

EXTREMO OCCIDENTE Y EXTREMO ORIENTE

Herencias asiáticas en
la América hispánica

Axel Gasquet y Georges Lomné
(Editores)



Capítulo 11



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Centro Bibliográfico Nacional

303.482508 E Extremo Occidente y Extremo Oriente : herencias asiáticas en la América hispánica / Axel Gasquet y Georges Lomné, editores.-- 1a ed.-- Lima : Pontificia

Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018 (Lima : Tarea Asociación Gráfica Educativa).

317 p. ; 21 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Encuentros y desencuentros -- Fascinación pictórica por oriente y arte nikkei -- Narrativas mestizas, nikkei y tusán.

D.L. 2018-08170

ISBN 978-612-317-372-2

1. Orientalismo - América Latina - Ensayos, conferencias, etc. 2. Orientalismo en el arte 3. Chinos en la literatura 4. Japoneses en la literatura 5. Oriente y Occidente I. Gasquet, Axel, 1966-, editor II. Lomné, Georges, editor III. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2018-143

De esta edición:

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2018

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo

y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: *Puerta de Pekín* (1953), de Raúl Castagnino

Primera edición: junio de 2018

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-08170

ISBN: 978-612-317-372-2

Registro del Proyecto Editorial: 31501011800564

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

LA MUERTE DEL AUTOR MEDIANTE LA FALSA TRADUCCIÓN EN EL JAPÓN DE MARIO BELLATIN¹

Ignacio López-Calvo

University of California, Merced

Cuando Eduardo Castañeda le preguntó al escritor peruano-mexicano Mario Bellatin (1960), en una entrevista sobre la investigación que llevó a cabo para escribir *El jardín de la señora Murakami* (2000), el autor respondió: «Lo japonés no es algo que yo intente como importante, sino que es el pretexto que uso ahora para hacerme estas preguntas sobre lo literario» (Castañeda, 2010, s/p). En la misma entrevista, Bellatin explica que no lleva a cabo ninguna investigación antes de escribir sus textos literarios. En el caso de los que tratan temas supuestamente japoneses, añade, usa las lecturas que ha hecho, pero siempre inventando términos, mezclando la verdad y la mentira. Este ensayo mantiene que la exploración que hace Bellatin de la potencial relación entre la escritura, la traducción y la diferencia corporal lleva, quizás inconscientemente, a la continuación de los estereotipos exotizantes sobre las culturas «orientales». A pesar de la presencia de japoneses y *nikkeis* en el Perú (donde creció el autor) desde el final del siglo XIX, muchos autores peruanos, independientemente de lo familiarizados que puedan estar con esta cultura, todavía la ven como exótica y ajena al cuerpo nacional. En tres de sus novelas cortas,

¹ Este artículo fue publicado previamente en inglés, con el título «The Death of the Author through False Translation in Mario Bellatin's Orientalised Japan», en *Bulletin of Latin American Research*, 32.3, 2013, pp. 339-353.

El jardín de la señora Murakami (2001), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), Bellatin recurre a personajes aparentemente japoneses para distanciarse de sus propios textos, como si fuera la cultura más lejana de la suya. Su elucubración sobre la lectura, la escritura y la traducción a veces conlleva dejes exotizantes y orientalistas, de los que en alguna ocasión él mismo se ha mofado.

En algunas entrevistas, Bellatin ha afirmado que los lectores se equivocan al pensar que *El jardín de la señora Murakami* tiene lugar en el Japón; no obstante, insiste paradójicamente en la necesidad de permitir que los lectores saquen sus propias conclusiones. Estos procesos de desfamiliarización y desterritorialización son solo parciales o relativos, puesto que es evidente que está jugando con las expectativas de los lectores y sugiriendo que estos personajes muestran rasgos culturales japoneses. Incluso si el autor no ve ninguna necesidad de anclar su ficción en referentes históricos japoneses, sí que establece un diálogo con escritores e intelectuales de origen japonés. Al igual que el novelista anglojaponés Kazuo Ishiguro (1954), por ejemplo, Bellatin termina abruptamente algunas de sus novelas, sin ofrecer resolución alguna a los conflictos narrados y dejando, por el contrario, un sentimiento de resignación melancólica que podría asociarse con el concepto budista de *mono no aware* (una sensibilidad de lo efímero). Este concepto se refiere a las profundas impresiones que puede producir la contemplación de pequeños objetos y a menudo se asocia específicamente con la capacidad de asombro ante la belleza de la naturaleza u otras cosas. En el caso del desenlace de *El jardín de la señora Murakami*, por ejemplo, los sentimientos del protagonista parecen reflejar una resignación melancólica, más que felicidad.

En cualquier caso, uno podría preguntarse: ¿son las referencias que hace Bellatin a la literatura y cultura japonesas simples *japonaiseries*, un ejercicio de exotismo u orientalismo al representar una cultura que quizás percibe como el inverso de la suya?, ¿o puede el lector ir más allá de estas asunciones o de la confesión del autor con respecto a sus personajes como una mera excusa para su reflexión sobre la literatura? Soy consciente de

que esto podría ser considerado una aporía desde un principio. Después de todo, Bellatin ha defendido repetidamente que su obra no tiene un mensaje específico. Además, siguiendo sus propias premisas, así como las de varios críticos literarios, los lectores deberían tratar de desconectar el texto de su autor. El uso de referentes aparentemente japoneses sugiere que el autor asocia esta cultura o nacionalidad con rasgos específicos, con lo que manda (quizás involuntariamente) ciertos mensajes.

