

EXTREMO OCCIDENTE Y EXTREMO ORIENTE

Herencias asiáticas en
la América hispánica

Axel Gasquet y Georges Lomné
(Editores)



Capítulo 13



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 MEMORIA RECUPERADA Y PERTURBADA EN «OKINAWA EXISTE» DE AUGUSTO HIGA

Shigeeko Mato
Waseda University, Tokio

INTRODUCCIÓN: ¿LA RECUPERACIÓN DE LA HERENCIA JAPONESA EN EL PERÚ?

«Okinawa existe» es el primer cuento del libro homónimo *Okinawa existe*, una colección de cuentos de Augusto Higa Oshiro que ganó en 2013 el VII Concurso Nacional de Cuento, Premio José Watanabe Varas, patrocinado por la Asociación Peruano Japonesa (APJ)¹. El patrocinio de la APJ, el premio en honor a la memoria del poeta Watanabe, cuyo padre era inmigrante japonés, y el título de la colección *Okinawa existe* nos hacen pensar que la colección de Higa puede servir para preservar y darle vivacidad a la herencia japonesa en el Perú. Aunque no se sabe con certeza si la motivación de Higa de crear una historia de Okinawa se asociaba estrechamente con el hecho de que la APJ organizó el concurso de cuento, las palabras del autor en una entrevista indican que es su responsabilidad personal, como un escritor peruano de ascendencia japonesa, abrir un nuevo espacio para la literatura *nikkei* peruana y contemplar los temas relacionados con la comunidad japonesa en el Perú:

¹ «Nuestra organización», *Asociación Peruano Japonesa*, 1998-2008. La Asociación Peruano Japonesa fue fundada el 3 de noviembre de 1917 bajo el nombre de «Sociedad Central Japonesa». Uno de los objetivos principales de la APJ es promocionar la cultura japonesa y fortalecer el intercambio cultural entre el Perú y el Japón.

[...] aquí en el Perú existe una literatura criolla, una literatura de afrodescendientes, una literatura amazónica, una literatura andina. Entonces, yo he agarrado la parte en la que se refiere a los descendientes de los japoneses en el Perú. Porque era una especie de compromiso personal. Es decir, si yo hubiese sido invidente, evidentemente que yo haría una novela sobre invidentes. Soy descendiente de japoneses y estoy obligado a realizar una novela en donde enfoque estos problemas. ¿Qué cosas hemos sido como comunidad? ¿A qué país nos hemos integrado? ¿En qué momento de nuestra evolución nos encontramos? (Higa, 2013a, s/p).

Señalando la ausencia de una literatura de descendientes japoneses en su país, el autor parece insinuar que su misión es excavar y recuperar la historia enterrada y la herencia de los peruanos de ascendencia japonesa en el mundo literario peruano.

A primera vista, el cuento «Okinawa existe» parece corresponder bien a tal misión de recuperar y disseminar la herencia japonesa en el Perú. El cuento trata de una mujer de setenta y seis años de edad, la *obachan* («abuelita») Miyagui, quien inmigró al Perú en los años treinta desde Okinawa, la prefectura más meridional del Japón, y ahora vive con la familia de su hijo, que tiene un negocio pequeño en Lima. Miyagui visita todos los días a su amiga de la infancia en Okinawa, Maeshiro, para contarle sus recuerdos de ahí, mediante los cuales Miyagui declara y asegura que existe una bella memoria de la infancia okinawense. Como inmigrante, recuerda y reconstruye la existencia de esa bella Okinawa, su tierra natal, a través de su memoria. El tema del cuento, en parte, se asemeja a un proyecto de patrimonio cultural que intenta recuperar lo que se ha perdido, revitalizarlo y conservarlo a través de la memoria. A pesar de tal semejanza, catalogar «Okinawa existe» como un producto que ha resultado de un proyecto de recuperación y rehabilitación de la cultura y la herencia japonesas, puede que no permita aproximaciones más integrales al cuento que vayan más allá de una interpretación limitada que termina solamente celebrando la recuperación y la conservación.

