resulta ser las Japonerías de Otoño de Pierre Loti, y me acuerdo, no sin ser bañado por una onda melancólica, que hace mucho tiempo, en una época en que no me imaginara al menos venir al Japón, allá muy lejos, en el terruño ahora distante miles de millas, leí con fruición ese propio libro, saboreando goloso su rareza, y siempre bañado por la misma onda melancólica, ábrolo en el capítulo sobre Nikko.

¡Cuánta inexactitud! Nikko, por ejemplo, no es la necrópolis de los Emperadores Japoneses, sino una extensa comarca, en uno de cuyos parajes, eso sí, el más hermoso, se esconden los magníficos mausoleos de dos Tokugawas. Y luego, el canto de las cigarras en el otoño; no, esto es demasiado, pienso, y no obstante leo, leo sin tregua, y con la misma delicia que en la época en que no me imaginara al menos venir al Japón, las brillantes páginas de estilo límpido y rodado, semejante a una conversación muy espiritual, con dejos de fisga, me parece, del brujo escritor que con sus fantásticas pinturas de lueñes tierras engaña a la par que deleita a sus maravillados y atónitos lectores (Rebolledo 1910b:56-57).

Más que el hecho de enmendarle fundamentadamente la plana a Loti, destaca la intención de Rebolledo por tender un puente entre lo que venimos denominando la concepción vicaria de Japón al amparo de una sensación bajo la cual se organizan cognitivamente las proyecciones individuales sobre un objeto, el mundo de “lo japonés”, que da forma a las historias espaciales que se visualizan por parte del individuo como parte formante de la fantasía integral japonesa.

La sensación de maravilla se alimenta así lo mismo de la mitología que de los antecedentes de esta a través de narrativas que conforman a la experiencia vicaria. Loti es aquí el ejemplo de esto, y en el caso de Rebolledo, al final de la novela, su función es la de ilustrarnos la forma en que el imaginario literario responde así al estímulo de la obra que sobre Japón se escribe para mostrar los ejemplos de otras historias igualmente inspiradas por la sensación de arrobamiento ante la lejanía.

b) La fantasía de posguerra en *Kaoru-Kai* (1972), de Ricardo Garibay

Instalado en la Generación del Medio Siglo, esa que dio lugar al giro de la otredad que señalábamos al inicio de esta investigación, Ricardo Garibay acude al descubrimiento de la experiencia de lo exterior, lo extranjero, en el recurso a la diferencia como motivo para analizar la propia condición de “lo mexicano”. El novelista hidalguense presenta en su obra un conjunto

de ejercicios de admiración de lo ido, lo tradicional, lo fugaz, ya sea en *La casa que arde de noche* (1972) o en *Par de Reyes* (1983), asistimos a la configuración de una voz dedicada a la reflexión acerca de la identidad, desde la perspectiva de la soledad, el reencuentro, las correspondencias del amor y también del erotismo, el apego a la tierra originaria, todos ellos temas recurrentes de su obra.

Desde luego, estas temáticas se enclavan en el cosmopolitismo en el que los autores mexicanos de mediados del siglo XX definen su trabajo, en una época que podríamos señalar que inicia en el año 1950 (fecha de la muerte de Xavier Villaurrutia) señala el detrimento de las temáticas nacionalistas y revolucionarias en favor de propuestas de clara derivación vanguardista, cercanas, por cierto, a la sensibilidad literaria de la época en que Rebolledo y Maples Arce escribían.

La clave de esta época es, por otro lado, la presencia muy marcada de la imagen del mexicano como un individuo que se origina en el México rural, profundo, en la mítica clasificación de Bonfil Batalla, que, sin embargo, y a tenor de los acontecimientos mundiales en los que México se ve ineluctablemente involucrado, debe salir del campo y encontrar una nueva identidad en una época donde el pensamiento sobre sí mismo tiene una clara orientación urbana, con sus propias nuevas problemáticas, más allá de la épica costumbrista narrada en las obras de Agustín Yáñez. Se trataba de la tipificación de la personalidad de un mexicano que forma parte de un conjunto de nuevas realidades. Se trataba, pues, de otra época.

De acuerdo con esta salida del individuo hacia nuevas esferas de realidad, por llamarles de alguna forma sin caer en algún tópico antropológico, Ricardo Garibay plantea en esta novela uno de los sustratos más clásicos que podremos encontrar en la literatura mexicana relacionada con Japón. Ciertamente la temática de la novela se desarrolla en una ambientación que depende de un doble juego:

- i) *La proyección de Japón desde una posición ex-céntrica.* La visión de “lo japonés se despliega a partir de un sistema de memoria en donde el recuerdo del encuentro con Kaoru-Kai alimenta y da congruencia a las transiciones de la realidad a la que el protagonista, actor de cine, se va adecuando a su regreso a México. El problema principal de esta perspectiva se encuentra, para nosotros, en todo lo que debe a la visión de lo

extranjero como un mundo lejano que depende de un proceso de reinterpretación a partir de la visión de lo otro. Como lo propone Todorov (2003:142), el problema del encuentro con el otro surge de una raíz donde lo extraño debe constituirse, a priori, de un esquema de valores que “suspende” el funcionamiento de otros valores “correctos”, que serán los occidentales frente a la rareza, el extrañamiento, de la tradición occidental. En adelante, estudiaremos el fenómeno del espacio como una conjetura de organización alrededor de la cual se estructura el fundamento del otro, en “lo japonés”, como un individuo que pertenece a otro orden, ideal, en donde tiene lugar una sustitución temporal de la visión del protagonista. Esta asociación espacio ambiental-suspensión temporal es esencial en nuestra investigación y una de las constantes a las que nos seguiremos refiriendo.

- ii) Contraposición con una tradición. El personaje central no es Kaoru-Kai, pero adquiere una posición prominente en la medida en que es posible ubicarla como el centro radiante desde donde tiene lugar la proyección de simbolismos en donde el personaje masculino reconsidera su visión de sí mismo. Esta reflexión, como mostraremos, será más superficial de lo que se esperaría por la construcción poética con que la historia comienza, y concluirá en forma de un monólogo construido a partir de las peculiaridades de la cultura “extraña” en la que Kaoru-Kai aparece, siendo que, en la realidad de la novela, cada imagen construida por el actor de cine se genera a partir de la cotidianidad de su cultura mexicana.

Desde luego, la parte esencial de nuestra aproximación consiste en identificar el proceso de adecuación que detectamos ya desde los textos de Rebolledo y que consisten, primero, en la ubicación del discurso sobre Japón que atraviesa los diversos recursos simbólicos de los que se alimenta la estructura de sentido en Garibay.

De esta manera, encontramos que Kaoru-Kai, el personaje femenino, no sólo representa la otredad (en una lectura fácil), sino que además es el eje en el que las estructuras de ambientación dan forma a la composición argumental que sólo es posible cuando las dos dimensiones, ambiental y tradicional, se estructuran dando siguiendo un orden de preeminencia.

Esto que denominamos orden de preeminencia se refiere al ritmo de circulación de una morfología del subtexto que vemos avanzar desde las obras de Rebolledo (y que llega hasta Palou y Gil, por ejemplo, a principios del siglo XXI), en donde una de las dos dimensiones opera con mayor fuerza y rango abarcador que la otra para organizar un sentido predeterminado, no por el autor, sino indirectamente por el imaginario correspondiente a esa dimensión.

Una vez que determinados simbolismos dimensionales se hacen presentes, esta circulación se convierte en el subtexto general de la obra sobre la que, con independencia propia en la superficie, el argumento específico se puede construir.

Nuestro planteamiento desde el marco inicial de la investigación se sustenta en la identificación de esta correlación, como una constante en el retrato que de Japón hace la literatura mexicana. El caso de Garibay recurre, como anotamos, desde una mirada exotista en donde ya se encuentra evidente la fascinación, pero también lo decodificamos como interés genuino en una cultura lejana.

Los descriptores que nos dan acceso a su lectura son, en esencia, los mismos que ya hemos visitado con los autores de principios de siglo pero que cuentan ya con la pátina de lo que Paz llama el interés moral surgido de la admiración estética. Tras esta pátina comprendemos el proceso de extrañamiento con un conjunto de valores que, por ejemplo, en Rebolledo, eran detectados entre las sombras arrojadas por descriptores y palabras clave que dan cuenta de la sorpresa del autor que las va inventariando a lo largo de la novela.

En esta siguiente fase asistimos a la resolución de esta sorpresa en la forma de un acercamiento denotativo a una persona en especial que pertenece a una cultura lejana. El motivo de la lejanía, implementado a lo largo de toda la novela de Garibay, surge como baza para la caracterización de esta transformación del interés, que opera como recurso transformacional para señalar la cercanía de metáfora del actor de cine mexicano que viaja a Japón para promocionarse y ahí conoce a una mujer japonesa con quien tiene una relación amorosa.

Nos interesa establecer que el origen de esta posible fascinación con “lo japonés” (uno de sus principales efectos como entidad literaria) adquiere en este ejemplo su fuerza a partir de que la novela se estructura, en sus tres breves partes, en la entrada y salida de la estancia del actor en Japón, donde la relación con Kaoru es el nudo de toda la historia.

Se trata de una entrada y salida de los efectos del exotismo, que se difumina en la segunda parte cuando, ya en México, Antonio Almada departe con sus compañeros actores mexicanos sin que la narración de tales escenas impacte en la historia vivida en Japón, misma que ni siquiera se menciona.

Esta dinámica interna de entrada y salida se corresponde con la metáfora, mucho más completa y denotada, de la lejanía y el extrañamiento ante Kaoru Kai, quien es una entidad lejana que se ha quedado en Japón luego de haber impactado hondamente en el ánimo y recuerdo del actor.

La novela termina con una evocación de esa misma lejanía y desprendimiento y la metáfora se completa al final con una exposición amplia, explícita, de la isotopía dedicada a la incompleción como forma de ubicación en nuestro régimen tradicional. Esta funciona a lo largo de la historia como un recurso para llamar la atención del protagonista sobre aquello que ha dejado atrás y que intenta recuperar a través de la sustitución con el recuerdo y que se manifiesta, ahora sí, con el “inventario” de los encantos de Kaoru Kai.

Estas consisten entonces en la descripción de aquellos elementos que conforman la presencia divina de Kaoru ante Almada, mismo que, desde que ha llegado a Japón, ha entrado en esa fase que nosotros identificamos como la correspondiente a una “suspensión” de la realidad que es propia no sólo de la llegada a una tierra lejana y extraña, sino que además obedece, en nuestra literatura, a la descripción de un permanente “desenfoque” de la visión de los personajes con respecto a su propia vida personal, lo que en un periodo relativamente corto, dentro de la historia, les lleva a la toma de decisiones radicales respecto a su vida y sensibilidad, condición que es restaurada una vez que se reintegran a su “realidad mexicana”.

Según lo anterior, la estructura depende así del dispositivo de intercambio de tiempos propuesto por el autor, del que se desprende la base:

Disposición del tiempo (Evocación)⇒Entidad en la lejanía (Régimen tradicional)
⇒Ambientación artificial-Ubicación de Kaoru en el espacio (Revelación) (Régimen ambiental)⇒Regreso al presente como esquema general de la evocación

Así, nos interesa analizar rápidamente este proceso en el que se ubica y desarrolla dicho mecanismo isotópico. Esto se debe a que, en el anterior esquema, presentamos la evocación inicial, como en una experiencia pura que, al ser pensada y ubicada en el contexto de la obra, puede ser adscrita dentro de nuestro régimen tradicional, ya que en nuestra propuesta de análisis, en efecto, se “evoca” al Japón que puede ser descrito literariamente como un lugar “tradicional”, con lo que posteriormente tenemos una revelación, una vez dado el contexto antes mencionado, que nos presenta una ambientación dada por la “presencia” denotativa de Japón en el texto y hace funcionar la composición “japonesa” de la historia.

Abría los brazos, como sintiendo abrazar a su querida y horrible ciudad, desnuda, siempre desnuda Kaoru-Kai en esta anchísima suite alfombrada (...) siempre desnuda porque la piececita donde vive tiene piso de pizarra y techo enano y ranuras para chiflones incesantes, y se volvía con los brazos abiertos siempre desnuda buscándote en la colorida oscuridad el filo centelleante de su mirada, línea de helado y líquido fuego, y se te arrojaba, buscándote su boca, y cuando la desprendías de ti quemaba y Tokio era ya la diaria fiesta infinita de los focos. (...) De los parques del Emperador te toca una barda sur, el puentecillo de madera y el iluminado cerezo que tanto la enamoraba (Garibay, 1993:22-23).

El espacio ambiental adquiere distintas formas según la utilidad que pueda ofrecer al texto, contando con que el extrañamiento, tan caro a la literatura exotista de antaño, depende de la ubicación de este en un ambiente estructurado por una entidad que funja como contraposición significada por un sentido tradicional o, por lo menos, que sea vehículo de una operacionalización activa de un descriptor de “lo japonés”.

En este caso se trata de Kaoru, quien representa una oposición a las condiciones de la ciudad-habitación-casa, siendo esta última un espacio evocado de un uso único en el párrafo anterior por contraposición secundaria al tipo de vida que ella está viviendo en su encuentro erótico con Almada.

Se localiza aquí un vago vestigio de la fantasía exótica (erótica) en la que la japonesa se enfrenta a un mundo nuevo encarnado en el extranjero que ha llegado para conquistarla. Se entiende así el descriptor desnuda-mirada como una complementariedad que utiliza la dinámica antes mencionada como trasunto, invertido, de la propia fantasía del hombre occidental.

Al señalar las dinámicas de oposición como elementos de la isotopía del ambiente (espacio)-tradición (encuentro erótico), encontramos que en el caso de la ambientación aparece

Tokio como un espacio en el que, junto con los focos (oposición dicotómica sugerida en la supuesta oscuridad del ambiente de la habitación y de la mirada oblicua de Kaoru), aparece también el palacio del Emperador, que como revelación se señala en la última línea como parte de la percepción de Almada.

Era la angustia de los cerezos de Kioto: troncos y varejones negros tiritando en la nieve, y el enano de las letanías y reverencias hasta tocar con la frente el suelo.

-¿Qué dice, Kai? ¿Qué tanto dice?

-Me maldijo por andar con un hombre como tú.

-¿Cómo yo? Qué dijo.

-De ojos de vaca, dijo, americano. Le dije que eres mexicano y dijo qué es eso, mientes.

(...)

Kai agitaba cien veces la cara, un poco rabiosamente, y me besaba cien veces (...) y empezaba a crecer alrededor un silencio muy pesado (...) se borraban los helados arroyos y veredas, el estanque, la gran sombra del pórtico (Garibay, 1993: 46-47).

Como en todos los textos que nos han ocupado, tenemos el caso de una manifestación explícita de referencia al régimen ambiental, a través de los descriptores que en el texto son supuestos como propios de “lo japonés”. Recordemos que la asignación del sentido a las palabras ocurre a partir no sólo de la ubicación en el contexto sino partiendo de la suposición sobre el efecto que pueden tener interacción con elementos concomitantes que se ubican, en forma intercambiable, en otro régimen.

Un ejemplo de ello, en el párrafo, es el de los cerezos de Kioto, un motivo que denominaríamos como clásico en la construcción de paisajes literarios sobre Japón, y que en esta ocasión es el marco de un conflicto emocional que conlleva una pista sobre el rechazo que cae sobre Kaoru debido a su relación con un hombre occidental.

La mención del fenotipo racial, dentro del trasfondo del espacio ambiental, es un recurso destinado a provocar el efecto de contraposición que sería el reverso del proceso isotópico. Está destinado a ilustrar la escena desde una metáfora como los ojos de vaca mexicanos, injusta denominación que para Almada se expresa en la desaparición del ambiente en el silencio como elemento que completa el fenómeno de la incompleción como recurso unificados de ambos regímenes.

-Me injurian –dice Kai-. No les gusta que ande contigo.

-Como el enano –dije-. ¡Mierda! Si supieran lo que te hice, lo que voy a hacerte ahora. Soy un tigre.

-Eres un tigre-dijo.

-Soy el emperador del Japón –dije-. El rey de tu geografía.

-El más maravilloso –dijo.

-Prometiste ir al Kabuki –dijo días antes Kai-. Son las diez y media. Ya levántate.

-Estoy muerto –dije.

-Si me llevas, te hago emperador del Japón, y te regalo algo que no se te va a olvidar (Garibay, 1993: 71).

Desde tiempos de Rebolledo y Maples Arce leemos la imagen, decimonónica, del extranjero que llega a Japón para apropiarse de riquezas, entre las que se cuentan las mujeres. Esta, a más de un antecedente histórico, es una fantasía occidental, como lo señalaban Ma y Sardar, que se expresa en la representación de una escena en la que el Japón afeminado del que advierte Chizuko Ueno en su artículo de 1990 reeditado en 1996 por la revista *Debate Feminista*, sirve para afianzar el decreto de masculinidad que el extranjero establece para fijar su control sobre la nueva tierra exótica encarnada en la mujer japonesa.

Sin que sea de nuestro interés entrar en un debate sobre teorías de género en literatura, sirva señalar que, en el caso del descriptor relativo al Emperador (y a la cultura del kabuki), si seguimos la imagen que ya Rebolledo nos brindó sobre el mismo, así como el planteamiento de Ueno, tenemos que el soberano celestial japonés era, paradójicamente, una figura despojada de autoridad y feminizada, en tanto su reclusión en el espacio restringido del palacio imperial.

El Emperador vivía así dominado por la figura masculina del gobernante shogun, o gobernador general de la nación, misma cuya esencia recaía en el símbolo imperial al que se veneraba, apartándosele de funciones administrativas. Es evidente que el discurso del párrafo se instala en descriptores referentes del régimen tradicional y que para nosotros se despliega en una metáfora fundada en la retórica del amor que no puede prosperar en condiciones adversas.

En medio de los destrozos de la fiesta, una estancia sin límites donde todo está patas arriba, todo derramado formando escombros, Antonio ya casi sin forma, su estragado rostro invadido de inaudita palidez; y ahí, en el espejo, sí, sorteando serena obstáculos la

amada japonesa se vuelve una vez, le sonríe, empieza a desnudarse, le tiende los brazos; es la suite 1011 del Hotel Imperial, no es la estancia, ya no, atardece y en el cielo plomizo del ventanal está nevando y hay un hondo silencio; Antonio, sosegado al fin, cruza la sala, ya va en el espejo, ya enlaza a Kaoru-Kai, algo le dice al oído, ella r e feliz en el Japón, sus dientes brillan un instante (Garibay, 1993: 91-92).

El párrafo con el que termina la novela es sumamente interesante por las aportaciones que ofrece a partir de la contraposición isotópica, de la que ya hemos hablado, surgiendo del referente del espacio occidental cuando, ya en México, Almada encuentra el vacío del espacio donde se ha verificado una vulgar fiesta, que de inmediato opone a la imagen de otro espacio, lejano y listo para la evocación, donde habita su amante japonesa.

Hemos hecho mención del uso en la novela de componentes del espacio urbano, así como de imágenes de sustitución del espacio natural por las luces artificiales (la estética de Junichiro Tanizaki tiene así un lugar preponderante en nuestra investigación central sobre Bellatin) en donde tiene lugar un proceso último de transformación. Como un recurso a la hipotiposis de la descripción del aspecto de Almada, en donde tiene lugar la sustitución por la presunta palidez de Kaoru-Kai, en una nueva utilización del tópico racial desde el descriptor, cuando se aparece Kaoru en la imagen evocada del espacio que ahora pertenece a la habitación del Hotel Imperial. Este es un recurso que encontraremos ampliamente en la literatura posterior y que forma parte del ejercicio de transformación de un régimen a otro a partir de componentes como ventanas, paredes, árboles y jardines.

c) *El amante japonés* (2002), de Fabienne Bradu

Encontramos aquí una historia convencional, como tantas que pueblan la literatura occidental desde el Modernismo sobre este tema, acerca de un viaje a Japón y una relación amorosa que objetiva en sus avatares el deseo de conocer y poseer, momentánea y fragmentariamente, la esencia misteriosa de esa tierra desconocida.

En consecuencia, hay una profusión destacable en la descripción de costumbres, tradiciones, espiritualidad, actitudes, modales e historia de la cultura japonesa y, en específico, de la propia de Kioto, antigua capital imperial, girando alrededor del motivo de la relación erótica de la turista con un japonés. A partir de este punto empieza a practicarse una asociación de la mística esencial del simbolismo de la tradición con la relación sostenida con Hiromi, entresacando lecturas posibles de un eventual choque de culturas, como un discurso subtextual latente en numerosos pasajes de la novela.

El motivo central es el del viaje como un ejercicio de descubrimiento que aísla a la locación geográfica en un espacio imaginal que vuelve más manejables los múltiples símbolos y registros de la cultura japonesa y de los personajes que aparecen en la obra para dar forma a una experiencia alternativa del viaje que ya no aparece centrada en la impresión exotista de las vivencias de un extranjero curioso, sino enmarcado en el proceso de transformación individual que el protagonista ensaya con su visita a Japón.

Esta es una diferencia fundamental que enmarca a la tradición de la aproximación literaria al exotismo japonés. Antes veíamos cómo el espacio de principios de siglo para la sorpresa fascinada por Oriente pasaba por un deleite esteticista que prácticamente ignoraba la condición humana productora de discurso y cultura. Ahora nos encontramos ante un posicionamiento a caballo entre la misma sorpresa y una actitud más participativa, que se propone a sí misma una inmersión en la extrañeza y en lo diferente.

Esta diferencia confiere al diario de viajes una característica novedosa referente a la penetración de la vida que habita la lejanía evocada en el imaginario literario y filosófico del visitante y del autor. Se vuelve Japón una realidad más manejable en función de la transformación de la consabida idea de *choque cultural* en espacio de intercambio simbólico en donde el mencionado choque, cuando aparece, lo hace para poner en evidencia mayor la existencia de dicho espacio de la diferencia.

Así, un criterio fundamental para que se presente esta nueva dinámica es la confirmación de que, en realidad, la vida cotidiana japonesa no tiene qué diferir de la occidental, de la

mexicana, como habría diferido de ella en el largo periodo shogunal. Esta intención de descifrar activamente los resabios de mitologías y ritos centenarios en la vida japonesa actual genera una constante y acaso minuciosa exposición de recursos, intereses y aventuras que en la obra literaria establecen que la vida japonesa es retratada con apego a sus componentes en la medida en que se descubre a su sociedad como inmersa en el funcionamiento occidental de la cotidianidad.

La obra de Bradu es deudora de esta perspectiva desde el momento en que detecta que su personaje en Tokio habrá de realizar este ejercicio introspectivo hacia el Japón vicario que tiene en su mente y expectativas.

Su relación con el protagonista japonés es entonces la negociación constante con una poética personal puesta al día por el conflicto permanente, mientras se encuentra en Japón, con las visiones entre lo tradicional y lo hipertecnológico, estableciendo las bases de uno de los argumentos más socorridos del tratamiento del imaginario sobre Japón en la literatura mexicana de finales de siglo.

La primera vez que lo vi, me pareció el hombre más feo que había conocido en mi vida. Saludó a mi amiga con una efusividad inaudita para un oriental, y me dedicó unos parpadeos que todavía no querían ser miradas. Era el final de una tarde muy calurosa en Tokio. Los puentes peatonales dibujaban un enjambre de hormigas en blanco y negro.

El aire pesaba como una mano de metal incandescente. Se respiraba al ritmo sincopado de los anuncios que custodian el cruce de Shibuya. (...) Un episodio del día fue motivo de un divertido incidente. Llevaba yo una playera de delgados tirantes y escote cruzado que, durante el paseo, me había valido miradas reprobatorias, varias muestras de franco enojo y la expulsión de una tienda de zapatos con el pretexto de que mis pies patagónicos nunca cabrían en las miniaturas japonesas. (Bradú, 2002:7-9).

Debemos anotar aquí que esta novela se vale en primer lugar de una característica básica que ya hemos aventurado en nuestro intento de una definición de la lejanía como un sistema discursivo que articula la idea del viaje a Japón como una admiración por la diferencia que, con posterioridad al movimiento modernista, se preocuparán también por las formas en que esta afecta las vidas de los personajes que forman parte del entramado argumental que no se conforma con la simple fascinación.

Creemos que este matiz es fundamental en nuestra exploración de la aparición y ramificaciones de la evocación de la lejanía en esta novela. La utilización del encuentro con una cultura que es descrita aquí como una hibridación entre su historia y manifestaciones tradicionales y su aproximación particular y adaptabilidad a la influencia de Occidente permite a los protagonistas basar su búsqueda de elementos característicos de dicha cultura en los factores múltiples que la sustentan en la actualidad partiendo de la premisa esencial del modelo del Japón tradicional que guardan en su imaginario tal y como lo han vivido poéticamente en Occidente.

Este funcionamiento revela la dinámica por la que se cumple la suspensión del tiempo en la historia a partir de lo cual se compone un retrato personal de las peculiaridades de la cultura y de los pre-juicios personales por los cuales se ha intentado comprender su complejidad. Entendemos este fenómeno exclusivamente en términos actanciales por los cuales se pone de manifiesto, en circunstancias coyunturales propicias dentro de la narración, la posibilidad de descifrar en personajes, historias y conductas precisas diversas facetas del carácter japonés y las formas que el autor, tras la pátina de sus personajes, se enfrenta a estos procesos.

Además, una dinámica que habrá de notarse a lo largo del texto y que integraremos a nuestra investigación es la utilización de la figura de Hiromi, el amante japonés, como modelo sobre el que se aíslan y analizan los componentes del carácter y la tradición japoneses. El motivo que operacionaliza este ejercicio afecta por igual al desciframiento de las poéticas de “lo japonés” y su utilización dentro del sustrato discursivo que podremos extraer de la suspensión de tiempo, valores y rutinas de la vida occidental desde cuya perspectiva se vive el traslado a la cultura japonesa.

Entonces, la clave que parece coordinar ambos ejes es el hermetismo. La protagonista se propone aprehender los detalles y profundidades de la personalidad de sus huéspedes y en particular de Hiromi, quien aparece en la historia como el sujeto extraño que ha de ser decodificado en el interés íntimo de la protagonista por integrarlo a su vida cotidiana en tanto objeto de sus afectos.

Esta intención se alimenta a su vez del contexto japonés en el que ocurre toda la historia dado el gran interés de la mujer por formar parte del mismo, aunque sea con motivo de su propia fascinación. La tensión sexual que presume la novela se vuelve así el principal atractivo de la pieza literaria cuando aparece interrelacionada con la visión de lo exótico.

Aparentemente, esta es la baza capital de la que se vale la construcción de la obra para hacer trascender sus motivos fuera del diario de viajes, aunque conservando dicha esencia como el trasfondo del descubrimiento de nuevos intereses y deseos en la protagonista.

El móvil fundamental de la historia de la mujer es un tópico convencional operacionalizado en la historia del encuentro con el amor maduro que Bradu, por boca de su personaje, caracteriza mediante la comparación con la historia de *Los puentes de Madison*, inscrita por su personaje central en algunos paisajes de su vivencia con Hiromi que ella identifica con dicho argumento.

Aunque esta es una novela desarrollada enteramente en Japón en donde, por tanto, la experiencia japonesa es presencial, podemos detectar para su estudio posterior las trazas operativas de la antes mencionada dimensión de la evocación de una lejanía, evidenciada a cada momento en las comparaciones que se hacen con la visión que Occidente tiene de la vida en Japón.

También, encontramos una frecuente alusión, que habremos de tomar en cuenta, a las perspectivas de una vida a mediano plazo en el país con base en el reconocimiento de que la fascinación conlleva juicios vicarios que no son por sí solos suficientes para afrontar la empresa de decodificar las compatibilidades con la vida en Japón más allá del viaje de descubrimiento.

Este es un motivo que nos llevará a cubrir la relación con de la historia contextualizada con el subtexto de la obra en la que se ponen en juego los valores occidentales por los que se disfruta el viaje y, aún más, la perspectiva de la relación romántica con el hombre japonés que hace girar a toda la historia.

La función de la suspensión del tiempo y del espacio valoral y sociohistórico en el cual operan las conductas y juicios occidentales se vuelve por momentos, cuando podemos detectarlos, evidente en la crítica participante de las formas en que la carga simbólica del ser japonés fluye en episodios cotidianos. La protagonista de Bradu depende esencialmente de la aproximación guiada por el amante japonés para volver al punto de la evocación, que se observa y analiza a través de la imaginaria potenciada por la presencia de Hiromi, en un proceso que hemos de seguir de cerca para advertir las dinámicas de la transformación de la idiosincrasia del imaginario en los cambios de la evocación de la lejanía.

De nuevo, el ejercicio de reconocimiento recorrerá esta noción fundamental como parte de la necesidad de dilucidar el discurso narrativo en el contexto de las transformaciones de la percepción simbólica en torno a “lo japonés”.

Es importante observar y evidenciar las formas en que el discurso estético funciona como la contextualización operativa de todos los acontecimientos y variaciones en la narrativa ambientada en el Japón contemporáneo en donde, paradójicamente, el atractivo aparece ubicado en la erosión lenta pero paulatina de los valores y tradiciones clásicas en beneficio de un estilo de vida occidental.

Así, aspectos simbólicos de la cultura japonesa tradicional aparecen aislados en su desarrollo dentro de la narrativa como espacios donde opera la suspensión de los actos del juicio occidental y aquellos devienen el espectáculo de la vida japonesa ajustada a las proverbiales “japonerías, por lujo y nada más”, que entrañan el acercamiento occidental al misterio tradicional, aún cuando la misma sociedad japonesa, representada aquí por Hiromi, no siempre se reconozca en ellas por considerarlas costumbres atávicas y pasadas de moda.

Sin embargo, como un motivo que también requerirá atención, el sustrato filosófico que da origen a la tradición permanece en el sistema de representación japonés de las realidades múltiples y en la misma idiosincrasia de los diversos personajes japoneses. Eventos como la ceremonia del té, el espectáculo en la casa de las *geisha* y la meditación *zen* son en esencia las

puestas en escena de dicho sustrato cultural como evidencias de la participación real de la mujer occidental en su propia experiencia.

En este sentido, nos encontramos de nuevo con la deuda de la obra con la noción de un exotismo básico en el encuentro con componentes de la tradición japonesa. Como podemos ver en diversos autores de la segunda mitad del siglo XX, encontramos una visión diluida de esta fascinación modernista y podemos observar un escepticismo marcado en dicha visión romántica, en donde la tradición japonesa clásica opera más en forma de concepción estética ahí en donde no entra en conflicto con los valores que la protagonista de esta obra, por ejemplo, considera como de “sentido común”.

Aunque en apariencia esta podría ser una contradicción, recordemos que la apreciación de estos elementos funciona en gran medida desde una esfera estética que ayuda a completar la concepción poética de “lo japonés” en la visión general de la experiencia con manifestaciones mínimas de la tradición.

Este planteamiento se ubica en la tercera dimensión de nuestro estudio. La decodificación participante en “lo japonés” como tejido narrativo que presenta como centro los últimos resabios de un extrañamiento profundo que da paso pronto a un intento por comprender el tejido simbólico, que dota de sentido a la cultura japonesa y sus adaptaciones a la cultura moderna occidental y a las concepciones de lo que hoy se podría denominar posmodernidad.

Al final, no es posible alejarnos de la constitución de la novela de viajes como la minuta de un proceso de transformación personal. La tesis central que se lee, así sea de las escuetas descripciones de paisajes japonesas del enigma completo que es Hiromi, se refiera al descubrimiento de Japón como una realidad que obliga a la especulación sobre una revolución personal que puede conducir a una transformación súbita que pueda conseguir las cosas ordinarias de la vida brillen bajo una luz más brillante o que, según el caso, se abran abismos (Safranski, 2009:51).

La narración orientalista no puede, a la luz de la evidencia en esta novela, quitarse de encima, aunque sea una parte del mito romántico que atribuye propiedades iluministas a la

búsqueda y acaso conquista de nuevos y lejanos horizontes. La idea implícita aquí es que la realidad que se anhela está demasiado cercana, pero insistimos en buscarla en espacio lejanos.

Inficionar a la vida de poesía, como se desea con el viaje hacia el imaginario propio en la lejanía de ensueño, conlleva una nueva negociación con el resultado de encontrarse con una visión sensiblemente distinta a la que se tenía, en este caso, del viaje japonés.

-¿Qué piensas hacer?- fue la primera pregunta de Silvia después de oír mi resumen de mis últimos días y mientras tomábamos el fresco en el jardín de Sengawa.

-Nada. No creo que tenga que decidir nada ahora. Si accediera a iniciar una relación con Hiromi esto me significaría un cambio radical en mi vida. ¿Me imaginas viviendo en Japón? Como experiencia podría resultar interesante, pero el amor no es un intercambio cultural.

Más me preocupa la certeza que debe acompañar al amor y que no siento cabalmente con Hiromi. Algo en mí se resiste, y no puedo reducirlo a un país, a una cultura, a costumbres distintas o a modos diferentes de ver el mundo. No logro desentrañar en que consiste este algo, pero sé que está en Hiromi y no en su entorno.

-Puede ser simple desconfianza tuya. Por lo que me cuentas, las palabras y las propuestas de Hiromi son claras. A lo mejor eres tú quien no quiere arriesgarse. ¿A qué le tienes miedo?

-No es exactamente miedo, sino la intuición de que parte de la realidad se me escamotea, que los sempiternos misterios a los que alude Hiromi no son sino un escudo para ocultar una verdad que no deja aflorar. Por otro lado, quizá tenga razón en repetirme que los misterios se merecen con paciencia. Tal vez sea cosa de tiempo. Ya no sé distinguir los rasgos del mal y del bien.

Con sus caras tan lisas, los japoneses me desconciertan. Tengo la impresión de que sus caras son máscaras y no sé leer lo que hay debajo. Hiromi me huele a secreta perversidad, o bien todo es producto de mi imaginación y él es el ser más bueno del planeta. En este momento, sería incapaz de decidir cuál es la correcta versión del personaje (Bradú, 2002:151-152).

Una lectura importante, acorde con nuestro proyecto, corresponde a un intento de ubicación de la fantasía japonesa en el territorio de una vuelta hipotética, fantástica, a una dimensión nocturna de la vida personal en donde opera en múltiples giros del texto la certeza de un mundo diferente que es suspendido, momentáneamente, entre el simbolismo del viaje como un acontecimiento extraordinario. El lado nocturno, oscuro y de fantasía alimenta en el fondo la

operacionalización de un viaje a un horizonte cuya cartografía detallada se encuentra en la imaginación de la viajera.

El punto importante en el centro de la narración es la capacidad de la autora/personaje para proyectarse fuera de su fantasía, pero dentro del relato, para dar lugar a las peripecias y reflexiones de sus personajes inscritos en el tinglado japonés que en esta novela nos proponemos estudiar con minuciosidad.

Esta capacidad de proyección aún en un diario de viajes es el factor que distingue de manera crucial a la obra de los diarios de viajes de Efrén Rebolledo en el abordaje de las relaciones humanas y eróticas. Mientras que este último aspecto se mantiene velado, la obra de Bradu abre el espacio para la discusión de los sentimientos implicados.

Fabienne Bradu, escritora en español de origen francés afincada toda su vida en México, ha dirigido su obra hacia la crónica de viajes a partir de la experiencia de escribir esta novela y las visiones que esta le resignificó acerca del encuentro con "los otros", reconociendo a su vez lo mucho que su visión de extrañeza le debe a distintas obras literarias que han incluido apreciaciones sesgadas respecto a la realidad de la cultura japonesa y su historia.

Resulta de interés plantear una visita a estas visiones reflejadas en la misma novela para iniciar una interpretación del lugar que ocupan en la obra de Bradu y en la literatura globalizada de los autores mexicanos del fin de siglo.

d) *México lindo y...* (1996), de Xavier Escalada

Es importante anotar que el ejercicio de acercamiento a Japón practicado desde México, en conjunción con los elementos que hemos observado en especial con aquellos autores que abrevan de la tradición japonesa más clásica, parte del interés por conectar con tradiciones mexicanas que contengan elementos concomitantes a la visión japonesa del mundo y aquellas de sus tradiciones que puedan encontrar un símil con la versión mexicana de la construcción de valores y apreciaciones simbólicas de "lo japonés" en cualquier espacio de la vida cotidiana lo mismo que de los mitos fundacionales.

Tal visión se constituye en la perspectiva de la cultura japonesa y sus diferencias como un instrumento para la aproximación de una serie de valores con respecto al humanismo y la religión. En el caso de la obra de Escalada, encontramos la cercanía de una percepción ecuménica de la transferencia de valores sociales y espirituales a través de la identificación de intereses y cuestionamientos sobre la vida y el mundo que se pueden leer en la historia de la conquista, para el cristianismo, de algunas regiones del Japón de finales del periodo Azuchi-Momoyama (1573-1603).

El contexto general en que se presenta la historia es la de la conversión espiritual desde la vida construida desde valores no cristianos o agnósticos hacia el convencimiento de la salvación por medio de la fe cristiana. El discurso que puebla la narrativa presenta la propuesta esencial de la fe en el espíritu como la vía por la cual se puede entender la razón de las cosas del mundo.

Cuando una familia mexicana enfrenta a Helmut, un alemán descreído, con la evidencia de la transformación por la fe ejercida por la creencia en la Virgen de Guadalupe, empieza a desarrollarse una discursividad tendiente al planteamiento de la posibilidad de una vida enriquecida por la entrega del espíritu a la empresa superior de la fe en cada una de sus actividades de la vida cotidiana.

La tesis central se refiere a que cada momento de la vida ha de ser entregado a esta cosmogonía con el espíritu en el centro no sólo para mayor gloria de Dios, sino de los hombres y mujeres que son favorecidos por la belleza interior de aquellos individuos dedicados a dicha empresa desde cualquier horizonte cultural.

Podemos anotar que la construcción de sentidos de la novela abarca la cuestión espiritual y la filosofía de las identidades que va adscrita a la crítica, como un análisis en sentido kantiano, de los orígenes e una identidad como sustrato de imagerías que generan un determinado posicionamiento ante el mundo y los semejantes. La relación de la familia mexicana con sus amigos alemanes y japoneses se desarrolla a partir de centrar la identidad mexicana en la imagen emblemática de la Virgen de Guadalupe y en su revelación a través de la tilma de Juan Diego.

Se busca desarrollar así mismo un gran relato de la evolución de la cultura mexicana a partir de este emblema y su sistema de significaciones como una vía para el reconocimiento de las características esenciales del “ser mexicano” a través de los siglos, en una esencia que se manifiesta y resume en la aparición guadalupana.

Dicha esencia se presenta en la novela en los numerosos paisajes geográficos y pasajes históricos que dan cuenta de la pluralidad de presentaciones de la identidad mexicana, cuyas características mejores permean toda la narrativa de la novela como lo que el autor considera una prueba de la funcionalidad de ese “ser mexicano” alrededor de la herencia cristiana garantizada y representada por la Virgen.

Cuando se rememora la historia de los acercamientos a la tradición mariana en México, los grandes conflictos y problemáticas sociales de la nación, son metaforizados por las polémicas levantadas en torno a la legitimidad de la conquista de México, lo mismo que por la autenticidad del ayate. Para Escalada, el contexto que hace posible la vocación de México como nación de fe son lo mismo la preferencia por la Virgen por este país que los desórdenes y desigualdades que podemos encontrar en su evolución histórica desde la Colonia.

El sentido de esta devoción se relaciona entonces con la voluntad de los personajes por influir en su prójimo mediante la presentación de ejemplos de una vida santificada por el camino de la fe. Se asume que el extranjero, como los personajes que aparecen a lo largo de la novela, ha de potenciar su fe y buena voluntad a través de un discurso que le permita vivir su espiritualidad en conexión con las enseñanzas de la Iglesia Católica y del cristianismo en general.

En este orden de ideas, pronto aparece en escena la necesidad de explorar las razones por las cuales tierras no cristianas, como las del Lejano Oriente, han vivido y desarrollado sus culturas alejadas de las enseñanzas del Salvador.

En la discursividad de la novela de Escalada, que nace de la búsqueda arqueológica de los motivos de la fe asombrosa del pueblo mexicano, se propone una hermenéutica de los orígenes de la cultura japonesa, en particular, y de las causas de la no menos asombrosa, en su propia lectura, riqueza de espíritu de su cultura tradicional.

Uno de nuestros personajes centrales, Gloria Estrada de las Casas, siente con especial intensidad este llamado y, junto con Hertz (esposa de Helmut), llega a Nagasaki, en donde el 3 de enero de 1597 fuera martirizado su antepasado, San Felipe de Jesús, primer santo mexicano, junto con otros veinticinco japoneses conversos por la orden jesuita.

Gloria se siente fascinada por saberse descendiente de tan ilustre personalidad y se embarca en la tarea de redactar una historia extensa acerca de la vida temprana, ordenación y labor misionera de Felipe de las Casas. La tarea se presenta en la obra como el propósito de hacer consciencia sobre las bondades del sacrificio por los demás en nombre de la fe en una determinación superior. La Providencia habría llevado así a los misioneros a fundar en Nagasaki, una ciudad bajo la premisa central de la conversión y la labor evangelizadora en tierras extrañas.

El estilo y contenido de la obra de Gloria, que aparece íntegra en la novela de Escalada, se encaminan hacia la construcción de una identidad entregada a la empresa de la fe como una manera urgente para la transformación del mundo.

En el caso de la inclusión del imaginario japonés, es importante mencionar la preponderancia que tendrá la figura de San Felipe de Jesús en la narración, que el autor mediante la imagería de su personaje pretende ejemplarizante, como el centro de una transformación espiritual que forma parte del sincretismo implícito en la relación de teogonía católica con la moral japonesa fundada en las enseñanzas de religiones tradicionales como el *shintó*, el budismo y el confucianismo.

El viaje de Gloria inicia por los fundamentos iniciales de la Congregación Mariana del Martirio en Nagasaki (*yunkyo no Seibo Kai*), como uno de los antecedentes centrales de la existencia de la fe católica en el Nagasaki de finales del siglo XX. Es importante establecer así la condición de esta ciudad japonesa como la única en el país que nació cristiana, como consecuencia de la llegada de la misión y el apostolado de San Francisco Javier. Esta característica hizo también de la ciudad un lugar habitual para las ejecuciones de cristianos

durante la persecución ordenada contra ellos por el shogunato, misma que se extendería hasta su caída y abolición en 1867.

Una de las constantes que aparecen en la obra, tanto en su léxico como en el contexto que retrata, es el interés por sustentar este proceso en la descripción detallada de escenarios, imágenes y lenguajes de la cultura japonesa en un esfuerzo intertextual por integrar sus sentidos en un solo crisol de matices y significados posibles que aquilatan mejor a la idea de Japón en la visión mexicana.

Al integrar estos sentidos en la acepción particular de sus personajes, el autor los hace obrar conforme a la sensación sostenida de, si bien enfrentarse a una cultura ajena, esta puede acercarse por medio de la fe como denominador común. La visión ecuménica de Gloria, Hertz y Helmut alcanza así para derivar el discurso hacia la cuestión de la compasión hacia los errores humanos que pueden cometerse en nombre de cualquier fe.

El paisaje desolador que encuentran en Japón se debe menos a la casi nula presencia de la religión católica que a la necesidad de hacer propias las enseñanzas dejadas por acontecimientos brutales como las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki y el ataque con gas sarín en el tren subterráneo de Tokio por la secta extremista Aum Shinri Kyo.

Esta reflexión está conectada al relato central de la obra y que comienza con la mencionada persecución de los cristianos, emprendida por el shogunato desde mediados del siglo XVI, como una relación de sucesos que dibujarían la represión contra el cristianismo y contra Occidente, todo durante el largo periodo de aislamiento que representó para Japón el shogunato (*bakufu*).

Siguiendo la idea, resultaría fundamental para los misioneros establecer conexiones sincréticas con el sistema religioso japonés que llevaría a la comparación con los ideales de la sociedad confuciana como regida por un orden superior, celestial, el cual, en el sistema político del periodo shogunal, se conjugaría con la visión dualista del budismo y el nihilismo del código de conducta *zen* adaptado a la idiosincrasia samurai y, con ella, a la del pueblo entero. Este orden

moral sería así observado desde un equivalente cristiano, como la santidad y su martirologio, como la correspondencia de la entrega total de los practicantes de la fe bajo el código de ética de la cultura feudal japonesa de aquella época.

Dichas correspondencias debían así funcionar como un intento de familiarización con la cultura autóctona, dentro de cuyo orden se hacía ejecutar a miles de misioneros que representaban un peligro para el sistema que, basado en una filosofía política derivada de los valores morales de las religiones mencionadas, entendía a cualquier intento de evangelización como una intromisión en el equilibrio de clases y moral doméstica de la sociedad japonesa de entonces.

Desde luego, la represión era brutal y expedita, y al llegar a este punto, es de notar que el estilo de Xavier Escalada llega a volverse panfletario acaso porque su interpretación del contexto de los acontecimientos ha de pasar esencialmente por la asunción de los hechos desde la moral popular japonesa, respetable por lo demás, pero que acaso no permitía, hasta la actualidad en que la empresa de Gloria y Hertz se desarrolla, vivir integralmente la fe cristiana en toda su magnitud.

Por ser ciudad que nació cristiana, y en la que entonces y también ahora, estaba concentrada la mayoría de los cristianos, hicieron de Nagasaki el lugar normal para las ejecuciones: en la cruz, quemados vivos y otros sutiles medios para sacrificar con la promesa de que, si apostataban de su fe, quedarían automáticamente libres.

Así pensaban exterminar la religión de Cristo. Pero no apostataban; al contrario, para ellos morir era un triunfo. Cosían las mujeres los kimonos más bellos, para ir de fiesta al encuentro de la muerte; en Nagasaki llegaron a formarse los yunkyo no Seibo Kai, Congregaciones Marianas del Martirio, grupos de cristianos que se asociaban para pedir a la Virgen la gracia de dar su sangre por quien primero había dado por nosotros la vida en el Calvario de Jerusalén.

(...)

El Padre Pacheco se compenetró enseguida con las dos damas y les explicó el lugar con mayor detenimiento y detalle que a otras visitas. Sobre todo Gloria iba identificándose con san Felipe de Jesús. Cuando en una bella lámina leyó que su ombre familiar había sido Felipe de las Casas, dio un agudo grito de sorpresa. (...). El Padre Pacheco le explicó que:

-Realmente no tenía que haber sido martirizado, pues la persecución era contra los misioneros y Felipe de las Casas no era misionero, sino que había estado de paso en el Japón. Su barco había encallado en Shikoku y él había ido a visitar a sus amigos religiosos franciscanos, hasta Kyoto, donde le sorprendió el primer edicto de exterminio. Cuando lo fueron a lazar, el superior hizo ver al jefe de los soldados que aquel joven de 24 años no estaba incluido en el decreto, pues era un náufrago, esperando que arreglasen su nave.

Lo comprendió el jefe, pero nunca lo quiso comprender Fray Felipe. Por lo contrario, rogó, suplicó, se empeñó en que quería morir mártir. Para su ordenación sacerdotal tendría por catedral la imponente bahía de Nagasaki; por altar su propia cruz; por ornamentos su sangre derramada sobre los surcos fértiles de la nueva Iglesia japonesa (Escalada, 1996:171-176).

La configuración de la idea sobre Japón es la de un espacio donde es posible plantear un sincretismo basado en la correlación del espíritu cristiano de sacrificio con la concepción de la entrega de la vida por la causa del líder máximo de la Nación, lo mismo por el shogun que por el Emperador, como receptáculos simbólicos de la identidad japonesa. El fundamento central es el de la entrega a una causa que implica un martirio por el que se comprueba la futilidad del mundo.