Para Bellatin, su escritura es una especie de plataforma en la que los «lectores cómplices» (para usar el término de Julio Cortázar) pueden crear significados, así como su propio universo. Caracterizadas por un estilo minimalista influenciado por la literatura japonesa, sus obras vienen marcadas por silencios narrativos que los lectores deben rellenar por sí mismos. En esta vena, Bellatin explica cómo desnuda su ficción de referencias culturales reconocibles, incluyendo contextos geográficos y temporales: «Creo que la principal es respetar lo que planté desde mi primer libro, el generar un no tiempo y un no espacio real o reconocible. De manera que incluso cuando aparezca la mención de algún lugar funcione como una máscara» (Larrain, 2006, s/p). La crítica también ha notado cómo los mundos ficticios cerrados y autosuficientes de Bellatin funcionan de acuerdo a sus propias reglas, jugando con las expectativas y suposiciones de los lectores y negando tradiciones literarias y culturales. La fragmentación posmoderna y la ironía, la frialdad de la voz narrativa, aparentemente sin empatía alguna por los personajes, y la casi completa falta de diálogo típica de su escritura también responden a este proyecto iconoclasta.

La manera en que se niegan estas tradiciones puede ser igualmente indicativa de la visión que tiene Bellatin de lo japonés y lo asiático en general. Así, Diana Palaversich sugiere: «El hecho de que algunos personajes sean japoneses y otros chinos o árabes es, otra vez, una trampa textual que tiene el efecto de *estrangement* en el lector: aquel puede llegar a pensar que no entiende el personaje a causa de su ‘extranjería.’ Sin embargo, estos personajes ‘exóticos’ no poseen características adicionales

que los distinguan de otros del texto» (Palaversich, 2003, p. 33). Si bien estoy de acuerdo con este enfoque, creo que el uso deliberado de personajes japoneses para distanciarse, como autor, de sus textos también podría sugerir, como se mencionó anteriormente, que ve la cultura japonesa como una de las más distantes a la suya. En cierto modo, quizás estos personajes representan el Otro del autor. Por otra parte, puede que el lector occidental de Bellatín dé por sentado que, si el personaje es japonés, todo es posible, como sugiere el autor peruano Fernando Iwasaki en *España aparta de mí estos premios* (2009).

Las tres novelas cortas analizadas en este estudio —*Shiki Nagaoka*, *Biografía* y *El jardín*— coinciden en varios puntos. Todas ellas coquetean con lo absurdo y presentan una tensión lúdica entre la fantasía, el realismo mágico y la ficción (narices gigantes, hombres sin cabeza, fantasmas, textos inexistentes o apócrifos, falsas atribuciones de textos a autores) y la realidad (los autores reales José María Arguedas, Juan Rulfo y Pablo Soler Frost, así como referencias autobiográficas). Las primeras dos novelas tratan de deformidades físicas grotescas o la ausencia de partes del cuerpo, lo que refleja los «demonios personales» (para usar el concepto de Mario Vargas Llosa sobre las fuentes de inspiración del escritor) del autor: un defecto de nacimiento que lo dejó sin parte del brazo derecho. Sus personajes pueden estar luchando por volver a tener un cuerpo completo —como es el caso de *Biografía*— o sufrir lidiando con una nariz monstruosa —como ocurre con el protagonista marginal de *Shiki Nagaoka*—. En ambos casos, estos protagonistas solitarios se ven perseguidos por extrañas pesadillas físicas y psicológicas, así como por un deseo de tener un cuerpo completo o diferente, situación que produce una constante frustración, sentimiento de culpa y angustia existencial.

LA REESCRITURA Y LA DEFORMIDAD FÍSICA EN *SHIKI NAGAOKA: UNA NARIZ DE FICCIÓN*

Shiki Nagaoka trata de las aventuras de un escritor y fotógrafo japonés ficticio con una inmensa nariz. Haciéndose eco de la obra de Borges, la biografía ficticia ofrece una lista de varias de las obras apócrifas publicadas por y sobre Nagaoka, quien también ha escrito una obra en un idioma desconocido, como si fuera uno de los libros del cuento de Borges «La biblioteca de Babel». *Shiki Nagaoka* incluye fotografías que «documentan» lúdicamente la veracidad de los datos que aparecen en el libro, mientras que simultáneamente proveen significados adicionales o alternativos al texto escrito. Como indica Diana Palaversich: «Bellatin emplea el discurso fotográfico de una manera postmoderna: presenta la imagen no como una prueba por excelencia de la referencialidad y la (re) producción de significado, sino más bien como sitio en el cual lo real está siempre ausente» (Palaversich, 2003, p. 29). Dicho sea de paso, dando por sentada la incapacidad de leer la lengua japonesa de sus lectores, entre las fotografías incluidas en el libro hay, supuestamente, un artículo de periódico en japonés sobre el *Tratado de la lengua vigilada*, de Shiki Nagaoka; pero, en realidad, no tiene nada que ver con ese texto. Otras fotografías supuestamente muestran la nota de rechazo publicada por la familia del protagonista una vez que eligió hacerse monje, el libro que su hermana escribió sobre él y la nota que documenta la expulsión de Shiki Nagaoka del monasterio, entre otros asuntos.

En su estudio sobre *Shiki Nagaoka*, Susan Antebi comenta el enfoque singular de este texto con respecto a la diferencia corporal y la autenticidad de la representación: «La intriga de la novela emerge de este montaje a través de las figuras duales de la diferencia corpórea y étnica, y de las diferencias culturales entre el Japón y Occidente» (Antebi, 2009, p. 148). El enfoque en la nariz del protagonista, añade, se puede enmarcar en la tradición de la representación corporal exotizada. Detecta asimismo trazos del coleccionismo orientalista y el espectáculo etnográfico a lo largo del texto:

Leí el montaje que hizo Bellatin de textos y fotografías de objetos y cuerpos —reales e inventados, japoneses y latinoamericanos— como una reiteración icónica tanto del coleccionismo como del gesto de archivar. La colección orientalista y el archivo latinoamericano, por tanto, se combinan aquí en una relectura y un interrogatorio mutuos, aun cuando el uno amenaza al otro con su matriz autoritaria (Antebi, 2009, p. 151).

Así pues, a la vez que asigna rasgos posmodernos a *Shiki Nagaoka*, Antebi conecta la novela con una genealogía de representaciones sur-sur que la acerca a una larga tradición de orientalismo latinoamericano.