El presente ensayo intenta ofrecer un análisis de «Okinawa existe» en el cual se examina por qué el cuento se debería leer, no como una celebración de una memoria recuperada y archivada de Okinawa, sino más bien como un espacio literario que le impulsa al lector a observar «los procesos» a través de los cuales se recuerda y se recupera la memoria de la protagonista, la inmigrante Miyagui. Aunque la idea de la recuperación de la memoria okinawense parece coincidir con la intención del antedicho proyecto de patrimonio cultural, fijando la atención del lector en «los procesos», se puede ver que el cuento provoca escepticismo con respecto a la idea precisa de poder recuperar y preservar la memoria cultural de la protagonista. Para examinar cómo surge este escepticismo en los procesos de recordar y contar, este artículo se propone explorar, mediante la teoría de la *performance* presentada por Diana Taylor, cómo y por qué Higa crea la memoria de Okinawa de Miyagui dentro de un marco del ritual de la *performance* de todos los días de la protagonista, postulando que el autor presenta la memoria de Okinawa no como un memorial especial ni conmemorativo que perpetúe las reflexiones de su pasado, sino más bien como un rito rutinario, repetido y vivo que no produce ni fetichismo ni inmortalización de la memoria de Okinawa.

MARCOS TEÓRICOS

La performance y los procesos de transmisión y transferencia

Antes de empezar con el análisis del cuento, aquí se examinará la teoría de la *performance* de Diana Taylor. La autora, para hacer hincapié en la importancia de prestarle atención a los procesos en los que la memoria se recupera, se transmite, se transfiere y se transforma, demuestra su crítica de la proclamación de «las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad» de la UNESCO. Según Taylor, los proyectos de «Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial» patrocinados por la UNESCO, que procuran «proteger, promocionar y revitalizar espacios culturales inmateriales» como tradiciones orales y artes del espectáculo,

suelen documentar y archivar formas culturales producidas y transmitidas a través de memoria adquirida mediante el cuerpo o memoria encarnada (*embodied memory*) y acciones encarnadas (a las cuales Taylor se refiere como al «repertorio»), en un archivo, donde se conservan los registros, ignorando los modos y los procesos de transmisión de la memoria y acciones encarnadas (Taylor, 2003, pp. 23-24). Taylor además asevera que el nombre de «los Tesoros Humanos Vivos», un programa desarrollado por la UNESCO como parte de su promoción del «patrimonio cultural inmaterial», «conjuran visiones de un objeto humanoide como un fetiche», que «reproducen los problemas de materializar, aislar y exotizar a un sujeto no occidental que la UNESCO ha reclamado abordar» (Taylor, 2003, pp. 23-24)². Esta crítica revela la falta de entendimiento por parte de la UNESCO acerca de «cómo» se transmiten formas culturales de expresiones y conocimiento cultural a través de memorias vivas y acciones encarnadas (Taylor, 2003, pp. 23-24). Asimismo, Astril Erll plantea una cuestión ética respecto al turismo y consumismo mundiales generados por los proyectos de la UNESCO, tanto los del patrimonio mundial como los de «Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial» (Erll, 2011, p. 53). Erll insinúa que las prácticas de memorias locales surgidas dentro de contextos espacio-temporales específicos se reemplazan a través de estos proyectos por las ideas eurocéntricas de la herencia cultural representada como un objeto estático y algo siempre nostálgico y/o exótico, sin una contextualización concreta, que concuerdan con las perspectivas y expectativas de turistas y consumidores (Erll, 2011, pp. 52-53).