Ambas visiones, la cristiana y la *shintó/zen*, se focalizan en el desprendimiento de los apegos al mundo, aunque el estilo en el que nuestro autor expresa el martirio de San Felipe de Jesús abarca a toda su novela cuando afirma este postulado desde la declaración de una necesidad urgente por vocaciones de fe.

En el caso de Japón, este país aparece como una entidad espiritual compatible con las enseñanzas cristianas a partir de puntos de contacto ontológico-teogónicos que podremos detectar en el estudio posterior del discurso de Escalada.

e) La fantasía posmoderna y el “realismo mángiko” en *Sho-shan y la dama oscura* (2009), de Eve Gil

En la comprensión del fenómeno literario que estudiamos en nuestra investigación, debemos entender que el momento en que se configura el imaginario sobre la cultura japonesa se ubica en una visión que aprovecha lo que hemos entendido como el desarrollo de un régimen tradicional proyectado en una ambientación permanente. Esta se presenta, en el sustrato textual como una

relación entre los descriptores de “lo japonés” dentro de la composición del texto, como parte de las dinámicas internas de la narración.

Si antes hemos visto casos en los que se recurre a la visión de Japón como un recurso que ilustra la composición de una visión exótica, que después evoluciona a una comparativa de la realidad representada en oposiciones dicotómicas (lo sensible-lo brutal, lo incompleto-lo perfecto, lo espiritual- lo material), en este caso obtenemos una lectura de introspección en la cultura japonesa y su representación en la historia, a través de un montaje de motivos que se declaran como deudores de ese conjunto de referentes que hemos dado en llamar “lo japonés”

La novela *Sho-shan y la dama oscura* se presenta como una novela de “realismo mángiko”, donde la referencia transformacional del realismo mágico toma la forma de una supuesta historia de *manga* adaptada al texto novelístico. Al establecer en su argumento central la cercanía de los personajes con el mundo del cómic japonés, asistimos a una adaptación de descriptores culturales, en donde los personajes centrales deben obedecer, a partir de esa declaración, a arquetipos propios de personajes de historieta japonesa.

La estructura general, derivada de este orden, parte de la ubicación de un escenario en donde los personajes centrales, una familia de padre, madre y dos hijas, coexisten en torno al mundo japonés que se vive dentro de su casa.

La hija menor, que padece una especie de autismo, vive en una realidad fragmentaria en donde los estímulos del exterior son readaptados desde el prisma de la cultura japonesa reproducida según el criterio de los padres, con una ambientación de colores, formas, objetos y conductas que son sugeridas como tradicionales.

Este ambiente, que para funcionar se vale de la interacción de dichos elementos establecidos por el argumento, determina para nosotros el sentido de que la novela dependa de la siguiente estructura convencional de acuerdo con la secuencia de nudos dramáticos:

Violeta, la hermana mayor, vive con su hermana Lu en un mundo alternativo: Este se halla representado por una dimensión interna, la de los acontecimientos que ocurren dentro de su casa, que es un microcosmos “japonés” en donde esta cultura opera a partir de referencias de *manga* y *anime*, en una construcción ambiental que diseñada para mejorar las reducidas

capacidades de comunicación de Lu a partir de imágenes y contextos que le son atractivos y ella puede entender. Proceso de compleción a partir de la caracterización de un ambiente japonés.

Lu provoca un accidente y es marginada, trastocando la vida de la familia: Una vez que se acusa a la niña de haber actuado deliberadamente para dañar a un niño, se presenta el rompimiento de la estructura ambiental que hemos conocido y se produce una revelación sobre el pasado de Dagmar, la madre, quien es separada de las hijas. Esto implica la aparición de una visión fantasmática que permite una derivación secundaria de la historia, dirigida hacia la presencia de componentes de ambientación que, como vemos en la novela, están dirigidos por la presencia de un fenómeno que se asume como relativo a la espiritualidad tradicional.

Violeta descubre el verdadero pasado de su madre y de su familia: La construcción de los personajes depende de una confusión supuesta con respecto a su origen y su filiación racial. Es un detalle importante detrás de la presencia de un contexto japonés que se manifiesta como no desligado de una verdadera influencia japonesa, dentro de la novela.

Se resuelve la historia con el traslado de los personajes al pasado: Por una relación de la madre de Violeta con un hombre de ascendencia oriental, se establece la vinculación de la familia con el mundo representado por el Japón particular que es establecido por los animes que la familia vive en su casa.

Sin embargo, debe señalarse que la interrelación que los motivos japoneses tienen entre sí a lo largo del texto depende la ubicación determinada explícitamente por el ambiente en el que los personajes se desenvuelven. Es decir, en esta ocasión encontramos que el pasado de la madre, Dama, es fijado por el regreso a ese espacio a través del recuerdo evocado por la imaginación.

Con base en lo anterior proponemos la siguiente estructura:

Organización de la estructura de ambiente (Escenario 1)⇒ Revelación de un elemento de la construcción incompleta de un ideal (Escenarios 2 y 3) como evidencia de la inserción de un exotismo refinado, como “lo japonés” en funcionamiento dentro de narración⇒Complemento del entramado sintáctico con la evocación de una pasado “oriental” (Escenario 4)

Esta estructura complementaria explica al personaje central sus orígenes chinos/japoneses. Esto, a su vez, establece un escenario de incompleción que se utilizará como tema para una novela subsiguiente.

A continuación presentamos algunos ejemplos que consideramos básicos para la ubicación de dicha estructura interna:

Desde entonces acordamos que no sería más Violeta sino Murasaki, y ella no sería más Mamá sino Dama, igual que Dama Murasaki, la sor Juana de los japoneses. (...) El único lugar donde soy oficialmente Murasaki en es mi imperio bonsái. Para papá, como para el resto de la humanidad, soy simplemente Violeta (pág. 19).

En el sustrato de realidad desplegada en la novela requerimos analizar la metaforización de los conceptos de ambiente en los que esta historia adquiere forma. La conformación de los referentes japoneses depende en este caso de la reiteración de descriptores que habrán de validar los motivos de la historia. En la actualización de los caracteres de los personajes, vemos que anterior a este proceso viene la ambientación que, sin embargo, depende de la aplicación del régimen tradicional.

Para el ritmo de la novela, que nace con la ubicación de las acciones de los personajes en un espacio “japonés”, se requiere entonces de la conexión de estos con un ámbito tradicional que, sin embargo, adquiere forma en el espacio donde surge la historia. A diferencia de otros casos que hemos estudiado, aquí “lo japonés” adquiere dimensión propia desde que el autor, a través de sus personajes, declara su voluntad de convertirlos en trasuntos de una realidad “japonesa” como instrumento elemental para la organización interna de la historia.

Murasaki Shikibu, la dama de la corte Heian del siglo IX, es a la vez trasunto de la monja poeta del siglo XVII mexicano en virtud de su condición de referente literario que, por insoslayable, es utilizado como recurso de transformación para traducir la realidad mexicana por la japonesa según las condiciones dadas por la misma historia.

Por otra parte, cuando Violeta establece que el único lugar en donde puede ser ella misma es su “imperio bonsái”, utiliza una terminología que pertenece al régimen tradicional por contraposición/complemento: el imperio japonés es la jurisdicción del *tenno*, la cabeza del

sistema mítico-mitológico alimentado por la tradición shinto, que a la vez se expresa en un descriptor de naturaleza que pertenece al régimen ambiental.

Esta es la primera ocasión en que encontraremos en funcionamiento una metáfora de esta característica en la descripción de “lo japonés”, como ambiente a la vez que noción del régimen tradicional de una manera tan cercana a través de la complementariedad de términos.

Dama se llama en realidad Dagmar Obscura y es escritora de cuentos para niños (...) escribe sobre japonesitas inteligentes y bondadosas. Su personaje más popular lleva mi nombre: Murasaki. Tiene otra japonesita llamada Cho que se entiende con las mariposas pero no con los humanos y la dibuja muy parecida a Lu pero con cabello negro y liso (...) escribe con caligrafía tan preciosa como la de Murasaki (...) su precoz genio para la pintura y a poesía salvarán a Murasaki al llamar la atención de un cortesano de la emperatriz Akiko. (...) En esa época, afirma Mamá, los caballeros se enamoraban de la caligrafía de la dama, antes que de la dama misma. Una feúcha con bonita letra tenía más posibilidad de casarse bien que una bonita que hiciera patas de araña (págs. 29-31).

Hay varias posibilidades de interpretación de sentido en los descriptores que tomamos como ejemplo en este párrafo, que funcionan como actualizadores de un contenido referente a juicios de valor. Debemos ubicarnos primero en el descriptor de exotismo usado en el diminutivo “japonesitas” que además están dotadas, como personajes ideales, de notables virtudes que, antes que tradicionales, establecen un parámetro que ya conocemos para construir la tipología de la conducta japonesa.

Con todo debemos insistir: el descriptor se convierte en actualizador en función de su ubicación en el texto y únicamente a partir de lo que este nos ofrece. En este caso, la imagen se complementa con el recurso a la caligrafía como una capacidad que las mujeres japonesitas virtuosas deberían tener para destacar en la corte Heian. Si hacemos caso a la lectura que hace Antonio Cabezas del contexto de los poemas de la época de la familia Fujiwara, tenemos que el principal valor estético de la poesía de ese tiempo, en que las mujeres comenzaban a dominar la literatura cortesana, no radicaba sólo en el texto sino también en la forma que este adquiriría en su soporte material.

La identificación de este elemento como un ejemplo para la explicación de algunos de los intereses del personaje de Dama, implica la irradiación de la naturaleza de estos al resto de personajes y aporta información sobre la estética que se pretende será percibida en la vida narrada en la novela.

Izanami, personaje creado por Jinzaburo Kunikida, a partir de otro de la mitología japonesa. En la ficción de Kunikida, el hoy legendario anime inconcluso, Tinta violeta, Izanami es la encarnación del mal voluptuoso que, al no lograr posesionarse de Dama Murasaki –personaje inspirado en la poeta del siglo XI-, se empeña en destruir todo lo que ella ama. Posteriormente sería retomado para el exitosísimo anime del mismo creador, Master Higo (Gil, 2009: 84).

El contexto de este párrafo es la búsqueda que hace Violeta sobre el personaje de Kunikida, sobre el que empieza a caer una sospecha que hacia el final de la novela se revela como parte del origen de la niña. Además, *Tinta violeta* será el título de la segunda novela de Eve Gil continuando esta historia.

El origen de la historia, según el párrafo, nos permitirá detectar uno de los momentos más claros en el proceso de adaptación del régimen tradicional: Izanagi e Izanami, una suerte de Adán y Eva japoneses, nacieron de la voluntad de las tres deidades creadoras como la pareja fundacional de la humanidad que, se entiende, tiene su origen en las islas japonesas. Izanami adquiere un carácter malvado por el cual se llevaría a cabo una especie de posesión “demoniaca” que significaría el conflicto que desata la historia, misma que, como se verá en la novela, estará calcada de las condiciones previas a la llegada de Violeta al mundo.

De nuevo tenemos el proceso isotópico de interconexión de descriptores, esencial para la derivación de motivos (con actualización en las condiciones del sustrato textual) de la historia que dan como resultado el efecto de contacto entre lo que en esta investigación hemos entendido como los dos regímenes esenciales que aprendimos a distinguir y aislar desde las obras de Rebolledo.

Es muy importante reconocer que esta convivencia entre motivos se hace más estrecha en la medida en que se identifican los orígenes del uso de referencias japonesas que, en el caso de esta novela, se verificarán en el recurso al tema de la posesión como una especie de inmersión en un mundo alternativo que se va preparando desde la descripción del ambiente de la casa de la familia, construido a propósito de materializar el espíritu de “lo japonés”.

-Demonio suelto desde inmemoriales tiempos, Mulasaki-chan –explicó la mariposa-, y si especialidad es posesionarse de cuerpos bellos inocentes para servirse de ellos en su labor destructiva de la humanidad. Pero con Dama Mulasaki no podía nunca pues la encontró celada a toda maldad y estulticia. Cuando ella cobla conciencia de ser acosada por demonio, que fue quien mató a esposo al apalearse mientras escribía, se recluyó en

monastelio (los demonios tenel avelsi3n a telitolios de Buda, tanto como a dulaznos (Gil, 2009:107).

La primera evocaci3n que tiene lugar aqu3, pertenece a lo que identificamos como el r3gimen ambiental que tiene entre sus componentes la caracterizaci3n de una relaci3n con componentes de la naturaleza. De ah3 el salto hacia los recursos de teriomorfizaci3n se1alados por Durand (2004) para que la mariposa de marras tenga adem3s la posibilidad de ejercer una clarividencia que pareciera ser potenciada, en los descriptores del texto, a trav3s del motivo de la espiritualidad para explicar algunos de los momentos m3s dram3ticos de la vida de Dama.

La relaci3n con el proceso de teriomorfizaci3n en Durand se explica cuando el antrop3logo de Grenoble afirma que, de todas las im3genes, las de los animales son las m3s frecuentes y comunes. Es decir, parafraseando la definici3n que nos ofrece en su libro (2004:73), nada nos resulta m3s familiar que las representaciones animales como los osos de peluche, las caricaturas y su funcionamiento como veh3culos de fen3menos, caracteres y formas de ser, lo cual en el caso de la estructuraci3n del ambiente “japon3s” en la novela de Gil, tiene la operatividad por la asociaci3n adicional al mundo infantil dentro de un espacio controlado por asociaciones a la cultura japonesa. As3, retomando lo mismo a Gil que a Durand, la mariposa no s3lo es una conexi3n con el mundo de la imaginaci3n infantil sino con la referencia al r3gimen tradicional.

Adem3s, tenemos como evidencia la ubicaci3n de este ejercicio en un contexto que no s3lo alude a la tradici3n por la menci3n al budismo, sino que dicho contexto permite la materializaci3n de la imagen a trav3s de su uso velado, m3s all3 del ambiente, dentro de la significaci3n del sentido en un espacio relacional tradici3n-tiempo, donde este segundo elemento adquiere significado espec3fico por cuanto debe al uso de un espacio determinado, esta vez, por la tradici3n, a trav3s de un motivo tan tradicional (por a1ejo) como es el monasterio y el 3mbito al que este pertenece.

Este es un motivo que veremos ampliamente en Bellatin y que identificamos como el contexto para una serie de transformaciones isot3picas que tienen un propio peso en las metaforizaciones y recursos transformacionales de diversas piezas.

CAPÍTULO III – Análisis de la composición literaria en *El jardín de la señora Murakami*

La primera obra que analizamos a continuación es una novela breve del escritor mexicano Mario Bellatin, aparecida en 2000, siendo la primera parte de una trilogía novelística cuyos componentes presentan argumentos independientes entre sí, aunque vinculados en diversos momentos por diversos motivos y referencias que serán importantes en nuestra investigación.

Un concepto central inaugura la novela: El jardín, al estar a punto de ser desmantelado, indica la acción en que se centrará la novela completa. En una primera instancia, nos parece importante destacar que esta figura es la que da inicio al régimen ambiental que mencionamos arriba y que será explicado conforme a nuestro avance. En efecto, el jardín posee un doble atractivo significativo: mientras que la imagen nos ayuda a ubicar espacialmente el punto neurálgico de la acción, su fundamento tradicional implica el avance de la acción hacia un punto que dispone el ordenamiento posterior de sentidos del régimen tradicional.

Las piedras blancas y negras, como las de los jardines zen tradicionales, lo mismo que el ejercicio de la acción, aluden a la composición de un antecedente cultural, referencial en efecto, pero además un sustrato de información respecto al efecto de una imagen del jardín como el espacio que arranca la novela, marcado por un ambiente de feminidad. La señora Murakami meditaba en un jardín, amplio según se entresaca de la descripción, que ahora está a punto de dejar de existir. La fragilidad, la efimeridad del instante, son conceptos que tienen un lugar en la estructura de la novela. Atenderemos con especial énfasis las características de este primer movimiento.

En un sentido complementario, destaca la inclusión del título con su versión en idioma japonés: *Oto no-Murakami monogatari*, a manera de subtítulo únicamente en la portadilla. Si bien es un detalle que acaso no ofrezca mayor información de entrada, señala la caracterización de la novela como la presencia de una historia que se desarrolla en un plano en que, para que la

historia pueda ser comprendida como parte de un contexto paratextual, señala entonces el origen supuesto de la obra en una versión original que es transcrita y traducida con la mayor veracidad posible.

Cuando la novela apareció, Bellatin acababa de publicar el año anterior *La escuela del dolor humano de Sechuán*, en la que practicaba una aproximación inicial a lo que desde la escuela exotista de autores como Loti, Said o Sardar identificaríamos como los primeros antecedentes culturales de la otredad del Extremo Oriente.

Este antecedente nos sirve para saber que las menciones que se hacen de la extrañeza y peculiaridad de las manifestaciones culturales de una cultura asiática en particular se estructuran, en la obra posterior de Bellatin, desde la óptica de un intento de acercamiento a dichas expresiones culturales desde un examen a partir de la tercera persona de un narrador omnisciente que en aquella y en las tres “novelas japonesas” se hará pasar por un nativo de China o, en los casos que nos ocuparán, de Japón.

En un sentido operativo, dichos componentes se refieren a los motivos, símbolos, marcadores y sentidos que encontramos en la novela como parte central de la composición del mensaje que se transmite por la vía del texto literario.

Cuando leemos la novela nos encontramos con la particularidad de una estructuración que tiene cuidado en establecer, denotativamente, que se trata de una historia japonesa narrada desde una perspectiva japonesa.

En efecto, debemos considerar el recurso permanente a la ilación de un conjunto de anécdotas que aparecen organizadas en un espacio que, a juicio de la persona que cuenta la historia, pertenece al pasado y dicen cosas desde la concepción de la historia de Izu Murakami como la protagonista de unos hechos que forman parte, se sugiere, de un tiempo pasado que se agota definitivamente con la destrucción del signo que le da sentido a la historia.

En la estructura de la obra de *El jardín de la señora Murakami* observamos un recurso importante en relación con la existencia de un punto de partida, en el futuro-presente, que se hace evidente como consecuencia de una serie de acontecimientos que son los que le dan forma a la narración.

Si en efecto, como veremos, la historia comienza con el final, tenemos que los conectores de la misma se hacen presentes en el cuerpo de la novela, en sus tres partes, para fundamentar la evolución de la señora Murakami desde que en la imagen del jardín se hace presente el origen de los acontecimientos que dirigirán a la protagonista por los momentos centrales que de su vida se retratan en las tres partes de la novela.

Mientras tanto, veremos algunas características que deben atenderse preliminarmente del conjunto que identificamos como la novela y que son el marco desde el que se proyecta la naturaleza de la obra completa. Nos referimos, de la mano de Gérard Genette (2001), a las implicaciones de la composición del título como parte integral de la obra y de la trayectoria de Mario Bellatin.

Genette nos recuerda que las funciones del título se orientan a identificar a la obra como una entidad particular, designar su contenido y ponerla en relieve, sin olvidar su carácter como atracción hacia el público potencial en tanto que destinatario (Genette, 2001:68).

Mencionamos lo anterior dado que en el presente análisis insistimos bastante en la función totalizante del título en el caso de la novela que nos interesa, considerando además el sentido diegético que se integra en el mismo, en el juego que Bellatin propone con la ubicación del jardín en su naturaleza de sujeto, como denominador, lo veremos constantemente, de las acciones, secuencias y tópicos que nos interesa describir y analizar.

A la vez, y considerando lo anterior, la función del predicado en el título nos ofrece a la señora Murakami como lo que, desde ahora, podríamos inferir como la segunda mitad del conjunto de tópicos que le dan forma a la historia.

En el sistema imaginal que nos interesa estudiar aquí tienen especial importancia la incompleción (Insuficiencia, ausencia) como un ejemplo alegórico de la personalidad humana (la vida del alma) a través de la posesión de objetos pero también, como funciona en la presente inducción en la unidad de lectura, de espíritus y ambientes. En este punto empieza a dibujarse la necesidad de generar una atmósfera, como connotativamente queda expresado, como un complemento de la panorámica de un esquema tradicional en donde discurre la existencia.

La aparición y el fantasma se remarcan como funciones cardinales que serán operacionalizadas, y activadas para el desempeño óptimo del ambiente, en atmósferas y senderos acuáticos. Seguimos aquí el rastro de la imagen flotante que aparece según las necesidades de la historia. La ruta analítica que le da sentido a la inserción de esta unidad de lectura con la imagen del marido se explica como un componente esencial alimentado por el animismo implícito de la estructuración “japonesa” de la aparición, tema que desarrollaremos más adelante.

Debe destacarse, en efecto, la función de designación que encontramos en la naturaleza que expresa el sentido del jardín, pero sobre todo en su relación de dependencia con la fenomenología que encontramos asociada en la novela a las transformaciones de los tópicos que se desarrollan como consecuencia de la presencia de ambos elementos fundacionales (Izu y su jardín/creación-El jardín y su dueña/prisionera) para delimitar, desde el principio, el objeto total que se desea señalar con la narración de la novela completa.

Genette advierte que es posible, pues, que la novela cuente con un título seductor, más no necesariamente relacionado con la historia “global” que en el libro se estructura. En el caso de Bellatin tenemos un sujeto con su predicación en una composición simple que se basta para integrar las dos dimensiones de las que nos ocuparemos en esta investigación.

Otro punto a comentar es el del carácter ambiguo que aparece en muchos títulos que hacen representaciones genéricas directas valiéndose de un término que puede existir en muchos títulos similares.

El caso que nos ocupa no presenta la particularidad que el analista de paratextos menciona acerca de una posible debilidad en la designación, si consideramos las condiciones que

señalamos arriba en relación con la composición del título a través de una simple pero hábil designación de la estructura argumental, resumida en dos términos centrales que abarcarán las tres partes de la novela.

A continuación, comenzando con el andamiaje analítico que para esta obra nos interesa, presentamos un bosquejo rápido de la estructura argumental de la novela, considerando que este se organiza con base en la información que la historia nos ofrece a lo largo de su desarrollo.

a) Primera parte

Hemos adelantado que en la novela la estructura que se presenta proviene de la parte final del argumento, cuando se establece el final material del signo central que da título a la novela.

Este es el primer punto de nuestro trayecto. La novela comienza advirtiéndolo en su punto de partida que la historia de la señora Murakami nace, lo veremos adelante, de su ubicación en un espacio ajeno a ella misma, es decir, veremos en la novela que el espacio vital que habita es una casa ajena en donde ella ha elegido un espacio específico para resguardarse. Dicho espacio es el jardín, en donde el narrador omnisciente empieza mencionando que tienen lugar las apariciones del fantasma de su marido muerto.

A continuación, la revelación del pasado continúa, moviéndose hacia la construcción, más amplia, del pasado que lleva a Izu a la rememoración del cortejo por parte del señor Murakami, lo que se enlaza, en un primer nivel, con las condiciones en las que ella forma parte de la redacción de una revista de crítica de arte en la universidad donde estudia.

La relación se profundiza conforme se van conociendo ella y el excéntrico coleccionista a quien ella critica en el artículo por su mal gusto para organizar su colección de arte y su disimulada ignorancia para identificar los periodos artísticos de Japón. A consecuencia de la publicación del texto, se presenta un distanciamiento por parte del señor Murakami, si bien hay que matizar que, en el texto que nos presenta el narrador, no hay referencias acerca de una relación romántica, sino más bien de un acercamiento por parte del señor Murakami a la joven, lo que más tarde se convertirá en un compromiso familiar.

En este contexto tiene lugar la descripción de un agravamiento de la salud del padre de Izu, lo que hace que este personaje y su esposa aparezcan en escena. Este es un punto importante porque nos presenta la construcción de la mentalidad de Izu conforme va enfrentándose a una realidad que sugiere ya un cambio en su vida. En primer lugar, la enfermedad de su padre se aúna a mayores remordimientos por su acerba crítica a Murakami.

Esto ocurre en paralelo al inicio de la decadencia de la familia, un motivo que anuncia la segunda parte de la novela a partir de la angustia de la madre de Izu por el futuro de su hija y la imagen que cultiva al interior de la universidad.

Presente (jardín – ambiente desde donde se proyecta la historia posterior) ⇒ Pasado inmediato (conjunto de motivos que estructuran el sustrato de la historia) ⇒ Pasado lejano (conformación de los antecedentes personales y estética del contexto)

El presente esquema se explica por la necesidad de volver a la experiencia que se tiene en un determinado espacio o símbolo manifiesto en la novela. En efecto, la organización del texto nos lleva, en muchos casos, a un pasado, dada la dependencia de la novela que en este capítulo nos ocupa a evocar espacios, personajes y circunstancias del pasado. Se trata, pues, como en los esquemas que siguen párrafos abajo, del mecanismo de evocación que explicábamos anteriormente, pasando por el sustrato de la historia hasta la conformación de esta, de regreso del *flashback*, por decirlo así, en el texto a nuestra disposición.

El conjunto de referencias que pueblan la estructura argumental tiene su centro en la organización de una proyección de orden 3-2-1, en donde la primera caracterización es la del presente, una vez que ha tenido lugar la historia, y da comienzo a la explicación de la misma a partir de una secuencia lógica de hechos que comienzan con la muerte del marido, en donde su aparición en el jardín tiene un afecto simbólico específico que sin embargo es el punto de partida para la presentación de los personajes.

Del presente (3), en donde se sugiere ya la estructura invertida, se pasa al pasado reciente (2) de los personajes como una lógica del comportamiento de recursión de los diversos acontecimientos que se siguen después de que a causa de la conducta de los personajes, sobre todo Izu, en su pasado lejano (1), tiene lugar una evolución específica de la historia.

b) Segunda parte

Se desarrolla así un segundo contexto en donde tiene lugar la acción de la política académica dentro del espacio de la revista y las actividades de Izu como crítica de arte, en un interés por afirmar su independencia como intelectual. Esta segunda parte empieza como contraposición a dicha perspectiva cuando se da un brinco hacia lo que detectamos como el “punto medio” de la historia: la vida matrimonial con el señor Murakami, como un antecedente inmediato a la muerte de este y la destrucción del jardín-santuario.

Esta casa, como recuerdo, aparece entonces para invocar las anécdotas relativas a la transformación de la visión estética de Izu en medio de las embestidas de los dos bandos políticos de la universidad, alrededor de la revista de crítica de arte. En este punto vemos cómo se repite un esquema sugerido desde la primera parte, cuando la relación problemática con el padre, a causa de las complicaciones por su enfermedad, vemos planteado un sistema de referencias posibles de repetición.

La que nos interesa en esta segunda parte es el momento donde uno de sus maestros en particular, Matsuei Kenzō, se convierte en el centro del conflicto que enfrenta Izu, a consecuencia de su interés personal por integrarse al campo artístico, lo cual se opone a los deseos de su familia, ámbito en donde el señor Murakami empieza ya a desempeñar una función más predominante.

Es entonces, seguimos ubicados en el primer nivel temporal de la novela, cuando tienen lugar acusaciones de inmoralidad contra el prometido de Izu, y es por ello que temporalmente ella puede volver a formar parte de las actividades de la revista, cuando un nuevo incidente, en donde sus maestros le piden que se preste a un fraude electoral en las elecciones universitarias, a lo que ella reacciona renunciando a la revista y a su trayectoria en ella.

Pasado inmediato (evolución de la relación con Murakami y decadencia de la familia de Izu) ⇒ Pasado lejano (reintegración e inicio de la decadencia de su carrera académica) ⇒ Presente (proyección del tiempo hacia el antecedente inmediato de la historia – rompimiento de Izu con su pasado)

La estructura de orden 2-1-3 señala la composición de un escenario que, como consecuencia del punto en que concluye la primera parte, se proyecta hacia la siguiente categoría de pasado que encontramos en la historia y que es la referente a las condiciones en las que Izu se relaciona formalmente con el señor Murakami, lo que se conecta, en un salto de recursión al estadio anterior, al punto en que la enfermedad del padre se agrava y el autor deja claro que Izu, hija única, se ve obligada a permanecer más tiempo en su casa.

En estas condiciones tiene lugar la proyección hacia las implicaciones que tiene la denuncia que hace Izu del intento de sus maestros por realizar un fraude electoral en las elecciones del consejo de la Facultad de Artes.

Al presentarse este nudo en la historia, tiene lugar el último recurso al pasado anecdótico de esta parte segunda y se fija la transición hacia el presente actual de Izu con el que comienza la última parte, mucho más breve.

c) Tercera parte

El inicio, si lo comparamos con el anterior, muestra un avance narrativo desde el punto en que la segunda parte comienza, es decir, si el anterior se vale del regreso a un pasado inmediato anterior, con la vida matrimonial con el señor Murakami, aquí se regresa al jardín, el punto de partida que es el final, aunque ahora con el conocimiento de los acontecimientos que al final de

la segunda parte tienen lugar en el centro de lo que había sido la vida anterior de Izu para mostrar su decadencia encaminada a su permanencia dentro del espacio del jardín, que es la casa de su marido.

La brevedad de la tercera parte nos obliga a considerar que el trayecto de regreso al punto de partida pasa por la generación, desde el “punto medio” antes descrito, de una realidad alternativa, relativa a la destrucción del espacio anterior, donde la vieja casa de Murakami y su colección son desplazadas para dar lugar a la nueva casa, en donde se construye el jardín.

Es en este punto, paralelo al abandono de la casa paterna por parte de Izu y a la muerte de su papá, cuando vemos la caracterización de la forma de vida en el jardín y cómo este se vuelve el símbolo, que analizaremos al detalle, de las conexiones que tienen lugar desde que la novela es dividida en tres partes para el manejo de los saltos temporales desde la rememoración y evocaciones posteriores por parte de la protagonista hasta la destrucción de dicho espacio en donde tiene lugar la narración completa.

Presente (centro de la evocación de la relación con el señor Murakami – fijación de la vida actual de Izu luego de su rompimiento con su vida anterior) ⇒ Pasado inmediato (preparativos para el matrimonio y construcción de la casa nueva y el jardín) Pasado lejano/Transición al Presente (delimitación final de los acontecimientos en torno a la evocación general del pasado en Izu Murakami)

El regreso de la tercera parte al orden 3-2-1-(3) establece como fin, en efecto, la delimitación de los acontecimientos al rango abierto por el personaje central alrededor de las evocaciones de la vida que ha llevado a partir de su relación con el señor Murakami, en paralelo al abandono de su desempeño profesional.

Destacamos en este punto entre paréntesis un último salto hacia el presente desde el que tiene lugar dicha proyección en función de la conclusión de la historia a la que se llega con los diferentes procesos de decadencia en la vida de Izu que son narrados: la agonía y muerte del

padre, su propio confinamiento a la casa de su marido, la muerte de este y la destrucción voluntaria de su jardín.

De tal manera, en términos generales, preparatorios para nuestro trabajo, detectamos la siguiente estructura por las tres partes de la novela:

I.- 3.- Presente desde el que se cuenta la historia como detonadora de la evocación.

2.- Pasado inmediato como causa inmediata ubicada en el matrimonio de Izu.

1.- Recursión al pasado de Izu como construcción y comprensión del personaje.

II.-2.- Pasado inmediato como consecuencia del pasado remoto del anterior punto 1.

1.- Recursión al punto de partida de Izu en su familia – Estructura de su rutina.

3.- Transición a la vida con Murakami.

III.- 3.- Punto de partida desde el punto último de la segunda parte.

2.- Pasado inmediato como última recursión hacia las consecuencias de sus actos.

1.- Recursión final hacia la familia de Izu como salto hacia la muerte de Murakami.

Donde la ubicación del momento (3) referente al punto en donde, en el presente, tiene lugar la proyección hacia el pasado desde el jardín, se identifica la generación de los saltos hacia la mención de las consecuencias de determinadas facetas del carácter de Izu en la toma de decisiones que, en el punto señalado, tienen como implicación un efecto en su relación con Murakami y en su vida actual, según se comprende en la ubicación de dicha vida en los momentos en que se vuelve al punto de partida de la novela.

El conjunto I, por lo tanto, presenta, además de la obvia introducción de la historia y la ambientación, el ciclo de referentes que parten de la necesidad de ubicación de los acontecimientos en secuencia de recursión hacia el origen explicativo de la personalidad, por ejemplo, de Izu, tomando en cuenta la evolución de esta conforme se van presentando los acontecimiento asociados a su trabajo como crítica de arte.

Debe considerarse además que la mención del carácter de Izu queda en un nivel marginal en el que se presenta primero un contexto que debe irse resolviendo desde el espacio de la casa, mismo que tampoco tiene más sustancia, hasta el origen personal de Izu.

El conjunto II se debe al nudo originado en el anterior, acerca de la relación de Izu con Murakami a un nivel profesional. De hecho, una aportación esencial que se presenta en esta segunda parte es el establecimiento de este tipo de relación, como veremos, en tanto que modelo de la relación entera de Izu con el que será su marido.

Debemos ajustarnos a esta visión para entender la sobriedad de dicho matrimonio, del que, en esa etapa, el narrador no nos proporciona mayor información, para entender incluso el tipo de convivencia que sostiene la protagonista con su entorno familiar y académico.

Una vez que empieza a resolverse este esquema, lo veremos en acción en el conjunto III en la medida en que ese básico para entender la concepción de los acontecimientos que dan forma no sólo a la convivencia sino a las condiciones en las que descubriremos el modelo general de la estructura simbólica y ambiental (que analizaremos en otro apartado), en donde transcurre la vida de Izu Murakami como parte del desarrollo de un estilo de vida que se va adelantando, como confirmaremos, en torno a todos los ámbitos que son tocados o subrayados por la personalidad de Izu.

Presentamos a continuación el párrafo inicial de la novela de Bellatin, para comenzar el análisis de la estructura de frases y los recursos léxicos que utiliza.

El jardín de la señora Murakami Izu iba a ser desmantelado en los días siguientes: removidas las grandes piedras blancas y negras que lo habían integrado hasta entonces. Secarían además los senderos acuáticos y el lago central, donde siempre fue posible apreciar las carpas doradas. La señora Murakami solía sentarse frente a ese lago para contemplar durante varias horas seguidas los reflejos de las escamas y las colas. Abandonó aquel entretenimiento sólo cuando enviudó. Durante esa temporada la casa se mantuvo cerrada. Las ventanas no se abrieron. Sin embargo, el jardín siguió manteniendo su mismo esplendor. La vivienda continuó al cuidado de Shikibu, la vieja sirvienta. Del jardín se encargó un anciano con mucha experiencia que había sido contratado por la señora Murakami para que lo visitara dos veces por semana. (Bellatin, 2000:7).

Cuando leemos la mención al jardín de la señora Murakami por primera vez, asistimos a la construcción de la primera locución que da forma al punto de perspectiva desde el cual se entiende la proyección hacia el pasado en donde, hemos dicho, se estructura la historia completa. La sola evocación, sin descripción, del jardín, se ubica en el verbo compuesto en la primera línea que anuncia la inmediatez de la consumación del hecho de su destrucción.

Lo anterior implica así la rapidez de la llamada a un pasado lejano que se irá materializando poco a poco a partir de lo que ya podemos identificar como una ilación consecutiva de motivos: Jardín-Piedras grandes, blancas y negras-(Tierra)-Senderos acuáticos-Lago central-(Carpas doradas)-(Reflejos de las escamas y las colas), que son estructurados como imágenes por el léxico que a lo largo de la novela integra descripciones breves de cada conjunto, mismas que no ofrecen mayores explicaciones acerca de la composición del ambiente resultante de las referencias inmediatas que anotamos en dicha secuencia.

Estas referencias, por sí mismas, ofrecen en cambio una ubicación del lugar que ocupan dichas palabras en la generación de las imágenes centrales de cada párrafo, lo que significa la distribución de motivos que dan unidad a lo que más adelante analizaremos como la caracterización de un ambiente (o régimen que determina su funcionamiento) que ha sido desembocado por la descripción de un paisaje o los objetos que se encuentran dentro de una casa, o bien por la época (descripciones o sugerencias temporales sobre un espacio) en la que tienen lugar los acontecimientos, según el esquema que ofrecemos.

Partimos del principio de la concepción de la locución como una unidad léxica que encierra un mensaje que es compuesto con ayuda de la conformación de un sistema de palabras que al aislarse y significar por sí solas no nos dicen demasiadas cosas del contexto en donde les damos forma. Por ejemplo, una vez que identificamos la pertenencia de las frases iniciales a un espacio donde la acción genera el sentido de las palabras que fungen como descriptores encontraremos la organización de enunciados fraseológicos que en su composición encierran una forma concreta.

Estas formas son aquellas que identificamos como “imagen” en tanto que consecuencia del a operación de un conjunto de motivos ilustrados por el manejo de palabras concretas que marcan la naturaleza del mensaje que el texto está transmitiendo.

Identificamos las dos primeras líneas como componentes de una locución abierta que transmite un mensaje total (el de la imagen inaugural del jardín), que a pesar de ello es solo provisional. A continuación tiene efecto la transición progresiva, aunque rápida, de las imágenes por las que se construye el ambiente, mismo que, como adelantábamos, en todo el párrafo se conduce desde un futuro inminente.

Ahora bien, si el tercer enunciado, referido a la explicación del procedimiento artificial del lago, nos ubica en dicho futuro como inmediatez, es porque a pesar de la referencia al pasado del inicio, dicha explicación del narrador omnisciente depende de la fijación de la historia, desde el inicio, en el presente desde el cual se realiza el esquema de proyecciones que hemos definido.

Por otra parte, debe notarse cómo la siguiente frase se ubica plenamente en un pasado que podemos identificar como “inmediato” en nuestra propuesta, pues señala una acción del personaje en un espacio que seguirá existiendo durante la novela puesto que mientras tanto no recibimos información acerca de su desaparición.

Al ilustrar un pasaje de la vida de Izu, en conexión con el espacio que se describe, tenemos un enunciado fraseológico completo que al abrirse en el establecimiento del pasado, se cierra con su evolución lógica desde los elementos que por ahora sólo sospechamos de dicho pasado hasta la ubicación, de nuevo, del presente, con las escamas de las carpas, cerrando la composición de imágenes como motivo que hilamos párrafos arriba. Prosiguiendo dicha composición, detectamos que la frase referente a que Izu abandonó el entretenimiento de ver las carpas cuando enviudó, encierra en sí misma la definición esencial de un orden de acontecimientos que más adelante identificaremos como fundamento de la historia.

No es casual, en este enunciado con su fraseología, la conexión, obvia, con el motivo inicial de la destrucción o la decadencia, pero además tenemos otro enunciado fraseológico

completo casi de inmediato, luego de la descripción concomitante de la casa cerrada, cuando se señala que las ventanas permanecieron cerradas.

En este punto encontramos la carga semántica del sentido relacionado con la formación concreta de un símbolo, con la ventana cerrada, que alimenta la conformación del espacio cerrado como una síntesis metafórica, del abandono del mundo por parte de Izu, considerando como prueba de ello la certeza, en el párrafo inicial, de que su vida está ocurriendo en el presente del que se parte en la novela.

En la contraposición con esta imagen tenemos un fenómeno fraseológico de colocación que nos interesa destacar en la aclaración de que, a pesar de todo, el jardín seguía manteniendo su mismo esplendor. Como frase consecutiva, nos encontramos, a nivel de ubicación, un contrapunto que será constante en la conformación del texto en relación con las imágenes.

Este tipo de relaciones de colocación en el texto son aquellas que nos sirven en este análisis para inferir las estructuras de conformación de ambientes y referencias tradicionales. En este análisis presentamos un conjunto de motivos expresados en palabras clave que señalan elementos que reducen (o miniaturizan, en términos de Bachelard) el proceso de representación que tiene lugar en el texto para que este sea capaz de transmitir/traducir el sentido de objetos y ambientes a una noción “japonesa” que integra a su vez de los acontecimientos que permiten el avance de la historia narrada.

Hay que anotar además que muchos de los cierres de párrafo que encontraremos se presentan remitiendo la proyección de una posibilidad alternativa, como locución, que funge como conector de la historia.

Por ejemplo, cuando la relación con el jardín (y, en consecuencia, con la casa, como deducimos) se limita al trabajo de la servidumbre, tenemos una composición, en este párrafo, que ayuda a enlazar la conexión de la referencia del presente con un pasado instantáneo vinculado a él, como el que leemos en la continuación de los detalles asociados a la vida de Izu con su marido, en los párrafos siguientes.

El resumen del estado de ánimo en la composición de las frases aparece sugerido en la relación entre la posibilidad de transcurso de tiempo (“La vivienda continuó al cuidado de...”) en un contexto indefinido de duración.

Este contexto, proponemos, sirve para ilustrar la decadencia que acompaña el ambiente ordenado por Izu en la servidumbre como representante del mismo (“...la vieja sirvienta”, “del jardín se encargó un anciano...que había sido contratado”) en el marco de la referencia de un esquema de fraseo que nosotros consideramos como parte de la información contenida en la simbología inicial del fenómeno que entendemos como la estética de una erosión.

En lo relativo al mensaje de este párrafo inicial, tenemos como base fundamental para el autor la vinculación de los actos narrados el hecho de la destrucción/erosión. Cabe mencionarse de nuevo la existencia de este referente como un antecedente desde el que se quiere hacer depender el entramado de la novela en términos de la fuerza que tiene para desencadenar las anécdotas posteriores. El tópico, pues, que construye el centro del párrafo inicial ubica la dirección de la argumentación hacia el pasado, si bien el pasado se establece como el fundamento de la evocación hacia una erosión, misma que opera como canal para el andamiaje de anécdotas posteriores.

Cuando, en las cinco frases, asistimos a la presentación general de la obra, también tenemos como fundamento el ritmo (removidas las grandes piedras blancas y negras que lo habían integrado hasta entonces. Secarían además los senderos acuáticos y el lago central... las carpas doradas...) con el que se hace un rápido inventario de los componentes que serán arrasados como parte, inferimos, del sistema de imágenes que conforman la historia.

Hay dos ideas básicas que podemos caracterizar como facetas del tópico de la erosión expresado en el comienzo de la novela y que señalan a la decadencia como el escenario en donde tiene lugar el alejamiento de la vida que alrededor del espacio de la casa y del jardín se había construido mientras que, en un segundo punto, la destrucción/erosión tiene lugar como consecuencia de la eliminación de dicho contexto material/natural como parte de la historia.

La impresión inicial hace parecer que ese es el eje, si la novela comienza ahí, si bien esto sólo es posible una vez que se ha explicado la evolución de la historia narrada en pos de la explicación de los actos de los personajes, en el pasado, que nos llevan a ese estadio en el momento de la novela que, en tiempo presente también asumiremos como el escenario en donde tiene lugar el final de la historia.

Otro elemento estructural que se presenta funcional constantemente en la novela es el organizado en torno a la naturaleza como un componente que desarrolla a los otros. Por ejemplo, el jardín es marcador del resto de las circunstancias que tanto en el pasado inmediato como en el lejano van dirigidas lo mismo a la presencia del señor Murakami como incluso al carácter de Izu.

Con todo ello, si atendemos al desarrollo del párrafo inicial, vemos que el jardín no es un recurso tan amplio como para sostener la ambientación del contacto con la naturaleza sino, ante todo, un elemento metafórico que soporta otros elementos de ambiente (La señora Murakami solía sentarse frente a ese lago para contemplar durante varias horas seguidas los reflejos de las escamas y las colas... La vivienda continuó al cuidado de Shikibu, la vieja sirvienta).

El tópico de la naturaleza opera desde este párrafo bajo esa dinámica, entresacando sus significados entre el sentido general que aporta a un contexto del que ha de ser deducido, y es parte sustancial, sin embargo, de la organización metafórica de las menciones acerca de la ubicación del carácter de “lo japonés”, en diversos momentos de la novela en lo relativo a la construcción de espacios donde tienen lugar acciones.

Al momento de realizar anotaciones acerca de la naturaleza constructiva del texto, veremos que este pertenece una caracterización que lo trasciende y que le hace ocupar un espacio en la obra literaria de Bellatin.

A continuación presentamos este fragmento de su novela *La escuela del dolor humano de Sechuán*, de 1999:

Hace muchos años que nadie utiliza esta ventana. Sólo en cierta ocasión una mujer se acercó y colocó su mano en el marco. Encima del polvo. Estaba ataviada con un curioso traje largo y enfundado. La tela brilla como la seda, pero se trata a todas luces de un género vulgar. De aquellos que se pueden adquirir en cualquier mercado. La mujer introduce la cabeza por la ventana, de afuera hacia adentro. Pregunta en voz alta si hay alguien del otro lado. Es absurdo verla en aquella situación, pues la ventana está sostenida sólo por un destruido muro de adobe. Es lo único que se mantiene de una construcción mayor. La ventana pegada al muro. Con el marco casi entero y los vidrios incompletos. Falta añadir un gallo a la imagen. La mujer vestida de un modo estrafalario observa hacia adentro a través del marco de una ventana, que es lo único que se mantiene de la construcción original (Bellatin, 2001: 33).

Es muy destacable la función tópica de la decadencia y la destrucción. Sirva pues este ejemplo para ilustrar el carácter relacional de las imágenes que encontramos en una novela que si bien no analizaremos aquí, presenta un conjunto de tópicos que encontramos cercanos a la temática y fraseología del párrafo inicial de la novela de Izu.

La integración del pasado como común denominador de la narración que comienza con el texto anotado es compatible con la presencia de diferentes tópicos y estructuras que aparecen en su novela del año anterior:

- i) Decadencia: La estructura de la que la ventana forma parte está representada por conjuntos como las piedras o los elementos que dan forma al ambiente del jardín. Los posibles brillos (las carpas, la seda) son en realidad sombras de su propia naturaleza a causa del contexto que los resignifica como parte del objetivo de la narración.
- ii) Suspensión del tiempo: La cosa concreta que aparece es la estructura que es visitada por la mujer (lo mismo que hace Izu con el jardín de su casa). Dentro de ella encontramos la ventana como el único despojo que se ha conservado de una época pasada. Este tiempo pasado, que no es sugerido aún por ningún indicio de lejanía o inmediatez, es el mismo con el que, en realidad, comienza el texto de la novela de Izu.

En nuestro proyecto de análisis incluimos una revisión profunda de la composición de sentidos del párrafo inicial a partir de las figuras literarias que adelantan la organización de la estructura con base en la estructura de metáforas, aunque no exclusivamente de ellas, como recursos para la configuración de referencias tradicionales y de espacios de ambiente, así como de giros verbales que sugieren la conformación de sentido y motivos dentro de las diferentes unidades de lectura de la novela.

Es posible identificar el avance rápido de las primeras dos frases del párrafo a partir de la eliminación de un elemento de la segunda (removidas las grandes piedras blancas y negras...) cuando en la forma de anástrofe directamente comienza la descripción de los acontecimientos procedentes al comienzo de la destrucción del jardín.

El efecto de inmediata inmersión en el asunto del texto es consecuencia, entonces, de esta disposición de los términos en lo que se comienza la enumeración de acontecimientos en el párrafo que, por su austeridad, señalan básicamente los temas que nos encontraremos en la novela alrededor de Izu.

Hemos propuesto este conjunto de grandes tópicos como aquellos que nos ofrecen información simbólica que, desde el bagaje teórico que trabajamos siempre con base en la misma novela, podamos ir contribuyendo a la delimitación del entorno isotópico que condiciona la representación narrativa de aquellos elementos que, configurados junto con acontecimientos/objetos/personajes/tiempos, son capaces de lograr la construcción del sentido japonés en la novela mexicana que estudiamos.

Uno de los temas a los que recurriremos en este estudio es de los componentes transformacionales de la imaginación literaria como fundamento de la construcción de frases y párrafos por los que se articulan los tránsitos hacia sentidos vinculantes, concretos, en la forma de motivos.