El primer párrafo de esta novela explica el título: por su enorme nariz, se considera a Nagaoka Shiki un personaje de ficción. La obsesión del protagonista por el tamaño de su extraña nariz de cuatro pulgadas consume su existencia. Con frecuencia, se le rechaza por su aspecto diferente del de los demás. Desde su nacimiento, las mujeres que ayudaron en el parto se preguntan si la monstruosa nariz es un castigo por el entusiasmo con el que el país ha abrazado ideas occidentales; otros, por el contrario, consideran una virtud el carácter extranjero de su nariz. Una vez que Nagaoka se convierte en un prolífico escritor, escribe obsesivamente sobre narices. Su discapacidad física, como en el caso del propio autor, se convierte en su principal fuente de inspiración y reflexión. En este sentido, el subtítulo de la novela, «una nariz de ficción», se puede interpretar de dos maneras diferentes: podría ser una nariz irreal e imposible o bien una nariz que inspira ficción, una nariz desproporcionada que es inseparable del acto de escribir. Además, su nariz, tan larga que a los personajes japoneses les recuerda a los occidentales, encarna la oposición entre el tradicionalismo cultural y la occidentalización, una lucha que Bellatin ha observado en la literatura japonesa contemporánea. Las rivalidades entre académicos tradicionalistas y modernizantes aparecen como tópico tanto en *Shiki Nagaoka* como en *El jardín*.

Se nos dice también que la vida de Nagaoka fue la fuente de inspiración del cuento satírico «La nariz», del autor japonés Ryūnosuke Akutagawa

(1892-1927), que trata de Zenchi Naigu, un monje budista del período Heian (794-1185). En efecto, como varios de los personajes de Bellatin, se sabe que las obras de Akutagawa reflejan el choque entre las culturas orientales y occidentales, así como la tensión intelectual producida por la introducción de ideales occidentales modernos en el pensamiento tradicional japonés. En la historia de Akutagawa, Naigu sigue el consejo de uno de sus discípulos y cuece su enorme nariz, dejando que su discípulo la pisotee para eliminar las acumulaciones de grasa. Paradójicamente, una vez que su nariz encoge, la gente empieza a reírse de él aún más abiertamente que antes por estar más preocupado por su vanidad que por enseñar los sutras. A su juicio, Naigu debería estar orgulloso de que se le haya adscrito «la sabiduría zen» y de su estatus como uno de los pocos monjes a los que se permite servir dentro de los muros del palacio. Al final, se alegra de ver que su nariz vuelve a crecer a su tamaño originario, hasta que le cuelga más allá de la barbilla.

A la vez, la historia de Akutagawa se basa en un cuento japonés anónimo del siglo XII del *Konjaku Monogatari-shu* (antología de los cuentos del pasado), también incluido al final de la novela de Bellatin, después de la biografía de Nagaoka. Estas intertextualidades, por tanto, dan la impresión de que la novela de Bellatin *Shiki Nagaoka* es una copia de la traducción de una reescritura anterior. No en vano, Nagaoka, en su *Tratado de la lengua vigilada*, afirma que «únicamente por medio de la lectura de textos traducidos puede hacerse evidente la real esencia de lo literario que, de ninguna manera, como algunos estudiosos afirman, está en el lenguaje. Solo haciendo circular los relatos de una caligrafía occidental a ideogramas tradicionales, es posible conocer las verdaderas posibilidades artísticas de cualquier obra» (Bellatin, 2001a, p. 13). Bellatin, no obstante, parece seguir el proceso opuesto: traduce los relatos escritos en ideogramas japoneses a la caligrafía occidental. Además, si los argumentos de Nagaoka son válidos, la versión en castellano debería ser superior al original y a su posterior reescritura. Se debería encontrar, en *Shiki Nagaoka*, la verdadera esencia artística de la literatura, que se nos ha negado en los dos relatos previos.

El objetivo que tiene el personaje de escribir un tipo de literatura que pueda leerse como traducción forma parte de una serie de falsificaciones deliberadas, como las fotografías o los textos apócrifos del protagonista, que permean el texto. De esta manera, Bellatin mezcla realidad y ficción, verdad y mentiras, confundiendo al lector y buscando tanto la verdad en las mentiras (la definición de la ficción, según Vargas Llosa) como la improbabilidad de la verdad. Como esclarece Susan Antebi, «el juego de pistas falsas que arma Bellatin no nos lleva ni al cuerpo ‘real’ detrás de la ficción y a posponer sin fin el significado, sino que más bien interroga la relación cuerpo-texto e interrumpe la supuesta familiaridad del lector con las historias geopolíticas que han definido frecuentemente el papel de la diferencia corporal en esa relación» (Antebi, 2009, p. 143). De nuevo, estas referencias a textos reales que parecen ser ficticios y a textos ficticios que parecen ser reales son reminiscentes de las citas que hace Borges de enciclopedias inexistentes. Al mismo tiempo, este acercamiento irreverente y lúdico a la cultura japonesa justifica de alguna manera el compromiso del autor, en su ficción, con un mundo con el que no está muy familiarizado, pero que parece atraerle hasta el punto de inspirar el aparente marco escénico de las tres novelas mencionadas y del cuento largo o novela corta «Bola negra» (2005), que también exotiza la cultura japonesa. Y lo que es más importante, llegado a un punto Bellatin y sus personajes se convierten (o fingen hacerlo) en sus propios traductores para crear la ilusión de que la obra no tiene autor, como si realmente se hubiera escrito a sí misma. Por medio de las falsas traducciones, se consigue la muerte del autor.