Es sin duda poco ético perpetuar e inmovilizar «el patrimonio cultural inmaterial» para establecer una interpretación fija de una tradición patrimonial que cumpla las expectativas de turistas y consumidores, borrando otros modos de interpretarlo. Para que se pueda ver lo borrado, es de crucial importancia prestarle atención a los procesos de cómo «el patrimonio cultural inmaterial» ha sido formado, conservado y transmitido

² Todas las traducciones de citas son mías, a menos que se indique lo contrario.

como acciones e interacciones vividas, vivas y reiteradas de personas que están en constante movimiento y transformación. Sin embargo, ¿cómo se pueden observar los procesos sin hacer lo inmaterial material? Por ejemplo, ¿cómo se pueden examinar los procesos en los cuales una historia oral se forma, se conserva y se transmite sin documentarla o registrarla con palabras escritas? Taylor diría que una solución a este dilema sería «toma[r] en serio el repertorio (*performances* verbales y no verbales) de prácticas encarnadas como un sistema importante de saber y transmitir conocimiento», apartándose de la dominación del archivo (Taylor, 2003, pp. 26-27). La dominación del archivo se refiere al mundo de escritura en el cual tradiciones inmatrimales se transfieren a un sistema material de escritura que tiende a reducir múltiples formas orales a una versión materializada y determinada (Taylor, 2003, pp. 26-27). Como Taylor indica que siempre existen las relaciones de poder entre la escritura y la oralidad, como en el caso del término «literatura oral» que muestra la relación jerárquica en la cual la oralidad ya siempre se ha transformado en un texto escrito (Taylor, 2003, p. 26), los procesos exactos de cómo una historia oral se practica, se preserva y se transmite por y para la comunidad local no se pueden observar «por completo» después de trasladarla a un documento escrito.

Aunque Taylor parezca insistir en la diferencia entre el repertorio y el archivo, no es su intención separarlos, contraponer el repertorio al archivo, ni valorizar más el primero que el último. Por el contrario, intenta contemplar lo que existe —el tránsito y los pasos de transformación— entre el repertorio y el archivo, acentuando que:

[...] el repertorio presentado (*performed*) a través de formas que se pueden repetir, como las de baile, teatro, canción, ritual, testimonio, prácticas de sanación, trayectorias de memoria y muchas otras formas de hábitos, conductas y prácticas que se pueden repetir [...], no puede ser almacenado o contenido en el archivo (Taylor, 2003, pp. 36-37).

Precisamente para poder examinar este espacio entre el repertorio y el archivo —es decir, los procesos de transferir del repertorio al archivo y del archivo al repertorio—, Taylor presenta la teoría de la *performance* como una herramienta indispensable y explica la función de las *performances* de la siguiente manera: «[...] las *performances* funcionan como actos vitales de transferir, transmitir conocimiento social, memoria y un sentido de identidad por medio de lo reiterado, o lo que Richard Schechner ha llamado ‘*twice-behaved behavior*’ (repertorio reiterado de conductas repetidas)» (Taylor, 2003, pp. 2-3)³. En otras palabras, por un lado, como la *performance* se presenta reiterativamente en un contexto específico, es algo ritualizado y formalizado y reproduce y refuerza los mismos valores y los mismos códigos de prácticas y conductas que se han transmitido de una generación a otra en ciertas sociedades (Taylor, 2003, pp. 20-21, 28-33). Por otro lado, las operaciones repetidas y vivas de la *performance* producen diversas transmutaciones de ella y sus innumerables interpretaciones que se cambian en cada representación y esta naturaleza de la *performance* causa una condición que impide la transmisión de una «sola» versión de qué es lo normal, pero al mismo tiempo permite una transmisión de conocimiento histórico, social y cultural que está en constante transición (Taylor, 2003, pp. 28-33). Es decir, la *performance* nos hace observar simultáneamente los dos momentos contradictorios, tanto el momento cuando se constituye el conocimiento o la memoria histórico(a), social y cultural, como el momento de cambio cuando se desestabiliza y se perturba el conocimiento una vez establecido. Esta contradicción que surge en la *performance* sirve para manifestar los procesos de transmisión y transformación de conocimiento y valor, y es este fenómeno contradictorio

³ Ver también Taylor, 2007-2008a. Esta traducción de «repertorio reiterado de conductas repetidas» es de Taylor y viene de su artículo «El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política». Además, véase Taylor, 2007-2008b. En la traducción de Marcela Fuentes, el término «*twice behaved-behavior*» es traducido como «comportamiento dos veces actuado».

de la *performance* el que prohíbe la congelación y la inmovilización de una memoria homogeneizada.