La figura de la isodinamia, en tanto que repetición de ideas mediante la negación de sus contrarios, fundamenta los procesos de transformación de un objeto o elemento en otro dentro de

la estructura fraseológica, en tanto que sugerencia de ubicación del sentido de las distintas palabras que la conforman aún dentro de contextos diferentes.

De esta manera veremos cómo dentro de estas enunciaciones existe una composición que señala el camino que seguirán los signos interrelacionados en la trabazón textual dentro del contexto y el sentido implícito que podremos observar, desde ellos, en futuros elementos de la estructura, como podemos detectar en dos momentos del primer párrafo:

“La señora Murakami solía sentarse frente a ese lago para contemplar durante varias horas seguidas los reflejos de las escamas y las colas...”(pág. 7): Una imagen que no tiene parangón en ningún otro momento de la novela, de por sí escasa en descripciones de la vida cotidiana, que por lo mismo, y dada su ubicación al inicio del texto, refiere la composición del sentido, aún oculto en este punto, de la desaparición progresiva de Izu y de sus actos al momento en que tiene lugar la decadencia de su matrimonio y la muerte de su marido.

Por lo tanto, lo que en un principio parecer un motivo que pertenece a un sistema de referencias ambientales, en realidad se halla fijado en un esquema de significación tradicional en donde la presencia de Izu en dicha imagen obedece como isomorfismo a la desaparición/erosión como un tópico constante entrelazado en el contexto de decadencia desde el que dicha imagen es generada

“Sin embargo, el jardín siguió manteniendo su mismo esplendor” (pág. 7): De nuevo, encontramos la oposición entre en componente de ambiente y las condiciones del contexto desde el cual debe ser inferido su significado.

Jardín-Esplendor/Figuras dependientes del condicionante inicial de la línea de texto que indica una incidencia de dicho esplendor sobre el ambiente, a pesar de los acontecimientos.

En la reiteración de estas relaciones encontramos la dinámica del a conversión de un signo en otro, puesto que incluso podremos ver cómo una descripción ambiental, para ser explicada deberá traducirse a los mecanismos de simbolización que dentro de la significación de cada esquema, tradicional o ambiental.

Estos esquemas denotan además, según el caso, la existencia de un proceso de hipotiposis en el cual sea preciso encontrar la ubicación implícita (y así, más cargada de sentido sobre su verdadera naturaleza) en la descripción vívida de elementos que son ajenos al acontecimiento, pero que en realidad están asociados con el sentido o motivo en cuestión a partir de su presencia acaso cercana en el texto.

Dicha operación de la figura es la que nos permite identificar transformaciones y delimitaciones de lo que entendemos como la distribución de tiempos en pasado inmediato y lejano, así como del presente que sufre diversas modificaciones a partir de las proyecciones distintas que tenga en los diferentes momentos y partes de la novela.

Hay que decir desde ahora que en todos aquellos casos que la recursión de la novela nos lleve hacia los tópicos que hemos destacado arriba, nos referiremos a ellos en su desarrollo según las categorías que hemos propuesto.

Pasemos entonces a un momento posterior en el que el autor continúa estableciendo la naturaleza del contexto en el que se desarrolla la novela. Hay que anotar siempre que esta tiene lugar a partir de la experiencia de la señora Murakami, si bien funciona en tercera persona, la omnisciencia desde la que se explica la acción opera en concordancia con la perspectiva de la narración en el espacio ambiental que se describe.

“Al final de algunas tardes, cuando las sombras hacen difusos los contornos de los objetos, la señora Murakami cree ver la silueta de su marido en la otra orilla del estanque. Hay ocasiones en que percibe cómo le hace señas con las manos. La señora Murakami suele sentarse entonces en una piedra situada en la explanada mayor y entrecierra los ojos para ver mejor el espectáculo que se le presenta al fondo del jardín. Aquellas apariciones se presentan cuando las condiciones de la atmósfera son las apropiadas. Cierta vez vio cómo el fantasma iba hundiéndose de pie en uno de los senderos acuáticos” (pág. 8): La operación de los tópicos presentes en el texto indica así las conexiones existentes entre el fenómeno de difusión/erosión en relación con las dinámicas de percepción.

Como imágenes, las sombras y los objetos se enmarcan en un concepto sistémico que se inaugura con la imagen matricial del jardín como un atributo de las estructuras de colocación “japonesa” de la novela. En la mención hecha en esta unidad de lectura tenemos la presencia de los objetos en relación complementaria con contornos. La conexión con la aparición de una forma, la del marido (y no él mismo) de la señora Murakami es obvia. El punto central es el referido a la composición simbólica de la incompleción.

La circunstancia particular de Izu, como veremos en el resto de la historia, es la incompreensión-inconclusión en tanto que las primeras construcciones del personaje pueden encontrarse en esta descripción que se hace de ella a partir de su relación con el ambiente. Los niveles de la sombra y la forma aparecerán interconectados a partir de este momento.

Esta es una clave que encontramos mimetizada en diversos momentos de los marcadores centrales del texto que recuperaremos para el presente análisis.

Tardes-Sombras (contornos difusos)-(Izu) percibe-Piedra-Jardín-Apariciones (fantasma)-
(Hundimiento/disolución de la imagen)-(Agua)

Explicando la estructura esquemática anterior, la conexión con los objetos es destacable puesto que hemos de anotar que este es el punto de conexión del final de la evocación general del primer párrafo con todo el resto de la novela. Una vez que identificamos el sistema de imágenes que el autor determina en el principio, veremos su operacionalización a partir de los usos léxicos que denotan la composición de la percepción del mundo imaginario del autor en su representación.

Hasta este punto hemos visto la presentación de la historia desde su estructura argumental como un conjunto de tópicos literarios que responden a motivos específicos que, en primer lugar, se organizan por la secuencia que el párrafo presenta. Al continuar la ilación de imágenes, tenemos la caracterización, más amplia, de un escenario que se compondrá en diferentes momentos de las tres partes de la historia.

Es por ello que de nuevo lanzamos la propuesta de organización de la estructura sugerida por la secuencia de imágenes que, como trasuntos de los tópicos del párrafo anotado, dotan de una coherencia propia a las evocaciones de imágenes con las que se abre la novela para continuar la implementación de componentes como tópicos en la novela:

Sombras-Objetos difusos-Aparición del fantasma-(Piedra) -Jardín-Contexto ambiental y clima-Animación de la aparición-(Agua)

La operación secuencial de estos motivos literarios dota pues al conjunto de una fuerza objetiva propia, en donde todo el arte narrativo está dirigido al efecto producido por la aparición y el impacto que tiene, si no tanto en Izu (lo cual no está explicado), sí en la historia, sobre todo cuando se le dota de movimiento cuando va desapareciendo en el agua, imagen que debe construirse de acuerdo con la interacción de dos recursos de movimiento que aparecen en el conjunto: los objetos que van perdiendo su forma y el movimiento de las condiciones atmosféricas que permitirán la percepción, se supone, del movimiento acuático.

Yendo más allá, tenemos que en dicho párrafo, aunque no lo aparente, existe una relación manifiesta entre Izu y su marido difunto. En realidad, en la aparición del fantasma como un fenómeno inmediato a la anotación de la difusión del contorno de los objetos tenemos el esquema de la relación de pareja cuyos orígenes se describirán de manera sucinta en la novela completa.

De nuevo encontramos una metaforización cuando en las primeras líneas del párrafo se sugiere el efecto de la sombra sobre una dimensión metafísica de interpretación: no se trata tan sólo de una referencia al espacio ambiental, sino que se utiliza la figura de lo sombrío como carácter de la presencia de un espacio en donde tiene lugar un proceso de decadencia, del que en este punto inicial sólo tenemos pistas en la medida en que tenemos ya la información sobre la destrucción del jardín.

Conforme avancemos en nuestro análisis, encontraremos una relación interna entre los textos referidos a la visión que Izu tiene de su entorno en asociación con la presencia de su

marido en la vida matrimonial. Desde que se menciona la presencia del fantasma al inicio de la novela encontramos un adelanto de explicación acerca de las características de la vida matrimonial, misma de la que no se nos ofrecerá mayor información fuera de la existencia de un conjunto muy concreto de acontecimientos en la tercera parte.

La figura de imaginación (Hay ocasiones en que percibe cómo le hace señas con las manos...) se refiere al proceso de “creación de imagen”, en realidad, y el sentido general de la evocación en el texto va en torno a dar forma, a pesar de su disolución, a la existencia fantasmal del marido.

A partir de este punto vemos que la estructura de frases se dedica a conectar esta imagen con la presencia ritual de Izu en su jardín, en donde se dedica a meditar en un ejercicio que merece la explicación de la novela entera, que es por ello que se establece desde el principio el sentido de la evocación. La señora Murakami suele sentarse entonces en una piedra situada en la explanada mayor y entrecierra los ojos para ver mejor el espectáculo que se le presenta al fondo del jardín, en ese espacio a punto de ser destruido.

En efecto, el contexto total de este fragmento tiene por objetivo la representación de las funciones que una estructura de ambiente puede desempeñar a la hora de conformar una sensación, ya no sólo de transcurso de tiempo, como hemos dicho, sino de decadencia desde la evocación del motivo “sombra”.

La implementación de dicho motivo en este punto implica su desarrollo desde que se vuelve a la existencia del jardín para dar continuidad a la sugerencia de que en este lugar la aparición tiene todas las características de una realidad material, evidente, a pesar de que la colocación de frases se interesa por dejar claro que se trata de un fruto de la imaginación (imágenes mentales, precisamente) y que no tiene más objeto que la introducción a una historia mucho más larga que habría antecedido a la realidad en la que en este presente, como hemos dicho desde el principio, vive Izu.

Cierta vez vio cómo el fantasma iba hundiéndose de pie en uno de los senderos acuáticos: Debe anotarse el valor que tiene la figura de animación. Arriba mencionamos el efecto que tiene

en el texto la configuración de la imagen en movimiento que en sí evoca la transformación que empieza a sugerirse con la destrucción del jardín.

Hay, en conjunto con esto, una asociación directa con la articulación de un espejismo (fantasma) de contornos difusos, propio del efecto onírico que quedará asociado a la correlación

Presente (Jardín) – Pasado inmediato (Muerte del marido).

Que Izu destruya el jardín como una venganza contra el hombre con el que desperdió su vida es una lectura fácil, pero adquiere fuerza cuando leemos, en especial el último renglón, como una alegoría que funciona activando la referencia al poder metafórico del jardín para hacer sentir que se trata de un lugar en donde ocurren revelaciones que desatan los acontecimientos de la novela entera.

Las piedras y las sombras de nuevo son recursos del ambiente por los que se reitera la naturaleza del entorno en donde tiene lugar la evocación de un pasado inmediato, como describimos al principio de este análisis.

La señora Murakami suele sentarse entonces en una piedra situada en la explanada mayor y entrecierra los ojos para ver mejor el espectáculo que se le presenta al fondo del jardín: Debe anotarse el punto de conexión de la frase final del conjunto con esta que le antecede. En realidad, la esencia del sistema de imágenes en movimiento que se sugiere a partir de este fragmento obedece a la necesidad de operar el sentido que encontramos más adelante, sobre todo en la tercera parte, en relación con el poder evocativo de la figura del señor Murakami.

La aplicación del simbolismo de la sombra se aplica a objetos a partir de una disposición estratégica, como en las flores y el auto, que genera un ambiente por el que se conduce el argumento. El argumento tiene sentido y transmite sentimientos a partir de una colocación de componentes que, con su presencia, ilustran la textualidad de una idea central.

Obsérvese la calidad de las figuras contiguas que aparecen para efectuar el movimiento preparatorio de la evocación arriba mencionada, desde la asimilación fija a la tierra (piedra)

hacia la proyección indirecta hacia el jardín, que si se ubica en el fondo es debido a la aclaración, entendemos, de una distribución del espacio como referencia indirecta, a su vez, a algo que es una aparición generada en la lejanía.

Dicha lejanía funciona como un mecanismo metonímico que viene a sustituir la mención de “lo que está apareciendo” por una noción poética del espacio, en donde la función de las apariciones del marido y de todos los recuerdos de Izu quedan anticipados para su inclusión en una estructura que se repetirá constantemente en el resto de la novela.

Consideremos ese mecanismo como el “marco teórico” estructural de la novela, si la entendemos como una concatenación amplia de acontecimientos cuyas claves anecdóticas adelantamos al principio en su distribución temporal. En este punto dejaremos establecida la organización de las revelaciones de Izu como evidencia de información en tránsito desde el presente en el que ocurren hacia el pasado que las inspira:

Un objeto material de carácter ambiental (el jardín, la piedra) evoca el pasado. Se menciona la importancia de la ubicación de Izu en ese recuerdo y la utilización que le daba. Dicha ubicación empuja la caracterización de un recuerdo más amplio en forma de anécdota. La imagen, como representación de la dimensión material, se agota con su mención una vez que se profundiza en la anécdota que ha de regresar al presente actual detallado como una consecuencia de la acción del pasado, inmediato o no.

Encontramos, como conector central, “el pálido rubor de sus mejillas”, como la evidencia de un recurso que no será explorado a profundidad posteriormente en la relación del señor Murakami con Etsuko, pero que da pie, casi de inmediato, a una comprensión mayor acerca de las preocupaciones de Izu sobre su matrimonio.

Comentamos lo anterior por asociación al carácter evocativo de los párrafos iniciales y a la pertinencia de los párrafos subsiguientes y su colocación estratégica como punto de partida al desarrollo argumental del pasado inmediato. El inicio de la novela, en un sentido operativo, con el desarrollo de un segundo conflicto da forma a la descripción de la clase de personalidad que estructura al personaje de Izu.

Cuando el personaje central se niega a conceder trascendencia a la infidelidad de marido en su vida, encontramos un efecto de disolución trabado con la descripción formal del acontecimiento en la historia (“Hacia oídos sordos a sus palabras y buscó siempre mantener una actitud serena al lado de la cama del moribundo”, pág. 8), que debemos enmarcar, como todas las referencias de pasado inmediato, en la conformación de una serie de antecedentes que en lo sucesivo no merecerán mayor descripción.

Le concedemos a dicho efecto la importancia que tiene en las condiciones de una erosión, si atendemos el valor de esta como el trasfondo detrás de la utilización de una disolución de los personajes en el entramado de la historia una vez que llegamos a un punto en donde resulta preferible sugerir algo en vez de exponerlo tal cual.

El lenguaje utilizado en este punto señala la pertenencia de esos acontecimientos a un espacio en el que Izu, desde el comienzo de su relación, decidió confinar sus pensamientos y percepciones sobre el mundo. Por ejemplo:

La señora Murakami prohibió que visitaran al enfermo (...) Para descargar la ira que motivó la insólita conducta de su esposo, salió al jardín, mientras preparaban el cuerpo del recién fallecido, para arrancar las cañas de bambú (...) Se trataba de bambúes reales, cuyos minúsculos tronquitos había obtenido el señor Murakami la Noche de las Linternas Iluminadas (Bellatin, 2000:9).

Agregamos con este fragmento una nota sobre la importancia de los tres niveles en los que deriva la anécdota. No aparece en el texto como una parte orgánica de la historia a pesar de que sirve como una conexión con una faceta que, en el contexto del acontecimiento, ofrece información que debemos armar para conocer mejor a los personajes. Su función es mostrarnos, de nuevo, la operación de la evolución de Izu a través de una percepción de su entorno.

Por ejemplo, la primera parte conlleva la asunción del personaje de una actitud ante una posibilidad de la que aún no se presentan sus componentes, es decir, aún no hay suficiente información para deducir las consecuencias de que Izu no estableciera la prohibición.

Por el contrario, en lo que va de la novela ya se sabe que el personaje se desenvuelve en una atmósfera que a causa de la composición ambiental acaso puede implicar un escenario desolador al que se aúna la muerte del marido.

Este comentario en dos dimensiones nos lleva así a la segunda parte del eje que estructura el texto: la ira de Izu como proyección del escenario interior de la casa, de las cosas que suceden ahí, tiene sin embargo su lugar fuera, en el espacio del régimen ambiental, donde recoge cañas de bambú, signando la intervención de su mano en el espacio de la naturaleza controlada a través del jardín.

Este tipo de interacción es importante porque se repite en la conformación de una estructura que siempre regresa, como decíamos en la propuesta de la ruta de evocación señalada arriba, para delimitar la forma que esta tiene, en la composición del ambiente que en este caso queda evidenciada por la estructura de las frases.

Como es de esperar, el efecto vuelve, dando un brinco hacia el pasado remoto, a través de una anécdota directa sin mayor información, cuando se señala a continuación una acción del señor Murakami en un evento tradicional.

Al concluir este punto, ya detectamos una de las estrategias esenciales a las que recurre el autor constantemente para señalar la ubicación de una historia detrás de la anécdota generada en el presente actual. Sin embargo, la organización de la historia no permite a la evocación volver por completo ni al detalle a los acontecimientos que se recuerdan.

Como veremos a lo largo de la novela, las referencias al pasado nunca son demasiado amplias, a pesar de que gran parte la historia se desenvuelve en el pasado inmediato, siendo que, como anotamos, los pasajes no son demasiado descriptivos y dependen siempre de la conexión interna con alguna evocación derivada de lo que ya identificamos como el presente actual. Nuestro trabajo es, pues, identificar los momentos en que se presenta ese fenómeno.

Por ejemplo, la escena del funeral (pág. 10) tiene lugar en un día espléndidamente soleado, y esta oposición también es común si hacemos caso a metáfora sugerida detrás del acontecimiento de la muerte del señor Murakami, que tiene lugar como el rompimiento de una rutina, que es una forma de vida en Izu.

No sabremos nada de Izu más allá de la mención de la existencia de su marido en oposición a su existencia anterior, cuando (sobre todo en la segunda parte del libro) no tuvimos acceso a detalles acerca de la relación íntima con el señor Murakami.

Este es otro punto relacional que destaca si caemos en cuenta de que es un mecanismo que ha quedado invertido como forma de sugerir información, en un primer momento, acerca del tipo de relación que ambos llevaban, misma que se limitará, al principio, al plano profesional, entre las muchas anécdotas del pasado remoto de Izu, mientras que el propio del señor Murakami no merecerá más que un par de páginas en la segunda parte.

Después, la relación que vemos en las partes primera y tercera se centra en particular en los caminos que sigue la relación a partir de la cercanía Izu y Murakami tienen con motivo de la entrevista para la revista de la Facultad y, después, los antecedentes que dan lugar a la forma de vida que adoptarán en su matrimonio. Este es un punto en la vida de ambos del que, como hemos insistido ya, no recibimos demasiada información, misma que debemos inferir del pasado y las condiciones en las que la personalidad de Izu, muy especialmente, habría provocado una determinada configuración de los acontecimientos.

El mecanismo al que damos seguimiento es aquel que dentro de la novela permite la conexión entre los significantes que dan forma al tópico central de los párrafos que nos interesan como muestra de la conformación de una estructura ambiental-tradicional legible como metáfora.

Un ejemplo en este punto es la del funeral como un escenario en donde la referencia a la extinción de la vida del señor Murakami tiene su contrapunto en el día luminoso potenciado por la luz que parece emanar del jardín.

Una vez que esto queda fijado en el texto, tenemos el primer brinco hacia el pasado remoto, cuando resulta lógica la conexión que el autor utiliza para realizar el contrapunto que tiene por objeto la descripción de un recuerdo con el que se da inicio a la relación de Izu en el pasado remoto, en un punto donde se realiza a la vez el contacto con lo que luego entendemos como pasado inmediato, a causa sobre todo de la inclusión de la referencia al proceso de cortejo antes que a los momentos en los que ambos personajes empiezan a conocerse, proceso que podremos ver más adelante.

La señora Murakami recordaba aquel auto con aprensión. Cuando comenzó a cortejarla, su futuro marido mandaba al chofer hasta la puerta de su casa con costosos obsequios. La señora Murakami –en ese tiempo solamente Izu-, observaba desde la ventana cómo se estacionaba el auto frente a la verja. El primer regalo fueron orquídeas negras que se cultivaban en las islas del oeste del país. En aquel entonces la dolencia de su padre se había agudizado” (Bellatin, 2000: 10-11)

La recursión de los usos de elementos naturales tiene que ver de Nuevo con la evidencia de vida exterior, tópico que empezamos a explorar desde que al principio topamos con el jardín.

Este elemento el jardín, entonces, tiene que ver más tarde, con una afirmación que señalábamos en nuestro apartado de análisis por unidades de lectura, en donde la unidad fraseológica adquiere un mayor sentido, lo veremos varias veces en este análisis, gracias a la irrupción de un componente, en este caso, oscuro, que evoca metonímicamente la aprensión, la suspensión de un normal proceso de asimilación del sentido del cortejo, mismo que en el texto es llevado a cabo desde un automóvil negro, y con flores negras.

Ventana-Verja-Orquídeas (isleñas)-Dolencia agudizada: Consideremos de nuevo este léxico seleccionado en función de las características no tanto de su significado unitario como de su colocación. En el momento en que aparece la señora Murakami en el texto, nosotros ya contamos con una pista acerca de su pasado y personalidad. La aparición en la vida de Izu según la perspectiva que nos ofrece el texto es casi inmediata a la referencia de su muerte y aparición sobrenatural y a la mención de los anteriores pretendientes de Izu. De hecho se encuentra ubicada entre ambos.

La presencia de los componentes de naturaleza (que aquí, a través de las flores queda asociado al régimen tradicional mediante el simbolismo de un cortejo que va emparejado al matrimonio) nos ofrece información acerca del uso que se dará en el texto a dichos componentes como señales de una ubicación específica en los actos de los personajes para permitir, repetimos, el movimiento de avance de la historia en los ritmos de distribución de tiempo que hemos propuesto desde el principio. Una vez más detectamos la composición de la estructura del pasaje, partiendo de la generación sobre el desarrollo del mismo, de una anécdota que nosotros ubicamos en el tópico del recuerdo, pero también ubicamos a este como parte de la resolución de los acontecimientos que son desencadenados por una mención de la personalidad de Izu.

La llegada del auto equivale al cortejo del señor Murakami. Como veremos en varios momentos del análisis, componentes de la cultura material adquirirán valor metonímico en relación con los actos de los personajes. Esto sucede en contraposición con el papel que tienen en el texto los ambientes y sus elementos, que hemos empezado a identificar aquí, que tienen un valor isotópico en cuanto actantes de un sistema permanente de sustitución: Objeto o acontecimiento-Ubicación de la anécdota-Characterización del recuerdo-Viaje al presente actual, en donde la función central (caracterización de la anécdota) viene a ser validada por la referencia al pasado remoto (“observaba desde la ventana” “orquídeas negras”) en la forma de inserción de la acción en marcos simbólicos que señalan, como vemos en el texto, que la acción está operando en dichos simbolismos como representación inmediata del entorno al que se dirige dicha acción.

Los acontecimientos de la vida de Izu operan en dependencia de dicho marco en donde hay una relación indirecta con la construcción, en proceso, del ambiente en donde se evoca la referencia a un pasado que depende de referentes culturales.

Además, en la explicación que más adelante se hace del pasado del señor Murakami, encontramos la mención a un periodo de guerra que no pertenece ni siquiera a la categoría de acontecimientos que detectamos como pasado remoto, pero cuyo recuerdo es el punto de partida para la construcción de una ambientación específica.

La primera parte evoluciona entonces a partir de la puesta en común de las relaciones de Izu con el presente actual, al que pertenece junto con el recuerdo de su marido, con la información que recibimos acerca del acercamiento y el cortejo como ocasiones paralelas a la entrada en decadencia de su familia.

Es notable la conexión directa del cortejo, en el texto, con la descripción amplia de dicho proceso de decadencia. De la figura de las orquídeas negras pasamos al tópico de la enfermedad del padre, aquejado por una dolencia que le había hecho adelgazar (isotopía de reducción/erosión, como muchas que encontraremos), y por los problemas económicos de la familia. Es en este contexto (págs. 12-14) que tiene lugar el marco propicio para el compromiso, con base en una secuencia: Cortejo-Recuerdo del pasado de Murakami-Enfermedad del padre-Decadencia de la familia-Recuerdos del pasado de Izu, misma que se hace evidente a partir de la mención de los pretendientes de Izu en un intento por resolver en un segmento de estas primeras páginas como explicación de los pasados más remotos de los personajes.

En términos de lenguaje, es preciso reconocer en este punto la influencia de la evocación como parte importante de la anécdota que se refiere a las ocasiones en que Izu estuvo a punto de casarse (“después de aquellos fracasos, Izu decidió olvidar un futuro matrimonio y dedicarse con mayor disciplina a sus estudios”) y de manera abrupta encontramos la finalización de la referencia al pasado remoto de ambos personajes como consecuencia directa del proceso de cortejo desde el cual se señala el rumbo que tomará la novela.

Debemos señalar de nuevo la cuestión del tópico. Antes la cercanía de apenas un párrafo entre el cortejo y la enfermedad del padre (que deducimos mortal por los términos que señalan un grave adelgazamiento) sirvió para introducir de lleno en las consecuencias que tendría la presencia de Murakami en la vida de Izu. “Estas se encuentran sugeridas antes” (pág. 15) en la visión que el hombre tiene de la que será su esposa a través del recuerdo, erosionado para el resto de la novela, de su difunta esposa.

Recuerdo de la esposa-Solicitud de entrevista-Primer encuentro y evocación de una figura tradicional: Señalamos el anterior esquema puesto que las primeras visiones de Izu en kimono las

tenemos en este punto. En la visita que Izu realiza a la casa como parte del acuerdo para la entrevista de la revista de la Facultad, encontramos uno de los puntos de contacto que nos interesan para ilustrar la operación de los simbolismos que son revelados, en ese sentido, desde el tópico.

Por ejemplo: “Izu llevaba puesto un kimono tradicional verde oscuro con un obi negro” adquiere una señalización en el contexto de los años en que estos se confeccionaban en tiempos de la represión que, se sugiere, se conecta en un primer cruce con los tiempos en los que el señor Murakami se dedicaba al contrabando.

Es importante anotar en este punto la naturaleza referencial de las imágenes que se van revelando como puntos en donde tiene lugar el cruce de funciones simbólicas desde, por ejemplo, un espacio simbólico que a la luz de su ubicación en un contexto cotidiano recibe una carga significativa distinta.

Consideramos, con Genette (2001:272), que esa es en parte la función de las notas al pie de página. El sentido de complementariedad que pueden aportar depende, de nuevo, de la ubicación de las mismas en un apartado específico, no tanto de la historia como una imagen concreta.

Digamos, como es el caso, que la pertinencia de la nota 6 depende de la comprensión de que la acción está teniendo lugar en una época que por sí misma queda dispuesta por los únicos referentes que constituyen las acciones de Izu y Murakami. Es decir, que es una época alternativa de la historia japonesa a juzgar por el posicionamiento histórico que dicha nota propone.

La sugerencia que aparece aquí es la de la presencia de las notas al pie como instrumentos para la construcción fenomenológica de un imaginario, en efecto, que opera en función de la visión alternativa que propone desde la autoridad que le confiere su condición de paratexto.

Encontramos que la mencionada construcción toma forma en la medida en que se hace realidad su inserción en nudos del texto que dependen a la vez de la carga del tópico dentro del referente al que se asocia al personaje.

Cuando hemos concluido la parte donde tiene lugar la presentación de los personajes luego de la entrevista, pasamos de inmediato a una descripción de las relaciones de Izu con sus maestros en la Facultad de Artes de la Universidad que incluye en especial la mención a la pugna interna entre conservadores y renovadores de la política de la Facultad, y es por ello que asistimos a un tercer eje ubicado en el pasado remoto de la novela.

La presencia del ambiente académico es importante en virtud de su funcionamiento como marco para la intervención de Izu en un espacio al que espera pertenecer pero que en un sentido estricto se encuentra fuera de las dos líneas generales (el señor Murakami y su propia familia) que determinan el funcionamiento de la novela en tanto que estas dos líneas, como conectores, funcionan como los espacios en donde tiene lugar la mención al pasado remoto y al inmediato y al presente actual, respectivamente.

“Del estudio se salía al jardín a través de unas puertas corredizas que se regulaban de acuerdo con las condiciones del clima” (pág. 21): El funcionamiento de la mención de la vida académica opera a partir de la necesidad de subrayar los intereses personales de Izu como una proyección (le hemos llamado recursión a partir del entorno que determina) de su vida que, en la segunda parte, con la organización del pasado inmediato, regresa a su punto de partida.

Es a partir de que llamamos la atención sobre este particular, que comprendemos la metáfora ambiental del estudio personal de Izu a partir de la polisemia del estudio-jardín pero también del jardín-refugio.

La novela depende de la reiteración de este conjunto de imágenes vinculadas para poder echar a andar constantemente la conjunción de valores de intimidad del espacio interior con el objetivo de construir, en el segundo nivel que nos interesa, la referencia a un espacio “japonés” en cuyo funcionamiento es esencial la existencia de una proyección paratextual de un conjunto de componentes tradicionales que estudiaremos con mayor detenimiento.

En el sentido que Bachelard (2010:33) otorga a la casa como espacio de intimidad, encontramos incluso entremezclada la posibilidad isotópica de reorganización del significante en tanto que en las ocasiones en que podemos visitar con Izu los aposentos de enfermo de su padre, así como la oficina de su jefe, el maestro Matsuei Kenzō, entendemos la existencia de espacios de intimidad que tendrán, cada uno (el padre/la casa; la oficina/la revista, pero también la anecdótica de la relación con la alumna Izu; el estudio/el jardín) en relación con los espacio en donde sus protagonistas tendrán influencia.

Debemos considerar la existencia del jardín, de nuevo, como la manifestación del espacio íntimo. En la estructura de la primera parte tenemos la recursión al jardín como un símbolo que refiere la cercanía de Izu, por ejemplo, con el pasado familiar. Debemos volver a nuestra categorización sobre el tiempo para observar la cercanía de su relación con el señor Murakami con la que tenía con su propia familia.

En este sentido, encontramos una asociación adicional con los prospectos matrimonio que Izu tuvo en el pasado. Nuevamente, el autor no nos ofrece mayor información acerca de estas relaciones, más allá de las tragedias en que concluyeron las vidas de los dos hombres que la pretendieron. Este punto de la primera parte es revelador en cuanto que de nuevo nos lleva a la ubicación de un punto recursivo en el imaginario de la novela: “Ni siquiera en los funerales del hijo le asignaron un lugar a la altura de su rango (...) Tampoco le correspondió ninguno de los huesos que quedaron después de la incineración” (pág. 33). Los simbolismos de ritualización deben considerarse además como parte de la asociación léxica a la cuestión del rango que se vuelve una mención que permanecerá latente en la novela en relación con la visión que Izu tiene de sí misma. `

Cuando en la primera parte tiene lugar la ubicación de Izu en la disposición de los acontecimientos, observamos la presencia de actantes (el señor Murakami, pero también el padre y los académicos que forman la intriga política) que aparecen para marcar la condición en la que la protagonista se desempeña, en un principio impulsada por un interés de desarrollo personal

dado su carácter, y que posteriormente se verá obligada a ajustarse a la dinámica tradicional de la cultura en la que se desenvuelve.

La formalidad en la que se describe la tradición implica la integración de un ambiente que en el texto refiere la composición de las transformaciones en la vida de Izu que son simbolizadas por esos símbolos breves que caracterizan el ánimo del personaje. Es decir, a falta de una descripción más amplia y directa de los móviles e intereses de la protagonista, encontramos una serie de menciones a anécdotas específicas: “Lo único que su prometido hacía cuando la visitaba en su estudio era llamar constantemente a casas de sus padres para decirles que estaba con Izu. Además le hablaba de Dazai Osamu (...) Izu se apresuró a comprar sus libros. Le parecieron historias tristes.” (pág. 35). La selección de texto que hacemos es pertinente en relación con lo dicho anteriormente en relación con la construcción de un esquema de comportamiento de los personajes en un ciclo de caracterización textual del ambiente a partir de la presentación de figuras dentro del texto.

Si bien hemos explicado la conformación de estas imágenes en su sentido de metáforas, la conducción que detectamos de su presencia en los párrafos refieren una constante que a estas alturas, a más de prevenirla como hemos hecho, la podemos comprobar como un sistema de vinculación anécdota \Rightarrow caracterización del ambiente que regresa con posterioridad a la relación con la vida cotidiana (“un año después la madre de Izu tuvo que pedirle que no volviera más”, sobre la madre del segundo pretendiente que la visitaba en su casa”).

Este ciclo, que comenzó con la anécdota de los pretendientes como consecuencia del recuerdo de los funerales con posterioridad al luto por el marido, nos presenta la resolución por la vía de una evocación que es narrada desde la perspectiva omnisciente de los acontecimientos alrededor de Izu.

Esta perspectiva aparece entonces apoyada por la teoría paratextual que fundamenta la utilidad de los pies de página, en nombre de una organización de la novela como una narración estructurada a partir de documentos dispersos, en apariencia, lo que entra en contradicción con la presencia de deícticos que en las diversas unidades fraseológicas que nos brindan información

personal que no puede obtenerse por esta vía y que más bien responden, en efecto, a la narratividad omnisciente de la tercera persona: “Quería disculparse por haber rechazado la joya y agradecer las atenciones” (pág. 27). En las fugaces anotaciones que sobre el carácter de Izu encontramos en la novela, detectamos su ubicación en segmentos de texto que pueden leerse, por significación, a partir de la decisión autoral de generarlos como detonadores de acción, asociados a una meditación breve acerca de las implicaciones de la conducta de Izu.

Por otro lado, en un sentido cultural, nos parece destacable la posibilidad de interpretación de estos atisbos del personaje como parte de una ideación, ensayada sobre el texto mismo de la novela, alrededor de una percepción “japonesa” de la relación con los otros, y de la noción de deuda hacia un hombre mayor que a pesar de lo rudimentario que resulta, no deja de ser una resonancia de su padre.

Para afirmar lo anterior nos encomendamos al planteamiento que hace Bachelard (2010:220-221) acerca de la inmensidad del espacio íntimo como aquel en donde el individuo adquiere consciencia de sus capacidades, limitaciones y, en general, estructura de su imaginario, siendo este el dispositivo de su proyección fenomenológica en el mundo. En este punto específico de la novela, se vuelve pertinente la anotación del lugar que ocupa Izu en dicho mundo como resultado de su proyección ante Murakami a partir del espacio como un componente constante en los tópicos de la novela.

Dicho componente es el espacio. La utilización del mismo nos da una idea acerca de la vinculación de este con la novela antes de la utilización que se hace de objetos o incluso de personajes. El jardín, la casa, la colección, la oficina, son espacios donde tiene lugar la interpretación, por parte de Izu, de las condiciones en las que toma diversas decisiones, influida por el espacio como eje de la lectura de lo que nosotros damos en llamar el ambiente en el que se hace una percepción de fenómenos por parte de los personajes. “Por ejemplo, la revelación a su madre de la relación que Izu tiene en realidad con la revista y sus colaboradores acontece en el interior de la casa (‘Continuaban frente a la ventana, pero se habían sentado en unos cojines azules (...) Quizás a su padre no habría tenido que decirle tantas cosas’)” (pág. 42) y de nuevo

encontramos una conexión directa mediada por dos frases entre la especificación del espacio y la presencia, fantasmagórica, del padre.

Cuando Izu finalmente publica el artículo sobre la colección Murakami, en el segmento inmediato anterior a la historia de los pretendientes, encontramos una referencia a su estado de ánimo que sin embargo no es explicada y debe sostenerse con la mención de la idea que el señor Murakami tiene acerca de su propia habilidad para coleccionar e identificar los objetos que conforman su colección: “Izu comenzó a sentir remordimiento por su conducta” (pág. 30).

Al tratar justamente el artículo de su impericia en ignorancia en historia del arte, Izu realiza una sobreexposición de las deficiencias de Murakami que es apreciada por los editores de la revista. En la generación de tópico alrededor de la conducta de Izu con el que será su marido, la relación de inferioridad en que sólo por la primera parte de la novela ubica a Murakami será un marcador central del apego a la tradición en la que posteriormente veremos que Izu queda obligada a sólo poder llevarse un libro de la casa familiar a la de su esposo.

“Le parecieron historias tristes” (pág. 35): De nuevo una suposición que es apoyada por la mirada omnisciente y que depende de la referencialidad que hemos anotado arriba en relación con Dazai y que, intertextualmente, es fácil asociar con el tópico del suicidio en la obra de este autor y en relación directa con el fin que habrían tenido los dos pretendientes, si bien no por esa causa, sí en circunstancias que engloban la temática de la desaparición.

En los términos de la conceptualización que detectamos arriba, entendemos que para que la operacionalización de espacios y ánimos sea posible, debe ser entendida, tanto en función de los ciclos que leemos en la estructura de la novela (como su mecanismo) como en relación con sus acciones (derivadas de tópicos). En nuestra interpretación de la composición del texto, estas relaciones operativas deben ser entendidas, pues, a partir de la concepción interna de los espacios y sensaciones, marcadas estas como ánimos dentro de una decisión/premonición, que obedecen a un principio ontológico pero también estético que en la tradición artística japonesa se conoce como *mono no aware*.

Según Kazumitsu Kato (1962:558-559), la expresión del *mono no aware* como certeza de un lazo íntimo con cosas materiales y con espacio que ocupan (y el que no), conlleva implicaciones de recepción de componentes del mundo que, revelados por el ambiente y los acontecimientos, así como por cosas y personas, permiten el flujo de sentidos por los que se intenta explicar el funcionamiento de la experiencia pura como punto inicial para el reconocimiento, interpretación y recuerdo del mundo.

Esta es una forma de contacto con el entorno que guarda relación con la teoría monádica de Leibniz y que en la novela adquiere su sustento, en la segunda parte, en la teoría estética de Junichiro Tanizaki acerca de la ubicación de objetos y espacios, por no llamarlos genéricamente percepciones, en la disposición sensible del individuo (aquí nuestros personajes) que se enfrenta a ellos y les asigna un valor en su imaginario.

Esta asignación de sentido tiene lugar de acuerdo con construcciones culturales que vuelven específica su interpretación como perteneciente a un complejo simbólico propio de una cultura, lo cual queda revelado vía su mera sugerencia en los acontecimientos explicados por el texto para hilvanarlo después con el sentido específico de los tópicos literarios en bruto que encontramos en la novela.

Hemos creído conveniente esta conceptualización en virtud de los numerosos marcadores que observamos en la novela y de los que hacemos selecciones en nombre de los efectos que activan la organización de la misma y, más importante aún, que permiten el movimiento de los tiempos y el ritmo de evocaciones que hacen evidentes los tópicos de la historia en torno a acontecimientos que no se pueden entender igual sin la intervención de un agente operativo.

La construcción del ambiente japonés requiere que consideremos la carga de valores que son simbolizados a través de la presentación de los elementos de la conducta que en este caso presenta Izu. La presencia de Izu en la novela pasa por su relación silenciosa con su marido, y las referencias posteriores a la obra de Junichiro Tanizaki (como se explicará más adelante) nos conducen de nuevo por el régimen ambiental (la finitud, la sombra) conectado con el tradicional (la incompleción, la sumisión-obediencia), en donde la imagen del “pálido rubor” en Izu aparece

como la representación antitética de la relación con el ambiente a partir de pasión-impulso personal que choca contra el ordenamiento de un mundo, desde una perspectiva estético-filosófica que busca articularse en las relaciones ambientales que aparecen en la novela.

A la implementación de diversos motivos literarios (que conforman los tópicos que nos interesa analizar aquí) concurren para integrarse a ellos los tratamientos distintos que por la estilística se validan para darle sentido a la temática de la novela a través de su comprensión como elementos que permiten detectar la “atmósfera” japonesa de la historia. Estos son los marcadores que hemos venido trabajando y que seleccionamos para su estudio más particularizado.

Entre estos ponemos por ejemplo en el caso de la escena final de la primera parte, de una descripción de la atmósfera en el ambiente y su relación con el estado de ánimo Izu, mientras que sí se puede prescindir de otros elementos descriptivos de su persona o incluso de su pasado. “Amaneció con esa luz intensa que sólo es posible apreciar durante determinados mediodías. A Izu le agradó aquella atmósfera. A pesar de que sabía que el frío era tan intenso como antes, el amanecer le dio la esperanza de que pronto el clima iba a cambiar” (pág. 43). Seleccionamos, en efecto, pasajes especialmente descriptivos en consideración de su potencial para ilustrar el sentido de la emoción y su posterior efecto sobre el texto.

La frase presente, con la que se inaugura la última sección de la primera parte de la novela, señala el regreso al pasado remoto y a la explicación del proceso de acercamiento a Murakami a través de su trabajo como estudiante universitaria. Debemos observar de nuevo el recurso a las imágenes de ambiente como una razón para la implementación de un conjunto en los términos que hemos explicado al detectarlos en la novela. La presencia de un ambiente que es potenciado, decíamos, por la evocación resultante del movimiento de tiempos permite que identifiquemos el tránsito hacia las diferentes partes de la novela.

Bachelard (2010:184) nos recuerda que el recurso a la miniaturización es parte de la conformación de imágenes interiores que forman parte de una imagen remanente, general, de una visión más amplia, que se sugiere más real. Esto lo hemos planteado un poco antes, desde la

página 134, cuando citamos un uso posible del término, aunque siempre dentro de los dominios de la generación de un espacio de ambientación. De nuevo, tenemos entre los referentes intertextuales la presencia de un relato en particular del folclor japonés que señala un proceso de miniaturización como un ejercicio de resumen de las funciones de una ambientación para contar en un espacio limitado (de tiempo y espacio, según el caso) la conformación de un régimen representacional, que en nuestro análisis comprendemos desde las dimensiones tradicional y ambiental.

La leyenda de Momotaro, cuento tradicional anterior al periodo Tokugawa en opinión de Luis Caeiro (1992:120), narra la historia de un niño que un día es raptado por seres que viven en las profundidades del mar y que lo llevan a un castillo acuático plétórico de maravillas y riquezas. Después de pocos días disfrutando de la belleza de este lugar, Momotaro regresa a la superficie y al volver a su pueblo se encuentra con que han transcurrido cien años.

Este esquema de resumen/miniaturización nos sirve para entender el funcionamiento procesual del ejemplo del jardín/casa como un dispositivo de resumen de acontecimientos que se valen de saltos temporales en donde, para la construcción y debida operación de los tópicos que podemos considerar propios de una estética “japonesa”, como los relativos a erosión/tradición que encontramos dentro del conjunto de tópicos literarios que conforman la estructura de la novela.

En cuanto a la selección de los mismos, nuestro interés básico consiste en su identificación como marcadores del texto que nos ayudan a fijar la función que tienen para el movimiento del texto como parte de regímenes de ambientación o tradición. Consideramos, entonces, que la función de la miniaturización es un recurso isotópico que nos permite comprender el sentido interno del esquema de determinación que origina el orden de los acontecimientos.

Por ejemplo, la imagen de la decadencia del padre de Izu, hacia el último segmento de la primera parte, es una metáfora que se corresponde con la percepción central de esta parte del texto en donde, como hemos analizado ya, si bien tenemos una metaforización amplia acerca del

proceso de decadencia en los diferentes tópicos, estos requieren de una representación parcial, pequeña, de su sentido en diversos fragmentos concretos del texto para funcionar, activando el conjunto.

El segmento final de la primera parte presenta a Izu en el ámbito académico, una vez que ya hemos avanzado por los antecedentes centrales de los dos personajes protagónicos. Entendemos la determinación de las escenas de la primera parte como la descripción de las percepciones de Izu acerca de los espacios que habita. Estos enmarcan, en efecto, la composición de las escenas en las que presenciamos acontecimientos que reflejan la circulación de acciones.

La ambientación adquiere forma en la nota del día “inexplicablemente” soleado (pág. 43), lo que llama la atención sobre un proceso paralelo que es el empeoramiento del padre, pero también el recuerdo de la desaparición física de Akira, el primer pretendiente de Izu, anotando además una condición que aparece después.

En la siguiente parte del libro encontraremos el tema de la devoción hacia la familia como un tópico que es parte funcional de la aplicación de una interpretación cultural/tradicional a un tema universal, que es como leemos la enfermedad del padre.

La enfermedad del padre es una presencia que atraviesa la novela aportando una determinada trabazón entre el ambiente connotado por los desplazamientos de las acciones y las significaciones de estas. Lo vemos en las descripciones y los marcadores en estas, cuando leemos una ausencia total de las descripciones de lo que significa para la protagonista la obligación de practicarle a su padre ejercicios de rehabilitación con masaje *shiatsu* (tradicional, como se consigna en la correspondiente nota al pie) queda manifiesta dicha acción como parte de un acuerdo requerido por la madre para que Izu pueda dedicarse a sus estudios, como retribución devota a su familia.

En este punto se ve con mayor claridad la naturaleza de la relación con los directivos de la revista de la Facultad de Arte, Matsuei Kenzō y Mizoguchi Aori, en términos de que estos, con sus acciones, conforman el tópico completo que tenemos en la presencia de la revista como un

espacio en donde las funciones de Izu son la única manifestación de los intereses profesionales de la protagonista. En este sentido, no es casualidad que la revista sea además el escenario en donde se da la oposición entre la vocación de Izu con las costumbres tradicionales asociadas al cortejo y posterior matrimonio con Murakami. El segmento, junto con la primera parte, acaba con una explicación rápida de las condiciones en las que tiene lugar el trabajo de la revista y la resonancia que tendrá el artículo que Izu escribe acerca de la colección Murakami.

La revelación de la joven crítica tiene como consecuencia el silencio del señor Murakami, por razones no reveladas pero que podemos deducir, simbólicamente, en relación con la postura tradicional que el autor se encarga de recalcar cuando menciona a Izu en su entorno familiar y profesional. La joven Izu, siendo además mujer, no debe esperar mucho de un mundo dominado por hombres pero, sobre todo, supeditado a una tradición que ve con malos ojos a aquellos que aspiran a destacar individualmente. Los intereses de Izu por independizarse se contraponen a su posición en la sociedad representada por el campo del arte.

De nuevo la relación antitética con el jardín: se vuelve necesario remarcar la presencia de este símbolo no sólo en consideración de su función catalítica que une a los dos regímenes que hemos comentado, sino tomando en cuenta que es un elemento que vuelve a unir las referencias tradicionales que siguen dando forma a la relación de Izu con el mundo. Esto se ejemplifica, una vez más, con la relación atípica que tiene con la criada.

“En un comienzo creyó que en esa universidad le iban a enseñar todo lo necesario para convertirse en una profesional competente. Sin embargo, con el paso del tiempo descubrió que sólo le darían ciertos principios” (pág. 44): En el rápido desarrollo de los párrafos finales de la primera parte, encontramos más desarrollado el motivo del desarrollo profesional de Izu a través de los tópicos de la universidad y la revista.

Del pobre desenvolvimiento de la protagonista en este ambiente, lo que no depende tan sólo de sus capacidades, se desprende la intervención de Murakami en la siguiente parte del libro.

“El maestro Matsuei Kenzō y Mizoguchi Aori le hicieron un gesto con la mano. Izu se avergonzó. (...) En aquella ocasión llevaba un suéter muy grueso de cuello de tortuga. Era de lana jaspeada y le llegaba hasta las orejas. El cabello suelto le caía sobre la cara cubriéndole ligeramente un ojo” (pág. 45): Tenemos aquí la que es la única descripción, si bien un tanto parca, del físico de Izu, cuyo funcionamiento depende directamente de la asociación que se hace con los maestros Matsuei y Mizoguchi.

Para nosotros es esencial considerar que la historia se ha estructurado hasta este punto tomando en cuenta los marcadores deícticos que aparecen en cada segmento marcando la estructura de párrafos.