El hecho de que el texto de Bellatin esté claramente en diálogo con dos textos japoneses anteriores lleva al lector a asumir «equivocadamente» (a menos desde la perspectiva del autor) que el marco espacial de la novela corta es en efecto el Japón, aun cuando eso nunca se afirma en el texto. Quizás más importante aún, la incorporación de traducciones en castellano de estos dos textos clásicos lleva al lector que no esté familiarizado con el canon de la literatura japonesa a dar por sentado que se trata de invenciones de Bellatin, como el resto del argumento. Es decir, que hace que lo real

parezca ficticio para cuestionar la verdadera noción de la referencialidad. Este truco literario es parte de su objetivo declarado de hacer pasar la verdad como mentira, una suerte de inversión de la famosa asociación que hace Vargas Llosa entre la literatura y la «verdad de las mentiras» en su libro *La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna* (1990). A la vez, *Shiki Nagaoka* se convierte en el último eslabón en una cadena de narraciones japonesas sobre narices extraordinarias. Casi irreverentemente, Bellatin ha insertado su escritura en la tradición milenaria de la literatura japonesa. En sus propias palabras: «[...] mi intención era tratar no solo de crear un libro, sino de inventar toda una tradición literaria. Yo no solo quería intentar la proeza de crearla sino, lo más importante, insertarme en ella. Descubrir, en una tradición inventada, las verdaderas huellas de identidad personal que en la vida trato a toda costa de negar» (Bellatin, 2001a, p. 380). Pero incluso si Bellatin trata simbólicamente de insertar su novela dentro de una tradición de escritura japonesa, el lugar de enunciación de su novela sigue siendo Latinoamérica, lo que contribuye a que nos preguntemos sobre la posible dinámica orientalista en su descripción de una cultura oriental con la que tiene una familiaridad limitada y que quizás considera culturalmente inaccesible.

En sus últimos años, el protagonista no volverá a mencionar narices ni defectos físicos, pero escribe una obra en un idioma inventado, que supuestamente trata, como *Shiki Nagaoka*, de la relación entre la diferencia corporal y la escritura. Los estudiosos de diferentes partes del mundo tratan ávidamente de descifrarla. Si la novela de Shiki Nagaoka y la obra que está escribiendo el protagonista coinciden en su exploración del mismo tema, el uso que hace Nagaoka de una lengua inventada simboliza el intento final de desconectar la literatura de un tiempo y un espacio específicos, lo que ha sido una de las marcas de la obra de Bellatin.

Nagaoka, como Gregorio Samsa en «La metamorfosis» («Die Verwandlung», 1916) de Franz Kafka, se ve rechazado por su aristocrática familia, que donó en secreto una gran cantidad de dinero a un monasterio budista para que lo aceptaran como uno de sus monjes. Este espacio

funciona como una especie de heterotopia para el cuerpo físicamente inaceptable. Este interés en la separación y exclusión de cuerpos que se consideran diferentes también está presente en otras obras de Bellatin, como *Salón de belleza* (1994), *Flores* (2000) y *Lecciones para una liebre muerta* (2005). Al final, a pesar de la naturaleza lúdica y humorística de sus narraciones, acaban por condenar el prejuicio social contra la diferencia corporal. Como se nos cuenta, al ser rechazado por su familia, los monjes y el resto de la sociedad por su apariencia física y su gusto por la escritura aumenta su sentimiento de culpa. De nuevo, aun cuando el enfoque de la diferencia corporal de los protagonistas se acerca a lo hiperbólico y grotesco, con cuerpos sin cabeza y narices gigantes, estos sentimientos de culpa y vergüenza denuncian las consecuencias de la estrechez mental de una sociedad que margina a gente con discapacidades físicas. En último término, esta novela es autorreferencial con respecto a la obra de Bellatin, puesto que la escritura, la reescritura y la traducción se conciben como inseparables de las discapacidades físicas. Así, Bellatin ha subrayado el mensaje principal de su novela en una entrevista: «Puede ser que la idea central del libro sea la de la imposibilidad de establecer, por medio del autor, algún tipo de pertenencia de un texto literario. Mi idea es que el texto puede subsistir sin necesidad de ser sostenido por una serie de factores que lo rodean, llámense autor, espacio, tiempo, tradición, metas, mundos preferidos, etc.» (Tsurumi, 2007, p. 383). Si bien, como se mencionó, los comentarios del autor no tienen por qué guiar necesariamente la interpretación de sus obras, esta afirmación corrobora la conexión que establezco entre la novela y los conceptos teóricos de Roland Barthes en «La muerte del autor». No obstante, las múltiples referencias autobiográficas que permean el texto interrumpen la propuesta implícita de la obra de conectar con Barthes. Parece como si un lúdico Bellatin estuviera animando a sus lectores a ignorar la identidad del autor y el trasfondo biográfico, al mismo tiempo que lo dificulta al insertar información autobiográfica.

Shiki Nagaoka es, como otras obras de Bellatin, autorreferencial. Los temas de la escritura, la traducción y el papel del escritor son recurrentes a lo largo de todo el texto. Por ejemplo, nos enteramos de que, sin haber sido influido jamás por escritores extranjeros, Nagaoka escribía sus textos en inglés o francés solo para acabar traduciéndolos a su lengua materna: «De ese modo consiguió que todo lo que saliera de su pluma pareciera una traducción. Años más tarde logró poner por escrito las ideas que sustentaban este ejercicio» (Bellatin, 2001a, p. 13). Más tarde, Nagaoka intenta escribir una versión masculina del clásico japonés del siglo XI *Genji Monogatari* (*La historia de Genji*), así como una versión nacional de la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), pero llena de personajes narigudos. Después, el protagonista se interesa por la fotografía y, como Bellatin, intenta usarla con propósitos narrativos. Cada episodio de su vida acaba por referirnos a ideas sobre la traducción, la narración y el contar historias, ya sea por medio de palabras o imágenes. Al final, dando una vuelta de tuerca más a los enigmas del proceso escritural, la vida y obras de Nagaoka se comparan a las de dos autores reales de las dos nacionalidades de Bellatin, el mexicano Juan Rulfo y el peruano José María Arguedas. Con setenta años, Nagaoka sufre una muerte ignominiosa a manos de dos drogadictos que intentan robar el quiosco de fotografía que había abierto. Como el protagonista muere antes de que nadie pueda traducir su libro en lengua inventada, se consigue por fin la dislocación final de la literatura y los referentes de la vida real.