Congelación e inmovilización de la memoria recuperada

Aunque el cuento se analiza principalmente dentro del marco teórico de la *performance* de Taylor, para explorar más a fondo el tema de la obsesión por congelar e inmovilizar recuerdos, aquí cabe destacar el concepto de memoria articulado por Paul Ricœur y Andreas Huyssen.

Ricœur argumenta que la historia oficial se construye basándose en la memoria manipulada por el poder del Estado que decide qué sucesos históricos deben ser recordados y olvidados para celebrar, conmemorar y monumentalizar una única memoria oficial a fin de fortalecer la legitimidad de la historia oficial (Ricœur, 2010, pp. 581-86)⁴. Puede que estas palabras de Ricœur señalen que las memorias de los que no tienen poder (las voces de las víctimas) han sido marginadas y omitidas de la historia oficial, pero más bien exhiben que la conmemoración de «cualquier» memoria monolítica —la memoria impuesta por el discurso del dominador o la memoria recuperada por la voz del dominado que resiste al olvido de su memoria— implica la aceptación de esta memoria incompleta y el olvido de otras visiones y versiones que contaminen la instauración de la memoria monolítica y oficial (Ricœur, 2010, pp. 582-86). Por lo tanto, obsesionarse con recuperar y celebrar la memoria recuperada o, en las palabras de Ricœur, «el retorno del inhibido», también puede traer el peligro de relegar otras memorias (Ricœur, 2010, pp. 583-85), que discuerden con el objetivo ideológico de la recuperación, en el olvido y en la amnesia.

⁴ Ver también Zinn, 2005, p. 9. La idea de Ricœur nos recuerda sobre la inquietud de Howard Zinn causada por la noción de «la memoria de estados» mencionado por Henry Kissinger. Si la homogeneizada memoria oficial queda almacenada en un archivo inmóvil sin que surja ninguna contradicción que perturbe la solidez de la memoria, es muy posible que uno incurra en el peligro de aceptarla como «la memoria de estados» y que acabe borrando otras memorias que no concuerden con la memoria oficial.

Como lo enuncia Ricœur: «Ver una cosa es no ver otra. Narrar un drama, es olvidar otro» (Ricœur, 2010, p. 586).

Si Ricœur manifiesta que conmemorar una memoria recuperada significa relegar otras a los recónditos rincones del olvido, Andreas Huyssen expone la imposibilidad de conmemorar y conservar memorias recuperadas perpetuamente. En sus estudios del monumento memorial, Huyssen indica que «hemos llegado a leer ciudades y edificios como palimpsestos del espacio, monumentos como algo transformable y transitorio, y esculturas sometidas a las vicisitudes del tiempo» (Huyssen, 2003, p. 7). Huyssen observa que, a pesar de que el monumento es transformable y transitorio y a pesar de que la monumentalización de memorias ha sido algo maligno, la idea de construir monumentos y memoriales aún seduce al ser humano dando la ilusión de poder petrificar y perpetuar la memoria en un monumento o memorial conmemorativo (Huyssen, 2003, p. 31). Esta «seducción monumental» u «obsesión con monumentos» (Huyssen, 2003, pp. 30-31) se relaciona estrechamente con el miedo, el pánico y aún el terror de olvidar el pasado (Huyssen, 2003, pp. 17-18). De esta manera, Huyssen muestra que el monumento memorial se puede interpretar como un espacio paradójico. Por un lado, se construye un monumento o memorial para no olvidar el pasado —es decir, para perpetuar la memoria del pasado—; pero, por otro lado, el deseo de atrapar la memoria en un monumento resulta imposible porque la memoria representada por un monumento es siempre «transformable y transitoria» (Huyssen, 2003, p. 7). En realidad, la memoria del pasado representada por un monumento siempre se inscribe en el presente y se inscribirá en el futuro. Es un espacio temporal donde se encuentran y se mezclan «los recuerdos de lo que había antes, y las alternativas imaginadas a lo que hay ahora» (Huyssen, 2003, p. 7). En el presente del proceso de imaginar e interpretar la memoria del pasado, emergen no solo las huellas del pasado, sino también la imaginación de lo que se ha perdido, lo que se ha borrado, lo que se ha preservado y lo que se ha transmitido (Huyssen, 2003, pp. 7 y 29), haciendo la memoria inestable e incompleta.