Más abajo nos interesa señalar estos componentes de cada parte de la novela con la intención de esquematizar, en efecto, una estructura de relación que funciona de acuerdo con la capacidad de su conexión con la conformación de determinados tópicos mediante su enunciación y recursión, dentro de una composición isomórfica que los vuelve parte de regímenes ambientales o tradicionales que les dan forma dentro de una denominación japonesa dentro del texto.

De esta señalización de la estructura se desprenden los sentidos que hemos presentado y que nos interesa identificar según su delimitación lógica del entorno en el que se encuentra armada la regularidad y consistencia conceptual de los cinco segmentos de la narración en la primera parte del libro:

I.- Izu en el jardín

-El jardín iba a ser demolido (ubicación en el punto de inicio/establecimiento del símbolo generador)...

-Las ventanas no se abrieron (simbolismo miniaturizado de asociación con el aire y el exterior)... pero el señor Murakami se apareció...

-Murakami engaña a Izu con la criada – Desarrollo de un simbolismo de destrucción/Conexión con la fenomenología del jardín descrita en el inicio. Dicha representación la encontramos sugerida desde la cuarta página cuando el agonizante Murakami quiere ver los senos de Etsuko, cuando en la segunda parte la descripción de las caricias en la misma zona de Izu sugiere un malestar producto del apresuramiento.

-Fallecimiento del marido entre las linternas iluminadas (inserción de componente resumido del régimen tradicional).

-Las linternas se apagan (erosión/disolución).

II.- El señor Murakami es el tercer pretendiente

-Murakami es un potentado corrupto – Izu se siente intimidada por el simbolismo de su opulencia.

-La enfermedad del padre de Izu empeora/Mención de rituales de cuidados que operan como simbolización inmediata de dinámicas de erosión.

-Akira, el primer pretendiente de Izu, es consumido por la enfermedad de la rabia en la época en que ella inicia sus estudios universitarios – Disolución/erosión.

-Tutzio, el segundo pretendiente de Izu, desaparece sin rastro – Figuras de desaparición como complemento operativo que adelanta un proceso de decadencia. El hecho de que estos personajes no vuelvan a aparecer adquiere su propio apoyo en la sugerencia de la desaparición que funciona dentro de la anécdota de los pretendientes. Debemos señalar un puente entre ambos personajes y los dos directivos de la revista, en función de la presencia masculina fugaz que aparece sugerida en la vida de Izu en toda la novela.

III.- Entrevista con Murakami

- Sensación seca en la atmósfera – Comparación de Izu con la esposa muerta de Murakami (una modalidad de la evocación del fantasma como una reducción isotópica de la imagen).
- Resonancia de la crítica de Izu en el campo académico.
- Estructura del ambiente en el estudio de Izu y rituales sanitarios del padre.
- Cortejo – Comparación de la belleza de Izu con la de la diosa Tamabe (relación con una figura mitológica).

IV.- Familia de Izu

- Negocio familiar – Enfermedad del padre/Signos de decadencia.
- Introducción de Izu en el ambiente académico.
- Confrontación con el régimen tradicional – Conversación con su madre – Oposición de Izu a las condiciones normales para el desempeño de una mujer en la sociedad.

V.- Izu y la revista

- Empeoramiento del padre/Resolución de las condiciones de separación de su familia.
- Rutina en la universidad – Información sobre la vida personal de Izu en el ambiente de trabajo, oposición al desarrollo de actividades fuera del marco tradicional para las mujeres.
- Política académica – Relación de Izu con los trastornos políticos que tienen lugar en la academia y establecimiento de los elementos en los que continúa la historia en la segunda parte de la novela.

Los diferentes momentos marcados por estos motivos señalan a su vez el avance del esquema de representación que la historia ha seguido, apoyándose significativamente en los tópicos que hemos analizado a mayor profundidad. A la luz de las categorías que hemos señalado desde el principio y en el desarrollo de nuestro análisis, estos marcadores establecen la ruta por la que se realiza la aplicación de los tópicos centrales de la novela.

Tal como lo indicamos en un principio, la segunda parte de la novela arranca en el punto abordado al final de la primera, pasado remoto de Izu en sus antecedentes personales dentro de

su desarrollo individual como crítica de arte, para conectarse con el pasado inmediato que señala la vida de casada de Izu.

Recordemos la función aparentemente efímera que tiene el pasado actual en tanto que su articulación depende de una comparativa permanente con las condiciones en las que la protagonista se percata de la transformación gradual de su vida. Ese es un tópico que en esta segunda parte se intensificará para mostrar en grandes rasgos la transformación de Izu en el ambiente matrimonial de su relación con Murakami.

Cuando asistimos al pasado inmediato en la vida matrimonial de Izu con el señor Murakami, comenzamos con una descripción, rápida como a las que Bellatin nos tiene acostumbrados, acerca de las costumbres culinarias en la casa (pág. 49). No es casual, en vista de las interacciones entre tópicos que hemos analizado, que la casa se presente como el espacio en donde tiene lugar la asociación, a través de la comida, de Izu con su nueva realidad.

El señor Murakami casi nunca llega a casa a cenar. La costumbre en casa es, sin embargo, prepararle la comida como parte de un ritual. Para nosotros es importante hacer notar lo anterior en función de la ritualización que se presenta en la comida.

Es fundamental integrar en este punto las funciones rituales del té. Si consideramos, con Kakuzo Okakura (2000:15) los orígenes de la ceremonia del té encontramos que por lo menos desde el siglo XII forma parte del sistema tradicional que en este caso es puramente régimen ambiental, como una experiencia estética antes que gastronómica o religiosa.

Los tratados que las diversas escuelas del té escribieron acerca de la experiencia de la ceremonia (*chanoyu*) prescribían, precisamente, que el té debía acompañar la contemplación de una obra de arte (aguafuertes que se denominarían *kakemono* al presidir el espacio ceremonial, o grabados *ukiyo-e*, por ejemplo) como parte fundamental de la creación de un ambiente propicio para la meditación, mismo que, en lo que se refiere a los motivos que nos ocupan con esta unidad de lectura, son básicos para enmarcar los diversos acontecimientos que se presentarán después.

En un sentido connotativo fuerte, la inclusión de términos que ocultan sentidos enclavados en la tradición aporta a la acción, que desde luego comprende a los personajes, una pertenencia al sistema de referentes de los que abreva este estudio. En este sentido, Shikibu la sirvienta comparte su nombre con Shikibu Murasaki, escritora cortesana que vivió a finales del siglo X, la alta edad media japonesa, y se considera la primera novelista en la historia universal por su novela épica *La historia de Genji*.

“De nada le servía a la señora Murakami vestirse especialmente para agradar a su marido. (...) El somobono que preparaba la vieja sirvienta casi siempre se echaba a perder. Ya antes de comenzar a prepararlo sabía que probablemente no sería comido.” (págs. 49-50): Cuando recurrimos al análisis de la composición de un ambiente como el de la casa, debemos tomar en cuenta las conexiones que este tiene con las tradiciones que en la dinámica interna de la historia se destinan a equilibrar la relación entre Izu y el mundo tradicional contra el que ella se opone por el simple acto de pretender una independencia que es cancelada por su matrimonio con Murakami.

La rutina de Izu Murakami, explicada en los términos anteriores, establece las condiciones en que discurrirá el resto de su vida y la historia queda así fijada por el sometimiento de la protagonista a las condicionantes de la vida tradicional. El imaginario construido alrededor del jardín es, en realidad y en resumen, la expresión de una simbólica latente en la novela como la expresión de la ya mencionada conjunción entre sombra e incompleción en tanto componentes de la ambientación japonesa sustentada en la tradición que se encuentra operacionalizada en la historia de Izu Nakamura, después Murakami, y los problemas que enfrenta para definir su personalidad a partir de sus intereses y relaciones.

Además, la relación del acto de agradar al marido con vestimenta o comida se inscribe así en un simbolismo que, en efecto, no tiene una mayor explicación descriptiva en la novela y que nosotros encontramos referido a la ruta que se espera de una mujer joven que proviene de una estructura social tradicional.

La segunda parte de la novela abre con la presentación de algunas costumbres, hemos dicho, que permiten comprender mejor la naturaleza del régimen tradicional en donde los jefes de familia ya entrados en años han de recurrir al consumo de ciertas algas para mantener su vigor sexual (pág. 51).

Por ejemplo, la presentación directa, en primera instancia de esta rutina matrimonial que es luego, en los párrafos siguientes, enmarcada en la información acerca de la vida con el marido, sugiere para nosotros una asimilación de las formas en las que la tradición se expresa en una dinámica bastante usual, en la que la mujer pronto debe aceptar su nuevo estatus y dejar la casa de sus padres. En el caso de Izu, es importante destacar que los únicos factores que particularizan la historia que es narrada completa en la novela son los de sus intereses en intelectuales, y, sobre todo, su expresión a través del trabajo en la revista.

La presencia en el texto de acontecimientos pertenecientes a la fase que identificamos como pasado remoto es el factor que permite aglutinar la personalidad de Izu con los intereses personales, mucho más planos, del señor Murakami quien, a más personaje unitario, aparece en la novela como una representación de un espacio tradicional en donde también debemos buscar marcadores específicos.

“Un año antes de la boda, la madre de Izu la despertó una mañana más fría de lo habitual. (...) le había comunicado a Izu que pensaba encender las luces de los árboles como símbolo de que la familia se reintegraba a una vida normal” (pág. 53): Debemos destacar la presencia de los signos de clima que forman parte del conjunto por el cual el texto sugiere el ambiente regular en la vida de Izu y su familia.

Boda-Frío-Luces (encendidas)-Árboles (simbolismo)-Familia: La denotación del símbolo como parte integrante de la narración sugiere así la presencia de rituales en la forma de marcas de separación entre momentos que definen la historia familiar. Esta connotación adquiere una dimensión relacional con el acto, narrado de inmediato, en que la sirvienta Etsuko guarda los kimonos de invierno, un invierno extremadamente largo, que al durar un año entero representaba un mal presagio.

En este segmento de la segunda parte, entrando en materia de algunos antecedentes de Izu a través de los sucesos de su familia, se advierte una conexión entre el pasado reciente, en el que aparecen las costumbres del señor Murakami de descuidar a su esposa y al ambiente representado por su casa y la vinculación con la desgracia que azotó a la familia de la protagonista, cuando su padre fue acusado por la justicia por la negligencia de no haber evitado la muerte de un grupo de trabajadores en un incendio en la fábrica de textiles de la que era propietario.

Sin embargo, antes de pasar a una explicación mayor del suceso, el texto nos presenta la anécdota de una salida secreta de Izu de su casa, dejando a la sirvienta Etsuko encargada de los cuidados de su padre (págs. 54-55), previo uso del kimono de color ámbar, que por su ubicación en este punto y en el uso que se le dedicará, deducimos lujoso. Se trata del kimono que había causado una buena impresión en el señor Murakami el día de la entrevista.

Un antecedente que hay que incluir es el de la visión que había tenido Izu antes de que su madre la despertara aquella mañana, cuando por alguna razón que juzga inexplicable vio a Murakami levantarse de su cama en medio del frío intenso, y dirigiéndose en su pijama al área de su casa correspondiente a su colección.

Es notable la evolución en las representaciones del ambiente exterior frente a las condiciones personales en las que Izu percibe su propio mundo. Queda claro el carácter de la imagen como una perspectiva de la decadencia. Si desde el régimen tradicional la incompleción es un eje imaginal por el que se invoca la generación de sentidos que expliquen la sensación de las realidades del mundo, tenemos que en el régimen ambiental este propósito adquiere un sentido particular intuido de las relaciones de Izu, por ejemplo, con el espacio amplio de la naturaleza en donde, como en el caso de las flores de cerezo, tiene lugar la decadencia de un fenómeno diminuto.

En este punto hemos de detenernos para explicar la función simbólica de un esquema de elevación similar al de la aparición que vimos desde el principio de la novela. La aparición de

Murakami en el sueño se leerá en adelante como dinámica de la intervención del personaje en la vida de Izu, lo que es decir en el texto, en cuanto que la inmediata salida de Izu hacia la casa del hombre implica la determinación, a efectos del desarrollo de la imagen ascensional, a aceptar la vida que se encuentra detrás de la disposición del señor Murakami a fungir como actante de lo que identificamos como régimen cultural tradicional reflejado por la historia.

Esta segunda elevación que encontramos en la historia aparece en el momento en el que Izu se dirige hacia la casa de Murakami, a su encuentro, si bien este no tiene lugar en tanto que es más notoria la sugerencia de una puesta en común de los componentes a los que la protagonista se expone, que la simple descripción posible de dicho encuentro.

Como hemos planteado en su descripción simbólica y su análisis por conjunto según la unidad de lectura, en otro apartado, en la descripción integrada a la narrativa interviene la presencia de elementos que ornamentan lo que para nosotros es ya la estructura de este simbolismo compuesto.

Cuando Izu se dirige a su destino, aparecen las efigies (verticales) del niño salvaje Kintaro y del espíritu Tatsumaki, implicando este último la primera mención al juego de las bolas blancas y negras, así como una vitrina con sushi, ramen y mategeshi de cera (págs. 56-57). En cuanto a estructura de colocación, estos ornamentos dotan al simbolismo de ascensión de naturaleza que Gilbert Durand (2004:132) les atribuye como parte de los escalones de una escalera que señala el avance de una forma de ser (o sensibilidad) a otra.

Tomamos esta significación en nombre de la trascendencia del paso de Izu, que no por casualidad pertenece a segmento, con base estricta en la caracterización de los pasos que da en la historia para llegar a una decisión sobre su vida que, sin embargo, nunca se vuelve explícita, más que en el plano significativo de la resignación, más adelante, como parte de la erosión de una forma de vida que ella conocía mediante su familia.

“Cuando al fin llegó a casa del señor Murakami, Izu pareció arrepentirse de haber emprendido aquella travesía matinal. (...) Le llamó la atención que en la planta baja hubiese una luz

encendida: aquella mañana se había imaginado al señor Murakami casi a oscuras la colección.” (págs. 57-58): la toma de conciencia por parte de la protagonista, en los términos arriba descritos sobre el contexto, no puede leerse más que como una detección del rumbo ilógico tras la decisión de acercarse a Murakami.

Arrepentimiento-Matinal-Luz (encendida) -Imaginación-Oscuridad (colección): En este esquema vemos el fondo donde tiene lugar una certeza en Izu acerca de las implicaciones que puede tener este interés por dicho acercamiento. Sin embargo, lo que más nos debe interesar es entonces la discordancia entre la imagen que Izu ha construido del personaje y la realidad a la que se empieza a acercar.

Recordemos a la vez que la construcción de la noción que tiene de Murakami depende por completo de su presencia como un agente del mundo del arte y que es por eso que la ubicación espacial que hace del hombre es dentro de la zona de su colección de arte. La distribución del espacio obedece entonces, como señalamos, al establecimiento sígnico del valor de ubicación de aquellos componentes que ofrecen información sobre los personajes con sus acciones y poco más.

La imagen particular que el personaje principal se construye se alimenta así de la certeza acerca de la pertenencia de dicha imagen a un espacio en donde Murakami, como tópico dentro de la evolución de la novela, funciona a partir de su simple papel como un agente que es aparentemente apéndice de las actividades del espacio de trabajo académico en donde Izu se desarrolla.

La presencia de la oscuridad tiene un valor esencial aquí. En la primera parte de la novela analizamos la existencia del referente de lo oscuros/negro como un elemento que evoca un trastorno inminente en la evolución del sentido de la historia, si comprendemos a ese sentido como el espacio signifiante que es generado por las condiciones en los que se desarrollan los personajes hasta el momento.

En un principio tuvimos el auto negro de Murakami, irrumpiendo la evolución del texto desde la descripción de las condiciones en las que su familia comenzaba a afrontar su decadencia. Ahora, la oscuridad se detecta en sus propias fuentes, cuando observamos el espacio de oscuridad en donde vive Murakami, pero que además, como decíamos, es proyectado internamente, en el texto, por Izu.

Es básico atender, entonces, la existencia del paralelismo de ubicación entre la oscuridad, como parte de la fenomenología de la luz y activa en la imagen que se evoca a partir de las acciones de Izu, y la colección que es el objeto material que a partir del interés que despierta para el ámbito académico detona la generación del nudo de la historia y las ramificaciones argumentales y simbólicas que venimos presentando desde antes.

Esto consiste en la opinión que Izu se forma, no sólo de Murakami, sino del espacio en donde tiene lugar su acercamiento ya no con el torpe coleccionista de arte sino el hombre al que pronto se asociará. La presencia de la colección fuera del marco de referencia de la revista de la Facultad aparece así como parte funcional de la estructura a la que Izu entrará una vez que tenga efecto el cortejo de Murakami.

Es importante continuar la línea de comparación entre la referencia a la oscuridad en relación con Murakami, durante el cortejo, y una vez que la línea argumental nos lleva hacia la constitución de la relación de Izu con Murakami a partir de los indicios que le aporta la visión al interior de la casa.

“La luz que Izu miraba salía de la sala de exposición. Las demás ventanas estaban con los visillos corridos. (...) Pero había una bombilla encendida. (...) Reconoció la silueta del señor Murakami, su calva perfecta. (...) Decidió irse” (pág. 58). Encontramos de nuevo un recurso, o motivo que aparece en diversos momentos de la obra de Bellatin y al que incluso hemos hecho referencia párrafos arriba.

La luz como motivo de la acción interna de una evocación (como la visión que se ha proyectado desde el sueño) y como indicador de una acción interna dentro del texto para explicar el sentido de un espacio o de un personaje.

La bombilla descubierta genera un fulgor, en efecto artificial, pero que genera una pobre representación de la luz natural, lo que sería mejor que un ornato aún más artificial por cuanto tiene de sesgo, dentro del adorno, la proyección de la luz eléctrica para iluminar un espacio. De esta manera, la bombilla descubierta genera una iluminación que acaso deja espacio para el juego de las sombras tal y como la exposición natural de los objetos se lo permita.

Tanizaki pone el ejemplo de un *tokonoma*, un altar alrededor del cual gira la ornamentación y diseño de las estancias, que es iluminado por luz eléctrica. Recuérdese que este altar canaliza la misma clase de servicios rituales que se pretenden fijar y meditar con la ceremonia del té, cuya expresión estética se resumía desde la disposición de los participantes hasta la pintura elegida para la contemplación.

El régimen ambiental, uno de los dos en los que hemos dimensionado la funcionalidad de colocación cardinal de los componentes japoneses de la novela de Bellatin, se extrae de la organización de ambientes donde la disposición de objetos y sensaciones generadas por ellos articulan lo que en la novela se operacionaliza como una pretendida implementación del carácter japonés de un mundo recreado por la historia en donde interactúan los personajes.

La perspectiva estética desde donde Izu establece sus criterios frente al supuesto pésimo gusto del señor Murakami es el de la consideración del peso de la tradición, su valoración como un depósito de información acerca de la constitución de una cultura y los usos de la misma dentro de una estructuración de ambiente en torno a los esquemas de percepción que, se asume, son parte de la cultura japonesa, se entiende que tradicional.

Esta perspectiva de lo tradicional se expresa en la obra a partir de la denotación de componentes estéticos que dan forma al proyecto de una ambientación que parte de la tradición. De ahí que ambos regímenes estén imbricados y que hagan presentes en los diversos espacios en los que se construye la percepción cultural de una estética.

La postura estética que encontramos en la obra de Tanizaki abarca la relación de Izu con su propia concepción del mundo a través del arte. En este sentido, no debe ser casual que la obra de Tanizaki haya sido elegida por el autor para determinar las condiciones estéticas, históricas y socioculturales por las que discurre el interés de Izu por analizar la conformación de la estética que le interesa.

La presencia de Izu como una mujer tradicional abreva de la misma concepción integral de esta ambientación que es esencialmente tradicional en la percepción acerca del mundo japonés confeccionado por el autor en los descriptores y escenarios utilizados. Por ejemplo, la imagen de la mujer japonesa es para Tanizaki fundamental como revelación del juego de sombras.

Por la propia construcción universal, según Durand (2004), de la mujer como una entidad nocturna, lunar, tenemos así la generación de una imaginería que para Tanizaki tiene a la noche, con su luna, como el espacio en donde encontramos el resto del juego de sombras. Este juego es donde, para la construcción de su propia mitología erótica (que lo mismo abreva de la tradición Heian que de las estéticas de la cultura del periodo Edo) la mujer que, mencionando las formas tradicionales de su cuerpo antes sugeridas en el de Izu, mezcla de dos tipos de ascendencia de distintos puntos de la geografía japonesa, se encuentra bajo varias capas de sedas y de algodón, mismas que, de ser arrancadas, dejarían al descubierto una estructura corporal tan frágil como la de una varilla.

Es por eso que Tanizaki, haciéndose eco, en su propia opinión, de diversas imágenes tradicionales, considera que la mujer japonesa, inscrita en este sistema que nosotros entendemos a partir de dos flujos de concepción del significante, ambiental y tradicional, es en realidad un ser que no necesita de un cuerpo, cual aparición animista, y que era resumida por su rostro y sus manos como revelaciones blanquecinas, no teniendo necesidad, pues, de contar con un cuerpo, mucho menos con uno frondoso como lo demandaría un imaginario occidental.

En este sentido, la idea que tiene Tanizaki de lo bello se aproxima a la concepción de lo japonés, entiéndase que de la belleza japonesa, para mejor comprensión del ideal exotista, como un juego de claroscuros en donde la incompleción es alimentada por la sugerencia y donde la ambientación es estructurada por la sensación de un infinito.

Infinito es también para Tanizaki el juego de sombras que es suspendido por la iluminación por una bombilla eléctrica como un recordatorio de un tipo de fealdad ocasionada por el empecinamiento occidental de entender las fenomenologías del mundo como algo que no existe si no se ve, es decir, que no se comprende si no es iluminado por completo. En el sistema estético tradicional, antes expuesto y después analizado, ocurre el fenómeno inverso.

El libro elegido para apoyar este proceso de codificación es el *Elogio de la sombra*, del ensayista y novelista Junichiro Tanizaki, el cual aparece como una sugerencia de la posición oficial de Izu frente a las revoluciones estéticas en el arte y la filosofía asociada, en una época que en la historia japonesa equivaldría a la posguerra tras los bombazos atómicos y que incluyó la penetración por productos e ideas extranjeras. La denuncia implícita pretende así partir de la decadencia que se pretende explicar por la oposición de la industria cultural surgida con los avances tecnológicos occidentales frente a la percepción japonesa tradicional del espacio.

En este caso, la simbología de la bombilla representa la ríspida relación que para Tanizaki sostienen los nuevos artilugios domésticos con los ambientes sostenidos durante siglos por la sobriedad, muy japonesa, del juego de las sombras, que acompañaba las expresiones tradicionales de la cultura.

Tanizaki explica que la luz artificial, en una opinión consonante con nuestro análisis de los espacios, genera un fulgor inadmisibles, por innecesario, en aquellos espacios y objetos que forman parte de la reposada ambientación en donde se han desarrollado tradiciones y costumbres de la sociedad japonesa.

Es imperativo recurrir a una referencia externa: Debe considerarse la importancia de esta unidad de lectura a la luz de un referente cultural que, en su acepción actual, escapa de los dos regímenes en los que hasta ahora hemos integrado los cinco códigos barthesianos. En realidad, esta es la segunda fenomenología, después de la integración de *Elogio de la sombra*, que presenta este comportamiento.

En la veneración japonesa por la simplicidad, de la que la obra de Tanizaki intenta ilustrar sus orígenes estéticos, existe una tendencia a apreciar especialmente el minimalismo que se manifiesta en lo pequeño, lo básico, lo puro. Hay un sistema de términos que señalan este valor y que van implícitos en el interés de la cultura japonesa por la pureza como una expresión

básica de la experiencia, de la disposición de la conciencia a entender en un instante la esencia del ser.

Esta postura filosófica se expresa entonces en la simplicidad de la juventud como una visión panorámica de la vida, la posibilidad de resumir, en un estadio de la existencia, el proceso de crecimiento, maduración y declive del mundo en una sola imagen evocada por la juventud: una manera de conjuntar todas estas ideas en un dispositivo único que, por manejable, deviene fetiche.

Luz (mirada)-Ventanas (oscuridad)-Bombilla (encendida)-Silueta (Murakami)-Irse: Tenemos aquí entonces que la selección de términos que se presentan para apuntalar el motivo de la luz, en conexión con el resto del texto y la acción que conforma, hace posible que, desde esta, devenga en tópico en funcionamiento con la presentación, en el texto, de una imagen que es revelación en cuanto a simbolismo.

En lo relativo al argumento, tenemos la existencia de un punto central en la evolución hacia la relación con Murakami. Como hemos dicho antes, no contamos con información más amplia acerca de los motivos de la propia Izu para aceptarle, como tampoco hay una mayor explicación de las implicaciones que para Murakami tiene dicha relación. Hasta el momento, podemos aducir que es debido a que ninguno de los dos personajes requiere realizar un análisis acerca de dichas motivaciones.

Es notable el uso que se le da a la isotopía del espacio en la referencia de la bombilla en asociación con la sombra. Los conjuntos espaciales a que hace referencia la sombra implican, desde luego, la silueta, las ventanas cerradas y la mirada hacia la luz, o la ausencia de ella.

Mientras tanto, la bombilla como concepto ligado al motivo (significante del conjunto) está ligada a una serie de nociones diferentes que, después de todo, están mucho más ligadas a la colección como concepto independiente, que tiene que ver con los intereses de los personajes y no sólo con las fuerzas naturales (o paranormales, como se ha visto) a las que estos se someten.

Es fundamental aclarar, sin pretender un estudio sobre Tanizaki, las implicaciones culturales o incluso ideológicas a las que llega Tanizaki en la medida en que su obra es una denuncia sostenida de la transformación del espíritu japonés a manos de Occidente. El espíritu al que se hace referencia es el del bienestar de toda la nación y enfoca a la permanencia de la cultura. La estructura ambiental se revela alejada en parte de su origen japonés desde que reconoce su exterioridad a este, al menos en un sentido geográfico inicial. La mención a Tanizaki adquiere especial valor en dos entradas: la lejanía que metaforiza una erosión de sentidos-tradiciones y la incompleción/lo sombrío como un argumento que atraviesa el pensamiento de Izu como parte de un postulado estético.

La bombilla descubierta genera un fulgor, en efecto artificial, pero que genera una pobre representación de la luz natural, lo que sería mejor que un ornato aún más artificial por cuanto tiene de sesgo, dentro del adorno, la proyección de la luz eléctrica para iluminar un espacio. De esta manera, la bombilla descubierta genera una iluminación que acaso deja espacio para el juego de las sombras tal y como la exposición natural de los objetos se lo permita. Tanizaki pone el ejemplo de un *tokonoma*, un altar alrededor del cual gira la ornamentación y diseño de las estancias, que es iluminado por luz eléctrica. Recuérdese que este altar canaliza la misma clase de servicios rituales que se pretenden fijar y meditar con la ceremonia del té, cuya expresión estética se resumía desde la disposición de los participantes hasta la pintura elegida para la contemplación.

La postura estética que encontramos en la obra de Tanizaki abarca la relación de Izu con su propia concepción del mundo a través del arte. En este sentido, no debe ser casual que la obra de Tanizaki haya sido elegida por el autor para determinar las condiciones estéticas, históricas y socioculturales por las que discurre el interés de Izu por analizar la conformación de la estética que le interesa. La relación cercana de Izu con el libro de Tanizaki aparece retratada, a lo largo de toda la novela, como parte de una dinámica orgánica cuya otra mitad es la adaptación de este estado de ánimo crítico, acorde con la denuncia contra Occidente del libro, a la estructura de ambiente.

La presencia de Izu como una mujer tradicional abreva de la misma concepción integral de esta ambientación que es esencialmente tradicional en la percepción acerca del mundo

japonés confeccionado por el autor en los descriptores y escenarios utilizados. Por ejemplo, la imagen de la mujer japonesa es para Tanizaki fundamental como revelación del juego de sombras. Por la propia construcción universal, según Durand (2004), de la mujer como una entidad nocturna, lunar, tenemos así la generación de una imaginería que para Tanizaki tiene a la noche, con su luna, como el espacio en donde encontramos el resto del juego de sombras, en donde, para la construcción de su propia mitología erótica (que lo mismo abreva de la tradición Heian que de las estéticas de la cultura del periodo Edo) la mujer que, mencionando las formas tradicionales de su cuerpo, antes sugeridas en el de Izu, mezcla de dos tipos de ascendencia de distintos puntos de la geografía japonesa, se encuentra bajo varias capas de sedas y de algodón, mismas que, de ser arrancadas, dejarían al descubierto una estructura corporal tan frágil como la de una varilla.

Es por eso que Tanizaki, haciéndose eco, en su propia opinión, de diversas imágenes tradicionales, considera que la mujer japonesa, inscrita en este sistema que nosotros entendemos a partir de dos flujos de concepción del significante, ambiental y tradicional, es en realidad un ser que no necesita de un cuerpo, cual aparición animista, y que era resumida por su rostro y sus manos como revelaciones blanquecinas, no teniendo necesidad, pues, de contar con un cuerpo, mucho menos con uno frondoso como lo demandaría un imaginario occidental.

En este sentido, la idea que tiene Tanizaki de lo bello y que es plasmada por asociación en numerosas unidades de lectura descriptivas de la obra, se aproxima a la concepción de lo japonés, entiéndase que de la belleza japonesa, para mejor comprensión del ideal exotista, como un juego de claroscuros en donde la incompleción es alimentada por la sugerencia y donde la ambientación es estructurada por la sensación de un infinito, como lo es para Tanizaki el mismo juego de sombras que es suspendido por la iluminación por una bombilla eléctrica como un recordatorio de un tipo de fealdad ocasionada por el empecinamiento occidental de entender las fenomenologías del mundo como algo que no existe si no se ve, es decir, que no se comprende si no es iluminado por completo. En el sistema estético tradicional, antes expuesto y después analizado, ocurre el fenómeno inverso.

En el texto tenemos claro que la estructura de ubicación hace posible la lectura de los escenarios (espacios) como oposiciones binomiales a la acción, en este caso específico, relativa

al pasado inmediato en que se ubica la revelación del espacio donde vive Murakami, para dar paso, en el segundo segmento a la experiencia de Izu con los directivos de la revista.

Aunque se sugiere el interés romántico de Izu respecto al maestro Matsuei Kenzō, lo que se plantea en realidad es la impresión en el texto de un pasaje de la vida de Izu como antecedente del carácter con el que, en el pasado inmediato, se enfrenta al mundo ejerciendo la crítica de arte.

En este conjunto al que asistimos, tenemos que la relación del segmento inicial, relativo a la revelación de la casa, se continúa con las imágenes de la cacería de orugas organizada por la gente de la Facultad de Arte y de la revista, donde Izu participa mostrando espíritu de competencia (págs. 62-64), lo que se explica con el interés que tuvo desde niña por demostrar sus intereses intelectuales a la vez que su valentía.

La referencia al carácter de Izu es así otra muestra de las características que pasan por el proceso de isomorfización por el que comprendemos la transformación personal que tiene lugar cuando la vemos intentando hacerse de un lugar en un mundo dominado por la política. Considérese que la explicación que se ofrece acerca del interés de Izu por destacar en este mundo es una vinculación con el conjunto en donde encontramos, por oposición, la muestra del espacio en donde habrá de encajar una vez que concluya su participación, por demás breve, en el ámbito académico.

Esta es una de las fenomenologías de los conjuntos que operan en los diversos segmentos de la novela para explicar la transformación isomórfica de los simbolismos que se echan a andar en las tres dimensiones temporales que se disponen en la novela. El ejemplo de la revista, decíamos, deja en evidencia la composición del sustrato al que se desea explicar en el texto como el antecedente de las actividades de Izu con posterioridad a su trabajo como crítica de arte.

Más allá, lo que tenemos son los referentes que dotan de sentido a su condición ontológica, muy en especial aquellos que la muestran atada a deberes tradicionales como el cuidado de su familia que ha caído en desgracia. Se trata para nosotros, siguiendo el ejemplo con que se explica Ricoeur (1996:35), de postulados que inscriben la acción, intereses y

acontecimientos alrededor de Izu en un espacio de interpretación que conlleva la explicación de una vivencia con significados no inmanentes.

Esto se entiende en la novela como la referencia permanente a lo que desde un principio decidimos integrar en conjuntos isotópicos que están correlacionados, en primera instancia, con el tiempo, aunque de manera excluyente.

Sin embargo, relación se extiende a partir de que hemos comprendido que, en efecto, no podemos quedar satisfechos con el significado, sino que hemos de buscar la referencia. Las referencias que estamos manejando dependen únicamente del texto y es por ello que la presencia de Izu pasa por localizar la esencia de sus actos en su interés por participar de un ambiente académico considerando, en términos argumentales, los graves problemas de su familia y la forma más conveniente de afrontarlos desde la relativa seguridad de un puesto académico.

“El padre consentía a Izu. (...) Se tendían a mirar las nubes (...) abandonaron aquellos paseos cuando Izu entró en la adolescencia y tuvo que acompañar a su madre a las peregrinaciones. (...) A su padre le agradaba la entereza con que su hija era capaz de soportar situaciones que no hubiese tolerado otra niña de su edad” (págs. 65-66): en el momento en que el padre tiene que enfrentar a la justicia a causa de un accidente ocurrido en el negocio familiar, detectamos un punto de inflexión en la historia que sin embargo no nos ha sido adelantado desde antes.

Padre-Nubes (paseos) -Peregrinaciones-Entereza (tragedias): La existencia de una problemática grave que hunde al padre en un proceso de decadencia física representa la coyuntura en la que la historia de Izu se dirige hacia lo que hemos denominado régimen tradicional del imaginario estructurado en torno a la operación de simbolismos. Por ejemplo, encontramos en este punto, de nuevo, la dinámica de la luz cuando se describen los ambientes, en la casa del señor Murakami, alimentados por los pequeños mecheros de alcohol, según indica el cuarto segmento, cuando en realidad la verdadera iluminación de la colección se obtenía, decíamos, por bombillas eléctricas. Para Izu esto no podía significar nada bueno, sobre todo si consideramos entonces que el tópico indica la lucha entre las representaciones distintas que aparecen marcando el tipo de acción que tiene lugar en determinados espacios.

Cabe destacar que en el texto todavía tenemos fresca esta información cuando el tercer segmento nos devuelve al pasado inmediato y, luego de que Izu tiene estas revelaciones estéticas sobre la casa de Murakami, se encuentra con la sirvienta Etsuko, quien viene de salida de esa misma casa. La conversación que Izu sostiene con Etsuko gira entonces alrededor, temáticamente, de la cuestión de la iluminación de la colección Murakami con luz eléctrica y, ambientalmente, de una comida tradicional en uno de los restaurantes donde Izu había visto las viandas de cera.

En el texto acerca de la historia de Izu, se plantea la necesidad de capturar una imagen, como la morfología del poema demanda, pero a partir no de una idea sino de una sensación. Lo que Izu niña hace es conectar el estado del ser con el sentido de la captura de dicha sensación en un dispositivo que para funcionar debe seguir la ruta contraria, la de la invocación, con motivo de ejercer un control sobre el tipo de ambientación que se propone, en este caso, para ilustrar la cercanía del personaje central con la tradición, también, que se articula en la sensación para completar la imagen de un mundo: 1) Experiencia pura, 2) Percepción del mundo, 3) Compleción de realidades. Este enfoque poético refiere entonces la vinculación con, por ejemplo, el sistema simbólico de la ceremonia del té en esta historia como un espacio para la expresión del ser y de la personalidad de Izu como constructora fundamental del ambiente japonés.

“Algunos años antes Izu había leído (...) que si se utilizaba energía eléctrica lo más conveniente era dejar la bombilla descubierta. El señor Murakami parecía haber seguido ese consejo cuando decidió iluminar la colección. En la oficina de la revista quedaron confirmadas sus sospechas de que esa decisión no auguraba nada bueno” (pág. 70): Cuando Murakami decide deshacerse de su colección, lo hace a partir de la crítica desfavorable de Izu, que si bien se indica en el primer segmento que le puso en ridículo frente a sus conocidos, a nosotros nos puede indicar la posibilidad de una transformación individual.

Es una lectura fácil: aunque nunca se especifica la idea del cambio en Murakami nos lleva a la vez al sometimiento de Izu, al régimen tradicional en un sentido práctico, cuando no le

permite llevarse más que un libro a su casa, aunque tampoco tenemos elementos textuales para asegurarlo.

Además, la venta de la colección, aunque no se indique así, podría incluso representar, para los usos alegóricos que encontramos en gran cantidad en la novela, la configuración de un símbolo más amplio, que abarca hasta la recomposición del presente actual en la tercera parte, en donde la “destrucción” de la colección de Murakami conlleva el sentido de la transformación individual.

Esta transformación, cuya base se encuentra al principio y al final de la novela cifrada en la muerte, hace alusión aquí a la poca atención que el futuro marido pondrá a la opinión de Izu: antes que eso preferirá acabar con su patrimonio. La primera señal es el simbolismo de la luz. Volvemos sobre él dada su importancia para explicar, de la manera más burda e inmediata, el valor de la estética tradicional, a un extremo tal que incluso podríamos especular que esa es la única razón de la presencia (si bien amplia y con ramificaciones muy variadas) de Tanizaki como ensayista en la novela.

En realidad, cuando leemos la determinación de Murakami por realizar ese cambio en su vida, entendemos su lugar en el texto dentro del marco de la revista y de la crisis política por la que atraviesa en el ámbito académico. Es el punto de contacto de la crítica de Izu acerca de los gustos en arte del señor Murakami, desde el tercer ámbito de escenarios de esta novela, correspondiente a la revista, con la representación que Murakami porta del régimen cultural tradicional.

Consideramos que dicha triangulación queda enunciada con carácter denotativo en el quinto segmento, cuando hay una referencia tácita a *El elogio de la sombra*, de Junichiro Tanizaki, un ensayo redactado en 1933 con el propósito de hacer una denuncia de la occidentalización (erosión) de lo que el autor entiende por cultura japonesa tradicional.

Lo anterior tiene pertinencia en los fundamentos de las opiniones estéticas de Izu a través, precisamente, de un elogio de las peculiaridades de la concepción estética de los espacios,

las luces, las sombras y en general de las imperfecciones que son consideradas por los japoneses como la evidencia de su proceso de humanización e interacción con la naturaleza y el medio humano, en contraposición con las culturas occidentales que, en opinión de Tanizaki, consideran lo imperfecto como material de desecho.

“Desde muy niña Izu quiso demostrar que aprendía con mayor rapidez que los demás (...) Además de ser la primera en subir a la casa de la bruja Higaona, (...) Izu instalaba una especie de consultorio en donde en una esquina donde atendía a los niños que tuvieran problemas con sus estudios, con sus padres o con asuntos de carácter sentimental” (págs. 63-64). Un ejemplo de la interacción de los referentes a la tradición tiene que ver con la presencia de sus diversas manifestaciones en la composición del pasado remoto dentro del texto.

La anotación sobre un juego folclórico tradicional aparece seguida de las consabidas referencias a la personalidad y el carácter tesonero de Izu. Estas frases en realidad representan el tópico de la personalidad en su carácter de conexión, tal como hemos entendido su posición concomitante con las esferas de la dimensión tradicional.

La joven con iniciativa propia pretende obligar al mundo tradicional a que le permita funcionar según sus propios ritmos. En este juego de posicionamientos entre frases encontramos una vez más la oposición con un conjunto anterior que anota la existencia de una representación previa del personaje de Izu.

Esta representación indica la vinculación (alegórica) de Izu con unas condiciones de vida en las que puede demostrar su precocidad, pero, como en el caso de la vivencia del juego en donde la niña Izu personifica a una terapeuta, es fácil leer de nuevo, como se vio en el caso de la cacería de orugas, la inserción irremediable de esa conducta en un espacio tradicional.

Lo que más interesa observar, de nuevo, es la presencia permanente de una figura retórica compuesta que evoluciona con apoyo de esta clase de presencias binomiales pasado remoto/pasado inmediato (con recursión al remoto en cada segmento) y formación en la tradición/experimentación ambiental (con referencia al espacio donde ocurren acontecimientos).

Nos referimos a la alegoría como una generalización que toma a cada acto de los personajes como perteneciente a un conjunto de caracterización individual (con independencia de los conjuntos con base en las categorías que proponemos en este análisis).

La manifestación de Izu en las dos dimensiones tanto espaciales como conceptuales implica actos que la caracterizan a priori determinando los contornos de su personalidad y permitiendo una mayor practicidad al abordaje técnico de esta investigación. Las posturas de Izu, pues, aunque también las de Murakami, se vuelven así expresiones instantáneas de su carácter, y hacen posible la identificación

Estos son los elementos sobre los que volvemos una y otra vez. Implican el reconocimiento de una estética que aparece de manera demasiado evidente durante la parte final de la segunda parte, como en el marco teórico de un ensayo, para asociar definitivamente la relación de motivos y tópicos con un pasado nacional que da sustento al trasunto de cultura japonesa que es compuesto en la narración.

“Tanizaki Yunichiro (sic) afirma en el *Elogio de la sombra* que suprimir los rincones oscuros propios de las casas de antaño es darle la espalda a todas las concepciones estéticas de lo tradicional. Aquel tratado se convirtió durante mucho tiempo en el libro de cabecera de Izu” (págs. 74-75). La fuerza con la que se formaliza dicha relación se sustenta, como hemos dicho, en que la mención a la obra de Tanizaki como planteamiento estético aparece como consecuencia de la ubicación del pasado remoto como base de la formación de alguno de los personajes en la dimensión estética que se señala.

Sombra-Rincones oscuros-Casas (antaño)-Estética (tradicional): La formación, como la definición del término exige, se da en un periodo inicial de la vida en el que, ya sea Izu o Murakami, el individuo estructura sus nociones de conceptos abstractos como una parte operativa de la cultura en la que tiene lugar un ejercicio autopoietico de acuerdo con el desarrollo dentro de una cultura.

En este punto tiene lugar la única evocación de pasado remoto referida al señor Murakami. El único contacto con el pasado refiere una transformación en su perspectiva estética. Parece una ironía premeditada que su aprecio por las formas simplificadas y funcionales del arte y los espacios se haya dado de la mano de un extranjero, el alemán Udo Steiner con sus vinculaciones con la poética del espacio a lo Bauhaus (pág. 74). Ciertamente, esta es una temeridad como especulación, pero encaja con la identificación de los intereses comunes de Murakami e Izu por el espacio, aunque por razones distintas.

Esto debe tenerse en mente a la hora de confrontar la observación de que la información acerca de la vida marital de los dos personajes es nula, y que al momento de la aparición de la anécdota del viaje de Murakami a Alemania, este se convierte en un motivo preñado con la próxima reactivación del presente actual. Este se halla a punto de presentarse con base, pues, en la utilización de un espacio.

Justamente, cuando a partir de este recuerdo de juventud Murakami comprende algo mejor la cuestión estética que hemos leído hasta ahora por la vía indirecta de los intereses de Izu (ignoramos si sostuvieron conversaciones filosóficas sobre arte durante su vida de casados), tiene lugar su convencimiento sobre el aprovechamiento del espacio.

Sin embargo, y a despecho de las condiciones del régimen tradicional que involuntariamente representa, Murakami (estudiante frustrado de Arquitectura en Europa) manda construir una nueva casa que se supone tendrá una funcionalidad occidental, aunque deja espacio para el jardín, lo que Izu aprovecha.

“La señora Murakami dedicaba las mañanas a supervisar el inmenso jardín que rodeaba la casa. En el contrato de matrimonio se estableció que Izu contaría con un jardín tradicional. (...) Solía dormir sola. (...) Aprendió a jugar go en solitario. Echaba de menos a Etsuko pero el formoton asai que la habían aplicado sus familiares era riguroso.” (págs. 75-76). Cuando la segunda parte llega a su final, tenemos más claro el fenómeno de isotopía por el cual en esta investigación no es más fácil reconocer las vías por las que se construyen los conjuntos de tópicos que dan forma,

a su vez, al discurso estético que dentro del argumento hemos entendido como el espíritu japonés la narración.

Jardín (tradicional)-Casa-Matrimonio-Dormir (sola)-Go (solitario)-Formoton asai: Como adelantamos en la presentación de la estructura argumental, la distribución de la temporalidad implica la generación de espacios específicamente señalados para la conformación de los conjuntos tiempo remoto/tiempo inmediato y su resolución en presente actual según la estructura del inicio y final de la novela.

Cuando en el penúltimo segmento de la segunda parte tiene lugar la relación de la historia del matrimonio de Izu con el jardín (aparición de dicho símbolo, según una cronología convencional), encontramos la ruta hacia el final de la historia, cuando se detecta el sentido del simbolismo del jardín, junto con la casa (operacionalizada diegéticamente con el concepto de matrimonio), para entender el funcionamiento del conjunto de tiempos, pero también de la resolución por la cual llegamos al final de los acontecimientos.

Debemos anotar, en este punto, que la utilización de los breves términos japoneses ha pasado además por la libre asociación de la transliteración propuesta por Bellatin, cuando encontramos la mención del *go*, un juego tradicional japonés que es una versión de lo que en Occidente se conoce como Damas Chinas. A estas alturas de nuestra investigación, encontramos que es fácil detectar el mecanismo de recursión desde el motivo de la soledad en la que juega Izu, junto con el de la cercanía del jardín.

Aparece así la composición de una imagen que hemos anotado como constante de la narración y en la que se sustentan, en nuestra opinión, las anotaciones que hace el autor como acotaciones respecto a la existencia del jardín como el único vínculo que podremos leer con la historia marital de Izu y su marido. La mención de la soledad se sustenta, además, con el régimen tradicional en la forma del neologismo aplicado para señalar la prohibición de volver a casa, cuando Izu ha sido entregada a su marido a través de un decreto tradicional familiar que le impide volver con su familia, pues antes le resultaría preferible encajarse una daga y terminar con su vida.

En estas condiciones tiene lugar el último acto de la relación con Murakami en el pasado inmediato, aún antes de la boda, cuando se presenta el escándalo sexual por el que los diversos medios hacen eco de la participación del señor Murakami en una red de perversos que traficaban y comerciaban con ropa interior femenina usada, perteneciente a alumnas de educación media.

Este acontecimiento, cuyas resonancias aparecen en el régimen tradicional del imaginario que se ha construido, depende de factores pertenecientes al mismo según las características referenciales que hemos mencionado en el apartado de análisis por unidades de lectura, y que tienen que ver con un fetiche particular que al hacerse público termina por hundir la honorabilidad de Murakami.

“Cuando Izu leyó las noticias, no pudo reprimir un grito. La madre fue de inmediato a su estudio. (...) El padre estaba tendido sobre su tatami disfrutando de unos tímidos rayos de sol que entraban por la ventana. La madre (...) se arrepentía de haberlo considerado un buen candidato para su hija. Se arrodilló ante Izu para pedirle perdón por no haber sido una madre atenta” (págs. 79-80). La estructura del régimen tradicional, que ya hemos definido con amplitud en nuestro apartado donde ubicamos los conjuntos isotópicos por unidades de lectura, tiene importancia en tanto que, al fomentar la creencia en una base inmanente para la cultura japonesa que está reconstruida en nuestra novela, es capaz de legitimarse a sí misma como la fuente y origen de todas las esencias de la conducta moral.

Al trastornarse este elemento fundamental, encontramos la revelación del señor Murakami como un hombre como podría serlo cualquier otro, o al menos susceptible de vicios inconfesables en una sociedad, como la de la novela, que si bien nunca se revela específicamente conservadora (una categoría moral propia de Occidente), sí incluye una categoría, como la del deshonor, que se vuelve tópico para sustentar, en este caso por lo menos, la aflicción de la madre de Izu al no haber sido cuidadosa al haber simplemente aceptado el cortejo de su hija por Murakami.