DECAPITACIÓN, ORIENTALISMO Y LA MUERTE DEL AUTOR EN *BIOGRAFÍA ILUSTRADA DE MISHIMA*

Biografía es la historia ficticia de lo que le pasó a un autor y militar japonés llamado Yukio Mishima que se hizo el *harakiri*. Su amigo Morita le corta la cabeza por medio del ritualizado *seppuku* y luego se pega un tiro en el templo. La ausencia de cabeza podría leerse como una interpretación ficticia y humorística de la ausencia de una mano en el cuerpo del autor.

En un guiño al realismo mágico latinoamericano, otros personajes parecen aceptar sin problemas esta diferencia corporal. El protagonista está ligeramente inspirado en Yukio Mishima, el pseudónimo de Kimitake Hiraoka (1925-1970), un escritor, actor y director de cine vanguardista y ultranacionalista japonés, famoso también por haberse suicidado por medio del ritualizado *seppuku* tras intentar un golpe de Estado. Sus obras mezclaban estética occidental con la cultura tradicional japonesa, un aspecto que, como se observó anteriormente, Bellatin menciona con frecuencia en sus novelas.

En la primera escena de *Biografía*, encontramos a un profesor japonés dando una conferencia en una prestigiosa institución académica sobre la obra del famoso autor Mishima. El fantasma sin cabeza de Mishima está también presente, vestido de militar y con un aire de superioridad, quizás un eco del anacrónico ultranacionalismo del autor de la vida real. La presencia de este fantasma es, quizás, otro guiño al realismo mágico. Mishima observa también las diapositivas que supuestamente proveen su biografía ilustrada, de ahí el título de la novela corta. Estas imágenes narrativas tienen la función de ofrecer nuevos significados del relato. Varias ocurrencias coinciden con episodios de la vida de Bellatin, incluidas las depresiones, su sentimiento de culpabilidad por escribir, así como su interés por los perros pastores belgas Malinois y por las víctimas de los defectos de nacimiento por ingestión de Thalomid durante el embarazo. De nuevo, reaparece el familiar sentimiento de culpa por los defectos físicos. Incluso después de su muerte, Mishima se avergüenza de mostrar su cuerpo sin cabeza a los fantasmas de sus familiares: «Añadió que era intolerable la sensación no solo de haber hurtado en forma impune, sino la de no encontrar a veces dónde esconder el cuerpo avergonzado» (Bellatin, 2009, p. 26). Por miedo al rechazo, el fantasma de Mishima empieza a frecuentar lugares oscuros y saunas donde la ausencia de su cabeza no se puede notar fácilmente. El vacío, la ausencia de cabeza, es una pesada carga para él, al igual que, para el autor real, Yukio Mishima, la debilidad de su musculatura era también una fuente de vergüenza.

Siguiendo los pasos de Shiki Nagaoka, quien trató cómicamente de disminuir el tamaño de su nariz, Mishima trata sin éxito de reemplazar el vacío de su cabeza con «una cabeza profesional» (Bellatin, 2009, p. 36), para que lo acepte la gente. Más adelante, usa una cabeza rudimentaria que le ha hecho un artesano, hasta que encuentra a una persona que hace máscaras con piedras de fantasía. Al final, un conocido artista crea una serie de cabezas artísticas que añaden valor estético, para que el vacío pueda pertenecer ahora a todo el mundo. Estas cabezas son reminiscentes de la colección de brazos protésicos de Bellatin. Una vez más, la vergüenza de Mishima sirve para denunciar la intolerancia de la diferencia corporal por parte de la sociedad. Quizás todavía más importante es el hecho de que el vacío individual representando por la falta de cabeza de Mishima (a mi juicio, una metáfora de «la muerte del autor») ha sido reemplazado por una pieza artística (una metáfora de la literatura y de la novela que estamos leyendo) que ahora nos pertenece a todos, a todos los lectores: «Cabeza y creación de palabras. Mishima había advertido, sobre todo en los últimos tiempos, que no podía haber la una sin la otra. O, más bien, que no podía existir una sin la ausencia de la otra» (Bellatin, 2009, p. 46). En otras palabras, la literatura no puede existir sin «la muerte del autor». Después, el narrador ofrece una nueva metáfora del nacimiento de lo que Julio Cortázar llamó el «lector cómplice»: «Imaginaba la construcción de aquella parte de su cuerpo como una acción abierta, que lograra hacer del agujero algo así como un jardín público. Un espacio anónimo donde todos tuvieran la responsabilidad de mantenerlo en condiciones perfectas» (Bellatin, 2009, p. 46). Dicho sea de paso, como señala Yoshihiko Ikegami, en *El imperio de los sentidos* de Barthes, el tema del vacío es también recurrente (Ikegami, 1991, p. 10). Este vacío, según Barthes, se nota en todos los sitios, incluso en el centro de Tokio, el haikú, la comida japonesa, las marionetas tradicionales japonesas y el jardín japonés (un jardín público como el que mencionó Bellatín en la cita anterior). Por tanto, no sería demasiado arriesgado argüir que podría haber también intertextualidades entre la imagen del Japón que ofrece Bellatín y el estudio de Barthes.

Para continuar con la naturaleza metanarrativa de *Shiki Nagaoka*, Mishima problematiza el acto de escribir preguntándose sobre el origen inconsciente de las ideas de sus obras. En «La muerte del autor», Barthes argumenta contra la necesidad de recurrir a las intenciones o la biografía del autor a la hora de interpretar sus textos. Condena la tendencia del lector a recurrir a la identidad del autor como fuente de significados. En sus propias palabras, «la escritura es la destrucción de cada voz, de cada punto de origen. La escritura es ese espacio neutral, compuesto, oblicuo en el que nuestro sujeto se esfuma, es el negativo en que se pierde toda identidad, empezando con la propia identidad del cuerpo que escribe» (Barthes, 1982, p. 118). Según Barthes, tan pronto como se escribe el texto, el autor muere: «Tan pronto como un hecho se narró con el fin de actuar directamente sobre la realidad pero de modo intransitivo, esto es, al fin, fuera de cualquier otra función que la de la práctica simbólica en sí, esta desconexión se produce, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte y comienza la escritura» (Barthes, 1982, p. 119). Haciéndose eco de las teorías de Barthes, en *Biografía* Mishima llega a la conclusión de que él es solo un médium para los textos que ya se escribieron en otro sitio. Al final de la historia, el profesor japonés sostiene que Mishima nunca existió, dando a entender así que los escritores, incluyendo Bellatin, tampoco existen; que una vez que se publican los textos literarios, ya no les pertenecen y, por tanto, dejan de ser la fuente principal de significados. Esta estrategia narrativa está íntimamente relacionada con la conocida anécdota de la organización por parte de Bellatin de un congreso de escritores mexicanos en París en 2003, donde los asistentes solo podían encontrar actores haciendo el papel de escritores reales y sin intentar parecerse a ellos. Solamente habían memorizado diez textos escritos por los autores. De nuevo, en consonancia con las ideas de Barthes, el posicionamiento del autor como la principal fuente de significado, o quizás simplemente el culto a la celebridad, fue desacralizado. Del mismo modo, en la novela, Mishima se convirtió en un mero constructo, un médium que toma prestado, copia y reescribe ideas y palabras del mundo inconsciente del

infinito diccionario de la lengua y de la cultura. No en vano Bellatin dice haber pasado horas copiando con su máquina de escribir páginas enteras de sus autores favoritos. La falta de cabeza en el cuerpo de Mishima simboliza la pérdida de la identidad personal: ahora el autor de sus obras podría ser cualquiera, como sugieren las diferentes cabezas falsas creadas por un artista y las varias traducciones falsas.

Así pues, aunque se podría argüir que Bellatin crea alegorías flotantes con significantes inestables que no nos llevan necesariamente a significados o a referentes de la vida real, *Biografía*, al igual que varias de sus obras, se puede leer como una alegoría de la lectura y la escritura que coquetea con el orientalismo. De hecho, algunos pasajes mencionan directamente la experiencia escritural: «Y el mismo fantasma, el que aparece con mayor frecuencia, le suele informar a Mishima que el escritor percibe las cosas del mundo como si alguien le fuera relatando lo que ocurre a su alrededor. Las siente de tal manera que los sucesos forman parte de un universo imaginario» (Bellatin, 2009, p. 17). Igualmente, Mishima puede oír una voz que a veces le pregunta: «¿De qué río se nos habla en ese extraño exilio que es la escritura?» (Bellatin, 2009, pp. 24 y 41). Más tarde, se pregunta «si después de muertos los escritores se encuentran ya preparados para entender los símbolos a partir de los cuales construyeron su trabajo» (Bellatin, 2009, p. 50). Todos estos pasajes hacen de *Biografía* una meditación sobre los temas de la escritura y la traducción; una meditación que acaba revelándonos el peculiar uso que hace el autor de los referentes japoneses para crear un efecto alienante entre sus lectores.

Independientemente de que se use como una máscara literaria o no, desde el primer párrafo, la novela sugiere que estamos ante la cultura japonesa, ya sea en el Japón o en otros lugares. Los personajes practican el sintoísmo, la espiritualidad indígena del pueblo japonés, e incluso leemos que: «Aparece de pronto en la sala un maestro que da la impresión de ser japonés» (Bellatin, 2009, p. 11). Se observan, asimismo, listas desconectadas de términos japoneses con su definición que aparecen de vez en cuando en el texto, con palabras como *misoshiru*, *bento* o *hanami*.

Algunos de estos pasajes tienen matices exotizantes: «[...] cuando caía el último diente, debían prepararse para la muerte. Aquel trance tendría que ser realizado después de la celebración del Ritual de las Luciérnagas. En aquella región se hablaba de la existencia de cementerios exclusivos para mujeres desdentadas» (Bellatin, 2009, p. 22). Otros describen extrañas costumbres inventadas, tales como la de intercambiar zapatos como una manera de saludarse. Como se mencionó, aun si estas descripciones tienen el simple objetivo de prevenir que los lectores identifiquen el texto con un tiempo o un espacio concretos, acaban por orientalizar la cultura japonesa, que es la que los lectores inevitablemente identifican en el texto.

LA TRADUCCIÓN Y EL LECTOR MALEABLE EN *EL JARDÍN DE LA SEÑORA MURAKAMI*

En *El jardín*, no queda claro si la acción tiene lugar en el Japón o no, pero ciertos pasajes sugieren que los personajes viven lejos del archipiélago: «En esa época el padre del señor Murakami aún mantenía relaciones con el Japón. [...] En aquel entonces algunos miembros de la familia hacían largos viajes a las islas. Shikibu no las había vuelto a oír nombrar desde que se difundiera la noticia de un país en ruinas» (Bellatin, 2001b, p. 52). Por otra parte, Bellatin ha señalado que la influencia de la literatura japonesa no se refleja en ningún personaje en concreto, sino en el lenguaje que utiliza en la novela: «Creo que la real influencia de la literatura japonesa sobre mis libros está en el sentido de poder comprimir el lenguaje. Me interesa lo que queda en el vacío cuando alguien trata de transcribir un ideograma a una lengua occidental» (Tsurumi, 2007, p. 37). Esto no debe sorprendernos si se tiene en cuenta que no es el Japón real el que inspira al autor, sino más bien sus lecturas del Japón mediadas por las interpretaciones de otros autores y directores de cine.