Grito-Madre-Padre (tendido) -Tatami-Rayos de sol (ventana)-Perdón: Un punto central, que funciona como conexión también en este apartado, como último segmento de la segunda parte, es el de la desvinculación con la revista. Una lectura inmediata, que ya aventuramos antes, tiene que ver con la imposibilidad de Izu de continuar llevando una vida académica en vista de su próximo matrimonio con el régimen tradicional y el posterior veto que su familia le impondrá para vivir fuera de su casa como mujer comprometida de por vida.

Cuando Mizoguchi Aori le insiste a Izu para volver a verse en el despacho de la revista y ella acepta, se encuentra con que la metonimia de la perilla cerrada en la puerta le da pie a pensar que aquel y Matsuei Kenzō sostienen una relación amorosa.

Al desaparecer estos personajes de la escena y del argumento, la segunda parte se cierra al dejar establecida la salida de Izu aparentemente por razones exteriores a ella, cuando aquel simple gesto parece concentrar para ella la corrupción de la política académica.

Es importante para nuestros objetivos señalar que la ruptura de Izu con ese ámbito de su vida, si bien está conectada con su inminente matrimonio con Murakami, aparece estructurada en el texto como su separación con un mundo al que nunca acabó de pertenecer.

Si es posible comenzar las conclusiones acerca de la estructuración de los tópicos en movimiento en el texto, podemos señalar la función de cierre que tiene este acontecimiento en relación con los hechos que se narran como parte de la aproximación de Izu a su nueva vida, misma que ya hemos conocido por vía de la estructura del presente actual, que aparece al principio y en la tercera parte de la novela.

Como en el caso anterior, ofrecemos a continuación la estructura de los componentes tópicos que están vinculados y desarrollados en la novela por los procesos isotópicos de relación y asociación con el conjunto.

I.- Rutina matrimonial

-La señora Murakami espera a su marido, quien llega siempre tarde.

-La comida se echa a perder. – Etsuko prefiere hacer platillos “falsos”. Representación simbólica de la decadencia a través de la falsedad e implementación de la metáfora binomial erosión/incompleción, donde este segundo componente incluye un radical de falsedad.

-Referencia breve al pasado de Murakami como comerciante.

II.- Tragedia familiar

-Revelación onírica antes de la boda. – Mal presagio.

-Salida de Izu a la calle. – Encuentro con el régimen tradicional en la forma de descripciones rápidas de la vida en el pueblo.

-Vista de la casa de Murakami. – Violación de las reglas estéticas tradicionales.

III.- Relaciones con la revista de arte

-Invitación tácita a Izu a seguir colaborando.

-Participación en el evento de cacería de orugas con los maestros.

-Recurción interna, en la anécdota, al pasado remoto de Izu niña. – Juegos infantiles y señalización de su personalidad.

IV.- Estética según Murakami

-Sorpresa de Izu. – Usos occidentales en la muestra de la colección de Murakami.

-Encuentro con Etsuko. – Sugerencia de la relación clandestina con Murakami.

V.- Venta de la colección

-La estética japonesa según Tanizaki. – Marco teórico del régimen tradicional.

-Relación de Murakami con Udo Steiner – Única referencia a su pasado remoto.

VI.- Rutina marital

- Cuidado del jardín.
- Rompimiento con la revista.
- Escándalo sexual del señor Murakami.

A continuación pasamos a considerar, en la tercera parte y final de la novela, la relación de esta estructura anterior con la recursión al presente actual, en donde tiene lugar la conclusión lo mismo de la narración que de la organización del sistema de segmentos que hasta ahora nos han transmitido información acerca de los tópicos operados por la vinculación con los regímenes tradicional y ambiental, en tanto que estos establecen el tratamiento por el que se construye una historia con temática japonesa.

“Las ocasiones que la señora Murakami creyó ver a su marido al fondo del jardín, sintió que entre ellos no había ya nada que decir.” (pág. 87). Cuando regresamos al presente actual, con el que comienza la novela, tenemos mayor información para comprender por qué razón Izu ya no tenía nada que decirle.

En efecto, al llegar a este momento del texto, entendemos la progresión por la que se generó tanto la personalidad de la protagonista como las relaciones que se han construido alrededor de las condiciones tradicionales, ambientales y simbólicas en general que llevan a entender la caracterización del imaginario.

Marido-Fondo (jardín)-Nada: El texto nos indica más adelante que para ese momento se había esfumado el rencor que Izu sentía hacia su marido por su relación clandestina con la sirvienta Etsuko. Ya para este momento se comprende mejor la función del jardín como simbolismo de evocación del recuerdo tanto como del significado de las apariciones de Murakami en él como en la vida de la propia Izu. Es una lectura posible de la metáfora en donde ya se percibe la fenomenología del jardín de acuerdo con la clase de recuerdos que suscitaba en ella.

Por ejemplo, inmediatamente después de presentar la anécdota de las apariciones de Murakami en el jardín, encontramos la mención a la primera vez en que Izu Nakamura accedió a

acompañarle a un hotel, en un momento en que a Izu sólo le faltaba un año para concluir sus estudios, cuando su situación académica comenzaba a hacerse intolerable (pág. 89).

Es interesante recordar de nuevo el papel que las figuras de erosión han tenido en la composición léxica de la estructura de las anécdotas asociadas a motivos con los que se configuran los tópicos. La erosión comienza también por los rubros más cercanos/superficiales, y en la historia de Izu encontramos de nuevo el papel de la revista como una representación del débil ámbito de la vida independiente, fuera de su familia y de la presencia cada vez más notoria del sistema de pensamiento tradicional representado a su vez por Murakami.

Cuando Izu denuncia a los directivos de la revista, lo hace señalando en realidad la tentativa de fraude electoral que ellos planean en complicidad con algunos alumnos para la renovación de autoridades de la Facultad de Arte. En la explicación del asunto que encontramos a continuación (pág. 90), sabemos que la revista deja de aparecer poco después de la destitución de Aori y la historia de la relación de Izu con la academia concluye ahí.

Izu acude a tramitar su baja a la universidad a los pocos días de que el señor Murakami le pidiera matrimonio, aduciendo problemas familiares. Al final, y después de las transformaciones personales vividas a consecuencia del empeoramiento de la salud del padre, podemos entender mejor el sometimiento de Izu al pensamiento tradicional.

El arrepentimiento de Izu por la redacción del artículo en que criticaba el mal gusto de Murakami tiene relación entonces con la comprensión de una dimensión interpretativa aún más amplia: Murakami representa un ordenamiento de otro tipo, de complejidad superior y que halla soporte en la metáfora de la colección que no sigue ninguna lógica erudita para presentar las obras de arte.

Izu cruzó el jardín y se dirigió nuevamente a su estudio, Etsuko fue delante cargándole las bolsas. (...) En la sala la madre lloraba agotada. (...) Había naufragado el último barco que llegaba de Japón y necesitaban su firma para establecer contactos comerciales de urgencia (págs. 95-96). Al final del primer segmento, se menciona de nuevo al jardín, pero esta vez el de la casa

familiar de Izu, funcionando como vehículo para el movimiento de la escena en donde se nos informa acerca del tipo de relación de confianza que existe entre Izu y Etsuko, quien aparentemente, según el pasaje del texto, cambiará de casa junto con su ama para seguir sirviéndola en su nueva vida de casada. En realidad, la última orden que Izu le dará a Etsuko será la de quedarse con su madre, consolarla y cuidarla.

Jardín-Madre (Iloraba) -Agotamiento-Naufragio: La tragedia familiar, en este tenor, vuelve a presentarse cuando por si fuera poco naufraga un barco con mercancías. Para este momento el padre sólo vegeta todo el día y está agotado también. Debe considerarse también la importante pista que se ofrece en torno a la existencia del presente relato en un plano alternativo a la historia de Japón tal como la podemos conocer. No se trata de una imaginaria alternativa de las cosas que pudieron pasar en la vida real, alteradas literariamente por un acontecimiento en particular que trastoca el resto de las vidas.

La historia narrada pertenece a un plano distinto, incluso geográficamente como se puede sugerir, en el que se detecta la presencia de una cultura japonesa que conlleva la influencia de un acontecimiento distinto, como podría serlo un proceso de colonización sobre el continente asiático, como el llevado a cabo en Corea (1910-1945) o en Manchuria (1931-1945), en donde muchos japoneses se establecieron junto con sus vidas y empresas.

Esa es una sugerencia que aparece hábilmente construida sobre un plano específicamente japonés, evitando así la profundización en referentes informativos acerca de su origen.

“La aparición del fantasma del señor Murakami flotando en los estanques del jardín años después coincidió con la Noche de las Linternas Iluminadas. (...) Izu creyó que aquello podía tener un sentido simbólico, puesto que de algún modo esa fecha había determinado su vida conyugal. (...) Las raíces de los bambúes reales fueron extraídos (sic) de la entrada poco después del funeral (...) A Izu parecía aguardarle la pobreza. Ahora sólo quedaban la casa y el jardín.” (pág. 97). Cuando el presente actual aparece representado por términos referentes a la pobreza, la miseria o, en especial, la erosión, como un motivo que hemos abordado varias veces aquí y en nuestro análisis de unidades de lectura, tenemos la imagen amplia de la vida tras los diferentes procesos relativos a la caída de un esquema de pensamiento que demanda obediencia y sumisión.

Aparición (fantasma)-Estanques-Jardín-Noche de las Linternas Iluminadas-Raíces de los bambúes reales (extraídas)-Funeral-Pobreza-Casa: La reflexión de Izu a este respecto ocurre cuando los obreros, sin embargo, han recibido su orden de dismantelar un jardín enorme, hermoso y tradicional, tanto que no saben por dónde comenzar su labor. Izu estaba decidida a demolerlo totalmente. El motivo adquiere un mayor peso encontramos que la mayor parte del dinero de Murakami irá a parar a la creación de una sala en el Museo de Artes Folclóricas, bajo la curaduría, irónicamente, de la maestra Takagashi. De la misma manera, sus otras posesiones irán a manos de diversos personajes, como Udo Steiner, la madre del señor Murakami, que es referenciada por primera y única vez (pág. 98), y sólo un poco de dinero para Izu, además de la casa y el jardín.

En esta resolución encontramos, pues, el sentido de reconvencción moral que encontramos en Tanizaki, por ejemplo, bajo el pretexto de la identidad bajo la composición estética de componentes de ambiente que sean expresión de la tradición. En el caso de la tradición como evidencia de la pertenencia a un mundo como el que se construye y retrata alrededor de Izu, tenemos la complejidad moral de un régimen tradicional en donde las condiciones estructurales y coyunturales de la sociedad en la que Izu vive la obligan a funcionar de acuerdo a un viejo orden.

El señor Murakami exigía que su futura esposa renunciara a la dote para convertirse de ese modo en un marido de la vieja estirpe. Recibiría una mujer sin nombre, sin privilegios y sin dinero. La madre le suplicó que no pidiera la mano de su hija. Pero el señor Murakami le dijo que poseía pruebas de la presencia de Izu en el hotel donde se realizaron las citas clandestinas. Tenía también fotos que hubiera preferido no mostrarle, en las que aparecía Izu semidesnuda dentro del automóvil negro estacionado en un recodo del camino (Bellatin, 2000: 99-100).

Efectivamente, en el orden tradicional encontramos la sistematización de todos los signos que se configuran para la resolución, hemos dicho, de la historia del personaje central en donde este se integra a un sistema unidimensional en donde, con independencia de la forma o significado aparente de los signos. Estos signos obedecen a la organización de un esquema superior, de mayor alcance, en donde la cuestión de la cultura, como escenario en donde ocurren los acontecimientos presentados por el texto, conduce a la generación de señales en las que tiene

lugar la configuración final del escenario total donde se comprende la estructura de colocación desde la perspectiva de la resolución del conflicto.

Tenemos así la utilización de la señal negra en el automóvil del señor Murakami, por ejemplo, así como el detalle de la curaduría del Museo Murakami por la enemiga principal de Izu, por mediación de su relación con los directivos de la revista.

Una mañana (...) el automóvil negro del señor Murakami volvió a estacionarse frente a la verja. (...) Izu salió de su casa con el mismo kimono de la época de la represión con el que había visitado la colección Murakami tiempo antes, y el libro Elogio de la sombra entre las manos. Su madre lloró al ver a su hija cerrando las puertas de su estudio que daban al jardín. El padre permanecía tumbado en su tatami. Izu entró a despedirse pero parecía dormido. (...) El padre falleció dos meses después. (Bellatin, 2000:100-101).

La presencia de la muerte aparece aquí también para cerrar el ciclo de la relación con los elementos que conocimos por vía de la simbolización del jardín, pero también de la casa, como la propia de Izu, y la enfermedad como una presencia permanente a través de las condiciones degradadas en las que se encuentra el padre.

Antes de que las excavadoras comiencen su labor la señora Murakami se pone de pie y se acerca al capataz. Ya sabe por dónde quiere que se comiencen los trabajos. Lo primero que se destruirá será el fondo del lago central. Habrá que hacer pedazos la zona por donde el fantasma de su marido suele aparecer cuando las condiciones del clima son apropiadas. (...) Izu Murakami cree ver en medio del polvo la aparición de una casa en las faldas del monte central iluminada sólo con shojis de papel de arroz y con un cuarto de baño fuera del área techada. Le parece también escuchar la voz de su padre llamándola en un idioma que le resulta imposible comprender. Otsomuru. (Bellatin, 2000:103)

Cuando el jardín se destruye, encontramos el puente entre el señor Murakami y el padre de Izu. Se trata esencialmente de la evidencia de un proceso permanente de relación que en este análisis nos interesa separar para comprender mejor su abordaje.

La aparición del fantasma y la destrucción del jardín, en la página final de la novela, señalan en su sustrato la destrucción supuesta del fantasma de Murakami. En nuestra investigación nos proponemos entender, entonces, la colocación de componentes que señalan así

la ubicación de señales que abren el camino para la interpretación de una propuesta literaria japonesa.

La muerte de Murakami, en este punto, sólo se hace efectiva a partir de la decisión personal de Izu de terminar de eliminar lo que quedaba del mundo que ella conoce, puesto que conoce cuál es uno de los signos elementales de ese mundo, tal como lo hemos señalado en los marcadores de los que nos ocupamos.

CAPÍTULO IV - Análisis de la composición literaria en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*.

Luego de la publicación de *El jardín de la señora Murakami*, en el año 2001 apareció la que constituye la segunda entrega del ciclo de “novelas japonesas” de Mario Bellatin. Cabe anotarse que en ningún momento se ha contado, por parte de Bellatin, con una denominación unitaria para dicho ciclo a la manera de otros autores como Carlos Fuentes (*La edad del tiempo*) o Jorge Volpi (*Trilogía del siglo XX*).

En la integración del ciclo que nos interesa (y que concluye con *Biografía ilustrada de Mishima*, de 2010), las novelas aparecen como independientes entre su secuencia y argumentos y es así como las tratamos en nuestra investigación, si bien en un sentido analítico es nuestro menester demostrar las vinculaciones posibles de motivos y de incidencia de temáticas y cruces específicos en sus argumentos y estructuras.

Son estas últimas las que, como ya vimos antes, nos ofrecen mayor información acerca de las condiciones en las que tiene lugar la trabazón entre motivos que devienen tópicos y su implementación a través de figuras que se activan en dirección a la adscripción de diversas partes del texto en la forma de las dimensiones de construcción de un ambiente, un tiempo o un referente tradicional ajustado a la temática de la novela.

Un eje central que podemos considerar que Bellatin rescata de su primera obra es el recurso a una estrategia que se basa en el motivo del “rescate” de un documento, la recuperación de una historia que será hilvanada por notas o por pasajes que, como veremos, dependen de un soporte ajeno al texto para poder afianzar un sentido que en la novela se encuentra en la biografía falta de un personaje compuesto a la medida de la narración.

Cuando en el libro se recurre a elementos propios de una biografía, detectamos que, en efecto, la historia no se agota con la presentación de los pasajes de una vida. Esto difícilmente puede pasar por una investigación biográfica, siendo con mucho el repaso de los acontecimientos de un personaje en su paso por el mundo retratado en la novela.

Nos remitimos al simple ejemplo de Izu Murakami: es posible enunciar y describir con realismo las transiciones de un estado hacia el otro y los efectos que esto tiene en los personajes a través de la conjugación de tópicos activados por figuras literarias, lo mismo como motivos que como influencia directa de algún tropo perteneciente a una de nuestras dimensiones interpretativas.

Un ejemplo de ello son las figuras de patetismo con las que se abre la novela, considerando que la descripción de la nariz de Nagaoka establece incluso el tenor emotivo de la historia, cuando el personaje queda condicionado por la imagen de la nariz que, como dicen las primeras tres líneas del texto, lo convirtió en un personaje de ficción.

Ciertamente, la presentación de Nagaoka nos da una idea de la relación con el sustrato general al que la obra de Bellatin nos acerca en sus diversas novelas. La idea de la nariz es un

motivo que se conecta con una intertextualidad operativa en su obra con la base en el tópico de la discapacidad o la distrofia física.

El personaje central de *La jornada de la mona y el paciente* (2006) sufre un grave impacto a partir de su relación con los animales, como una revelación de la existencia de alma en ellos, y esto lo va discapacitando para ejercitar su escritura. Idéntico poder de revelación tiene así la imagen del hombre que tiene una enorme bola pegada en su cuello, que lo deforma (metafóricamente, trátase de una pesa o de un tumor) y lo reduce a la marginalidad en la convivencia con ellos.

La idea rectora de *La escuela del dolor humano de Sechuán* (1999) es la invención de un aparato que permite captar fotográficamente la metafísica del instante en que, a través de un acto de violencia, se libera o exorciza la energía del odio y la furia, que quedan separados/manifestados por la aparente materialización a través de un dispositivo que tiene entonces la virtud de expresar estas fuerzas con la metonimia lúdica de un ejercicio sanitario y personal.

La presente novela está integrada por treinta y siete párrafos que no necesariamente consisten en una sola imagen cada uno, sino que, como se verá, operan como conectores entre diferentes escenarios y motivos posibles de la historia.

Con la historia de Nagaoka volvemos al recurso de lo incompleto que, como motivo, hemos utilizado como unas de las constantes de esta investigación sobre Bellatin. Debemos considerar que la presencia, desde el título, de la mención a la dimensión física del que, se infiere por principio, ha de ser el personaje principal o de peso en la novela, cuando se hace presente la nariz que, como elemento, es descrita como un artículo “de ficción”.

Cuando se compone la imagen de la nariz, hay un acercamiento al carácter del personaje que es “presentado” desde la portada de la novela como un elemento paratextual que tiene la facultad de nominación del sentido del personaje en diferentes dimensiones de su complejidad (no es casual, así, que las láminas fotográficas que acompañan al libro presenten una evolución de momentos trascendentes de su vida), aunque siempre alrededor de la composición de su vida

girando alrededor de la imagen que de él nos construimos desde la importancia que el autor confiere a la dimensión física a través de la nariz.

Shiki Nagaoka viene al mundo como consecuencia de su tiempo. Como descendiente de una familia aristocrática cuyo modelo incluso hemos observado en la novela anterior.

Tenemos a la de Nagaoka como una familia aristocrática que entiende el nacimiento del niño, deforme, como un golpe de mala suerte, según algún conjunto de supersticiones atávicas que no se describen pero que aparecen como el marco en el que a la vez queda explicada la desgracia de la nariz.

La nariz como deformidad determina la vida entera del niño y su posición en la sociedad. Hemos analizado antes la cuestión del determinismo del símbolo como eje rector del sistema de simbolizaciones, y si bien en este caso dicho eje se encuentra desde la condición física del protagonista, tenemos la presencia de la nariz como el principio no sólo de las aventuras del protagonista sino el desarrollo de una serie de postulados estéticos que se integran a partir de la proposición hecha por Nagaoka acerca de la formas de la materialidad del mundo, como un marco teórico desde el que pretende explicarse los cánones de belleza que pronto aprende a identificar.

El planteamiento animista que está detrás de la filosofía del ser, en el sistema tradicional, se conecta naturalmente con las posibles concepciones de la vida ancladas en el pensamiento mágico. Esta noción aparece en el texto como un destello operativo de la dimensión tradicional enfrentada a lo desconocido. Durante la primera mitad del siglo XVI, el escaso intercambio que el shogunato tenía con el exterior se verificaba en las operaciones comerciales que a través del puerto de Deshima se sostenían con holandeses y portugueses.

A juicio de algunos autores (Cabezas, 1990; Kondo, 1999), en el imaginario nacional japonés tendría desde entonces un lugar especial la morfología (como el cabello rojo, que llamaba la atención) de estos pocos extranjeros que resultaban tan diferentes y, en consecuencia, desproporcionados para la etnia japonesa. Anótese también el lugar destacado que tiene esta

apreciación en la simbolización que se desarrolla a partir de la enorme nariz y el determinismo connotado en la existencia del bebé Nagaoka, como una posible lectura de lo que sería su vida.

El objetivo de la historia de Nagaoka Shiki no se refiere tan sólo a la anatomía desproporcionada de su nariz, sino que va dirigida a la construcción de un mundo desde él hacia la percepción de los fenómenos tomando como punto de partida las tribulaciones que tuvo que vivir sin desprenderse, cyranianamente sea dicho, de su nariz. La integración en el libro de diversas fotografías en donde su nariz aparece velada u oculta a propósito, refiere la poca atención que en el libro se concede denotativamente a la nariz como extensión del cuerpo, frente a la importancia que tiene como metáfora del pensamiento del individuo.

Para efectos de nuestra investigación, comprendemos estos dos niveles de interpretación de los conjuntos de motivos y tópicos como despliegues de simbolizaciones generadas por la nariz, y que se van integrando en la novela en forma de consecuencias surgidas de la relación de Nagaoka con su entorno.

Además, las vías de simbolización operan en rutas distintas que, a causa de la estructura lineal de la novela, vuelven posible la identificación del protagonista con los componentes del entorno que, como veremos, van siendo traducidos en elementos del planteamiento estético y artístico a partir de la interpretación que Nagaoka hace de dichos estímulos.

Este funcionamiento, hemos de advertirlo, funge un papel distinto al que observamos en el caso de *El jardín de la señora Murakami*, donde, por ejemplo, el jardín desempeñaba una función determinante que tenía lugar sobre los acontecimientos sin que los distintos personajes, incluida Izu Murakami, tuviesen posibilidad de intervención sobre los mismos.

La posición activa del individuo central de la historia de Nagaoka permite la delimitación de los procesos por los cuales su propia vida es transformada/condicionada por la fenomenología condicionada de su nariz/deformidad.

La nariz como un apéndice deforme de su cuerpo incide, pues, en la presentación que a lo largo de la novela llevan a cabo componentes ambientales y tradicionales, y constata la

pertenencia del mundo de Nagaoka a un sistema de imaginerías que se manifiesta, desde la primera página, en la apreciación de la nariz por parte de los otros.

Cuando hablemos, entonces, de aquellos tópicos que evoquen la existencia del mundo descrito en la novela dentro de un régimen tradicional, estaremos refiriéndonos a la composición de los estímulos e imágenes que tienen lugar desde los diferentes niveles de apreciación de las características físicas de Nagaoka desde el canon de belleza. Dicho canon lo lleva a considerar su nariz como un defecto que como la evidencia de la existencia de un orden estético alternativo encarnado en el propio Nagaoka, lo que incide a la vez en la configuración/concientización de la experiencia constante de un sistema de estímulos y motivos en un régimen ambiental.

De nuevo, esta organización binomial, que pretendemos sustentar en el orden textual (y las intertextualidades subyacentes) en la obra de Bellatin, aparece para apoyar el desarrollo de la estructura de la novela tomando en cuenta dicha composición como el sustrato desde el que se plantea la realidad hecha pasar por real en la novela.

Esta realidad, que se vale, en efecto, de elementos “japoneses”, es la realidad donde tiene lugar la comprensión, por parte de Nagaoka, del mundo en el que se hace presente un orden estético que con su nacimiento él ha venido a trastornar.

Tenemos, pues, la evidencia de un mundo trastornado por la deformidad, por la violación de la regla atávica que exige la permanencia del individuo dentro de un rango, se entiende que moral, pero con mayor certeza, estético, material, propio de una uniformidad que permita la determinación y el cauce normal de la vida según lo que se esperaba del hijo de una familia aristocrática, no siendo fortuita esta condición en la familia de Nagaoka, en donde resulta mucho más difícil el ocultamiento o disimulo del hijo contrahecho.

De esta manera, el autor es categórico al dejar establecida, desde los dos primeros párrafos, la relación entre la nariz y las dificultades para el alumbramiento del bebé Nagaoka, quien estuvo a punto de morir a causa de este defecto físico.

Algo que debe notarse en este punto, puesto que volveremos constantemente sobre él en la investigación, es el de la influencia que tienen los valores morales sobre la generación de un juicio en torno a la nariz, como lo habrá respecto a la cabeza cercenada de Mishima en la tercera novela. Si bien nuestra concepción acerca de la noción de estructura dentro de los regímenes de los que hablamos acerca de la esencia “japonesa” de la obra refieren sin embargo la pertenencia de dichos valores a la exclusiva jurisdicción de la comprensión del personaje dentro de la historia y del mensaje que se propone transmitir específicamente desde las condiciones en las que la novela es presentada (Todorov, 2007:154).

El nacimiento de Shiki Nagaoka coincide con una etapa de progreso social y económico enmarcado en un proceso de importación de ideas y tecnología extranjeras que prometían renovar al país y su sociedad. Las parteras hablan de un castigo en función de lo que, inferimos, se trata de un ambiente supersticioso en el que acaso resultaría más comprensible que se diera el nacimiento de una criatura con una característica tan peculiar.

La nariz de Nagaoka como un signo de los tiempos es un motivo que será de capital importancia para nuestra ubicación de los acontecimientos en su vida en consonancia con la generación de una postura filosófica.

El entramado de la aparición de Nagaoka con la mención a la existencia de esta coyuntura enmarca la presencia del niño como una rareza que forma parte de estos signos de transformación como superlativos de la función anecdótica del signo de la deformidad, siendo este término el de la nominación de todo un individuo a lo largo de su vida, misma que tiene lugar también en un contexto de rápidos cambios dentro de los cuales Nagaoka se propone aislarse para intentar la constitución de una fortaleza estética.

A los pocos años Shiki Nagaoka empieza a demostrar cierto talento y sensibilidad para la literatura y así empieza a componer pequeños cuentos, escribiendo la mayoría entre los diez y los veinte años de edad. Como es de esperarse, muchos de esos cuentos cortos, algunos de carácter erótico, tendrán a la nariz como protagonista.

Mientras tiene lugar este desarrollo, Shiki Nagaoka comienza estudios de lenguas extranjeras, a los quince años de edad, y cuando culmina su etapa de autor de cuentos, alrededor de los veinte años, ingresa a un monasterio para convertirse en monje, sin abandonar por ello su naturaleza de autor cuando empieza a interesarse por la multiplicidad sémica del signo ideogramático, información que nos es aportada por comentarios intercalados, acerca del desarrollo de su interés “teórico”, por parte de su hermana, quien durante los años de crecimiento de Shiki va percatándose de la trayectoria del hermano que ha decidido dedicarse al arte.

Cuando Shiki Nagaoka, a causa de diversos acontecimientos desafortunados, es expulsado del monasterio, se convierte entonces en responsable de un quiosco de revelado fotográfico. En nuestra categorización, este giro del argumento servirá para comprender con mayor amplitud la composición del régimen ambiental a través del tópico de la imagen.

Volviendo al punto de partida, consideremos al contexto del nacimiento del personaje principal como un producto de su tiempo que lleva consigo la contraposición antes mencionada como una determinante de su vida. Cuando el *bakufu*, o gobierno militar japonés que instauró el shogunato, se retiró del poder, se echó a andar una nueva composición social que implementó cambios como los antes mencionados, pero que además trajo consigo la amenaza (de carácter potencialmente estético-ambiental) de la pérdida de los valores tradicionales. La postura de Nagaoka Shiki, al ser planteada por el autor desde una perspectiva valoral estética en esencia, determinará también la composición de los discursos subtextuales que tendremos oportunidad de analizar incluyendo estas perspectivas y su operatividad en las diversas circunstancias.

Esta se presenta en diversos soportes a lo largo del libro, como el de la casa o el monasterio, que incluyen cosas, como la cerámica o el extractor de grasa para nariz, que contarán con su respectivo soporte paratextual en las láminas fotográficas.

Sin embargo, es en el recurso a la fotografía como motivo el que nos explica la dedicación de Shiki a su nuevo negocio, que a la vez, como parte de una metáfora estructurada en torno a la relación con la imagen como vía de comunicación, será el resquicio en donde cómodamente podrá dedicarse a la filosofía y al desarrollo de una filosofía estética.

Es en este punto en donde consideramos pertinente detectar y fijar la vocación del régimen tradicional en esta novela, puesto que la existencia de la teoría estética nagaokiana tendrá como objetivo la consolidación de una propuesta que, supuestamente, habrá de enviarse, desde Japón, a artistas conceptuales europeos durante la década de los cincuenta. El círculo de lectores de Nagaoka considerarán, pues, que la esencia de sus postulados tendrá como eje la concepción de la belleza como una permanente contraposición de lo feo y descomunal frente a un valor de la estética japonesa que, en el minimalismo, establece la base de aquello que es realmente humano.

Las cosas que no se ven, ocultas por la naturaleza de las sombras y lo incompleto, aportan mayor información acerca de la humanidad que radica en el paso del tiempo. Este aserto, leído junto con la inclusión de la tesis estética de Tanizaki y ensayado varias veces particularmente en aquellas partes de *El jardín de la señora Murakami* donde se activa el siguiente esquema y están dedicadas a la descripción de la naturaleza y el espacio, sirven aquí para estructurar la poética particular, lineal de la historia:

Desproporción/Deformidad \Rightarrow Expresión del individuo como oposición al entorno (ambiental).

Minimalismo/Naturaleza \Rightarrow Marco de relación con el espacio que conforma un ideal estético.

: Cuando este ideal de belleza queda trastornado por la aparición de Nagaoka, empieza el problema de la comparación con el marco referencial del mundo, que plantea incluso cuestiones raciales, como las consabidas relaciones con la estructura de la fisiología japonesa (Sardar, 2004:32) o la noción de que una criatura que se opone a la normalidad (como normativa, de un sentido positivo) de los demás seres debe tener algo de diabólico o, por lo menos, de no-humano, siguiendo el hilo del impacto implícito en el temor al castigo que sienten las comadronas o la burla hecha por los monjes hacia Nagaoka, si consideramos la existencia de un pensamiento mágico atravesando la novela desde la superstición.

Detrás, pues, del régimen tradicional que lleva a Shiki a ocultarse del mundo refinado al que pertenece su familia para aislarse en el monasterio, tiene lugar la certeza de lo que Mircea

Eliade (2007:75) llama el esquema de recursión hacia un modelo sagrado que debe dictar desde algún lugar el carácter vil o divino de una cosa o persona.

De esta manera, una nariz como la de Nagaoka, debe inspirar un sentimiento de repulsión ante la sospecha de un orden desastroso que marca a sus víctimas con un estigma inundo que las margina del contacto con el resto de los humanos. Hacemos este breve repaso teórico para ubicar desde un principio el uso que se le da a los términos de la revelación de la nariz de Nagaoka como el eje rector de todo el argumento. De nuevo nos enfrentamos a nuestro tópico de lo incompleto como vehículo para la constitución de una motivación japonesa en la naturaleza de toda la novela.

Esta vez tenemos que lo incompleto no se dispara, como en la novela anterior, desde un ambiente que es filtrado por una estructura objetual tradicional (por ejemplo, el jardín y después la casa, con sus contenidos y habitantes como componentes internos), sino por la existencia de un miembro desproporcionado en el físico de un individuo que, en consecuencia, pasa a formar parte de una naturaleza en la que queda oculto por no cumplir con un mandato general con respecto a lo que se supone es una perspectiva estética que en la uniformidad establece el orden sociohistórico desde cuya tradición se genera un régimen de belleza modesta y simplicidad en las formas.

En esta contraposición leemos en consecuencia la vida de Nagaoka como la de un ser que queda fuera del orden dictado por un régimen tradicional. La historia depende así del reconocimiento, insistente en la novela, de que Nagaoka, al estar fuera de dicho orden, ha de conformar la gramática de su propia existencia. Esto se sustenta a partir del intercambio de ideas con el propio Tanizaki, que se aparece en la historia cuando acude con Shiki para pedir el servicio de revelado.

Junichiro Tanizaki está realizando el experimento de la fotografía a baños, algunos de ellos vistos bajo la óptica del baño occidental y la degeneración que traería consigo el apartarse de los planteamientos estéticos e incluso ergonómicos del tradicional baño japonés dicho lo anterior en el marco referencial tanto de las tesis estéticas de Tanizaki, que ya hemos tenido

oportunidad de revisar, como de toda concepción que en la novela entendemos como parte del origen de los postulados de un régimen tradicional, que en el caso particular de esta obra parte del componente dicotómico que brevemente hemos resumido arriba.

La historia concluye con la muerte natural de Shiki Nagaoka poco después del reconocimiento que se hace a su obra como fuente de nuevos postulados estéticos en torno a la visión que, se asume, tiene Oriente (como una denominación genérica que en el texto representa, se supone, a Japón) acerca de la esencia de un soporte tan occidental como la fotografía.

Después de la muerte de Nagaoka se integra en París un grupo, el de Los Nagaokistas, dedicado a la preservación de la memoria del autor japonés como una propuesta paradigmática en las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX.

La descripción que en la novela se hace a los contactos de Nagaoka con las culturas europeas, representadas por el trabajo fotográfico que realiza y la posterior influencia que tendrá en el exterior, intenta resumir los componentes de la sociedad que se enfrentarían en la Restauración, dando lugar a la estructuración actual que existe en Japón (Beasley), dentro de la cual se implementaron las transformaciones sociales que implicaron oposiciones con respecto a cambios en la filosofía y la ética acerca de cómo estar en el mundo.

En este sentido, la contraposición que aparece en la unidad de lectura es la misma que en la novela anterior analizamos a partir de su reproducción en el mundo del arte, y vemos que el incipiente régimen ambiental que se avizora desde este punto depende así de la exposición de posturas radicales entre la tradición y los nuevos procesos de aculturación. Veremos que más adelante se podrán analizar diversas posturas estéticas en los personajes que provienen de este escenario.

Cuando hemos mencionado la existencia de Shiki Nagaoka ha sido siempre desde la consciencia de su papel, dentro del texto, como parte de una monografía donde se intenta rescatar la historia del escritor, devenido personaje, que dejó una obra considerada inconclusa a partir de su muerte, la cual impidió la explicación que pudo haber ofrecido del libro escrito con

caracteres ininteligibles y, según se creía, representaría la clave para la comprensión del discurso total de la obra de toda su vida.

De nuevo, cuando encontramos la resolución en el libro de la tipología de lo inconcluso, nos encontramos con que esta se traslada, desde la verificación de la muerte tras una extinción imperceptible en la primera novela, a la eliminación súbita de los restos de un personaje y su obra. En efecto, Shiki Nagaoka no presenta nunca interés alguno en explicar el desarrollo de su discurso a través de la propuesta estética pues, como veremos, en la historia se entiende que aquella no necesita más explicación que la propia vida del autor, un hombre joven que no recibió educación formal más allá de sus conocimientos de literatura clásica y de los textos que pudo aprender y recitar en el monasterio.

El interés central de estos detalles, en la configuración de la novela, radica en la capacidad del personaje de recurrir a un tipo de experiencia sensible que le permitió traducir los estímulos del entorno a un lenguaje visual y literario tan novedoso, según Bellatin, que quedó intraducible.

Debemos considerar que la novela de Shiki Nagaoka depende de su visión como conjunto de escenas que se hilvanan para lograr el avance de la historia conforme a un sentido lógico, más propio de la estructura monográfica que se pretende como base para la narración de la vida de un escritor fallecido.

Hay quienes dicen que el nacimiento de Nagaoka Shiki presentó problemas debido a lo anormal de su nariz. Que incluso la vida del niño peligró al prolongarse el alumbramiento más allá de lo común. Asistieron a la madre dos parteras, puesto que Nagaoka Shiki pertenecía a una familia aristócrata.

Cuando vieron al niño, las mujeres discutieron sobre si aquella nariz no sería un castigo.

Tanto ellas como buena parte de la sociedad habían participado del entusiasmo desmedido que motivó la invasión de ideas extranjeras. Para muchos esa alteración de los hábitos fue una verdadera bendición, y para otros un rotundo desprecio a la dignidad de la patria (Bellatin, 2001:11).

Cuando tiene lugar, en las primera tres páginas, la explicación del nacimiento de Nagaoka en unas condiciones de profunda transformación social, encontramos que el primer

objetivo al que dicha descripción nos conduce es la comprensión de su existencia dentro de un orden social en el que, además, recibe los suficientes estímulos para el desarrollo de intereses literarios.

Estos intereses de carácter literario tienen como base una cultura clásica en la que empieza a replicar el estilo de piezas cortas de narrativa que, se infiere, proponen la conjunción de imágenes rápidas a la manera de la poesía breve que, por asociación, va implícita en el uso de lo que en el idiolecto del libro se dice que es la técnica *sampopo*.

Dicha terminología específica, propia del universo de la novela, encuentra explicación concreta en la misma historia en la que empieza y termina y que, cuando detectamos su uso en relación el apego “respetuoso” del joven escritor a la técnica “clásica”, se infiere como dentro de la organización textual del haiku o el tanka, estructuras poéticas que apuestan a la brevedad no como forma de integración de sentidos entrelazados en un texto literario sino, más allá de eso, como recursos para la “captura” de imágenes que habrán de encontrar más adelante su expresión en la obra visual de Nagaoka desde su desarrollo como fotógrafo y escritor.

Nariz (desproporción)-Castigo (superstición)-Modernización (trastorno del orden tradicional): Ciertamente, el contexto en el que la noción de la desproporción, a través del motivo inicial de la nariz, es uno poco favorable a la transformación de la tradición (“costumbres atávicas”).

Esto ocurre en un punto en donde aún no conocemos cuál será el papel de la nariz en la historia, mismo que se va revelando junto con la explicación de los intereses de Shiki Nagaoka en su condición de marginado social. En los términos con los que se abre la novela encontramos la explicación evolutiva de la marginación del personaje exclusivamente a partir de conceptos que extrapolamos de su contexto:

- i) Desproporción: La definición de la nariz como “descomunal” comenzando la historia explica por principio el fenómeno que hemos propuesto para entender la recursión de lo incompleto como tópico central del régimen ambiental. Esta deformación física de Nagaoka le hace pertenecer de inmediato a otro orden humano en el que parece suspenderse su pertenencia a una sociedad.

Por otro lado, el carácter simbólico de lo inacabado reside, con una apariencia paradójica, en la comprensión de su defecto físico, en la exacerbación de un elemento material de su cuerpo, como la evidencia de un componente ausente, una estructura fantasma a causa de su ocultamiento tras un miembro prominente del cuerpo humano.

La presencia en este texto inicial, altamente descriptivo, de la referencia a “lo extranjero” opera como una fundamentación del individuo como un ser ajeno, por efectos de mera comparación, a la sensibilidad en la que nació.

- ii) Superstición: Proponemos la integración del término en relación plena con el régimen tradicional, en donde la visión de una nariz deforme contiene implicaciones que en la novela trascienden al personaje central.

La idea de la destrucción de los valores aparece reiterada en dos ocasiones en el texto y, por último, es asociada con la invasión de ideas extranjeras, y con ello Shiki Nagaoka quedará predestinado a quedar fuera del orden tradicional aunque siendo determinado, sin embargo, por condiciones ambientales a través de las expresiones artísticas que intentará en diversos puntos de su carrera.

- iii) Trastorno del régimen tradicional: Debe reconocerse la existencia de una descripción de las costumbres, de nuevo, como eje rector de la oposición entre Shiki Nagaoka como fenómeno de anormalidad y el espacio en donde funciona como individuo.

Más adelante tenemos la mención de los temas centrales de los monogatari (un término que es una deformación/extensión de *monogatari*, palabra japonesa para “cuento”) que, si bien eran de carácter erótico, tenían como tema la presencia de la nariz.

Este es el significante detrás del motivo de la nariz. Antes de que en la segunda mitad de la novela se transforme concretamente en tópico, lo leemos como un recurso constante, apenas

descrito, en la evolución narrativa de las primeras peripecia de Nagaoka, puesto que, hasta el momento en que es expulsado del monasterio, no adquiere verdadera relevancia como explicación de los diferentes problemas que enfrenta.

La deformidad, muy cercana en la distribución de los párrafos al contexto binomial juventud/erotismo, plantea posibilidades que se pueden comprender desde la perspectiva del crecimiento. En pocas palabras, cuando Nagaoka comienza su vida, la nación, como conjunto, experimenta un crecimiento (“invasión”, “modernización”, “extranjero”) que el personaje empieza a comprender desde la visión clásica que le da la literatura y la poesía.

Con todo, en su representación ante el mundo, con la ayuda de su hermana, Nagaoka comprende que, al enfrentarse ante los demás con un código simbólico distinto representado por su nariz, esta adquiere una importancia esencial a la hora de operar como un filtro desde el que se puede transformar un canon estético.

La evidencia de esta actitud se encuentra también en las primeras páginas (“Redactaba entonces sus textos literarios en inglés o francés para luego pasarlos a su lengua materna”) bajo el motivo de la traducción. Este ejercicio es la muestra de un alejamiento que es operativo al menos mientras el monasterio no lo lanza al mundo exterior.

Cabe destacar la fuerza que este fenómeno tendrá, a la inversa, sobre el personaje, cuando el acontecimiento central respecto al aislamiento del mundo, mucho después del desarrollo de su nariz, será la expulsión de un recinto que originalmente estaba dedicado a la oración y el recogimiento.

Encontramos el funcionamiento de la figura de la traducción como un recurso de lítote por el que se sustituye una posible explicación del sistema de transcripción de las preocupaciones acaso generadas en Shiki por su defecto físico, por la permutación de dicho pasaje por una imagen que se inserta en la vida cotidiana, un ámbito que, por los motivos particulares del desarrollo del personaje en la novela, se suele insertar en el régimen tradicional. Veremos cómo

esto funciona en especial en la medida en que Nagaoka pasa por el hábito de monje para luego dejarlo y vivir una vida con bajo perfil.

En cada uno de sus textos fue extremadamente fiel a las líneas narrativas propias de su estirpe. Esa devoción sin límites a las prácticas ancestrales, aunque adaptadas a sus sistema particular, lo convirtió en un autor poco común en una época en que la gran mayoría de artistas parecía deslumbrada por las recién descubiertas forma de expresión extranjera (Bellatin, 2001: 13-14).

Traducción (escritura)-Lengua (vigilancia/reducción)-Influencia: En la quinta parte de la novela encontramos a Nagaoka estudiando lenguas extranjeras pero, al escribir en ellas, el estilo resultante para sus obras hace que todas ellas parezcan una traducción. El tema del texto traducido es el motivo de transformación por el que se señala el paso, muy rápido de la infancia a la madurez de Shiki.

El término “vigilancia”, aplicado al título que tiene el libro publicado tardíamente (*Tratado de la lengua vigilada*) señala la naturaleza binomial de dos expresiones que detectamos paralelas en la aproximación al mensaje que Shiki se propone plantear en dos ejes:

- iv) Nariz: Oposición al orden sensible de la tradición. Alteración del flujo natural de la percepción del ambiente en la historia. Nagaoka funciona como un marginado desde que se da cuenta de la importancia de la proporción física para una comprensión estética. Adscripción del individuo a un sistema de signos en donde el cuerpo es utilizado como vía para el castigo y el estigma.
- v) Lengua: La palabra, aunque también la imagen, funciona como una repetición del mundo evocado por la percepción. La estrategia de Shiki se vuelve así una constante repetición de los esquemas por los que se comprende la composición visual del mundo.

Dicho de otra manera, leemos que cuando Nagaoka sale del monasterio para instalar su quiosco de revelado, su dedicación conlleva un largo camino de experimentación acerca de las imágenes, colores, formas y, en general, ambientes, por donde circula la tradición de un sistema de pensamiento nacional, en donde se refleja la idiosincrasia y la sensibilidad de “lo japonés”.

Aquí radica la esencia e interés del trabajo de Shiki, que adquiere una naturaleza más evidente con el encuentro con Junichiro Tanizaki, quien reaparece ahora para esta novela presentando de nuevo su preocupación por la degeneración de los valores estéticos tradicionales.

Consideremos así que el centro de estas perífrasis (“nariz”, “lengua”, “peculiaridad”), desatadas por la ubicación constante de términos concretos que brindan información acerca de las condiciones en las que el personaje se relaciona con otros y sus ambientes, nos acercan a la resolución de imágenes mediante la sugerencia de escenarios en los que Nagaoka contempla el transcurso de la vida.

Esto último es una inferencia que obtenemos a partir de sus relaciones, relatadas en el texto por el narrador omnisciente (que, como en el caso de Izu Murakami, narra la historia desde la perspectiva del descubrimiento del documento), con el ambiente en el que Shiki aprende a convivir con lo que ahora se denominaría su “discapacidad”.

Para el momento en que Nagaoka se interesa por la vida religiosa, ha desarrollado también un enorme gusto por la fotografía. He aquí un fundamento para uno de nuestros ejes e en relación con la función del ambiente y sus consecuencias como un espacio en donde por medio de la captura de imágenes tiene lugar la composición de una idea a partir de lo que, se señala con insistencia, es el reino de lo literario.

El texto nos ofrece (en los fragmentos 6 y 7) la explicación de la conformación de un espacio místico que le permite a Shiki olvidarse de su nariz por algún tiempo. La falta de descriptores en este apartado tiene por objeto la concentración en el motivo (como expresión inmediata del tópico general) literario de la nariz que inspira la generación de una obra que tiene como centro, a su vez, a la vigilancia sobre el propio cuerpo.

La recursión, con mayor fuerza, a los valores de los motivos de ambiente implica la concepción de la lítote a un nivel que en la novela anterior no pudimos analizar. La figura oblicua del monasterio opera retóricamente como una explicación de la transformación del joven

Nagaoka, quien omite su adolescencia, para pasar a una dimensión de apreciación de lo místico como vía para la comprensión del mundo.

El papel que tiene el motivo del monasterio es el de la reclusión en un mundo particular, personal, si seguimos el uso del motivo de la casa (o refugio) como tropo en el valor que Gaston Bachelard (2007:38) le asigna como un espacio en donde estamos a salvo de las influencias terribles del mundo exterior, a la manera de un regreso al vientre materno.

Cuando leemos esta relación no podemos dejar de anotar, por el objetivo de nuestra investigación, la alegoría que está compuesta dentro de la imagen del novicio budista que, confinado a una austeridad monacal, representa, precisamente, el recogimiento hacia la protección del interior, la vigilancia sobre el cuerpo propio, como advertencia contra la desproporción y los excesos.

Esto implica de nuevo una oposición a un símbolo contrario, como la familia, que adquiere su carácter simbólico gracias a su nula intervención en la vida de Nagaoka, a excepción de su hermana, quien hace lo posible por ocultar la depresión que sufre por su decepción amorosa con un sirviente gordo y deforme (pág. 15).

En efecto, tenemos que en este contexto viene el rechazo de la familia, cuando Shiki está a punto de ingresar al monasterio. Este es un motivo que reaparece aquí para señalar el movimiento del texto hacia un espacio que deducimos como propio de la estructura tradicional.