En cualquier caso, lo que importa para este estudio es que los personajes son indudablemente de origen japonés: hay numerosas referencias al haikú, la ceremonia del té, el ancestral juego de go, la afición a los *kois* (carpas

japonesas), la literatura japonesa, emperadores y una casta guerrera que obviamente se trata de los samuráis. Incluso el resumen que se ofrece en la contraportada de la edición de la editorial Tusquets (que seguramente aprobó el propio autor) nos explica que se recrean los clásicos literarios japoneses: el estilo y la estética de la novela supuestamente imitan el poder evocativo, la sobriedad y la austeridad de autores japoneses como Yasunari Kawabata (1899-1972) y Junichiro Tanizaki (1886-1975), al que el protagonista de la novela llega a conocer. En este contexto, César Ferreira, en su reseña de *El jardín*, dice que «la novela entera puede ser leída como una historia del refinamiento oriental, como una referencia a las abundantes tradiciones japonesas» (Ferreira, 2003, p. 154). La novela trata de imitar la tensión entre lo tradicional y lo moderno presente en la literatura japonesa contemporánea. Esto se observa no solo en la presencia de dos grupos rivales de críticos académicos de arte, los Ultramodernos y los Conservadores Radicales, sino también en el vestuario de Izu, que contiene tanto kimonos tradicionales como ropa occidental, y en la comida que se ofrece en los restaurantes, que ofrece desde platos de la comida tradicional hasta cocina francesa.

El narrador de *El jardín* también menciona el ensayo sobre estética *El elogio de la sombra* (*In'ei Raisan*, 1933), del autor japonés Junichiro Tanizaki, que contrasta la constante búsqueda de luz y claridad de la cultura occidental con la cultura tradicional japonesa, que sabe apreciar la belleza de la oscuridad y la sutileza: «Tanikazi Junichiro 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» (Bellatin, 2001, pp. 74-75). De hecho, varios pasajes de la novela de Bellatin homenajean el elogio que hace Junichiro de los detalles y matices de las sombras: «Los pequeños mecheros alimentados con alcohol que alumbraban la casa del señor Murakami eran también una manera de indicar que se debía preservar la tradición» (Bellatin, 2001b, p. 66); «Se refirieron a la importancia del juego de las sombras

y luces en las casas que allí se diseñaban» (Bellatin, 2001, p. 74). Parece, por tanto, que algunos pasajes de la novela de Bellatin entran en diálogo con el Japón de la vida real, aun si se trata de la representación que hace del país uno de sus intelectuales.

Quizás en otro guiño más al realismo mágico, el fantasma del señor Murakami se le aparece a su viuda flotando en los estanques del hermoso jardín doméstico que le pidió antes del matrimonio. Al final, ella acepta el fin de sus sueños y encuentra un amargo placer en la destrucción del jardín oriental (su universo privado, su último refugio y heterotopía donde podía encontrar paz espiritual) que ahora le recuerda a su marido. Como explica Foucault, «quizás el más antiguo ejemplo de estas heterotopías, en la forma de plataforma contradictoria, sea el jardín. Se debe tener en cuenta que en el Oriente el jardín, una fascinante creación que tiene miles de años, era profundamente simbólico, con significados sobreimpuestos, se diría» (Foucault, 1998, p. 181). Aún más importante, la señora Murakami se ha convertido en una viuda resentida, lo que, según Bellatin, representa metafóricamente al lector maleable que está intentando evitar: «[...] ahí yo hago el paralelo con lo literario, con esas literaturas del ‘deber ser’, que aceptan elementos y situaciones precedentes porque son líneas ya trazadas, retóricas que ‘hay que aceptar’, y se termina muy mal, así como Izu» (Castañeda, 2010, s/p). La sumisa Izu, que ahora se viste de una manera más conservadora, ha obedecido todas las imposiciones de su profesor, su madre y su marido; esa es precisamente su falla trágica. Por ello, acaba siendo humillada por su marido, que apenas vuelve a casa por la noche y que al parecer le es infiel con la criada y otras mujeres.

Al final, si bien lo japonés en esta traducción ficticia de un texto literario inexistente no está asociada con la deformación física y partes del cuerpo que faltan, todavía se presenta en el contexto de la sumisión, la humillación y la venganza en frío. El Japón imaginado en esta novela se puede resumir en su imagen central: el jardín tradicional japonés de la señora Murakami, con bambú y un estanque con carpas doradas, que

iba a contracorriente de la filosofía occidentalizante y modernizadora de su marido, acaba siendo destruido para construir un parque en su lugar. ¿Representa esto el triunfo de la modernidad sobre los valores tradicionales? Alrededor de este centro organizador, podemos dibujar un mapa cognitivo de la idea de la cultura japonesa que tiene el autor implícito, si seguimos las referencias al haikú, los kimonos, el suicidio, la ceremonia del té, el juego de go, el drama *kabuki*, la terapia tradicional *shiatsu* y períodos históricos tales como la era Meiji o el período Kamakura, entre otras referencias culturales.

Al igual que en otras obras, en *El jardín* Bellatin intenta debilitar la presencia del autor lo más posible. Esta vez, niega su propia autoría al sugerir, por medio del uso de notas explicativas, que ha adoptado el papel de traductor. En *Shiki Nagaoka*, se nos dice que el protagonista consigue darle a todos sus escritos la sensación de ser traducciones; ahora, su autor aplica las mismas técnicas. Al final, este recurso retórico da la impresión de que la versión original de la narración se ha perdido. Al mismo tiempo, añade verosimilitud al relato. Bellatin ha explicado, en la entrevista con Tsurumi, que en ambas obras, *El jardín* y *Shiki Nagaoka*, trata de confundir al lector, que tiene que discernir los datos que son reales y los que son inventados. Por medio del uso de notas explicativas y otros recursos, Bellatin se convierte en traductor de textos inexistentes. Como se mencionó, la traducción es una herramienta más para conseguir «la muerte del autor»: al convertirse en traductor de sus propios textos, Bellatin consigue por fin escribir textos sin autor; como la de Mishima, su «cabeza» ha sido simbólicamente cortada.