La familia no rechaza (de manera similar en cuanto símbolo al *formoton asai*, aunque operativa en igual medida) a su hijo por sus amoríos con el sirviente monstruoso, sino que censura su interés por los votos monacales por considerar este gesto como sospechoso en una sociedad que exigiría con ellos un pago por una deshonra, procedimiento exagerado, por lo menos, en una época distinta, como se nos ha advertido desde la primera página que debe comprenderse.

Desde una dimensión tradicional es como pueden leerse las nociones particulares de la templanza ante la nariz. La oposición de un individuo con esas características a la estructura de una sociedad homogénea conllevaría así una manera de diferenciar una estética de lo grotesco que, sin embargo, no encajaría en el ambiente japonés de la novela en los términos occidentales de la fealdad. Nótese que las apreciaciones y juicios que pesan sobre la nariz de Nagaoka Shiki son en esencia relativos a lo poco armonioso del apéndice y lo inusual de su aparición, no específicamente relativos a su fealdad.

Encontramos un entrelazamiento con el contexto en el que el personaje surge para nosotros y el mundo de la novela, que consiste en una referencia directa, denotada, al régimen tradicional al que hemos vuelto varias veces, al afirmarse que en los grabados de la Era Meiji se aprecian grandes narices en los invasores a las islas.

Se sugiere así que la era es trasunto del periodo Meiji (1867-1912), surgida de episodios políticos a su vez detonados por la invasión de los “barcos negros” del Comodoro Matthew Perry que en 1853 cañonearon la Bahía de Tokio demandando en nombre de los Estados Unidos el inicio de relaciones comerciales marítimas con el shogunato.

Esta estampa sugerida en el sustrato de las condiciones de nacimiento de Nagaoka, es válida en tanto que, en términos deterministas fijados por el texto (a través del tópico de la deformidad como un proceso activo de lo incompleto, como hemos explicado), conduce la influencia de lo que entendemos por régimen tradicional sobre toda la historia, para hacer coincidir la evolución del crecimiento y el trabajo intelectual de Shiki con el estado de ánimo de su época, cuando tienen lugar grandes avances en la fotografía y en el pensamiento estético, siendo estos dos elementos los principales productos que en esta historia provienen de la estructuración de regímenes como consecuencia del uso específicos de los tópicos presentes en la novela.

A continuación, encontramos la posibilidad, indicada en relación con la hermana, de la necesidad que acaso sentiría Shiki de recluirse en un espacio místico dónde desarrollar, sin pensarlo aún, el discurso que alimentará la obra de Nagaoka.

Reclusión (recogimiento en un espacio-Fotografía-Palabras (ideogramas): La séptima parte explica, como se verá a lo largo de la novela, la resolución de Nagaoka en términos teóricos. El interés que se explica en las primeras diez partes en torno a la fotografía se asocia a la época en la que, tras el periodo de traducciones por el que pasa primero, descubre una vocación espiritual que, según plantea el texto, obedece a una necesidad de perfeccionar su formación artística.

El monasterio es entonces el eje en donde tiene lugar la reclusión, que lo es en función del espacio, que no tanto de cualquier aspiración espiritual. En este eje se descubre la primera conjunción concreta de lo que en nuestra investigación entendemos por la relación entre regímenes por la operación de tópicos \Rightarrow motivos \Rightarrow tropos \Rightarrow expresiones de cada dimensión en la construcción del sentido textual: la palabra es imagen y su resolución es más lenta, porque debe ser bella y estructurada; por lo tanto, el equilibrio entre el ideograma y el sentido, radica en la imagen que ha de ser significada.

Este efecto del descubrimiento por Shiki del poder de la fotografía no señala a este arte por sí mismo, sino por su capacidad para la captura instantánea de un momento, de un sentido y un sentimiento. A la manera en que lo hemos invocado con el ejemplo comparativo de *La escuela del dolor humano de Sechuán*, el proceso de construcción de imágenes es fundamental para Nagaoka en la medida en que se da cuenta de la utilidad que tiene la imagen fotográfica para capturar los sentidos inmediatos de la experiencia.

A partir de esto, la comprensión que tendrá nuestro personaje de la experiencia inmediata (o pura) de la fotografía no como “pieza” sino como imagen, se sirve de los señalamientos que al principio se han hecho en torno a la naturaleza del interés de Shiki por las lenguas extranjeras para establecer como un motivo constante la caracterización que el autor Shiki Nagaoka construye acerca del poder de las imágenes como vía para alcanzar el conocimiento y una mayor profundidad en la aproximación a lo que entendemos como significantes de las imágenes.

Uno de estos ejemplos es el del ideograma. Shiki Nagaoka postula por vez primera la relación entre estos signos y las imágenes cuando en el monasterio empieza a escribir textos que pronto destruirá sin que su hermana se entere de ellos.

Sólo haciendo circular los relatos de una caligrafía occidental a ideogramas tradicionales es posible conocer las verdaderas posibilidades artísticas de cualquier obra (pág. 13): Caligrafía (influencia occidental)-Ideogramas (espacio tradicional)-Proyección de discurso plástico

Mientras tanto, se dedica a redactar una gran épica nacional que sería la versión masculina del *Genji monogatari*, la gran novela del siglo XI redactada por Murasaki Shikibu, o una versión japonesa de *En busca del tiempo perdido*, de Proust. Una cuestión central implicada es el reconocimiento que se hace de la postura estética de Nagaoka en comunión con la literatura extranjera como punto de contacto para la comprensión de la estética propia de su obra, lo que más adelante hará tan importante la referencia a Arguedas o a Rulfo.

Se destaca el hecho de que el propósito de Nagaoka sería actualizar a estas obras con la inclusión de personajes dotados de narices enormes. En consecuencia, habría una permanente nominación de dichos miembros en los libros y la señalización que se hace de ello nos sirve para entender una parte de la composición del ambiente en su celda, cuando vive una revelación que le indica la que será una parte de su destino, como creador de obras literarias y como ensayista de cuestiones relacionadas con el cuerpo y el espacio.

“En su delirio nocturno aseguró haber visto, flotando en la oscuridad de su celda, ideogramas orientales y letras de occidente. El clímax llegaba cuando con las letras se formaban ideas y con los ideogramas descripciones. Aquel estado cesó cuando arrojó los manuscritos a una hoguera, que al extenderse por acción del viento amenazó con destruir los bosques que rodeaban al monasterio” (Bellatin, 2001: 19).

Oscuridad-Celda (espacio)-Espacio natural (bosque y hoguera)-Viento: Recordemos la variedad de componentes ambientales que encontramos aquí como parte de una acción simbólica de la destrucción de elementos signícos que metafóricamente quedarán inscritos en un espacio natural que, como hemos venido señalando, colabora en la construcción de manifestaciones del régimen tradicional que se expresa en la simplicidad que hemos anotado en cuanto al marco de referencia

minimalista que aplicamos, junto con Tanizaki, al espacio concebido desde una perspectiva “japonesa”.

Esta perspectiva es la que, en la imagen del monasterio de Ike-no-wo, lo genera en el marco de un bosque en donde, como lo prescribe alguna tradición que no es aceptada por la familia de Nagaoka, es posible resumir la acción del régimen tradicional, pues, que prescribe el cultivo espiritual, para proceder a la generación de un ambiente propicio para las alucinaciones.

El texto nos ofrece la posibilidad de interpretación de los acontecimientos como generados por la concentración de Shiki dentro de un espacio en donde desarrolla su vena más mística, pero el lenguaje con el que estas referencias son construidas parece más el de la explicación de enredos, propios de los ocasionados por su nariz, que despoja de dramatismo a las imágenes comprometidas con el tema de los sucesos en el monasterio.

Anotado lo anterior, quedémonos, pues, con que estas revelaciones de la imagen son evocaciones, que en el imaginario particular de Shiki adquieren un cuerpo específico en la forma de letras, de ideogramas que revelan un sentido de acuerdo no con objetos significados sino a partir de la imagen que es inserta, para Nagaoka, en un espacio reducido en donde aquella es codificada como procedente tan sólo de dicho espacio.

Esa es la clave para la conservación de una misma rutina que emerge, a falta de una revelación espiritual más tradiciones, a partir de la asociación con el monasterio y las reflexiones literarias a las que Shiki se entrega. La evocación, en la parte décima, adquiere tonos épicos cuando, a causa de la quema de los papeles, Shiki aduce el origen del fuego a la pasión que ha depositado en sus oraciones.

El entrelazamiento textual se ocupa de establecer concretamente lo dicho como mentira, sin embargo, deja abierta la posibilidad, por demás creíble, de que, por un proceso constructivo de catacresis, el fuego queda asociado a algún posible efecto generado por la revelación, misma que, como veremos, se convierte en la referencia central de la vida posterior de Nagaoka, aun cuando no vuelva a recibir una mención directa en el texto.

Este carácter esencial lo es en tanto que sus efectos como manifestación central de un sistema estético tienen orígenes que, en términos comparativos, podrían considerarse muy japoneses a juzgar por el contexto (un monasterio budista), el origen catalítico (una obra del canon literario japonés y otra extranjera que deben ser *completadas* por una visión mucho más “japonesa”, a cargo de un japonés sensible a causa de su condición de marginado) y los intereses verdaderos de Nagaoka que entendemos que están muy alejados de una verdadera vocación monacal.

El carácter metaliterario de los pasajes del monasterio también tiene un lugar, particularmente en las partes trece y catorce, cuando se rompe con la estructura general de la anécdota de la revelación de los ideogramas y se hace mención de las burlas que hacia la nariz se le dedicaran a Shiki tras un accidente en el refectorio como consecuencia de un estornudo.

Se habla entonces del supuesto rumor de que nuestro personaje habría deseado abandonar el monasterio, cosa que la hermana, Etsuko (tal como la sirvienta de Izu Nakamura, pero esa es una especulación sin provecho para nuestro análisis), habrá de negar en un libro titulado Nagaoka Shiki: el escritor pegado a una nariz, el cual, según Bellatin, tendría claras alusiones a Cyrano de Bergerac, sin que ello sea mayormente explicado en el texto.

Con todo, tendría más sentido, si de vinculaciones intertextuales se tratase, hacer mención del carácter de la influencia como un banco de información que alimenta argumentos, tópicos y, en particular para este caso, órdenes de referencias que hagan más fácil el flujo de sentido para organizar al régimen tradicional.

Tomemos el caso de Lafcadio Hearn, el periodista y escritor griego que a finales del siglo XIX recopiló, entre muchos otros, el cuento folclórico que relata la historia de un monje que, para protegerse de los fantasmas de guerreros que en otra época se habían batido en la zona de su monasterio, cada noche ha de cubrirse el cuerpo con la escritura de oraciones rituales para espantar a los espíritus chocarreros.

Esta sí es una referencia que se complementa con el peso que el autor intenta señalar que tiene *La nariz*, el cuento de Ryunosuke Akutagawa que a guisa de paratexto aparece como anexo al final del libro, justo después de las láminas de ilustración.

Se trata de una referencia vinculante que depende, como afirma Harold Bloom (2011:38), de la influencia como un constructo que fortalece la construcción del marco general de la historia, reducido a la nariz para ampliarse en todas sus implicaciones, con el objeto de asignar el uso de dicha referencia en una corriente de asimilación de un tema específico.

La nariz, en asociación hecha desde antes con el tema de lo extranjero como oposición a “lo japonés”, queda entonces registrada, incluso en términos de literatura comparada, a una idealización de un desafortunado personaje muy japonés que no sólo es recuperado por Akutagawa sino que cifra su legitimidad como recurso del folclor desde un cuento anónimo del siglo XIII.

Este cuento, también incluido en un apartado del libro, explica el funcionamiento de la figura de la nariz como un elemento chusco más propio (como el caso de Jizo en la novela anterior) del panteón tradicional shinto, en el que la característica más peculiar de un ser divino o mitad humano y mitad celestial resultaría la clave para llamar la atención sobre el posible catálogo de milagros a realizar.

La utilización de este tipo de paratexto nos permite ubicar así otra faceta (además de las láminas fotográficas) de la recursión de la evocación del tiempo como herramienta indispensable del concepto de monografía/historiografía que alimenta el sentido de la novela, donde la literariedad es una consecuencia dependiente de la convención estilística alrededor de la figura del documento recuperado para su análisis y ubicación en un tiempo.

Ciertamente el recurso a la compilación de manuscritos y documentos, en este caso fotográficos, tiene además un mecanismo interno de repetición centrado en la hermana de Shiki, Etsuko, quien es la responsable de realizar primero dicha compilación para rescatar la obra de su hermano, además de su memoria.

Cuando en las últimas tres partes del texto (págs. 40-42) se menciona el interés de Etsuko así como de cierto escritor mexicano por recuperar la figura de Nagaoka, se está enunciando a la vez la característica básica de la obra nagaokiana que es el misterio.

El recurso al documento misterioso es a la vez una aproximación al pasado narrativo del personaje, como parte de la novela, y un soporte de la necesidad general de la estructura del libro por permanecer al servicio de un tono que, como hemos dicho, es monográfico, aunque quizá sea más correcto anotar lo mucho que esto depende del funcionamiento paratextual de las láminas (hay cuarenta en toda la novela), que en este análisis nos han ayudado apareciendo para fundamentar determinados pasajes que tienen fijado un significado del texto.

Tales significados son, en un sentido estricto, fragmentos polisémicos que, si bien cuentan la historia para hilvanarla, no tienen un sentido unívoco ni una dirección definitiva. Esto lo hemos sugerido en diversos momentos al abundar sobre la biografía rápida del personaje, pero aquí señalamos el caso de la poca definición en cuanto a lugares y personas que aparecen en diversos momentos de la novela y que podrían brindar información acerca del tipo de relaciones que el protagonista entabló a lo largo de su vida.

Esta economía textual, que en una lectura fácil podríamos juzgar como “muy japonesa” por sintética por asociación con una estilística que ya hemos identificado en el régimen tradicional (el haiku, el ikebana, la decoración, los grabados y los juegos de té, que Rebolledo y Maples Arce tenían tanto en cuenta, sentado los antecedentes de los códigos con que la literatura mexicana interpretaría a Japón), es llevada en la novela hacia un límite que Bellatin sólo ensaya en su novela anterior.

Lo anterior aparece en relación con la brevedad de los párrafos que constituyen cada una de las treinta y siete partes de la novela y que nos permiten, como decíamos, identificar un juego de imágenes bien diferenciadas pero que están interrelacionadas, como podemos observar, con el resto del texto a partir de los dos ejes básicos que hemos propuesto. El arte literario y su influencia, en el caso de esta obra de Bellatin, se deben así a la conformación de los dos referentes que incluye al final de la novela.

La ubicación de la conexión entre el mundo de Nagaoka Shiki y el contacto mexicano incluye no sólo la historia personal que es reconstruida por el autor sino la referencia a la homologación de sentidos que se busca, en realidad, en la novela completa. La pesquisa que, en ocasiones, adquiere tintes filológicos en el caso de la reconstrucción de la vida de Nagaoka Shiki obliga a mencionar, así sea superficialmente, el espacio ambiental desde el cual, en un futuro, se reconstruyen a su vez los fenómenos trascendentales en la vida del autor. Los motivos por los cuales se da esta situación, e incluso se inicia el proyecto de esta obra, son justamente los que nos hemos propuesto analizar en el presente estudio.

Hemos de reconstruir, por lo tanto, la historia de Shiki Nagaoka de acuerdo con la organización de los párrafos en imágenes y de los regímenes en expresiones de su estructura, como por ejemplo, decíamos, de la relación de Nagaoka con Tanizaki en tanto que lo que podríamos considerar una influencia. Pero la ayuda que nos presta la referencia a Tanizaki es la de los antecedentes que nosotros ya conocemos.

En la historia de Shiki Nagaoka, la imagen como materia prima aparece como objeto de una comprensión catalítica que se propone recomponer, en pocas palabras, el contexto de origen donde surge la creación. Una vuelta de tuerca a la dinámica de la incompleción surgida de la misma naturaleza que la genera. Si el pensamiento animista determina la generación de sentidos por los cuales el individuo se apropia de la naturaleza, la fotografía funge en este texto en particular como un recurso para la captura y análisis de imágenes ambientales, tales como los que el poema breve sensitivo se propone.

Estaremos atentos al planteamiento de discurso estético en Shiki, que es el único que puede darnos información acerca del peso específico que Tanizaki tendrá en la novela. Desde luego, este uso de lenguajes y de ambientes va también asociado con la interacción de las historias que Bellatín parece recuperar gracias a la ayuda que le presta el texto a la vez recuperado de Nagaoka.

Por ejemplo, monasterio bien podría pertenecer al siglo XIII, la literatura que Nagaoka consume, por muy contemporánea que sea, ha de ajustarse a estructuras canónicas como la de la obra de Murasaki, y, lo más notorio, no hay información acerca de la vida de Nagaoka en primera persona (la novela no tiene diálogos) que nos ayuden a reconstruir una historia acerca de sus sentimientos más profundos.

A diferencia de la definición mucho más concreta de la personalidad de Izu Nakamura o del señor Murakami, la personalidad de Shiki no ofrece información acerca de sus sentimientos ni tampoco hay un proceso de introspección por medio de monólogos interiores ni sus paráfrasis a cargo del autor.

Aprovechemos este punto para describir la ruta que tiene este mito, en consonancia con el estilo y retórica de la obra de Bellatin, presentada como una supuesta investigación monográfica de la obra nagaokiana. Se presentan las características de las formas generales de los tres mitos, siendo las del último sólo las que implican la recuperación de características de las dos anteriores:

La nariz (Anónimo, siglo XIII)

- El poseedor de la enorme nariz es un monje.
- El monje se llama Zenchi Naigu (que es el nombre del padre de Nagaoka, según una lámina).
- La nariz se presenta como un padecimiento físico que requiere un doloroso tratamiento.
- Naigu está dotado de una gran capacidad espiritual por la que obra milagros con la oración.
- Naigu es auxiliado por un niño para sostener su nariz en el refectorio.
- Por un error del niño, Naigu es humillado durante la comida a causa de su nariz.
- Naigu monta en cólera y expulsa al niño del monasterio.

La nariz (Ryunosuke Akutagawa, 1916)

- El monasterio se ubica en Ike-no-wo.
- Naigu se vale de ayuda para sostener su nariz al comer.

- Los pueblerinos aceptan su condición de monje pues ninguna mujer quisiera estar con él.
- La nariz no es una enfermedad, sino una vergüenza que se intenta reducir con tratamiento.
- La nariz se disminuye a la mitad de su tamaño luego de aplicársele un remedio tradicional.
- Naigu sufre un incidente en el refectorio y además un samurái visitante se burla de él.
- Su nariz más pequeña causa burlas en vez de sólo sorpresa en los monjes.
- Tras maltratar al niño que le ayudó con el remedio, su nariz vuelve a crecer.

Shiki Nagaoka (Mario Bellatin, 2001)

- El joven Nagaoka decide tomar los hábitos y entra al monasterio de Ike-no-wo.
- La nariz representa una permanente sensación de extrañamiento y marginalidad.
- Shiki recibe ayuda al comer.
- En vez de orar, Shiki tiene visiones.
- En vez de algún niño asistente, Shiki es el inepto y por eso sale del monasterio.
- La salida del monasterio representa una iluminación y comienza a publicar sus libros.
- La nariz nunca cambia de forma y se vuelve el centro de postulados estéticos.
- La recuperación de la historia de Shiki depende de una labor historiográfica y no de la leyenda.

“Nagaoka Shiki no pareció mostrar mayores dificultades para volver a la vida mundana. En ese tiempo su hermana le sirvió de gran ayuda. Siguió escribiendo como de costumbre, la única y fundamental diferencia fue que a partir de entonces no apareció la descripción de ninguna nariz ni de otra particularidad física en su obra” (pág. 23).

Mundo (espacio ambiental)-Escritura (experimentación)-Supresión de la noción de la nariz como la expresión de una percepción de lo incompleto: El regreso de Nagaoka al mundo tras su expulsión del monasterio se ve enmarcado por su inmediato regreso a su interés por la fotografía.

Hasta el punto actual de nuestro análisis hemos podido detectar que la asociación de Nagaoka con la dimensión tradicional que de Japón se retrata en la novela tiene como base la cercanía en todo momento con la construcción de una visión alternativa de la cultura japonesa que se fundamenta en la construcción de la imagen para dar lugar a un sentido.

Ejemplo de ello han sido los ideogramas, pero también la caracterización de imágenes no como cualquier percepción visual del mundo circundante sino como estímulo y evidencia de la concepción que Shiki hace de un mundo del que se encuentra marginado, incluso voluntariamente, a causa de la asimétrica relación de su nariz con los cánones del orden establecido, aun cuando ya no volverá a concentrarse en el tema de su nariz para sustituirlo por la lengua como el motivo detrás de la fenomenología descrita acerca de la belleza y la estética tradicionales.

Este es el gran tema que, como detectamos, se encuentra estructurado a lo largo del libro como la razón por la que se construye toda la obra literaria de Nagaoka que, en realidad, tiene más relación con las artes visuales que con la mera literatura.

Cuando decide instalar su quiosco de revelado, con el que su hermana le ayuda, sintió deseos de examinar, una por una, las fotos que los clientes le confiaban en sus rollos para revelado. Comienza así a manifestarse un motivo que dentro del texto aludirá para nosotros a una posición del autor acerca de la miniaturización.

En efecto, el gusto que Nagaoka desarrolla por coleccionar en el recuerdo las imágenes que revela es un mecanismo que en la historia tiene efectos directos sobre la elaboración de los libros que, por centrarse en la influencia de la palabra sobre el individuo, deberán una parte de su inspiración a la mirada más afinada con los años de Shiki alrededor de lo que él considerará que son las imágenes predilectas de sus clientes para capturarlas con la lente.

Halló cierta clave, que no lo convenció del todo pero que significó un buen comienzo, indagando en el sentido original de los populares tankas, poemas atávicos sumamente parcos. Así como los tankas buscaban reunir la naturaleza circundante en un todo artístico, Nagaoka Shiki pretendía trabajar también en la creación de un compendio abordando las imágenes que le ofrecía una naturaleza que antes hubiese pasado por la mirada de un fotógrafo (Bellatin, 2001:25).

Tankas (espacio tradicional)-Naturaleza compactada-Imágenes de la naturaleza (fotografía)-Sustitución de la imagen del contexto por su realización fotográfica: Producto directo de este nuevo ejercicio será el libro *Foto y palabra*, en donde el giro central consiste en el proyecto de Nagaoka, que durará toda su vida, de contemplar la generación de palabras en relación con la generación de lo que nosotros entendemos aquí como un ambiente que, por la disposición de sus

objetos e individuos, luces, sombras y ángulos, genera una semiótica particular por la que se puede comprender mejor la estructuración de un discurso en sus múltiples componentes.

Este es el objetivo de las investigaciones fotográficas y ensayísticas de Nagaoka, mismas que lo ponen en contacto con la propuesta discursiva de Junichiro Tanizaki, quien se vuelve un habitual del quiosco a donde acude para revelar sus rollos, que cautivan a Shiki, por la característica particular de incluir imágenes exclusivamente de baños, lo que, como decíamos, nos regresa al estudio que Tanizaki en torno a la devaluación de la estética japonesa tradicional a causa del contacto con ideas occidentales.

Nuevamente aparece la referencia a Tanizaki como motivo vinculante con el planteamiento de Nagaoka en torno, esta vez, a su enfrentamiento personal con el canon, el mismo que cree que su nariz es un castigo de alguna superstición atávica, y que Tanizaki quiere conservar como evidencia de una forma única de hacer las cosas. De nuevo, vemos la esencia de las nociones de Tanizaki como la vía para la expresión de un orden tradicional.

Nos interesa destacar que, en el lenguaje sumamente descriptivo y lineal de la novela, la presencia del discurso estético pasa por recordar la importancia que en la vida de los dos hombres tendrá la composición estética del entorno.

Es en este sentido que recordamos que “entorno” como dispositivo de expresión tanto de descripciones como de metáforas en el texto, reconoce la existencia de una realidad en donde convergen (para nosotros, en el texto en forma de isotopías resultantes de las funciones unificadas tópico \Rightarrow motivo) tanto el régimen tradicional como el ambiental.

Tanizaki aparece, pues, como la evidencia hecha personaje de la existencia de una realidad aparte en la que existen y funcionan la cultura y las artes, un Mundo Flotante en donde la obra de Nagaoka no tendrá cabida no porque no goce de la calidad necesaria, sino porque por voluntad de su creador no pertenece al orden “normal” de un mundo en el que se corre el riesgo de sufrir incompreensión.

La imagen del ermitaño es común entre los escritores japoneses de poesía (Rodríguez-Izquierdo) y es precisamente la imagen dominante que permanece unida a la construcción del imaginario Nagaoka Shiki en la novela, como una función mediadora entre el producto cultural

que es su obra y la ambientación en la que esta nace. La referencia al Mundo Flotante no es, entonces, una casualidad, pues representa la existencia de un espacio de autores que forman la plana mayor de la literatura y que tiene en su antecedente a la sociedad del periodo Edo (1603-1868) y el carácter represivo del régimen de gobierno en donde el único espacio de la cultura popular era también la zona roja de la capital que se conocía como Mundo Flotante.

Cuando revisó las fotos de Tanizaki Junichiro quedó sorprendido. Estaba acostumbrado a ver escenas de la vida cotidiana o imágenes campestres de los alrededores. Pero Tanizaki Junichiro había retratado una infinidad de cuartos de baño. Los había de diferentes formas, épocas y procedencias.

Desde los clásicos al aire libre de las primeras casas que se recuerdan en la zona, hasta modernos habitáculos dotados de servicio automático de agua a varias temperaturas y losetas blancas en las paredes. Ante esas fotos Nagaoka Shiki quedó deslumbrado. Creyó descubrir en ellas la explicación de buena parte de su trabajo.

La obsesión por aquellos baños y la profusión de detalles captados tenía que ver con el uso de la foto como un elemento de manipulación de la realidad (Bellatin, 2001:26).

Fotografía-Régimen tradicional-Representación de una época-Aire libre y espacio natural-Tono blanca (espacio mínimo)-Manipulación de ambientes: La presencia de un orden ambiental en el texto es notablemente más escaso de en el caso de esta novela, en donde la evocación depende de la estructura de una experiencia indirecta, como en la progresión monasterio-quiosco-fotos, mostrando la existencia de los diversos niveles de ubicación del régimen ambiental (formas, épocas, procedencias/formas clásicas y escenas de la vida cotidiana) enmarcado en la enunciación de objetos que señalan la acción narrativa a seguirse desde la información que brinda la imagen.

Esta imagen opera de acuerdo con la regla de progresión del motivo como experimentación del tópico en el texto y, en el caso de las imágenes de Tanizaki, que influirán de manera decisiva en la obra de Nagaoka, tenemos la percepción de la tradición (que esa es la influencia de Tanizaki en el libro) en la imagen capturada de objetos que, en apariencia, pertenecen a un pasado remoto, a una época distinta.

Esta es una inferencia en la que avanzamos gracias a la existencia del paratexto. Las láminas fotográficas dedicadas a los objetos que Nagaoka usó, estos quedan asociados a las temáticas que probablemente serían desarrolladas por la obra del protagonista y sirven para terminar de fijar el relato de la biografía del escritor a partir de la utilización que hizo de las imágenes como la base de su trabajo.

En este sentido, se vuelve útil señalar la función de la imagen como componente del mecanismo de lo incompleto como tópico, puesto que es notable la relación que tiene la imagen como captura de una experiencia rápida, fugaz, que es capturada por la cámara para volverse la esencia de todo el trabajo de Nagaoka.

A partir de lo que el texto que nos ofrece, antes hemos dicho que la utilización de lo incompleto como recurso temático para hacer funcionar el sentido del texto sigue una ruta inversa a la de la novela anterior: lo incompleto está codificado por el exceso de una deformidad.

Otro uso de lo incompleto está ligado a la desaparición. Luego de que por alguna razón Tanizaki ya no revela sus rollos en su quiosco, Nagaoka no vuelve a verlo jamás y lo que queda de la propuesta fotográfica del famoso escritor será su influencia central en la de Nagaoka, lo que en el futuro, y luego de su muerte en 1970, levantará sospechas acerca de la autenticidad del trabajo de Shiki dada la extrema similitud de ambos proyectos.

El carácter monográfico del texto se enlaza entonces con la implementación del recuerdo (sobre el que paratexto tiene un peso definitivo) como vaso comunicante con las diversas transiciones que Shiki Nagaoka hizo a lo largo de su vida partiendo de su interés por la lengua y la expresión de sentido polisémico.

La obra de Nagaoka se debe, según Bellatin, a la comparación que se hará en adelante de esta frente a la que muchos artistas del Mundo Flotante producían con temáticas específicas, como por ejemplo la guerra, y de la que renegarían luego del fin de esta.

Una de las pocas claves del idiolecto particular del régimen ambiental tiene que ver con la asociación que en el texto se hace del arte con la sugerencia de belleza tradicional que se

plantea en relación con la existencia de un “mundo flotante” por comparación con el Mundo de la Flor y el Sauce de los distritos rojos de Edo durante el shogunato Tokugawa (1603-1867), en donde, a más de la prostitución, se cultivaba la expresión de diversos artes tradicionales como la música y la poesía.

El Mundo Flotante en el caso de Nagaoka está aparentemente comandado por la diminuta maestra Takagashi, a quien ya conocimos en la novela anterior, y contiene en sí mismo a todas las manifestaciones artísticas y literarias en las que no tiene cabida la obra nagaokiana, siendo esta una razón por la que, se infiere, los libros de Shiki no sufrirán la censura de posguerra.

Los planteamientos estéticos de Shiki serán utilizados incluso manuales de instrucciones para la apreciación y captura fotográfica del espacio con fines semánticos estructurados, incluso por el director de cine Ozu Kenzō (posible trasunto del director Ozu Yasujiro), lo que permitiría establecer para la posteridad el estilo visual de Nagaoka (que no es explicado en el texto) como un paradigma del lenguaje literario a través de obras plásticas.

Lo anterior se desarrolla particularmente en las últimas seis páginas del libro, incluyendo un referencia no del todo explicitada a la influencia que Nagaoka habría tenido sobre el escritor peruano José María Arguedas y cuya viuda se interesa en ofrecer información a Bellatin como recopilador de información sobre Nagaoka.

Este es un personaje, junto a Etsuko, que aparece como un elemento de intervención sobre el isomorfismo general del texto: la figura de Nagaoka aparece oculta en la medida en que puede ser sustituida, en este caso por las declaraciones que acerca de su vida hace Etsuko y que se extienden hasta la referencia que los Arguedas hacen de la vida de Nagaoka ya no como personaje sino como un supuesto ícono del arte y los estudios sobre fotografía y lenguaje.

Esta sustitución nos interesa, después de todo, como un recurso consecuencia del proceso de construcción de un ambiente en donde, como hemos visto, las evocaciones tienen lugar a partir de la narración fuera de la narración, por una parte los paratextos y por el otro la existencia

de un conjunto de referencias que están señaladas desde un futuro en donde se realizó la recuperación de la vida de Nagaoka, como hemos dicho, con fines monográficos, lo que sustenta la perspectiva desde la que se cuenta la historia con el objetivo, como en el caso de la primera novela, de explicar el pasado del personaje central como el centro de la construcción de su obra.

La obra de Nagaoka, como vemos en las partes finales, actúa como una isotopía que abarca la historia completa, donde las menciones al trabajo del personaje central (por ejemplo, en el monasterio como en el quiosco) funciona en representación de todo el conjunto para denominar las formas en las que se manifiesta una adscripción a determinado régimen en la novela.

Por ejemplo, la influencia de la estadía de Shiki en el monasterio opera, desde luego, evocando un régimen tradicional a través de dicho motivo, siendo su eje operativo la supuesta capacidad del personaje, quien miente, para desatar un incendio por la potencia de su oración. El fundamento de este pasaje es el de la captura de la imagen como una emergencia dentro de la explicación de una visión por parte de Nagaoka, cuando ve ideogramas flotando como en la advertencia metafórica de la posibilidad de construir imágenes con los signos.

El signo del ideograma adquiere valor, pues, si se considera la condición del japonés como un idioma analógico que utiliza dichos signos como representación directa de algún objeto, como una evocación pictográfica del sentido de nominación que va incluido en una imagen o dibujo que originalmente se constituyó para representar la noción referida.

Esto se comprende aún mejor desde la perspectiva de la imagen fotográfica con la que Nagaoka construye la asimilación de su sistema como un espacio abierto de signos que ofrecen datos que, como una imagen de fotografía, quedan en realidad abiertos para su interpretación libre partiendo de una base mínima, por ejemplo, a partir de una similitud de la imagen en el *kanji* como una analogía con el significante que en el idioma se pretende expresar.

En sus años finales, Nagaoka Shiki escribió un libro que para muchos es fundamental. Lamentablemente no está redactado en ninguna lengua conocida (pág. 33).

Erosión (régimen tradicional) -Lengua-Evocación de un sistema desconocido de signos análogo a la fotografía: La señalización categórica de la función del ideograma desconocido que titula la obra, así como la supuesta importancia que habría tenido para explicar el trabajo de Shiki, explica en el texto la importancia que más adelante tendrá un segundo gran motivo como es la fotografía a la que dedicará su vida.

La sorpresa que Nagaoka siente cuando ve las fotografías de Tanizaki está referida descriptivamente como la simple razón del trabajo que quisiera realizar en su vida, lo que se explica tan sólo como la representación de percepciones a través de una experiencia pura que no necesita mayor explicación y que está ahí, resumida, en la imagen capturada por la fotografía.

Esto ya lo hemos dicho anotando el paralelismo con la otra novela de Bellatin, considerando la importancia que en la historia de Shiki tiene la utilización de la foto como metáfora que queda guardada en un momento específico y fugaz para su observación e interpretación posterior en tanto que documento histórico que ayuda a expresar el sentido de la utilización de un espacio determinado para auxiliar en la comprensión de un giro dentro de la historia.

Esto nos lleva al punto de la implementación del régimen ambiental como explicación del desarrollo del personaje. La construcción operativa, en el texto, de dicho espacio da forma a la generación del sentido del personaje como un ser aislado de la normalidad de la realidad tal como ha sido instituida.

Esto le obliga a ser proyectado en la historia como el denominador común que desde sus diversas peripecias va determinando su propia historia. Dicha fenomenología la vemos ahora en el motivo del quiosco. Nagaoka vive toda su vida en un mismo radio que abarca la casa materna, el monasterio de Ike-no-wo y el centro de revelado.

Al no salir jamás de allí, Shiki determina su funcionamiento dentro de un espacio bien determinado que, sin embargo, es una orientación de mero carácter informativo acerca de la decisión de Shiki de no requerir un mayor movimiento puesto que la construcción de su discurso,

como vimos largamente, se genera no a través de la práctica de la fotografía, sino mediante las interpretaciones que él mismo da a los lenguajes visuales en el material que revela en el quiosco.

El libro intraducible es un ejemplo de esta comprensión de los usos del lenguaje. Su presencia recurrente en el texto se fundamenta en su carácter de metáfora totalizante que explica la pertenencia de su autor a un orden de fenómenos que no pueden ser explicados desde un esquema tradicional.

Si a partir de la segunda mitad de las partes de la novela no queda claro aún el objeto de hacer a un lado el tópico de la deformidad a través del tópico de la nariz, en la segunda mitad de la novela encontramos la función del libro en un idioma desconocido como metáfora de lo incompleto operando una vez más como un mecanismo del régimen tradicional.

El último punto central del desarrollo creativo de la obra de Nagaoka consiste entonces en la generación de un producto que provendrá de la conjunción de ambos regímenes como una sistematización final de los tópicos que a Nagaoka le preocupan y que aparecen en consecuencia a lo largo de la novela, como un inventario de la formación del autor.

Hay quienes dicen, después de leer el diario publicado bajo la vigilancia de la hermana, que Nagaoka Shiki tomó personalmente –a pesar de haberlo negado una y otra vez- algunas fotografías que de cierta manera buscaban ilustrar sus teorías acerca de la imagen y las palabras. Se piensa que guardaba escondidas las fotografías que realizó su hermano.

Se dice que son instantáneas en blanco y negro, donde sobre un fondo brumoso flotan algunas letras y ciertos caracteres orientales. La niebla parece tener el fin de demostrar que las letras y los caracteres han aparecido de la nada, como convocados por una avocación natural de los objetos.

Algunos han aventurado la teoría de que Nagaoka Shiki creía en fuerzas de otro orden –que ni él mismo se podía explicar-, lo cual motivaba que ocurrieran una serie de fenómenos naturales, especialmente en asuntos relacionados con letras, caracteres y fotografías (Bellatin, 2001: 36-37).

Fotografías (imagen)-Imagen (palabras)-Blanco y negro (ambiente)-Avocación natural (régimen tradicional/invocación de la naturaleza)-Signos flotantes: Las figuras que van implícitas, pues en la construcción del libro intraducible incluyen la organización, decíamos, de ambos regímenes soportando el sentido del contenido del libro no solo como metáfora sino como catálisis desde la que se intenta, a través del significado abierto, definir la pertenencia de su discurso misterioso a

un estrato de sentido que alimenta a la vez el funcionamiento del libro en la estructura de la novela.

El libro intraducible, como metáfora final, implica la relación de Shiki con su entorno. La nariz como motivo central de los orígenes sumamente personales de su obra disparó la construcción de una obra analítica que tuvo como eje el tema de lo incompleto, aunque operacionalizado según una ruta inversa. La comprensión nula del contenido del libro es una expresión de lo incompleto como tópico central que a la vez conecta con el tópico de lo incompleto como erosión y como deformidad en la novela.

El libro intraducible, escrito en una lengua completamente desconocida, es el punto culminante del ejercicio de adaptación del lenguaje, como estructura cerrada, a un espacio abierto a la especulación, lo que en relación con el tópico asociado a la nariz se vuelve recursivo con el sistema de referencias tradicionales que indican a la vez, en un terreno que la novela no explora a profundidad, el sentido que va implícito en la decodificación de ideogramas que pueden tener un sentido variado.

CAPÍTULO V - Análisis de la composición literaria en *Biografía ilustrada de Mishima*.

El Yukio Mishima histórico, el que entendemos como parte de la literatura japonesa del siglo XX, es un personaje que se desdobra lo mismo en la vida cotidiana desde la que ajustó su discurso y fantasías, que en el ámbito de la literatura como espacio en donde expresó esta visión.

Si ubicamos los antecedentes de la novela en un recurso desde el que se muy probablemente se puede tener accesos al sustrato histórico de la historia, podemos proponer el acercamiento que la literatura hispanoamericana tuvo a la japonesa desde que en la década de los ochenta Juan Marsé realizó la traducción al español (desde el idioma inglés) de *El pabellón de oro*, novela de Mishima de 1955.

El argumento de esta novela es el de un joven novicio que, agobiado por la belleza de un templo hecho de oro, decide destruirlo por no soportar la existencia de algo tan bello en el mundo, lo que es narrado, incluso en la obra que aquí nos ocupa, como la metáfora de los intereses y preocupaciones de Mishima con respecto a lo incompleto y la relación de esta inquietud estética con la muerte como un desenlace lógico a la vida “incompleta” del individuo que no soporta su propia fealdad o discapacidad, amplificada por la belleza e imponencia de otras cosas o personas.

La biografía más famosa que podemos encontrar del personaje sigue siendo *Mishima*, de John Nathan, publicada en español en 1985, por Seix Barral, el mismo año y en la misma editorial que *El pabellón de oro*, con lo que se revivió la figura de Mishima para el mercado hispanoparlante y se impulsó el aprecio a la obra de una figura señera de la literatura japonesa.

Podemos decir que lo mismo ocurrió con Kawabata a principios de los setenta, cuando ingresó a dicho mercado precedido, a más del Premio Nobel de Literatura, por la leyenda de los grandes mitos que han permanecido asociados al nombre de Mishima.

Esta mitología sobre la obra mishimiana se refiere a conceptos y pasajes que lo mismo desde la novela que con los datos asegurados por la biografía (Nathan era su traductor al inglés), han constituido la imagen del Yukio Mishima que comete un suicidio ritual para lavar con su propio honor el nombre del Japón tradicional mancillado por la derrota ante potencias extranjeras y por la consecuente renuncia del Emperador a su condición de Dios viviente como foco de toda la tradición y belleza ancestrales y eternos de la cultura nipona.

La perspectiva del personaje es construida desde la experiencia inmediata del pasado de la vida del escritor en la vivencia del protagonista de la historia. Naturalmente, daremos seguimiento a los dos regímenes que postulamos como origen de la estructura de la novelística bellatiniana, pero además, en el caso del Mishima del autor, hemos de considerar dos niveles en los que esta novela lleva a cabo la caracterización de la vida de Mishima.

- i) Mishima histórico: La novela se organiza en su argumento a partir de la biografía del escritor Yukio Mishima, en lo que constituye el sistema esencial de referencias con el que trabajaremos en este análisis. Las referencias a la tradición japonesa, a la literatura, a acontecimientos históricos, a categorías estéticas y filosóficas y, desde luego, a la vida del autor, surge desde el sustrato a partir del cual se comprende el contexto en donde tuvieron lugar los hechos más destacados de su biografía. En este punto adquiere un valor especial la referencia a la que hemos hecho mención sobre el libro de Nathan.
- ii) Mishima literario: Concebido específicamente para este libro, el personaje de Mishima abandona la secuencia cronológica de la historia del personaje histórico y se ubica en la realidad generada por la perspectiva alternativa del narrador que cuenta la historia de la cabeza de Mishima. Esta visión, la de la cabeza, ofrece un conjunto de acontecimientos desde los que se narra, en esencia, qué es lo que, en una historia contrafactual, habría ocurrido al personaje del Mishima histórico luego de su decapitación ritual el 25 de noviembre de 1970.

La novela comienza con un símbolo transformacional de la escena con la que culmina la vida de Mishima: se retoma la presencia del escritor a través de su vida proyectada ante un público al momento de su muerte, el 25 de noviembre de 1970, que es también el momento de su mayor exposición pública, y se retoma como una exposición didáctica que pretende continuar explicando la evolución de su vida posterior. Se recuerda desde el principio que el acontecimiento de su “primera desaparición” fue entendido también por Mishima como parte de un ejercicio espiritual permanente de purificación.

La novela depende del traslado de la acción a un espacio exhibitivo como aquellos a los que perteneció la obra de Mishima durante sus últimos años. Podremos ver estas equivalencias en la forma en que la imagen del escritor es presentada desde un plano semántico en el que su vida y acciones pertenecen a una leyenda, o un pasado aún reciente, para enmarcar la reaparición de Mishima sin cabeza.

La visión que adoptaremos para comprender el análisis presente consiste entonces en ubicar los dos regímenes objeto de nuestra categorización según la presencia de “Mishima” en las diferentes partes del libro.

La novela que nos ocupa está compuesta por un capítulo único, sin separaciones ni subtítulos, por lo que será nuestro deber separar las identificaciones que en el texto hacemos de las condiciones que proponemos en que el autor se manifiesta como histórico y literario.

La situación de encontrarse entre vivos y muertos –que era como Mishima se sentía en ese momento- le resultó similar a la que se presentó cuando él y otros monjes sintoístas viajaron algunos meses atrás en un autobús amarillo. (...) En una de las primeras paradas encontraron un gran estanque, casi un lago, de aguas azul verdoso. En un letrero leyeron que tenía la particularidad de sumergir a profundidades sorprendentes a quien se lanzase en ellas (Bellatin, 2010:17).

Vivos/Muertos-Shinto-(Estructura tradicional referencial) -Estanque-Agua- (Constitución del ambiente): Lo primero que encontramos a partir de este esquema que determina la historia es la separación (desaparición) como un motivo que habrá de repetirse constantemente. Desde la perspectiva del narrador en tercera persona se presenta al personaje del autor. Mishima se desenvuelve en un momento posterior a la “muerte” del escritor.

Encontramos el uso del espacio como símbolo de la finitud. La imagen de la profundidad opera como una entidad semántica que se presenta como antinomia para la percepción racional de la profundidad que debería tener un final, un fondo, pero que en el uso que se le da en la imagen que Mishima construye en la novela tiene como objeto, no buscar una explicación acerca de la pertinencia de su aparición aquí, sino que es una invitación para la ubicación de estos fenómenos “mágicos” en los términos de una explicación para las transformaciones que el Mishima de la novela haría a esa imagen en su obra, de la que sin embargo no conocemos gran cosa aquí porque el eje del libro se revelará como un conjunto de explicaciones a las diversas imágenes importantes para la cabeza y que por eso aparecen en la obra de Bellatin.

Este elemento operativo funciona a la vez en un sentido invertido como el punto en donde termina la vida pero da inicio la autoexpresión, desde el mundo inmaterial, de la visión personal del autor. Este mundo mítico es aprehendido y reutilizado por el personaje de Mishima para efectuar su traslación hacia las condiciones en las que se había configurado el mundo desde el que su cabeza observa aquellas cosas que antes no le eran evidentes cuando permanecía unida al cuerpo del escritor. En esta metáfora convertida ya en motivo encontramos la clave del uso de esta como pretexto para contar una nueva historia a partir de la muerte aparente de Mishima.

Existe además un segundo plano de acción representado por Mishima que es apoyado por las opiniones del narrador omnisciente. Desde esta perspectiva nos encontramos con uno de los temas recurrentes en la presencia de Mishima en la novela, que corresponde a la necesidad de conducir sus acciones por el exhibicionismo por el que clamaba en sus obras.

La construcción ambiental que prevalece en las primeras páginas es tendiente a establecer que después de la muerte por un elaborado ritual tradicional asistimos a la continuación de dicho ritual ahora con la presencia del escritor, o de su cabeza. La desaparición en Bellatin adquiere desde la selección de los vocablos convenientes, el carácter de evocación inmediata del sistema de referentes que pertenecen al régimen ambiental. Más adelante no enfrentaremos a la idea que Mishima tiene de un posible cuento que surge de una imagen mental: una mujer amasando una pasta de arroz.

La imagen no tiene objeto ni, al parecer, un origen definido. Nuevamente se organiza el régimen ambiental bajo condiciones que ya hemos identificado en diversos momentos desde la primera novela: los simbolismos que rodean la constitución del ambiente evocado adquieren carácter de metáfora.

La perspectiva que se ofrece al principio de las novelas se explica desde la visión propia de Bellatin transfigurado en la imagen del Yukio Mishima literario que es presentado como la base de la transición de acontecimientos, mismos que se componen de una manera distinta a como eran presentados en las otras dos novelas.

En esta historia el tinglado argumental se fundamenta desde la caracterización de Mishima dentro de una realidad que está alterada y que forma parte de la visión de un sueño. Este, como la proyección parcial de la cabeza cercenada, obliga a la identificación de la duplicidad que ya hemos señalado como propia del Mishima literario en contraposición con la construcción histórica que se va haciendo progresivamente. Cuando el autor menciona la existencia de Mishima lo hace desde la conformación de una realidad alterna que, en el momento en que el nombre del japonés es enunciado, aparece sólo como latente. Esta latencia de sentido es consecuencia de una concepción del personaje central de una ambientación que toma prestados elementos de la historia “real” para estructurar la transición de fenómenos de una realidad “ficticia” en la que podemos conocer qué fue del escritor Yukio Mishima después del 25 de noviembre de 1970.

A partir de que se señala este punto, el sentido “alternativo” deja de estar latente y se transforma en un conjunto de acontecimientos que dan forma y explicación a la perspectiva desde la que tenemos acceso a la historia alternativa que es, en realidad, la que domina la novela entera. En nuestros análisis hemos señalado los simbolismos por los que tiene lugar el impacto de los regímenes de ambiente-espacio y de la tradición japonesa. Ambas dimensiones nos han ayudado a identificar el funcionamiento interno, en los textos, de los diferentes procesos de simbolización en los que opera la expresión y montaje de conceptos de “lo japonés” en las novelas de Bellatin.