Finalmente, en *El jardín* hay también pasajes que evocan un Oriente misterioso y exótico: encontramos un modelo de bungalow que incluye un cuarto para suicidarse; cacerías de orugas en años bisiestos, usando gasa gris para cubrirse la cara; y juegos ilegales con piedras blancas y negras practicados en sótanos de almacenes en los que los participantes quedan terriblemente heridos o mueren. Sin embargo, curiosamente, esta vez Bellatin parece mofarse de su propio orientalismo en el apéndice:

«En algún momento de la narración habría sido conveniente volver a referirse a la Cacería de Orugas, tal vez explicar con detalle lo absurdo de una actividad como aquella» (Bellatin, 2001b, p. 106).

En resumidas cuentas, Bellatin recurre a personajes japoneses para distanciarse de sus propios escritos, como si fuera la cultura más alejada de la suya. Su elucubración sobre la lectura, la escritura y la traducción viene acompañada en ocasiones de matices orientalistas y exotizantes, de los que a veces él mismo se burla. Pero incluso si el Japón se usa como máscara literaria para evitar que el lector identifique marcos temporales y espaciales específicos, la imagen de esta cultura que permanece en la mente del lector acaba estando asociada con la sumisión, la deformidad física, el suicidio, la decapitación, la ausencia de partes del cuerpo y la crueldad contra personas y animales. Una escena indicativa, por ejemplo, se da durante el almuerzo después de la boda de Izu y el señor Murakami, cuando comen un pescado que todavía sigue vivo en el plato. En este sentido, Tsurumi ha señalado: «La caracterización de Bellatín de los protagonistas japoneses masculinos [en *Shiki Nagaoka* y *El jardín*] es decididamente negativa desde el momento en que parecen no tener un sentido moral que guíe sus acciones» (Tsurumi, 2007, p. 230). No obstante, Bellatin parece ser consciente y sentirse cómodo con esto. De hecho, en su entrevista con Tsurumi admite que nunca ha visitado el Japón y luego añade:

Me gustaría quedarme con esta idea distorsionada de lo que es el Japón. La esencia. Mi interés es lo que queda de las ruinas. No tengo interés en los orígenes. Estoy contento con lo que me llega después de la traducción. El misterio, un texto, los caracteres —como pueden ser transmitidos a lo largo de los siglos—. No me interesa la verdad del Japón, sino la retórica del Japón (Tsurumi, 2007, p. 376).

El autor juega con su propia recepción de un Japón traducido y mediado por otros occidentales o por intelectuales japoneses, quizás porque el otro Japón sería inaccesible para él. La autenticidad cultural, por tanto, no es una de sus preocupaciones; su interés reside en las múltiples

traducciones de la cultura japonesa, a veces llevadas a cabo desde una perspectiva lúdica y humorosa. Este proceso, que cataliza la muerte del autor, es, en último término, lo que más revela sobre el apego emocional del autor al «Oriente».

BIBLIOGRAFÍA

- Aantebi, Susan (2009). *Carnal Inscriptions: Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Barthes, Roland (1996). The Death of the Author. En Philip Rice & Patricia Waugh (eds.), *Modern Literary Theory: A Reader* (pp. 118-122). Londres: Arnold.
- Barthes, Roland (1982). *Empire of Signs* (traducción de R. Howard). Nueva York: Hill and Wang.
- Bellatin, Mario (1999). *Salón de belleza. Damas chinas*. Lima: Peisa.
- Bellatin, Mario (2001a). *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bellatin, Mario (2001b). *El jardín de la señora Murakami. Oto no-Murakami monogatari*. Barcelona: Tusquets.
- Bellatin, Mario (2005). *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama.
- Bellatin, Mario (2005). *Obra reunida*. México DF: Alfaguara.
- Bellatin, Mario (2009). *Biografía ilustrada de Mishima*. Lima: Matalamanga.
- Castañeda, Eduardo (2010). Mario Bellatin, la magia de *nowhere land*. *Plaza de Libros. Escritores latinoamericanos contemporáneos*, 4 de noviembre. Disponible en: <<http://www.puntog.com.mx/2001/20010223/ENB230201.htm>> (consultado el 4 de noviembre de 2010).
- Ferreira, César (2003). Reseña de El jardín de la señora Murakami. *World Literature Today*, 77(1), 153-54.

- Foucault, Michel (1998). *Aesthetics, Method, and Epistemology* (editado por J. D. Faubion). Nueva York: The New Press.
- Ikegami, Yoshihiko (1991). Introduction: Semiotics and Culture. En Yoshihiko Ikegami (ed.), *The Empire of Signs* (pp. 1-24). Ámsterdam-Filadelfia: John Benjamins.
- Iwasaki Cauti, Fernando (2009). *España, aparta de mí estos premios*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Larrain, Ramiro (2006). Entrevista a Mario Bellatin. *Orbis Tertius*, 11(12), s/p.
- Melgar, Francisco (2007). Mario Bellatin: 'La escritura no tiene nacionalidad'. El Comercio.com, 29 de octubre. Disponible en: <<http://www.elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-01-28/ImEcLuces0659820.html>>.
- Palaversich, Diana (2003). Para una lectura de Mario Bellatin. *Chasqui*, 32(1), 25-38.
- Rother, Larry (2009). *A Mischievous Novelist with an Eye and an Ear for the Unusual*. Disponible en: <<https://www.nytimes.com/2009/08/10/books/10bellatin.html>>.
- Tsurumi, Rebecca (2007). «The Closed Hand: Images of the Japanese in Modern Peruvian Literature». Tesis doctoral. The City University of New York.
- Valle, Agustín (2009). *Importa más el deseo que el producto*. Disponible en: <http://www.almamagazine.com/verItem.php?item=importa_mas_el_deseo_que_el_producto&volanta=mario_bellatin> (consultado el 4 de noviembre de 2010).