En una novela tan abundante en referencias externas, nos limitaremos a anotar aquellas que presenten relación directa con cualquiera de las imágenes que ofrecen las unidades de

lectura. La biografía de John Nathan nos ofrece información acerca de la relación de Mishima con una joven a la que conoce mientras estudia en la Universidad Gakushuin, institución a la que acudían las clases aristocráticas del país antes de la Segunda Guerra Mundial. Nathan sugiere que esta mujer es nada menos que Michiko Shoda, quien se casaría en 1960 con el Príncipe Akihito Tsugu-no-Miya, actual Emperador japonés.

De nuevo la referencia al pasado biográfico. En efecto, John Nathan cuenta que, por lo menos cuatro años antes de su muerte, existía una gran expectativa en la sociedad japonesa por la posible concesión del Premio Nobel de Literatura a Yukio Mishima. Se decía además que su suicidio fue consecuencia de la decepción que habría sufrido al no poderlo ganar mientras aún era joven y tenía un cuerpo bello. Esta notable unidad de lectura nos ofrece información supratextual que, sin embargo, está fuertemente ceñida al contenido del anecdotario que sobre el escritor se nos presenta.

La cercanía de la noción de la muerte aún en relación de algo tan superficial, en apariencia, como el Premio, nos conecta de nuevo con el imaginario propio que de Mishima conecta Bellatin con el argumento principal de la novela. Mishima dependía de su imagen muy peculiar como literato para poder exhibirse ante la sociedad como un genio renacentista y multifacético. Nathan cuenta su disciplina para entregar sus manuscritos a tiempo a una especie de representante editorial que era la mensajera (*tantosha*) de la compañía con el escritor y a quién le trabajaba también su imagen. Se sugiere que cada obra literaria era un pretexto para poder continuar el despliegue público de su postura política, muchas veces considerada radical.

La importancia que tiene este dato funciona en dos planos: por una parte, da cuenta de la propia metaliteratura que Mishima crea alrededor del proceso creativo de su obra literaria, en preparación para su culmen con su suicidio ritual y, por otro lado, funciona dentro del texto de Bellatin como una referencia al pasado que vuelve a la acción en la rememoración de Mishima, al margen de la construcción ambiental que está evidenciada con la sesión del proyector. En un sentido tradicional, a cuyo régimen pertenece claramente esta posibilidad de interpretación, tenemos el recurso al uso ritual de las zapatillas como requisito de una ambientación compatible con el espacio habitacional japonés.

Las figuras desconocidas que, además, aparecen en relación con la imagen de Mishima y lo que aparentemente son sus alucinaciones potenciadas por la descripción que hace el autor, pertenecen al espacio de la evocación que, como vimos en *El jardín de la señora Murakami*, se vale de la combinación transformacional de la estructura del ambiente en relación con un sustrato mitológico. Se reconstruye la imagen de las apariciones nocturnas que hemos visto en la segunda novela, igualmente con el valor del contexto del templo y la pertenencia a la religiosidad shinto, aún de manera indirecta, que señala concretamente la asignación del motivo de la cabeza viviente de Mishima a un espacio mitológico sustentado en el régimen tradicional.

Encontramos, además, en la imagen de la figura humana, una replicación de la imagen de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Esto consiste en el uso que se le da a la aparición en un contexto literario específico en donde tiene lugar una isomorfización importantísima para nosotros: los antecedentes del imaginario acerca de la vida en la época que de la sociedad japonesa se retrata implican la descripción de una manifestación del régimen tradicional consistente en el mundo de las sugerencias de la existencia de fantasmas y monstruos, almas en pena y manifestaciones animistas que perviven en la concepción integral del espacio. Este punto nos lleva, en el segundo paso, a la caracterización del régimen ambiental como una consecuencia directa (como puede serlo a la viceversa) de este condicionamiento en donde es posible creer en la aparición como una ideación casi arquetipológica que, en este caso construye un motivo literario que aparecerá en varios momentos de la novela.

La aparición de un fantasma emisario del pasado es un motivo clásico en el folclor que abre la referencia al pasado más como un espacio en donde ocurren cosas sorprendentes. La transferencia de tiempos es el nivel interpretativo en donde tienen lugar estados alterados de la percepción que inciden también en la forma de entender los acontecimientos. Un ejemplo en el folclor japonés es la clásica *Historia de Momotaro*. La referencia a la caligrafía sobre el cuerpo, si bien podría aludirnos a asuntos extraliterarios fundados en antecedentes de la cultura popular incluso occidental, conlleva una reflexión posible, en esta historia, acerca de la vinculación de la palabra con la materia, una de las preocupaciones de Mishima.

Encontramos además el uso del espacio como símbolo de la finitud. La imagen de la profundidad opera como una entidad semántica que se presenta como antinomia para la percepción racional de la profundidad que debería tener un final, un fondo, pero que en el uso

que se le da en la imagen que Mishima construye en la novela tiene como objeto, no buscar una explicación acerca de la pertinencia de su aparición aquí, sino que es una invitación para la ubicación de estos fenómenos “mágicos” en los términos de una explicación para las transformaciones que el Mishima de la novela haría a esa imagen en su obra, de la que sin embargo no conocemos gran cosa aquí porque el eje del libro se revelará como un conjunto de explicaciones a las diversas imágenes importantes para la cabeza y que por eso aparecen en la obra de Bellatin. Este elemento operativo funciona a la vez en un sentido invertido como el punto en donde termina la vida pero da inicio la autoexpresión, desde el mundo inmaterial, de la visión personal del autor. Este mundo mítico es aprehendido y reutilizado por el personaje de Mishima para efectuar su traslación hacia las condiciones en las que se había configurado el mundo desde el que su cabeza observa aquellas cosas que antes no le eran evidentes cuando permanecía unida al cuerpo del escritor. En esta metáfora convertida ya en motivo encontramos la clave del uso de esta como pretexto para contar una nueva historia a partir de la muerte aparente de Mishima.

En estas condiciones podemos ubicar, en relación con el cambio de estructura interna en la novela que nos ocupa, la estructura general antes mencionada en los siguientes mecanismos constantes:

- i) La tradición en Mishima: Las referencias a la vida de Mishima se realizan con base en los antecedentes del personaje histórico y las diferentes concepciones desde las que construyó una vida personal acorde con una reinterpretación permanente de los elementos que consideraba centrales en la generación de sentido de su propio discurso acerca del “ser japonés”.
- ii) La realidad alterada por el Mishima alternativo. Cuando comenzamos a leer la novela debemos entender que la proyección de acontecimientos que se suceden tras la muerte de Mishima queda enmarcada a partir de una ambientación. Mishima es un personaje que aparece dentro de una condición humana, rodeado de humanos, como parte de una realidad que será sugerida por la cabeza cercenada del escritor, que narra los acontecimientos a partir de la reconstrucción de los días y años posteriores al “incidente del 25 de noviembre”. Esta es la base de la construcción ambiental a la que regresaremos constantemente a partir de que Bellatin restituya al personaje de Mishima sus

características humanas a partir de la “evocación” de un futuro como cree que habría sido de seguir viviendo Mishima.

Dentro de este contexto se ubica la totalidad de la historia, que se organiza a partir de una visión en la que el narrador explica su encuentro con Mishima a partir de las evocaciones que del escritor se realizan dentro de una exposición con motivo de su vida. La exposición tiene lugar a través del hilo conductor de una serie de imágenes que son las que a manera de paratexto acompañan al libro y que sirven para describir partes de las diferentes escenas que conforman el análisis que emprenderemos.

Una vez que se da entrada a la evocación a través de las imágenes, se narran las relaciones que según el autor existían entre el ejercicio fotográfico de la infancia de Mishima con los que realizaría veinte años después, ya convertido en escritor. Estas aproximaciones a la fotografía le llevarían a explorar un lago en donde cualquiera que entrara era absorbido hasta el fondo, lo mismo que un templo sintoísta en donde tendrá varias visiones fantasmales.

La experiencia en el estanque profundo nos arrojará una pista inicial acerca de la longevidad, aún más elocuente que la sugerencia que se nos aparece incompleta en las primeras páginas, cuando la evocación de la conferencia sobre el Mishima histórico parece ser generada más bien por la cabeza decapitada.

En las referencias míticas que encontramos en la novela, el mástil tiene un carácter tanto complementario como ortopédico. Funciona por asociación con las menciones que aparecen en la novela acerca de la incompleción expresada concretamente como malformación. Existe además una lectura fálica que se correspondería tan sólo si tomásemos en cuenta la biografía personal del Mishima homosexual que conocemos por Nathan o Vallejo-Nágera en relación con sus fantasías eróticas con la imagen de San Sebastián pintada por Guido Reni, atado a un mástil, un árbol, y ejecutado con flechas.

Debemos anotar una referencia que, si bien parte directamente del texto y la historia narrada por la cabeza, con motivo de la mutilación como liberación, encuentra su fundamento en la expresión que recuerda John Nathan de la obra ensayística del Mishima biográfico cuando se compara indirectamente a sí mismo con una manzana perfecta, muy roja y jugosa, que tiene la sospecha de serlo, pero que anhela poder contemplarse en toda su belleza. Sin embargo, adquiere

conciencia de que para lograr esto ha de partirse en dos, lo que implica, claro, su muerte por el corte, tras una oxidación inmediata, pero al menos por unos segundos se podrá dar cuenta de lo que es ella misma en realidad. Este es el eje del discurso vital de ambas caracterizaciones del Mishima que retrata Bellatin tanto en la biografía como en historia novelada.

Debemos anotar que la diferencia fundamental que guarda esta novela con las otras dos obras “japonesas” de Bellatin es que en ningún punto del texto se nos presenta la caracterización del narrador ni de su contexto como japonesa. El andamiaje japonés de la historia depende en esencia de la referencialidad japonesa del personaje central y de las condiciones en las que se desarrolló.

Hemos señalado que una de las bases de esta referencia la identificamos en el libro de John Nathan sobre el escritor, sobre el Mishima histórico, y que muchos de los acontecimientos más importantes de la trayectoria del Mishima literario se fundamentan en la narración de puntos álgidos en el desarrollo de su biografía puestos en conexión con las anécdotas que articulan la novela.

Esta es la estrategia que se sigue a lo largo de la obra para fundamentar la narración de un personaje japonés en un contexto que tiene de japonés lo que sólo algunas referencias específicas sugieren.

La conexión que se lleva a cabo a partir de que asistimos a la presentación de la vida de Mishima transcurre en tres tiempos:

a) Mishima viaja a un templo en donde visita un estanque que tiene por característica el hundir hasta el fondo a quien se sumerja en él. Mishima, desciende por el estanque y sufre este fenómeno. Aquí aparece una evocación que se utilizará como metáfora de profundidad relacionada a una composición del ambiente.

Tal como hemos anotado a lo largo de esta investigación, dicho mecanismo se implementa como parte de la organización de los ambientes que en la novela se estructuran para organizar el espacio japonés donde tienen lugar los acontecimientos de los personajes

b) Mishima, en un plano literario, establece una serie de imágenes mentales desde las cuales construye las historias que habrá de desarrollar en su carrera literaria. Esto debe

verse desde el contexto apropiado, correspondiente a la ambientación que tiene lugar en la novela y que es generada desde que Mishima reaparece “desde la muerte” y se recuerda su vida posterior en torno a un conjunto pequeño de motivos que nos ayudarán a explicar las razones por las que algunas pistas en las imágenes de dichas historias son afectadas por el entorno en que, dentro de la novela, son visualizadas.

iii) Se revela la naturaleza de la discapacidad de Mishima. El escritor japonés como descubrimos por primera vez, es víctima de la talidomida, el medicamento tranquilizante que las mujeres embarazadas tomaban en la década de los sesenta que provocó miles de casos de malformaciones en todo el mundo. En este punto asistimos a la primera ruptura del orden temporal en la novela.

Esto último consiste en una referencia al interés de Mishima por vivir por encima de la muerte física como un reflejo de sus personajes (incluso los talidomes) que son receptáculos de su propia personalidad. Mishima le dará un sentido particular a aquellos que se hagan conscientes de su propia finitud, de ahí que en su obra tenga un especial sustento la concepción de la finitud de la vida desde una perspectiva estética, en la que el fin de las cosas esté enmarcada en la sombra como el surgimiento de la verdadera belleza.

Además, en un sentido diacrónico hallamos una conexión con un desorden de disfunción eréctil que Mishima padece y que lo lleva a tomar otro medicamento, el sildenafil citrate, que se asocia de nuevo al tema de lo incompleto, tal como se establece en la historia como parte de la estructuración de un ambiente en donde el Mishima literario se conecta, a través de los motivos, (incluida la incompleción) con las posibilidades de lo que habría pasado después de la muerte del Mishima histórico el 25 de noviembre de 1970.

Debemos destacar de manera puntual que esta novela es distinta a sus antecesoras. No explora solamente la construcción de un imaginario japonés a partir de su ambientación, sino que depende centralmente de la biografía de un personaje (japonés) que vivió en realidad y que es retomado desde su reposición en un ambiente y espacio alterado. Esta alteración, que encontramos en toda novela, es la de la modernidad y la transformación de la sociedad a la que el Mishima literario se enfrenta.

Con todo, esta no es la sociedad japonesa que encontramos desplegada en las dos primeras novelas, en donde asistimos con el autor a la reconstrucción de algunos de los efectos

de la conformación de una cultura repuesta por la ficción literaria. Debe señalarse que el Mishima que vive las aventuras de la segunda parte de la novela (la que corresponde en su mayoría al inciso c) es un personaje ficticio que, como veremos, funciona en esencia a partir de las referencias verídicas-ficticias que son montadas en la primera parte de la historia.

El movimiento narrativo que presenciamos desde que se señala por primera vez una de las visiones del Mishima literario tiene que ver con la falta de comprobación que enfrentamos con la realidad: cuando el protagonista se enfrenta al lago que atrae hasta el fondo a todos los que se sumergen en él, entra en funcionamiento el mecanismo de ambientación en el que nos encontramos con la referencia lo incompleto oculta en la metáfora del lago.

En esta construcción metafórica tenemos que Mishima, como se verá en la segunda parte, es el eje de una historia en donde los acontecimientos de su biografía son sólo el pretexto para la construcción de una serie de ambientaciones en donde el eje es, como se vio en el caso de Shiki Nagaoka, es la deformidad.

A diferencia del caso que leímos en la segunda novela japonesa, en esta ocasión la lógica interna de la historia (que surge desde la confrontación de los acontecimientos de la segunda parte con la conformación del Mishima histórico) opera a partir no de un exceso, sino de una carencia.

Estaría de más decir que la noción de carencia, como simbolización, tiene el mismo carácter que el exceso, y que radica en el proceso de incompleción que es materializado por la vida de los personajes. Aún más, se refiere al surgimiento de un personaje como complemento externo (él como un todo, un producto genuino) de su entorno.

Explicamos lo anterior desde que encontramos, en el caso de Nagaoka, la presencia de una nariz deforme y excesiva en contraposición (que se vuelve, decimos) complementaria con el sustrato del que el personaje proviene. Como Nagaoka, el Mishima (ambos) presentado en la novela que nos ocupa se plantea su propio trayecto vital a partir de que Bellatin toma algunas de las anécdotas proporcionadas por la biografía del Mishima histórico para componer una serie de especulaciones acerca de la vida de la cabeza cercenada.

La cabeza, de nuevo como símbolo, opera ahora desde la perspectiva del Mishima literario para explicar los diversos conjuntos de manifestaciones de la construcción de la historia del Mishima histórico ahora a partir de la generación de puntos de contacto que Bellatin explica como consecuencia “obvia” del estilo de vida del personaje que efectivamente vivió.

La referencia, como veremos adelante, al sildenafil y a la disfunción eréctil tiene como objetivo la compensación, según podremos analizar en pasajes selectos, por la destrucción de la cabeza como vía de ubicación en el mundo.

La asociación, en apariencia sencilla, con la cabeza y el pene, se verifica en un plano más complejo: si acudimos a las explicaciones dadas por el Mishima literario con respecto a su nueva preocupación humanitaria por los afectados por la Talidomida, encontraremos, en efecto, la caracterización de dicho interés en la forma de imágenes mentales.

Estas imágenes son las que, en la tercera parte de la novela, darán lugar a la mención a los libros que Mishima pudo escribir una vez que concluyó el proceso del personaje histórico en que se derivó con el incidente del 25 de noviembre de 1970.

Se trata de *Poeta ciego* y *Salón de belleza*, un par de novelas que Mishima escribirá en la década de los noventa y que, si bien pertenecen a la bibliografía del propio Bellatin en el mismo plano en que identificamos al Mishima histórico, forman parte del bagaje referencial que conforma la dinámica en la que se intrincan los esquemas transformacionales que desde el inicio de la novela se han señalado en relación con el funcionamiento de Mishima en dos planos.

Aún más, debe destacarse que la referencia a los talidomes opera como parte de la consistencia que se da al simbolismo de lo incompleto que deviene del régimen tradicional de la imagen (cabeza decapitada en el rito) hacia la constitución de un régimen ambiental de las imágenes resultantes a partir de la segunda parte de la novela (el espacio en el que Mishima se mueve como resultado de su discapacidad, causada por la Talidomida, ahora sublimada por la metáfora de la decapitación). Esto implica una doble operación metafórica que da como resultado un conjunto alegórico:

a) Primera imagen

Cabeza decapitada. Simbolismo inscrito: Final del Mishima histórico en un entorno tradicional a causa de un rito de paso que en el contexto se vuelve noción transformativa activa de la transformación de sentido. (Referencia al régimen tradicional)

b) Segunda imagen

Mishima literario incompleto a causa de una discapacidad moviéndose aleatoriamente por una secuencia desordenada de anécdotas. Simbolismo: adscrito: Por asociación, la metáfora inmediata es la de los acontecimientos protagonizados hasta las dos siguientes décadas por el Mishima que continúa viviendo después del incidente histórico del 25 de noviembre de 1970.

Notemos un detalle: es fundamental la influencia del entorno familiar como parte de la concepción del personaje central de Mishima, puesto que la función de la mutilación de la cabeza le pone frente a la separación con su cuerpo como representante del resto de su vida anterior. El esplendor es así la oposición que se deja ver en el interior mismo de sus fantasías sobre la muerte y la degradación del mundo. Sin esplendor, el ejercicio de la sombra y la desaparición pierde sentido e impide al protagonista, ya sin cabeza, distinguirse entre el resto del mundo presente.

De nuevo, encontramos al régimen tradicional de manera muy concreta en el recuerdo del shinto como paradigma teogónico del que se desprende la contemplación del pasado como un conjunto de ánimas, en especial de la familia, que le rodean para ser invocados por la cabeza en recuerdo del mundo en el que sigue interviniendo.

La isodinamia interna de la transformación de las imágenes queda completa con la sugerencia de que la decapitación sólo fue una metáfora que, en la estructura de la novela, fue presentada, por la misma razón, de la mano de un expositor.

Se entiende, entonces, que la presencia del académico tiene por objetivo integrar a las peripecias de esta etapa de Mishima como parte de la ilustración de algún acontecimiento relacionado con su vida, a la manera de ejemplificación didáctica, y no que la muerte de Mishima, para la novela de Bellatin, haya sido literal el 25 de noviembre.

Se presenta así el giro por el cual un suceso *real*, político, muy característico de una época para la sociedad japonesa, es transformado en trasunto de acontecimientos que de él se derivan para conformar la trabazón literaria de hechos que son relatados por un Mishima que ya

desde antes de esta metamorfosis (que, como deducimos de los pasos relatados en la historia, tiene un matiz alegórico) está consciente de la noción de desaparición, clave en nuestro régimen ambiental, y se deja envolver por sus significaciones a partir de su fijación posterior (a su muerte metafórica) por la tragedia de los talidomes.

Las imágenes que, bajo la excusa de ideas para nuevos libros, provienen de la composición imaginaria del Mishima escritor (histórico o literario) son consecuencia puntual del régimen ambiental cargado de algunas simbolizaciones tradicionales con las que trabajaremos.

El hecho de que, como indicamos, las novelas futuras de Mishima sean las del propio Bellatin, nos ubica en un horizonte de posibilidad en el que las figuras de transformación por las que las imágenes que orientan, por palabras clave, hacia uno u otro régimen, obedecen a la composición de marcos de relación con imágenes fundamentales que darán sentido a la trabazón sintáctica de colocación de las mismas en relación con los diversos esquemas de imágenes que dan explicación a las acciones narradas.

El tropo de las imágenes con la cámara fotográfica (pág. 15) sirve para presentar la característica que Mishima exalta en el inicio de la novela con relación no sólo a su condición imperial sino a la validez que de esta proviene para hacer notar que cualquier fotografía por él compuesta tiene un sentido trascendental.

Recurrencia del motivo de la erosión y la sombra. Esta modalidad se usa en los términos de la eliminación del tiempo a través de la congelación de una imagen, formas que ya hemos visto en el análisis de la primera novela, y que en este caso se presenta como un rechazo al testimonio del tiempo a través del dispositivo fotográfico. A este se le reconoce dicho potencial al utilizarse otra vez como referencia, igual que en la segunda novela, de la memoria y los olvidos selectivos practicados por Mishima, personaje muy consciente de este uso y de la importancia de cuidar su imagen pública.

Además, la sombra aparece como un recurso a la inmediatez, en el caso de la fotografía, en la que Mishima se propone generar un dispositivo conceptual (en tanto que receptor de conceptos) para suspender el avance del tiempo, como uno de los motivos que se repiten de manera sostenida. La imagen de una imagen pura, que no existe en la realidad perceptible, interesa aquí como una conexión derivada de la experiencia inmediata que existe en el sustrato

de la teogonía shinto. Una especie de animismo inserto en la imagen literaria de la revelación latente que en el texto induce de nuevo al régimen tradicional.

En este caso, encontramos también la función del tiempo suspendido como parte de una activación del régimen ambiental en donde la colocación de ornatos adquiere importancia para sugerir una sensación dentro del espacio en donde se describe la aparición de la imagen. Ocurre lo mismo que en las unidades de lectura dedicadas a las apariciones en el templo, con significados similares. La referencia al medicamento admitiría una lectura simple de estados alterados de la consciencia pero, particularmente, la pertenencia de estas alucinaciones a una dimensión muy cercana a aquella desde la que habla la cabeza cortada.

Para nuestra concepción del régimen ambiental, es preciso identificar el contexto (espacios y objetos) en el que un fenómeno tiene lugar. Por esta razón extraemos el siguiente trozo:

En sus páginas se presenta la foto de un objeto con un texto corto al lado. Sólo un objeto. En medio del vacío. Y un texto de tres o cuatro palabras. Algo delicado. Mishima planifica realizar un ejercicio similar. Quiere editar un libro semejante. Con un texto y un objeto, Piensa primero en láminas escolares para llevarlo a cabo. Siente, sin embargo, que debe ser algo más limpio. Decide entonces fotografiar objetos con una cámara que le obsequiaron durante la infancia. Desea buscar un espacio de ausencia, blanco, y allí ir colocando uno a uno los elementos escogidos” (Bellatin., 2010:14-15).

Hemos de hacer notar en este punto el efecto de sustitución que se enmarca inicialmente como una repetición que veremos más adelante. Ciertamente, Mishima decide estructurar sus vivencias a través de la cámara pero, en particular, mediante la composición de unas imágenes cuya presencia será permanente en la historia.

El lenguaje, en especial en relación con la creación literaria, aparece aquí como una opción para comprender la muerte y la destrucción. Se presenta la posibilidad de entender la obra de Mishima como parte de un esfuerzo constante por asimilar la imposición de la muerte dentro de un marco natural que, sin embargo, se plantea en la novela como un acontecimiento que el propio Mishima intentará controlar hasta el último momento.

Cabe destacar la función que adquiere la imagen de los ideogramas como signos sintéticos que Mishima todavía no comprende, y que entenderá en relación con las intuiciones que de ellos desarrollará en el espacio de la literatura. El ideograma, en apariencia ininteligible,

gana sentido en la medida en que depende del sistema de colocación por el cual, en compañía de otros, empieza a decir algo. Este es un trasunto de la visión que Mishima tendrá de su obra sólo cuando la empieza a ver como un conjunto de significados.

El objeto en medio de la nada forma parte de una evocación que nosotros identificamos, de nuevo, con el régimen ambiental. En la nada, la constitución de una imagen, como objeto a la vez, funciona para establecer la comparación metafórica entre el supuesto vacío de la muerte de Mishima y su posterior existencia más allá del incidente de noviembre.

En el citado libro de John Nathan, se le da el nombre de incidente por parte de los medios de comunicación japoneses al suicidio ritual de Mishima, siendo esta proyección mediática lo que más se recuerda del evento, en un símil asociado en el texto de Bellatin con la exposición pública con el que abre la novela.

Cuando Mishima siente la necesidad de trascender esa condición, la de objeto público que es el centro de una exposición, tiene lugar el proyecto fotográfico. Mishima, según Bellatin, se asombra de lo que ve y se propone repetir la imagen. Es muy importante fijar las condiciones en las que esta imagen, para Mishima (la del objeto-en-la-nada), tiene lugar para luego derivarse en símiles. En el párrafo siguiente a la revelación que hemos anotado, se anota un conjunto de referentes que, según nuestro propio ejercicio analítico, se convertirán cada uno de ellos en motivos con los que las dos partes de la novela operan:

Hanami, como ejercicio de mirar las flores (estructura de fenómeno ambiental) ⇒ es una actividad que implica una contemplación/introversión, a la manera en que la hora de la comida, como la sopa misoshiru, puede ser ritualizada en una estructura tradicional ⇒ lo mismo que la caja bentoo de comida (pequeña, en el espacio controlado de la tradición shinto, reproducción portátil del altar doméstico) ⇒ que en el caso de Mishima se conectará más adelante con la imagen de un Datsun que no sólo es un auto pequeño sino además una imagen de la decadencia de la sociedad japonesa que condena y de la que sin embargo se servirá más adelante, después de su muerte ⇒ a la que se asocia el barrio de Sendagaya, en donde tuvo lugar el incidente ⇒ un acontecimiento codificado según la lógica del sistema de honor marcial en donde la muerte era entendida como parte de un proceso vital que es parte de la naturaleza, imagen que se puede complementar con la del ⇒ furin, una campanilla que tradicionalmente es colocada para que

emita un sonido característico provocado por el viento y que es una de las filacterias utilizadas por el sintoísmo para materializar la actividad de los espíritus, misma que constituye la base desde la cual tiene lugar la producción de tradiciones como la del ⇒ kendama, un juguete de madera, material del que se han construido los santuarios sintoístas desde la protohistoria japonesa (periodo Jomon), y que han sido ocupados por sumos pontífices de dicha religión, de los que el ⇒ sensei es un ejemplo, encargado de celebrar los ⇒ urabon, ceremonias de difuntos donde se cree que las alma regresan al mundo, a los mismos santuarios en donde también, además de los altares, se montan los ⇒ kotatsu, que son braseros puestos en el suelo para calentarse uno y calentar el té, que existe como parte del sistema tradicional de identificación del sí mismo y su comunión con el entorno a través de un conjunto ceremonial establecido desde el periodo Heian tardío y que incluye además un té como el ⇒ mugicha, que suele tomarse frío durante el verano.

Este ejercicio de asociación de ideas nos sirve para identificar a la vez las conexiones internas en las que funciona la hilación del texto a través del sistema lo mismo de imágenes que de sucesos que nos llevan de una versión de la historia de Mishima a otra.

Pantalla-(Isodinamia) (Sustitución de realidad)-Cabeza de Mishima-Intervención de la realidad literaria por histórica: Las conexiones internas en las que las imágenes selectas de la obra inciden nos ayudan a detectar la proyección de la realidad de Mishima sobre una vida alternativa, en la que todos los elementos de “lo japonés” son sustituidos por un mundo genérico en donde el protagonismo lo adquiere la referencia a la forma de vida de Mishima, marcada por sus deficiencias físicas.

Hay que mencionar que en esta novela no se recurre, como en las anteriores, a la construcción de un idiolecto particular para la resolución de las transiciones del régimen ambiental al tradicional.

Regresó a su cuarto y una figura humana se insinuó a su lado. Vio con asombro cómo aquel ser comenzaba de pronto a transformarse. Al principio le pareció estar junto a un joven, pero rápidamente advirtió que se trataba de un anciano que le pedía disculpas. En ese momento su celda también empezó a cambiar de aspecto. Mishima notó que ya no se encontraba presente, además de sus pertenencias desaparecidas, la cama principal. En su lugar había un montón de sillas apiladas. Vio también que las sombras empezaban a multiplicarse. Ya no estaba a su lado sólo el espectro del anciano. Aparte había otras

personas, que parecían utilizar el retiro de oración a manera de lugar de tránsito (Bellatin, 2010: 16-17).

Cuarto (Espacio ambiental)-Joven/Anciano (Degradación)-Revelación/Alucinación: Se nos presenta de nuevo la imagen ambiental de una de las escenas de la historia de Shiki Nagaoka. La aparición es, en palabras de Mircea Eliade (2007:14), una hierofanía que se revela al personaje como una entidad que viene a ofrecer información trascendental sobre su vida. El recurso ambiental queda construido a partir de la transformación del espacio y su ubicación en el plano de una posible revelación.

Hasta la historia de Shiki Nagaoka, comenzamos a construir la conclusión provisional de que los términos construidos en la novela a partir de asociaciones con vocablos reales, propios de la lengua japonesa, se encuentran ubicados en la utilización de palabras que efectúan una transición a las condiciones específicas en las que la narración de “lo japonés” en la historia tiene lugar para presentar una realidad alternativa.

Como trasfondo de esto, Mishima ha capturado, desde su infancia, una serie de imágenes fotográficas que nunca nadie ha visto y que por eso forman parte de su colección personal. Veinte años más tarde hará lo mismo en un país extranjero, nunca revelará las placas y como resultado las denominará “fotos espectro”.

Es notable la construcción de un objeto que se convierte en motivo de lo incompleto a la vez que de los permanentes simbolismos en los que el autor refiere la existencia de Mishima, rodeado de presencias fantasmagóricas.

En este punto tenemos la función del Mishima histórico como trasunto del literario *dentro de* la imagen del Mishima histórico inicial que Bellatin nos presenta. Por ejemplo, el tránsito de Mishima por las calles de Tokio a bordo de su Datsun. Tiene su centro en la grisura como expresión simbólica de ambiente. Lectura posible de una erosión que señala la decadencia misma de su obra literaria. Se menciona además uno de los temas centrales de la obra literaria del Mishima biográfico, que es el atentado contra las fuerzas históricas que amenazan con degradar y eliminar la tradición del Gran Japón Imperial, a través de dos referencias centralísimas de su obra en donde encontramos un poderosos isomorfismo entre la defensa de la tradición y la

ofrenda salvífica del propio cuerpo para, con la extinción de la carne en sombra, hacer emerger de nuevo la institución imperial luminosa.

La referencia a la Casa Imperial introduce la acción en el régimen tradicional como parte de las acciones transformacionales que vemos sucederse en esta parte de la novela, con la presencia paralela del proyector y el público y la propia cabeza de Mishima, como mecanismo para el establecimiento de la visión doble de los hechos en la novela. Se remarca la naturaleza paradigmática del suicidio como el punto de partida, en buena medida, de una mitología relacionada de la que el autor se apropia para reestructurarla desde sus propios recursos.

En efecto, John Nathan y Henry Scott-Stokes cuentan en sus respectivas biografías que Yoko Mishima, la esposa, se enteró del suicidio por la radio de un taxi. Estas imágenes, que son recurrentes en la novela, se encuentran aisladas como parte de la vinculación isomórfica (balance del significante sagrado-profano) de los dos regímenes. Señalamiento de la acción-secuencia de transferencia de sentido de los símbolos que, se da a entender en el texto, tienen un valor específico para el protagonista.

Dichas presencias se señalan como parte de la ambientación en la que la historia se desarrolla. En las primeras diez páginas de la novela se detalla que estas fotos espectro correspondían a experimentos en donde destaca una serie en la que Mishima sumerge pequeñas láminas de pinturas clásicas, con motivos religiosos, en charcos formados por agua de mar.

Como en el referente a la tradición de la ceremonia del té, se sigue aquí el consejo de Kakuzo Okakura en su *Libro del Té* con respecto a que esta experiencia aporta revelaciones a partir de un ejercicio individual de compleción de las formas y los ambientes que rodean a los convidados. Lo esencialmente “japonés” de ese ambiente entronca con la tradición que dice que se trata de aquello que *no puede verse*, que forma parte de una existencia sólo sospechada y que se puede revelar, sin embargo, en forma de objetos que son intervenidos por manos humanas.

Espectro (imagen) ⇒ Vacío (retratos) ⇒ Configuración del ambiente en torno a la nada.. Lo que sigue es que, volviendo a la conferencia con la que la novela se abre, Mishima recuerda que en su celda del templo sintoísta a donde por esa época solía acudir dos veces por semana, era visitado por sujetos desconocidos. La renuencia a una explicación descriptiva de este fenómeno

indica la concatenación directa de la imagen con la evocación sugerida en el acto reflejado en las fotos espectro.

Desde luego, la ubicación de estos acontecimientos en esta parte del relato, nos permite dejar establecido un paralelismo con la construcción de la imagen de la nada (evocada por la cabeza) que va creciendo en ejemplos conforme avanza la historia.

He aquí una conexión directa no sólo con otra metaforización de la nada, como lo es la deformidad física, sino con una novela anterior, cuando Nagaoka Shiki recibía también visitas en su celda del templo de Ike-no-wo.

El carácter fantasmal de aquellas apariciones no refiere sólo a un ejercicio de intertextualidad en el caso de la tercera novela, ya que el contexto, de lo narrado es similar, sino que además tanto Nagaoka como Mishima padecen de una discapacidad (el Mishima histórico es decapitado, el literario pierde la cabeza por la Talidomida) y, además, la referencia a la nada como parte de una ambientación animada por objetos (o la ausencia de ellos) genera la utilización de figuras, que llamaremos complementarias, para establecer una fantasía operativa en la cabeza del Mishima literario.

La figura fantasmagórica frente a Mishima deviene en un anciano, cuya aparición, como en el contorno de un sueño, implica de inmediato la transformación total del espacio en donde el protagonista se encuentra. La cama y los efectos personales de Mishima desaparecen y un efecto de sombras aparece para multiplicarse por la habitación, como en el caso de Nagaoka.

Comentario sobre otra imagen asociada: Desde la perspectiva periférica que ofrece la cabeza cortada en relación con la historia narrada, su presencia implica el funcionamiento de una perspectiva alternativa. La imagen de desnudez y del pene no implica un contenido erótico, sino antes una referencia que apunta al Mishima biográfico que se preocupa por su cuerpo, componente del carácter que es traspolado a la historia narrada en función de su preocupación por la mutilación, incluso antes de la decapitación.

En este sentido, encontramos así que dicho efecto vuelve a tener una relación con el personaje principal desde que estos procesos sobrenaturales se presentan como la antesala para

algún efecto de transformación de la conciencia del personaje principal. En el caso de Mishima, lo que prosigue es la sensación de que la muerte le ronda.

El objeto material (la cabeza como *cosa*, ya separada del cuerpo, en tanto que unidad del *ser*) como objeto de devoción en tanto que recipiente de sentidos para construir un espacio dentro del régimen ambiental. Encontramos aquí el uso de la imagen del libro como derivación de la noción creativa de la proyección de una mente literaria que intenta hacer realidad la ficción en un objeto físico. El motivo del objeto como expresión de vida interior aparece de nuevo, en las formas en que se ha aplicado en las otras dos novelas.

Como en otros pasajes de las novelas japonesas de Bellatín, tenemos que la mención a una muerte inminente es en realidad la evocación de una posible imagen que, en el sustrato simbólico del régimen ambiental, equivale a la revelación de una realidad alterada. Para Nagaoka esta era la crisis que le obliga a quemar el libro de oraciones. En Mishima la reacción es de un sobresalto, a la manera de la noción kantiana de “lo sublime” ante la enormidad del fenómeno, antes citado del lago que succiona hasta el fondo a los bañistas que lo abordan.

La prueba, como parte de una recomendación de un monje sabio que acompaña al protagonista al lago, consiste en poder resistir la angustia del viaje de vuelta. El camino de ascensión es una imagen simbólica, un recurso transformado en motivo en donde la construcción del camino es a la vez la evidencia de una transición inmediata en el ritmo de la historia.

Cuando, en el lago, Mishima encuentra a Dios, lo ve como consecuencia de los buenos resultados tras la desesperación del ascenso. El eje de la aparición de Dios no es la revelación, ciertamente, sino el avance hacia un subtexto que es detonado por la visión de Mishima y para la que ya había sido preparado, en el texto antecedente, con la presencia de las sombras.

Es importante señalar que nuestra investigación se ha centrado en la composición de estructuras constantes en la organización de referentes de “lo japonés” en la obra de Bellatín. En este punto, ya hemos avanzado por los puntos de contacto principales de la historia de Mishima transferido desde la esfera de su carácter histórico hacia su composición como personaje literario.

La base de esta historia es el sustrato histórico, “real”, de la caracterización de Mishima como un individuo cuyo devenir en la novela depende del trasfondo histórico. Uno de los motivos constantes que en la historia circulan hacia su resolución el de la muerte, pero queda expresado en diferentes estructuras que, a diferencia de las otras dos novelas, se configuran durante el texto a partir de los acontecimientos que se desarrollan a lo largo de la novela.

Esto hace que los diferentes motivos vinculados operen no en función sólo de la evocación que establecen sino en relación con su compatibilidad con dichas estructuras, las del Mishima literario y el histórico, y los dos tipos de proyecciones de la muerte que operan una en cada parte de la novela.:

- i) Proyección de Mishima hacia el futuro: En la primera parte de la novela tenemos la presencia del autor a través de una ceremonia conmemorativa, o lo que parece ser un evento en el que se le recuerda a través de su legado literario. Este legado nunca será expresado, a no ser por la referencia, en la segunda parte de la historia, por la referencia a un par de novelas que, como *Canon perpetuo* o *Salón de belleza* se ubican en la bibliografía del propio Bellatín. Como el lector esperaría, esta última relación no se menciona pues se vuelve operativa únicamente en relación con el escritor japonés. Como hemos visto en nuestra anotación sobre Mark Turner, la parábola descrita por el motivo que va desde el presente como receptáculo del pasado hasta la organización simbólica de un futuro hipotético para por una sistematización simbólica de los elementos que se configuran por los motivos “cabeza”, “pasado”, “deforme”.
- ii) Caída de Mishima: Este es un motivo que se ubica en el régimen tradicional y que, como tal, tiene su base en la metáfora del escritor que cae en el vacío en la escena del lago. Según Marguerite Yourcenar, en *Mishima o la visión del vacío* (1987), esta metáfora es la de la recursión al pasado, según entendemos, identificado en el uso del simbolismo de la nada como la base, incluso, de las numerosas ideas que fundamentan la producción literaria del personaje central. Mishima cae, como lo hacen sus personajes en la literatura, como una proyección permanente de lo que Yourcenar entiende como el proyecto personal del escritor. Según el planteamiento ideológico del Mishima histórico, la base de la articulación de la remembranza de la historia de la mujer que hace masa de arroz es el contacto explícito con el concepto de nada que queda entrelazado en la historia desde el

momento en que el Mishima literario declara su interés en la idea de lo infinito, donde encontramos el motivo central de incompleción en donde, partiendo de las condiciones propias del texto, esta se encuentra conectada con la nada. Estos motivos de nada-incompleción operan a partir de la relación con la búsqueda que el Mishima literario iniciará desde la presentación, en toda la segunda parte, de la vida que el Mishima literario tuvo a partir de su decapitación. Este punto es esencial, pues es donde tiene lugar la conversión del literario en histórico, lo cual redundará, en el efecto de conjunto de la novela, en la continuación, ahora sí definitiva, de la historia de Mishima, el “qué hubiera pasado si...” referente a la vida que habría podido llevar de no haber sido decapitado.

El valor de la imagen del arroz no lo adquiere su contexto natural, interno dentro de la historia que sugiere el Mishima de Bellatín, sino que adquiere sentido a partir de su contextualización dentro de una simbolización que podemos identificar desde el régimen tradicional. Por supuesto, la unidad de lectura funciona como una ventaja a un motivo ambiental que se vincula con la obra de este Mishima (será el único fragmento literario que leeremos), pero también ofrece la referencia a un proceso de creación (de mente literaria) que nos da pistas sobre un posible discurso general del protagonista. La muerte, la erosión, la suspensión del tiempo alrededor de una interpretación sacralizante potenciada por la tradición.

La segunda parte de la novela depende entonces de la idea central del “después” del incidente del 25 de noviembre. Cuando Mishima entra en relación con el personaje e Morita, el cadete de la Sociedad del Escudo, organizada por él, este se presenta como el eje de esa segunda mitad de la vida del personaje central, quien es presentado a través de esa relación a partir de la carga simbólica implícita en la compra de un auto Datsun mediante una negociación en donde va implicada una tía del escritor:

Lo cierto es que en ese momento se encontraban, Mishima y Morita, atrapados en una especie de compromiso. Una vez comprado el auto habría que transformarlo por completo. Arreglar la carrocería, componer el motor. Tanto Mishima como Morita sabían que ese tipo de trabajo nunca quedaba bien. (...) En ese momento Mishima le susurró a Morita en el oído: ¿Por qué pedir como favor que alguien consiga algo que no se desea? En aquel instante Mishima sintió –lo dijo directamente a la pantalla que estábamos observando- que no podía desperdiciar la madura belleza de la hermana de su madre en una empresa semejante (Bellatín, 2010:31-32).

El vehículo, como artilugio simbólico, entronca con la imagen de la pantalla que proyecta a Mishima a través de una reiteración de un recurso anecdótico que entronca con el referente de la vida de Mishima retratada en la novela. En relación con lo planteado sobre el pasado del escritor, sus inquietudes por la profundidad, encontramos una conexión directa con la velocidad y el hundimiento, imágenes que hemos fijado desde la escena en el lago como integrantes de la isodinamia del concepto de incompleción.

Lago-(Incompleción)-(Desaparición) -Vehículo-Movimiento: De nuevo recurrimos al ejercicio de la desaparición como metáfora. El vehículo como dinámica de movimiento que controla toda la segunda parte mediante la anécdota de su compra después de la desaparición de Mishima al terminar la primera parte.

La referencia a la talidomida se ha manejado de una manera más superficial al referir el trabajo del destino como una condicionante que llevaría a Mishima a perder la cabeza. Este es un juego con la misma noción del destino como tropo que hace creíble y más sistemática la utilización de la imagen de la pantalla.

Esta imagen es la de una aparición que obedece a su propia incompleción. La certeza que como lectores creemos tener en las primeras dos páginas de la novela desaparece en la medida en que se revela la existencia de una realidad alternativa que será alimentada por la presencia de Mishima, gracias a que su “muerte” histórica, conectada desde el referente histórico con la tradición, se ha vuelto metáfora integrante de una realidad alternativa (que resulta ser la “verdadera”) en el esquema preparado por la novelística de Bellatin.

La realidad en movimiento significada por el vehículo se halla en relación isodinámica contraria con la imagen de la disfunción eréctil de Mishima lo mismo que en el contacto con el mundo de los fenómenos que sostiene en la siguiente parte, aún y cuando ha sido privado de su cabeza.

Este imaginario se halla pues manifestado como un trasunto de fenómenos leídos desde la percepción de cómo opera el conjunto de imágenes consideradas tradicionales con el espacio en donde funciona la ambientación de la sociedad, por ejemplo, en donde Mishima funciona después de su *seppuku*, o suicidio ceremonial, con independencia de la definición posible del espacio territorial (o sea, “japonés” o no) en donde esto tiene lugar.

Traigan más luz, pidió de improviso. Vimos entonces enmudecidos cómo se colocaba lentamente unas gafas. Allí está el bungalow que cierta vez construí en la punta de una colina, prosiguió diciendo. En la pantalla no apareció en aquel momento ninguna imagen. Afirmó que debía tener un techo de doble agua. Azul con rojo. Con una puerta y dos ventanas con marcos en forma de cruz. La puerta luciría una manija. Frente a la casa debía existir un pequeño sendero que cortara el jardín por la mitad. Dijo que veía dos árboles. El tronco era marrón y las hojas verdes. La base del tronco mostraba un círculo trazado sobre la tierra (Bellatin, 2010:45).

Luz-(Revelación) -Imagen-Sendero/Jardín-(Estructura ambiental)-Arboles-Hojas-Tierra: Hasta ahora hemos descubierto la caracterización funcional de los dos regímenes integrantes del imaginario de “lo japonés” en Bellatin a partir de la organización de motivos en los regímenes, lo que vuelve necesario señalar la importancia de la evocación, como en este caso, de la generación de un ambiente que se ve sustentado en los motivos que, como índices establecen el contacto isodinámico con la naturaleza y las relaciones que esta configura dentro de la imagen en la novela para hacerla creíble.

Además, las referencias extraliterarias a la historia de Mishima muestran una asociación posible con la conformación de un reflejo de la filosofía del protagonista de la historia como un autor preocupado, a través de su propia discapacidad, por el tema de lo incompleto.

Como hemos visto antes, cuando incluso nos hemos valido del uso que el autor da al ensayo estético de Tanizaki, el peso específico que en los motivos señalados con las palabras clave tiene la naturaleza da forma al interés por radicar esta idea de “lo japonés” en una atribución dosificada de la misma en las evocaciones del autor para señalar la aparición de un esquema para la generación del régimen tradicional.

Cuando acabó la función de Salón de belleza, y siguiendo quizá el carácter profético que estaba seguro los textos traían consigo, corrió detrás de bambalinas y se apoderó de su propio personaje. Se lo llevó después a su casa. Comenzó entonces un trance penoso, tanto para Mishima como para el actor. Fue un proceso lento el que llevó al actor a despojarse de su personaje. Mishima lo fue contemplando con horror. Antes de acabar, precisamente cuando el actor ya estaba listo para huir, el personaje inculó en el cuerpo de Mishima el mal físico, la enfermedad, que curiosamente era el tema de la obra representada. De ese modo Mishima fue contaminado, por su propio libro, de una dolencia incurable (Bellatin, 2010: 46).

Texto-(Referencia indirecta a la tradición) -Personaje-Actor (Máscara)-Enfermedad/Incompleción-Régimen tradicional: No es necesario mencionar el papel que juega

aquí la referencia a *Confesiones de una máscara*, la novela con que el joven Mishima debutó en 1949. En realidad, lo más esencial de la presencia del motivo de la máscara implica el uso que se le da para que funja como descriptor del movimiento de la parte final del texto hacia el tema de la incompleción.

Con la novela mencionada, que aparece intrincada en el texto como trasunto de la mencionada (perteneciente a la bibliografía del propio Bellatin), se inaugura Mishima en el estudio de su propio estilo y con los sentidos que quería adjudicar al uso de la máscara como lo oculto, lo velado, en un ámbito representacional en donde queda sugerido, para todo el resto de la historia, que en efecto las novelas que el Mishima “real” escribirá durante la década de los noventa son las escritas por Bellatin.

La enfermedad, incluso para el shinto antes mencionado y que como filosofía abarca toda la novelística japonesa objeto de nuestro estudio, es una muestra de decadencia que, al conducir, a la muerte, constituye un defecto y una desgracia (Holtom, 2004:32).

Esta noción, como constituyente de la teogonía general desde la que se desprende la nave mayor de la estética japonesa, aparece aquí sustentada en la incompleción como vehículo imaginario para la generación de la noción “contaminante” que en Mishima aparece expresada desde la condición de discapacitado. La discapacidad, como un agente patogénico en tanto que motivo dentro de la novela, se extiende hacia la estructuración de motivos por los que Mishima se percata de que el mal físico es una temática que se extiende por su biografía.

En la composición a la que asistimos en este punto, los motivos señalan que a través de la figura metafórica de la máscara se nos traslada a la toma de conciencia de Mishima como un ser finito, tal como se revela desde el principio cuando se recuerda el incidente del 25 de noviembre.

Sé que para nadie es un secreto que Mishima tuvo conocimiento siempre de quién le cortó la cabeza. Fue Morita, su amigo más cercano, quien cumplió de forma impecable las instrucciones que el mismo Mishima le impartió antes de tomar el cuartel donde ambos hallaron la muerte. Casi al final del harakiri que Mishima se estaba infligiendo, Morita seccionó su cabeza. Inmediatamente después, el verdugo se dio un disparo en la sien (Bellatin, 2010:47-48).

Incompleción-Muerte (Régimen tradicional) -Harakiri-Composición en la estructura ambiental:
La mención de los acontecimientos del incidente se completa con la explicación, que al parecer

el autor ha juzgado necesaria, de señalar que la muerte de Mishima ha sucedido a causa de su decapitación. Nótese que en ningún momento se glosa el significado del *harakiri* en tanto que rito tradicional, sino que en el texto se da por sentado que su ubicación dentro de un conjunto de motivos le dota de una significación relacionada con la desaparición física de Mishima.

Es correcta la separación implícita de conceptos, cuando *harakiri* se refiere al acto de eviscerarse mientras que *seppuku* es el ritual tradicional que incluye a aquel en conjunto con el acto de la decapitación.

En este plano, el autor no ha requerido la formulación de un idiolecto, como en casos anteriores (sobre todo en la historia de Izu), por tratarse de una referencia que se inscribe en la narración de una biografía supuestamente soportada por acontecimientos reales.

Como sabemos, desde la ventana de su bungalow Mishima pudo admirar durante algún tiempo paisajes que veía como infinitos. Bosques, campos de cultivo, desiertos que llegaban hasta el mar. Veía siempre, a la distancia, algunas aves. Existían también sombras que daban la impresión de ser figuras conocidas. Podía tratarse de un grupo de mujeres desdentadas en busca de sus cementerios particulares, o del aura que solía emanar del hombre-poema cuando decidía salir a recorrer el poblado cercano. Como siempre, Mishima estaba convencido de que lo único real era un hueco. Un espacio insondable e infinito (Bellatin, 2010:49).

Ventana (Ambientación)-Paisaje/Infinito-Hombre-poema-Hueco (Caracterización tradicional por la evocación de la forma ambiental): En la configuración estructurada en relación con la presencia del motivo del bosque y, claro, la naturaleza que le contiene en la imagen del paisaje, notamos que la proyección sintáctica de la misma encaja más adelante con la figura del hueco, misma que ya en otras ocasiones hemos mencionado, para establecer la formulación de una ambientación que, en su base, cuenta también con un cualisigno fundado en lo incompleto para establecer su marca simbólica en lo incompleto del espacio.

Es importante volver a señalar este mecanismo porque se trata de una isodinamia que ya hemos detectado en diversos momentos de los textos que hemos investigado y que pertenece así a una categoría de aproximación al régimen tradicional que opera a través del ambiente y viceversa.

Se trata de una trabazón sintáctica que depende de los conjuntos de referentes que se establecen para preparar la señalización de motivos que estructuran el ámbito de “lo japonés” no

a través de descripciones directas sino mediante la composición de estructuras signadas por los motivos devenidos descriptores.

“Mientras tanto, los zapatos de las amigas de Mishima continuaban abandonados al borde del mirador y el muchacho que acababa de arrodillarse abandonaba apresurado aquella terraza.”
(Pág. 50): Objetos de asignación de valor-Salto temporal-Ambientación y ubicación final

Cuando la novela concluye, tenemos además la experiencia de haber presenciado una última reflexión del Mishima histórico (en el que para los usos de la historia se ha convertido el literario) acerca de la novela que sería protagonizada por la mujer que amasa arroz. Esta imagen es, digamos, la puerta por la que la historia viaja al pasado (en su composición textual) que es el presente en donde ha concluido la exposición y donde tenemos la imagen final de los zapatos de las amigas de Mishima operando básicamente como marcadores del inicio de la novela que ahora se convierte en final una vez que se ha aclarado que:

- i) Mishima es una entidad que cobra sentido una vez que se reconoce que su existencia después del incidente del 25 de noviembre marcó el inicio de un nuevo reconocimiento de su discapacidad. La decapitación fue un acto simbólico por el que Mishima se descubrió a sí mismo, una sugerencia que incluso también encontramos al final de la biografía escrita por Nathan.
- ii) Mishima opera en dos niveles (el anterior y el posterior al incidente) que en la novela de Bellatin están representados por los dos regímenes que estudiamos con base en el reconocimiento de que estos se hallan conectados por los descriptores estratégicos que hemos presentado aquí y que señalan los puntos de contacto a partir de la referencia a la biografía de Mishima lo mismo que a su proyección y derivación en la vida que supuestamente habría llevado con posterioridad.
- iii) La existencia de Mishima es proyectada al principio y al final de la novela como alegoría estructurada alrededor de la sugerencia hipotética de la continuidad de la vida de Mishima más allá del incidente. La distribución de motivos por los párrafos y la configuración sintáctica integrantes de la novela como texto señalan la conclusión de dicho planteamiento en el final de la vida de Mishima, tanto histórico como literario (se han unificado ambos cuando lo señalamos) justamente el 25 de

noviembre de 1970. Que la novela concluya entonces en la escena que marcó su principio es la prueba de ello.

En el análisis de concatenaciones simbólicas de motivos encontramos la conformación en extenso de estos mecanismos para determinar las trabazones sintácticas y esquemas de funcionamiento de las isodinamias dentro del texto para comprobar su operación interna.

El final de la novela se desarrolla desde la variante del fin de la vida de Mishima como el fin de una exposición. Es preciso entonces remitirnos a la biografía del escritor para identificar, y afianzar, el papel de la exhibición de su propia filosofía de la vida en un momento culminante, el de su muerte, para apercibimiento y advertencia a sus compatriotas acerca de la inminente decadencia de las tradiciones japonesas en medio de un espectáculo que Mishima (o aquí su cabeza) considerará de gran belleza, y que es la demostración de la extinción paulatina de la vida como un fundido a negro desde la sombra, imagen que, repetimos, permanece en las tres novelas japonesas de Bellatin.

Esta es la composición general de los movimientos de sentido que hemos dado en llamar isodinamias tanto dentro del texto con sus interacciones, como vimos en el capítulo anterior, como en las condiciones analíticas que a ras de texto hemos encontrado como los mecanismos de transformación, dinamización y concatenación de los referentes que acerca de “lo japonés” se han integrado en la obra de Bellatin.

Las “novelas japonesas” a las que hacíamos referencia desde el principio en el caso de Mario Bellatin, son aquellas en las que el autor estructura un argumento a partir de nudos concatenados mediante simbolizaciones, devenidas isotopías con motivos activos e inactivos, que permiten la estructuración y manifestación de un imaginario contemporáneo sobre Japón hasta ahora único en la literatura mexicana.

Esta peculiaridad descansa en las condiciones propias de las novelas, escritas “como si el autor fuera japonés” con base en una hábil organización de los mecanismos antes descritos y, en los antecedentes del subtexto, en los recursos de simbolizaciones, semantismos, referencias, adaptaciones, estereotipos y descriptores que hemos considerado aquí como esenciales para construir una vasta trabazón sintáctica y narrativa. Esta nos ha obligado a considerar su construcción a partir del despliegue del mecanismo que nos interesó analizar para entender en

qué forma le es posible a un autor mexicano como Bellatin crear un imaginario sobre Japón que además impacta en la constitución de una narrativa propia. Una narrativa “japonesa” en la literatura “mexicana”.

A GUISA DE CONCLUSIÓN

a) Mario Bellatin: una estética

En la estética de Mario Bellatin distinguimos una dimensión *teratológica* que orienta el sentido de su fantasía. Este sentido es el de la forma, como ventana (de nuevo el motivo de espacio) al apercibimiento de realidades alteradas. O dicho de forma más simple: la preeminencia que tienen lo monstruoso, lo exagerado, lo asimétrico y lo incompleto.

Después de todo, la constitución de esta condición alterna nos da pie a preguntarnos cuál es la normalidad con la que esta, por definición, está rompiendo. Equivale a considerar las condiciones propias de una naturaleza considerada “natural” frente a una naturaleza designada como “anormal”, en donde entramos a un campo de relativismo que nos señalaría elementos con los que Bellatin rompe a través de la creación de sus criaturas.

La evidencia del interés de Bellatin sobre el tópico de lo incompleto (a su vez tan caro a esta investigación para esta investigación) radica en el uso que le da a través de su poética. La mecánica en su narrativa es la sugerencia estructurada en torno a lo oculto, a velar antes que nombrar. Esta organización sintáctica, velar antes que nombrar, permite a Bellatin, en nuestra lectura, ocultar la demostración del carácter descriptivo de cosas y personajes y dejar que sea el flujo de acontecimientos el que marque un posible marco referencial que determine a los fenómenos.

La narrativa bellatiniana es más que un viaje nostálgico a las teratologías medievales y los inventarios borgianos de posibilidades fantásticas, pero se alimenta de una estructura similar que en las páginas siguientes intentaremos comentar.

El caso de Mario Bellatin es pertinente para nuestra investigación por la naturaleza teratológica de su concepción exotista del imaginario. Ciertamente es que sus personajes narran el discurrir dentro de un tiempo alterado por el recuerdo, la anécdota, pero la ubicación de los mismos dentro de un plano no definido, no lineal y no identificable con lugares ni épocas generan un espacio amplio de maniobra para teorizar los orígenes de historia y personajes dentro un espacio alterno, extraído de geografías actuales para su posterior recomposición dentro de la obra literaria como un conjunto de realidades alternas.

Estos son principios básicos de una estética que se alimenta de la extracción de mitologías dadas y que son sustituidas en tiempo y forma para aportar una reversión personal de su conformación mitológica, imaginaria, a cargo del autor. La reingeniería que Bellatin realiza a la mitología china, a las tradiciones japonesas o a la teología sufi se aplica con la intención de fijar un foco único de organización de los personajes alterados lo mismo por un defecto físico que por un acontecimiento trágico, ambos elementos metafóricos que son iluminados, por decirlo así, por el contexto generado por la información histórica y mitológica.

En efecto, la asociación metafórica entre la composición del personaje y la narratividad a partir de aquel como dispositivo simbólico viene dada, en numerosos casos de la obra bellatiniana, por la figura de la inconclusión, que abordamos ampliamente en esta investigación,

como un tópico que efectúa la trabazón de sentido entre la acción y su objeto: lo inconcluso determina la acción como el eje de una historia que, a manera de espejo, cuenta con una estructura abierta.

En *Jacobo el mutante* (2002), el protagonista tiene que derivar la acción a partir de una obra inconclusa del novelista austriaco Joseph Roth y así el tópico mencionado se traspolo hacia una acción en donde los acontecimientos quedan tan abiertos como el destino de la obra citada. Este es un sistema que va más allá del recurso al motivema del manuscrito encontrado, nos orienta por un camino de falsas pistas que, al recordar su fundamento en la desaparición y la inconclusión, se revelan ciertas a fuerza de ser lo suficientemente relativas como sembrar una duda acerca de su papel real dentro de la obra de Bellatin, que en este punto se funde por igual con la del autor referenciado.

En este punto, es menester decir algo sobre la influencia notable que tiene, para reforzar el tópico, el uso de referencias religiosas, que vuelven constantemente, y que en el caso de la novela citada tienen en la Cábala el trasfondo alegórico que Bellatin usa para describir al personaje de Roth, judío practicante que debe huir de la Alemania de Hitler, cuyo régimen extermina a su familia a la par que el novelista se precipita en el alcohol hacia una muerte prematura.

El uso de la suerte y el destino está cifrado, pues, en la convergencia de los ejes “inconclusión” y “sistema religioso”, donde la creencia personal delimita la condición del hombre en torno a la historia contada como predeterminación (alegórica, hemos dicho) de su existencia dentro del espacio sumamente controlado de la novela bellatiniana.

Esto se presenta en la medida en que el ejemplo de *Jacobo el mutante* (2002) no utiliza la biografía de Roth para construir la novela, sino que señala los puntos álgidos de la vida del personaje como marcadores que estabilizan el uso interno del tópico de inconclusión como la conexión del destino del autor con su manuscrito inacabado.

Esta situación particular, que adquiere diferentes formatos en la obra de Bellatin, está ahí para mostrar la existencia del tópico como clave de la estructura abierta de la que tanto echará

mano en la serie de sus “novelas japonesas”. A final de cuentas, la caracterización del personaje es la del ambiente. Nada dice más de la construcción de sus personajes que el ambiente en donde están enmarcados. La prosa aparece diseñada para evocar la pertenencia de personajes y acontecimientos dentro de espacios marcados por una “anormalidad”, por una anomalía que predispone la existencia de monstruos, que lo son a partir de su indefinición, de su dificultad para ser asimilados en marcos interpretativos convencionales.

Esta será la base del ejercicio de *La escuela del dolor humano de Sechuán* (1999). Bellatin tiene que establecer el ambiente (o régimen) tradicional a partir del pretexto de un conjunto de costumbres que están ahí, fijadas en rituales, para controlar el presente y el destino de sus personajes.

Como en el caso de la historia de Roth, tenemos aquí una amplia gama de opciones para intentar penetrar el tejido de significantes a través de la trabazón de ejes ambiente-tradición para lograr el efecto, un tanto nebuloso lo mismo que exotista, de un pasado irracional donde tuvieron lugar experiencias particularmente dolorosas, no sólo por serlo en el plano físico, sino también por resultar exóticamente incomprensibles.

Este espejismo se operacionaliza en la elipsis procedimental donde lo no dicho, lo que es sólo sugerido, existe como soporte de las realidades múltiples que hemos señalado como aquel contexto que está detrás de cosas que en la novela se dan por hechas, al no ser explicadas por Bellatin en ningún momento.

Estos acontecimientos se resumen en las novelas en la forma de representación del cuerpo físico, además de su permanencia dentro de un espacio delimitado por lo que, insistimos, pasa por ser una ambientación que, al operar numerosos marcadores en el texto, recrean un espacio pleno de referencias a lo incompleto/inacabado/desaparecido.

Estas estructuras han sido de extrema importancia para nuestra presente investigación. En el caso de la novela de Sechuán, los acontecimientos en torno a los usos físicos del dolor se “suspenden” en un espacio imagénico habilitado por la experiencia teatral de Lin Piao, lo mismo

que por su invento del juego de espejos para capturar imágenes, siglos antes del daguerrotipo. Este juego de referencias es utilizado como soporte de la narratividad para que las elipsis tengan su razón de ser dentro de la traslación entre las acciones y la estructuración del ambiente. Es esencial la presencia de una inconexión aparente entre las imágenes presentadas a manera de estampa a lo largo de la novela, como si se tratara de actos teatrales en varios planos.

La imagen, rápidamente montada alrededor una acción apenas descrita, abona a la construcción de una idea general de lo que en la historia se denomina “usos del dolor” como parte de una delimitación del ambiente estructurado por la incompleción/mutilación:

Entre otras manifestaciones, aun más inverosímiles, los ciudadanos, campesinos principalmente, empiezan a fotografiarse empuñando armas rudimentarias. Casi todas las representaciones muestran a los personajes haciendo coincidir el momento exacto del disparo de la fotografía con la acción violenta que el arma empuñada es capaz de llevar a cabo. En algunas provincias se han suscitado una serie de situaciones trágicas al haber sido despedazado el fotógrafo en el preciso instante de obturar su disparador. Es común asimismo apreciar álbumes familiares con las fotos totalmente mutiladas por acción de un arma punzo cortante (Bellatin, 1999:442).

Esta clase de recursos es vital en el caso de las novelas que nos ocupan y permanecen en numerosos ejemplos de la estética bellatiniana. Considerando lo anterior, no es casual ubicar a Bellatin en el ámbito conceptual de la teratología: la conformación de un corpus de personajes, épocas y ambientaciones donde la carencia de atributos o la presencia de incompleciones, discapacidades o malformaciones dan la nota para la caracterización de numerosos tópicos que articulan la acción de sus novelas.

Facundo Ruiz nos recuerda (2002:202) que la asignación que Bellatin realiza del sentido del espacio, por ejemplo, entra en clara relación con el ejercicio mental de ubicación del mismo dentro de una dimensión transicional dada por la presencia de un componente exótico, a la manera europea, exotista al fin, fungiendo como “puerta” para que el lector complete la figuración/acción dentro de la historia, lo cual, si bien no lo señala el estudioso, establece en el exotismo el soporte por el cual se complementa la estructura ambiental requerida para volver creíble a la historia.

Tenemos aquí una tesis interesante acerca de cómo la desaparición a través de la progresiva incompleción dada como condicionante del relato establece la directriz de la acción narrativa. En efecto, el jardín de la señora Murakami desaparece, como muchos de los tópicos espaciales de Bellatin, como en *Poeta ciego* (1998) o *Flores* (2002), y es así como nos enfrentamos ya a la desaparición como un efecto transicional dentro de la composición literaria de la obra. Podríamos agregar que aquí se encuentra implementado, a nuestro juicio, el mecanismo de la parábola teorizada por Turner, antes descrita.

La dinámica de la estética bellatiniana depende, pues, del efecto de la desaparición/ocultamiento, pero es de nuestro interés integrar al análisis la faceta de “degradación” en esta última variable, puesto que el uso del ocultamiento como motivema que moviliza al tópico, aparece constantemente como un instrumento usado para presentar concretamente (pretendiendo señalar su constante desaparición) el movimiento de la acción ante el lector.

Bellatin pone en funcionamiento esta estética renunciando a la técnica de integrar la narración como “cajas chinas” y desplegándola, por el contrario, bajo el efecto de señalar la acción como una ligazón de elementos que se van desechando, agotando, conforme se avanza la lectura. Hemos demostrado en nuestro análisis del uso de los motivos que integran el régimen ambiental con base en los motivemas de incompleción.

En efecto, esta acción existe a partir de un escenario dado, inmutable, que opera a partir de unas condiciones que, por no cambiar, existen sin necesidad de mayor explicación. Ruiz (2002:204) nos propone en lo anterior con el concepto “micromundo”, donde podríamos considerar que la acción se formaliza y despliega alrededor de un funcionamiento endógeno en cuatro tiempos: a) salto (agrupación y micromundo), b) endofuncionamiento (nada es exterior), c) microagrupaciones o variaciones endogenéticas y d) desaparición y relato. Quisiéramos aportar que esta organización de la acción se limita, a nuestro parecer, a la identificación de segmentos que permiten partir de la presencia de personajes y nudos en la historia, su integración a un centro delimitado por el tópico general (que incluye un tercer momento alrededor de sus acciones en la narración) y finalmente su integración dentro de un proceso.

Este proceso, para interés de nuestra investigación, es la desaparición/incompleción. Desde luego, cuando en nuestros apartados teóricos hemos hablado de la integración de un mundo histórico que mueve a la narración, lo hacemos desde la configuración interna de segmentos que permiten los “saltos” y su posterior integración endogenética (por decirle de una sola manera), en lo que, yendo más allá en la estructuración de los motivos podemos comprender y proponer como regímenes.

El propósito de señalar conjuntos en la obra bellatiniana que analizamos aquí es efectuar la recomposición analítica de este orden de regímenes, más allá del funcionamiento aparente de los movimientos. Quisimos señalar de manera central la operación interna de la ambientación, mejor aún, generada por los elementos japoneses para establecer una ambientación “japonesa” (así, entre comillas por ahora), en un marco propio.

Este marco estaría entonces modelado por la necesidad de hacer funcionar estos componentes como un mecanismo que da movilidad a la ambientación pretendida de una “novela japonesa” y no al revés, como el modelo citado pretende, donde los factores generales de una “gramática bellatiniana” condicionan al tema. Consideramos que aquí se encuentra la clave de una estética particular, no sólo de Bellatin, sino más específicamente de la configuración de “lo japonés” dentro del texto y su uso a partir de una tradición en la literatura mexicana que parte de, pero no se sustenta en, un condicionamiento estético de corte exotista.

A lo largo de esta investigación hemos tomado en cuenta la estructuración unitaria como isotopía que, dentro de cada apartado que se ocupa de dimensiones propias de cada régimen, delimita la acción isotópica a un banco de recursos que dan lugar, finalmente, a la creación de temática, ambientación y acción.

Esta acción, en nuestro análisis, adquiere la naturaleza de una estructura polifónica que sin embargo está condicionada por un narrador-tipo. El autor “japonés” que escribe *El jardín de la señora Murakami*, el biógrafo que desentierra la vida y trayectoria del protagonista de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, y el omnisciente tras Biografía ilustrada de Mishima logra

superponer lenguajes a partir de la propia superposición de perspectivas flotantes entre sí mismo y las diversas versiones de Mishima que se contraponen.

Esta polifonía adquiere un carácter de sustitución de acciones independientes entre personajes por su circunscripción a la estructura, más cerrada de regímenes, en donde el texto permanece con sus mismas características técnicas pero se alimenta de un sistema de referencias intercambiadas en ambos regímenes a partir de los diversos tópicos y sus simbolismos específicos dinamizados por las isotopías que señalamos en el análisis.

Álvaro Martín Navarro (2008:92) nos ofrece una lectura particular de una temática que nos interesa en la obra de Bellatín: el monstruo es una entidad literaria en clave exotista que se manifiesta en una figura extraña, descompuesta, no necesariamente malvada, y en especial incompleta o deforme, que es como atávicamente se ha percibido al extremo oriente desde una perspectiva eurocéntrica que nos devuelve a la visión etnológica propia del siglo XIX.

Sin embargo, atención, no se trata aquí de señalar la relativización que exigen los pensadores sociales posmodernos a la hora de hablar de rutas de la relación entre ambas visiones de las realidades, sino de ubicar cómo, literariamente, el recurso al exotismo genera un sustrato de interpretación que es familiar al lector, incluso al más liberal.

Dicho de otra manera, el imaginario japonés que describimos, antes de nuestro análisis bellatiniano, se alimenta de una configuración exótica, japonesa: es el régimen tradicional mismo establecido en la tradición literaria mexicana. Consiste en la identificación de la utilización de motivos concretos, como los que presentamos arriba a la manera de una escala de Propp, pero establecidos como estructuras constantes, aunque mutables, de un imaginario sobre Japón que nos interesa explorar.

Ahora bien, la visión de lo monstruoso como ininteligible, como algo que nos traslada a un lugar fuera de “la realidad” (permanente, unívoca y monovalente) es lo que permite un extrañamiento con una “otredad” donde pueden ocurrir muchas cosas y, por lo tanto, donde no todo, acaso nada, puede ser controlado con la fuerza de los valores y cánones tradicionales.

Los viajes de Efrén Rebolledo, en el marco anterior, son exóticos más que japoneses, y discurren en la tradición de un Loti o un Kipling, como señalamos, antes que en la experiencia de un Basho o de un Akutagawa. En el caso de Bellatin, la evidencia más clara con que contamos de la tradición tras la construcción del imaginario japonés es la presencia de los motivos que en su estética integran su régimen tradicional y que es el que nos interesa analizar aquí como parte esencial de nuestra investigación.

Volviendo al motivo del monstruo, su naturaleza como anormalidad se presenta entonces como un rompimiento con un discurso (unívoco, como la “Realidad”) del poder en relación directa con el ejercicio de un motivema, es decir, la aplicación del motivo al discurrir de la narrativa como acontecimiento, en donde aquel se reduce a una reducción donde se tiene que entresacar un sentido, aproximado, desde el contexto en el cual tiene lugar la acción y donde, por ejemplo, encontramos la imagen de la teratología del enfermo terminal (con Bruja Higaona incluida), el individuo pasmado a la vez que realizado por las dimensiones de su nariz y el Mishima descabezado junto con el Mishima impotente sexual.

La “realidad” de la incompleción, en la estética bellatiniana, es la conexión con la existencia de una dimensión fantástica donde opera el imaginario a partir de los entramados internos de la narración, donde ocurren las trabazones sintácticas que dan pie, en efecto, a las ligazones simbólicas.

En la presente investigación, nos hemos cuidado de dirigir un análisis que pasa justo por la conformación de este imaginario particular dado por la presencia de “lo japonés” como una noción compleja y totalizante (aunque siempre mutable) que establece los esquemas de relación de los motivos con las representaciones de los regímenes que permiten “moverse” a los esquemas de la narrativa dados por las diferentes voces implicadas en la estructuración tanto de lo “tradicional” como de lo “ambiental”.

Siguiendo esta línea, recordemos a Ignacio López-Calvo (2013:341) quien menciona la naturaleza del *etrangement* como efecto buscado detrás del recurso a la identidad japonesa, china o árabe en diversos personajes de Bellatin. Parece haber un acuerdo parcial en diversos de sus

críticos con respecto a que la estética bellatiniana depende, para integrar una estructura narrativa modesta (en cuanto a volumen) y de resolución rápida, esta tiene que presentarse dotada de diversos referentes que para no requerir de mayor descripción ambiental trasladan al lector a los espacios evocados a través de “lugares comunes”, o sea de tópicos fáciles de comprender pero que en nuestro autor conforman un sustrato operativo que tiene funciones propias para la consecución correcta de dicha ambientación.

López-Calvo (2013:347) insiste en el papel que tiene la función del autor como *medium* o canal para transmitir una perspectiva metanarrativa desde la voz del personaje, como puede ser Mishima o Miguel Ángel Asturias (con Shiki Nagaoka), pero la utilización de este mecanismo, en el fondo, se revela, para nosotros, como una extensión del tópico de la incompleción, donde un elemento cercenado/incompleto/dismórfico toma un lugar preponderante como derivado de la fantasía de estructurada con el acto del escritor, tomando posesión del personaje a la vez que saliendo de él intermitentemente, algo que se desarrolla a plenitud en el caso de *Biografía ilustrada de Mishima*.

b) Sobre la hipótesis

En relación con la propuesta hipotética planteada desde el principio, en la página 5 de este documento, debemos decir que su construcción se dio con base en los elementos con que se contaba en el momento y de acuerdo con la visión general de un trabajo que se antojaba arduo y amplio y que, pasado todo el proceso de compilación, descripción y análisis, nos ofrece la siguiente información:

- a) La literatura mexicana, como se ha mostrado, ha construido una visión particular sobre la cultura japonesa, primero, desde una perspectiva exotista que no se había compilado antes desde la visión del análisis literario con miras a la presentación de un modelo como el que nosotros modestamente hemos propuesto.
- b) Gente, tradiciones, modismos, ambientes, son elementos que hemos puesto en funcionamiento para, a través de la herramienta de la isotopía como parte de nuestro análisis de las novelas de Bellatin, comprobar que, en efecto, tenemos una estructura de

dos regímenes que interactúan el uno con el otro para dar forma al texto mediante los recursos que hemos estudiado a lo largo de la presente investigación.

- c) Existe un imaginario específico derivado del funcionamiento de los anteriores dispositivos textuales de representación, metáfora e isotopía en la narración y en el marco de la obra de Mario Bellatín. Así, hemos determinado la existencia de un imaginario sobre Japón que si bien no es invención propia ni única del autor en cuestión, sí es parte de los antecedentes de la percepción de la literatura mexicana sobre la cultura japonesa y forma parte, a su vez, de una nueva tendencia de nuestra literatura para construir imágenes y ambientes literarios que por el poder de la obra literaria duplican experiencias y espacios vitales de lo que los autores consideran como “japonés” para llevar a sus lectores a este plano, si bien lejano del exotismo primigenio, sí heredero de un interés literario por un sistema de tradiciones y costumbres que resulta atractivo por su diferencia estética a la vez que por su cercanía moral con el contexto mexicano.

c) Coda

Son muchas las condiciones en las que se expresa un imaginario. Sus transformaciones perpetuas son las propias del sentido que adoptan los símbolos de su composición, estética y emotividad. En el caso del asunto que nos ha ocupado en esta investigación, el imaginario sobre Japón en una muestra representativa (que no exhaustiva) de la literatura mexicana nos enseña la sensibilidad del imaginario sobre la existencia y movimiento de una entidad que hemos denominado “lo japonés”, así, con comillas, para referirnos a un ejercicio de la imaginación acerca de una cultura diversa. El resultado ha sido una búsqueda de este sentido entresacada de una visualización de aquello que persiste pero no termina de enunciarse, que existe sin dejarse ver del todo entre las sombras.

La presente investigación planteó la necesidad de echar luz sobre las condiciones en las que se gestó una perspectiva nacional frente a otra nación aparentemente contrapuesta por completo a la identidad mexicana. Ciertamente, en la medida en que un imaginario es modelado por el colectivo que lo legitima a través, en este caso, de la literatura, determina la permanencia de prejuicios, preguntas, admiraciones, decepciones y leyendas sobre los individuos que, como en las muestras representativas que nos ocuparon, conforman la cultura japonesa.

Hablar de cultura japonesa, en el curso de esta investigación, ha hecho necesario separar la composición de su reflejo literario mexicano en dos componentes que operan, sin embargo, en un juego de espejos: en primer lugar, el régimen tradicional, avocado a identificar aquellos tópicos (muchos de ellos devenidos clisés) que dejan *sin lugar a dudas* establecido que algo, lo que sea, tiene que ser japonés: las mitologías, las conductas, estereotipos y arquetipos que, reelaborados como motivos literarios, orientan la historia a través de indicios de (lo que se entiende por) la cultura japonesa tradicional, la de la flor y el sauce, el té y el emperador, entre tantos otros. A final de cuentas, el imaginario cuenta con un circuito de entrada activado por las ideaciones y fantasías acerca de un deber ser de las formas e imágenes ajenas para poder empezar a comprenderlas mejor.

En segundo lugar, el régimen ambiental, aquel dedicado a las estructuras de “soporte” que, en el texto, hacen posible la ubicación/conducción de los referentes tradicionales, sensitivos en general, de los que se compone la historia a narrarse; aquellas atmósferas que permiten identificar los caminos que ha tomado el esfuerzo del autor por introducirnos en un ambiente que *debe ser* japonés. Es por ello que la configuración del corpus de análisis no es la que se presenta sólo por casualidad: nos ha interesado especialmente señalar aquellas historias en donde detectamos un mínimo de empatía por tradiciones y ambientes, a tal grado que pudiésemos comprender mejor el interés del autor por Japón y su cultura en forma integral, es decir, más allá de las estereotipias o, sobre todo, de las fantasías exotistas.

La obra de Mario Bellatin nos ha ofrecido una experiencia analítica que permite condensar los intereses japoneses de nuestra literatura mediante el prisma de las estructuras literarias de la novelística que se está produciendo en el México contemporáneo. La aportación que esta tesis pretende radica en la ubicación, análisis y categorización de los mecanismos por los que el imaginario sobre Japón se expresa en nuestra literatura, más allá de la detección de tópicos y construcción de personajes, sino de ir hasta el fondo de la constitución de las historias, enfrentando la organización interna, en este caso, de las novelas de Bellatin, observando y estudiando la lógica de las novelas así como la inserción en ellas de un imaginario sobre la cultura japonesa.

La noción de imaginario es esencial para nosotros en tanto que función de la mente literaria para entenderse mejor a sí misma a través de ejercicios de imaginación. Dicho de

manera más simple: la ruta por la que entendemos las circunvoluciones de las imágenes mentales que pueblan la percepción que tenemos del mundo y que nos permiten asociarlo a sensaciones, improntas y sueños que, por la costumbre de permanecer en nuestra mente, permiten entender mejor al mundo que *queremos* que nos rodee.

En cuanto al imaginario, y la función de interés que tiene en este trabajo, permítaseme cambiar el registro y compartir en primera persona una anécdota en la que creo que se conjuntan los dos asuntos principales que me han llevado a esta tesis:

La noche del 11 de diciembre de 2001, me encontraba en la sala de mi casa tras llegar de hacer algunas compras entre las que se contaba la novela debut de la japonesa Banana Yoshimoto, *Kitchen*, que había encontrado en una librería y de inmediato me había trasladado en el recuerdo a la pequeña biblioteca de mi secundaria, donde varias veces la vi sin leerla jamás. Me sorprendió encontrarla de nuevo así que no dudé en comprarla. Así, pues, llegando me senté frente a mi computadora para redactar algunos deberes y acerqué mi ejemplar para, desordenado como soy y con un ojo al gato y otro al garabato, empezar a leer la novela, con la idea de concluir en ese momento el primer capítulo y seguir leyendo al día siguiente...

Para cuando volví a levantar la cabeza del libro, ya había leído la última línea. Si bien tardé en habituarme al espacio donde me encontraba, la sala de mi casa, me costó mucho identificar si era de día o de noche, si en mi casa había más gente o si se habían ido, por no hablar de cuánto tiempo había pasado. Una desorientación total. Un amigo que es psicólogo (que no al revés) me explicó que lo que sucedió fue que yo había entrado en un trance hipnótico. A mí me hizo muy feliz la vivencia que pude compartir, digámoslo así, con los personajes de la novela, que interactuaban en una historia simplicísima y por eso encantadora. Podría decirse que desde ese momento me interesó la cultura japonesa desde una óptica distinta a la que me había atraído. Me sobrecogió la posibilidad de descubrir cuáles eran los mecanismos que la autora había dispuesto para atraerme de esa forma a ese mundo japonés cubierto por la modernidad del Japón actual lo mismo que por las inevitables infidelidades de la traducción. Me interesó entender cómo yo, un lector mexicano, lograría empatizar con esos trazos de la cotidianidad del Japón de finales de los años ochenta. Y desde entonces puse más atención que nunca a la literatura japonesa.

La literatura que conozco mejor es la mexicana, naturalmente. No imagino que pudiera ser de otro modo. Con todo, la experiencia de conocer la cultura japonesa a través de sus novelas detonó en mí la inquietud por conocer las relaciones y tejidos íntimos de la conformación de un imaginario literario dentro del cual era posible, según descubrí, recrear las emociones, sensaciones y acontecimientos de una cultura lejana en mi literatura nacional. Así que mi interés como investigador ha sido desentrañar ese misterio hasta dar con una respuesta satisfactoria o, por lo menos, lógica para mi entendimiento. Tal vez sea así en función de lo que la propia Yoshimoto señala en el texto que, a guisa de conclusión, cierra *Kitchen*, cuando afirma que esa novela es el inicio de una historia obstinada por decir una cosa, una sola, a lo largo de su trabajo.

El inicio de mi historia obstinada será esta tesis, o no será.

REFERENCIAS

- ACOSTA, L. (1989), *El lector y la obra*. Gredos, Barcelona.
- ANÓNIMO (1982), *Kojiki*. Charles E. Tuttle, Tokio.
- ANÓNIMO (1994), *Manyoshu*. Hiperión, Barcelona.
- ANGENOT, BESSIERE ET AL. (2002), *Teoría literaria*. Siglo XXI, México.

- ARISTÓTELES (1974), *Poética*. Gredos, Madrid.
- ARVIGO, R. y EPSTEIN, N. (2003), *Spiritual Bathing: Healing Rituals and Traditions from Around the World*. Ten Speed Press. Berkeley.
- AZAM, G. (1989), *El Modernismo desde dentro*. Anthropos, Madrid.
- BACARR, J. (2004), *The Japanese Art Of Sex: How To Tease, Seduce, And Pleasure The Samurai In Your Bedroom*. Stonebridge Press, Berkeley.
- BACHELARD, G. (2007), *El agua y los sueños*. FCE, México.
- BACHELARD, G. (2007), *La poética del espacio*. FCE, México.
- BAJTÍN, M. (2009), *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México.
- BARTHES, R. (2009), *La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona.
- BASHO, M. (1981), *Sendas de Oku*. FCE. México.
- BEASLEY, W. (1993), *Historia moderna de Japón*. Alianza Editorial, Madrid.
- BELLATIN, M. (2000), *El jardín de la señora Murakami*. Tusquets, Barcelona.
- BELLATIN, M. (2010), *La clase muerta*. Alfaguara, México.
- BELLATIN, M. (1999), *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Tusquets, México.
- BELLATIN, M. (2005), *Obra reunida*. Alfaguara, México.
- BELLATIN, M. (2001), *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. Sudamericana, Buenos Aires.
- BELLESORT, A. (1905), *La sociedad japonesa*. Montaner y Simón, Barcelona.
- BENEDICT, R. (2006), *El crisantemo y la espada*. Alianza, Madrid.
- BLECUA, A. (2001), *Manual de crítica textual*. Castalia, Madrid.
- BLOOM, H. (1997), *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama.

- BOARDMAN, G. (1992), *The Moon in the Water: Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*. University of Hawai'i Press, Honolulu.
- BRADU, F. (2000), *El amante japonés*. Planeta, México.
- BURNS, S. (2003), *Before the Nation: Kokugaku and the Imagining of Community in Early Modern Japan*. Duke University Press, Durham.
- CABEZAS, A. (1990), *La literatura japonesa*. Hiperión, Barcelona.
- CAEIRO, L. (1992), *Cuentos y tradiciones japoneses*. Hiperión, Barcelona.
- CARTER, R. (1997), *The nothingness beyond God*. Paragon House, St. Paul.
- COSERIU, E. (1962), *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Gredos, Madrid.
- DAIDO, J. y KIRCHNER, T. (2006), *Sitting with Koans: Essential Writings on the Zen Practice of Koan Study*. Transition Vendor. Nueva York.
- DOMÍNGUEZ, C. (1999), *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. Era, México.
- DURCKHEIM, K. (2005), *Hara. Centro vital del hombre*. Mensajero, Bilbao.
- DURAND, G. (2004), *Las estructuras antropológicas del imaginario*. FCE, México.
- ECO, U. (1993), *Lector in fabula*. Lumen, Barcelona.
- ELIADE, M. (2007), *El mito del eterno retorno*. Alianza, Barcelona.
- ESCALADA, X. (1996), *México lindo y...* Biblioteca Guadalupana, México.
- ESCANDELL, V. (1996), *Introducción a la pragmática*. Anthropos, Barcelona.
- FERNÁNDEZ PERERA, M. (2008), *La literatura mexicana en el siglo XX*. FCE. México.
- GARCÍA, A. (2011), *El control de la estampa erótica japonesa shunga*. El Colegio de México,
- GARIBAY, R. (1993), *Trío*. Grijalbo, México.
- GENETTE, G. (2001), *Umbrales*. Siglo XXI, México.

- GIL, E. (2010), *Sho-shan y la Dama Oscura*. Suma de Letras, México.
- GIRARD, R. (2006), *Literatura, mimesis y antropología*. Gedisa, Barcelona.
- GONZÁLEZ-ALCANTUD, J. (1989), *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Anthropos, Barcelona.
- GORBACH, F. (2008), *El monstruo, objeto imposible*. UAM, México.
- GREIMAS, A. (1970), *Du sens*. Seuil, París.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, M. (1992), *Cuentos, crónicas y ensayos*. UNAM, México.
- HAYES, D. (2005), *The Japanese Disease: Sex and Sleaze in Modern Japan*. iUniverse, Lincoln.
- HEARN, L. (2002), *En el país de los dioses*. El Acanalado, Barcelona.
- HEARN, L. (1997), *Leyendas misteriosas*. Luna Books, Tokio.
- HENDERSON, H. (1958), *An introduction to haiku*. Doubleday, Nueva York.
- HOLTOM, D. (2004), *Un estudio sobre el shinto moderno*. Paidós, Barcelona.
- ISHIDA, E. (1980), *Japanese culture. An study of origins and characteristics*. University of Tokyo Press, Tokio.
- JAUSS, H. (1982), *Toward an aesthetic of reception*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- JORGE, A. (1998), *Te devolverán las mareas*. Planeta, México.
- JÜNGER, E. (1998), *El libro del reloj de arena*. Tusquets, Barcelona.
- KATO, K. (1962), "Some notes on Mono no Aware", en *Journal of the American Oriental Society*. American Oriental Society, Ann Arbor.
- KEENE, D. (1969), *La literatura japonesa*. FCE, México.

- KIPLING, R. (2011), *Viaje al Japón*. Laertes, Barcelona.
- KONDO, A. (1999), *Japón: Evolución histórica de un pueblo*. Nerea, Donostia-San Sebastián.
- KRIPPENDORF, K. (1990), *Metodología de análisis de contenido*. Paidós, Barcelona.
- LITVAK, L. (1990), *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Anthropos, Madrid.
- LÓPEZ-CALVO, I. (2013), “The death of the author through false translation in Mario Bellatin’s orientalist Japan”, en *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 32, No. 3. Society of Latin American Studies-Wiley Blackwell, Oxford.
- MA, K. (1994), *The modern Madame Butterfly: fantasy and reality in Japanese cross-cultural relationships*. Charles E. Tuttle, Tokio.
- MAPLES ARCE, M. (1957), *Ensayos japoneses*. UNAM, México.
- MARTÍN NAVARRO, A. (2010), “Mario Bellatin, creador de teratologías”, en *Cuadernos CANELA*, Vol. XXII. Confederación Académica nipona, Española y Latinoamericana, Nanzan.
- MASON, R. y CAIGER, J. (1997), *A history of Japan*. Charles E. Tuttle, Tokio.
- MISHIMA, Y. (1985), *El pabellón de oro*. Seix Barral, Barcelona.
- MISHIMA, Y. (2010), *El sol y el acero*. Alianza Editorial, Madrid.
- MOORE, C. (1984), *The Japanese mind. Essentials of Japanese philosophy and culture*. Tuttle, Tokio.
- MOSCOVICI, S. (1996), *Psicología de las minorías activas*. Morata. Madrid.
- NATHAN, J. (1985), *Mishima*. Seix Barral, Barcelona.
- OKAKURA, K. (2000), *El libro del té*. Fontamara, México.
- ONTIVEROS, J. (1989), *Aproximaciones a Yamato*. Premiá, México.
- PÉREZ, H. (2009), *El texto*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey.
- PROPP, V. (1989), *Morfología del cuento*. Colofón, México.

- REBOLLEDO, E. (1910), *Hojas de bambú*. Tip. de la Vda. Díaz de León, México.
- REBOLLEDO, E. (1910), *Nikko*. Tip. de la Vda. Díaz de León, México.
- REBOLLEDO, E. (1915), *Rimas japonesas*. Tip. de la Vda. Díaz de León, México.
- REIS, C. (1989), *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Gredos, Madrid.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, F. (1994), *El haiku japonés*. Hiperión, Barcelona.
- RUIZ, F. (2008), “Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 34, No. 68, 2008, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Lima-Hannover.
- SAID, E. (2009), *Orientalismo*. Debolsillo, Barcelona.
- SAFRANSKI, R. (2009), *Romanticismo*. Tusquets, Barcelona.
- SARDAR, Z. (2004), *Extraño Oriente*. Gedisa, Barcelona.
- SAKAI, K. (1968), *Japón: Hacia una nueva literatura*. El Colegio de México. México.
- SCHNEIDER, L. (1997), *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. CONACULTA, México.
- SHINODA, J. (2006), *Las brujas no se quejan: Un manual de sabiduría concentrada*. Kairós, Barcelona.
- SOLARES, B. (2006), “Aproximaciones a la noción de imaginario”, en *Revista Mexicana de Ciencias Sociales*, Vol. XLVIII. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- SUZUKI, D. (1995), *El zen y la cultura japonesa*. Paidós. Barcelona.
- SULLIVAN, L. (2008), *Naturaleza y rito en el sintoísmo*. Nerea, Donostia-San Sebastián.
- TABLADA, J. (2005), *En el país del sol*. UNAM, México.
- TABLADA, J. (2008), *Un día... poemas sintéticos*. CONACULTA, México.

- TEUWEEN, M. y RAMBELLI, F. (2003), *Buddhas and Kami in Japan : Honki Suijaku as combinatory paradigm*. Rutledge Curzon, Londres.
- TANIZAKI, J. (2004), *Elogio de la sombra*. Siruela, Barcelona.
- TINAJERO, A. (2006), *Orientalismo en el Modernismo hispanoamericano*. Purdue University Press. Purdue.
- TODOROV, T. (ed.) (2007), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Sigo XXI, México.
- TOKUTOMI, K. (1905), *Namiko*. Sociedad “Imprenta y Litografía Universo”, Valparaíso.
- TSURUMI, S. (1980), *Ideología y literatura en el Japón moderno*. El Colegio de México.
- TURNER, M. (1998), *The literary mind*. Oxford University Press. Oxford.
- UENO, C. (1996), “Orientalismo y género”, en *Debate Feminista*, Año 7 Vol. 14, octubre de 1996, México.
- VAN DIJK, T. (1986), *La ciencia del texto*. Paidós, Barcelona.
- VALLEJO-NÁGERA, J. (1985), *Mishima o el placer de morir*. Planeta, Madrid.
- WEISZ, G. (2007), *Tinta del exotismo*. FCE, México.
- YASUDA, K. (1963), *The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History and Possibilities in English with Selected Examples*. Charles E. Tuttle. Tokio.
- YAMAMOTO, T. (1999), *Masking Selves, Making Subjects: Japanese American Women*. California University Press, Berkeley.
- YOSHIDA, K. (1994), *Tsurezuregusa. Ocurrencias de un ocioso*. Hiperión, Barcelona.
- YOURCENAR, M. (1987), *Mishima o la visión del vacío*. Seix Barral, Barcelona.

ÍNDICE

Introducción.....	7
-------------------	---

a) <i>¿En qué consiste esta investigación?</i>	7
b) <i>Una propuesta de hipótesis</i>	10
Capítulo I – La fantasía sobre Japón, su génesis, estructura y tópicos en la tradición literaria mexicana.....	16
a) <i>Influencia de la cultura japonesa en la mexicana</i>	18
b) <i>Origen del interés por la cultura japonesa y su desarrollo en la literatura mexicana</i>	20
c) <i>Nociones básicas de un canon en donde se inscribe el imaginario sobre Japón</i>	25
d) <i>Algunas referencias rápidas a la evocación de Japón en nuestra literatura</i>	28
e) <i>Los motivos recurrentes sobre Japón en la literatura mexicana</i>	39
f) <i>La isotopía</i>	43
Capítulo II - Recursos y tópicos constantes sobre cultura japonesa en la literatura mexicana del siglo XX hasta la época contemporánea.....	52
a) <i>Sustrato de la fantasía japonesa en Nikko (1910), de Efrén Rebolledo</i>	54
b) <i>La fantasía de posguerra en Kaoru-Kai (1972), de Ricardo Garibay</i>	84
c) <i>El amante japonés (2002), de Fabienne Bradu</i>	92
d) <i>México lindo y... (1996), de Xavier Escalada</i>	99
e) <i>La fantasía posmoderna y el “realismo mángiko” en Sho-shan y la dama oscura (2009), de Eve Gil</i>	105
Capítulo III – Análisis de la composición literaria en <i>El jardín de la señora Murakami</i>	112
a) Primera parte.....	116
b) Segunda parte.....	118
c) Tercera parte.....	119

Capítulo IV - Análisis de la composición literaria en <i>Shiki Nagaoka: una nariz de ficción</i>	185
Capítulo V - Análisis de la composición literaria en <i>Biografía ilustrada de Mishima</i>	221
A guisa de conclusión.....	251
a) <i>Mario Bellatin: Una estética</i>	251
b) <i>Sobre la hipótesis</i>	259
c) <i>Coda</i>	260
Referencias.....	264