Esta doble función contradictoria de un monumento —seducir para preservar la memoria representada en el monumento como un archivo fijo y a la vez revelar la temporalidad y la inconsistencia de la memoria en el monumento que impiden que la misma memoria esté preservada exactamente tal como en el pasado— se puede observar en el acto de recordar de la protagonista, la *obachan* Miyagui, de «Okinawa existe». Aunque en «Okinawa existe» no aparece literalmente un monumento memorial, la intención o casi obsesión de la protagonista por «atrapar la memoria» (Higa, 2013b, p. 16) de la belleza y la inocencia de Okinawa y la realidad de no poder atraparla recuerdan la doble función contradictoria del monumento caracterizada por Huyssen. Para hacer hincapié en esta contradicción, como se ha mencionado antes, Higa coloca a la protagonista en un escenario de *performance*.

ANÁLISIS TEXTUAL: CONTAR LA MEMORIA ORAL COMO UNA *PERFORMANCE*

«Okinawa existe» se puede considerar un cuento que muestra momentos contradictorios y transitorios de la *performance* entre la construcción de un conocimiento histórico, social y cultural y la deconstrucción (y reconstrucción) de él. La *performance* se presenta en la forma de historias orales contadas por la protagonista, la *obachan* Miyagui, en las cuales su memoria de Okinawa se recupera y se transmite. Huelga decir que las historias orales de Miyagui están escritas en la forma narrativa y es un hecho indiscutible que el autor usa las palabras escritas para presentar las historias orales. No obstante, esto no quiere decir necesariamente que Higa trata de documentar y congelar la memoria recuperada y transmitida en un archivo que nunca se desentierra. En otras palabras, Higa no construye un monumento osificado que siempre ofrezca una sola visión de lo que se debe recordar ni una sola interpretación de cómo se lo debe recordar. Por el contrario, a través de la *performance* de Miyagui, el autor lanza una mirada hacia los «procesos» en los cuales la memoria de Okinawa viaja

entre las imaginaciones soñadoras que tiene en sus sueños y ensueños, las historias orales contadas a su amiga y la forma narrativa, haciendo la memoria cambiante y vacilante. En las siguientes secciones, se presentará un análisis textual aplicando la teoría de la *performance* para examinar más detenidamente: a) qué imaginaciones soñadoras emergen; b) cómo se enlazan con el pasado y cómo se recuperan memorias evocadas por las imaginaciones a través del rito de la *performance*; y c) cómo y por qué no se pueden preservar las memorias recuperadas de Okinawa.

Entre las imágenes enigmáticas, la vida cotidiana y el silencio

El cuento abre con un ambiente fantástico en el cual la *obachan* Miyagui, lentamente despertándose por la mañana de su somnolencia, no capta bien la materialidad de las paredes y las sillas que la rodean y de repente siente «una garra fría en el vientre» (Higa, 2013b, p. 13) que le presagia su muerte. Este ambiente bastante onírico e imaginario es interrumpido de inmediato por el aire monótono de la cotidianidad: ella hace la cama, se viste, va al cuarto de baño, se lava la cara y se cepilla los dientes. Una y otra vez, mientras que este ambiente rutinario se cambia al ambiente imaginario anterior, en el cual Miyagui ve «una bandada de pájaros aurorales» en el espejo del cuarto de baño y «la lluvia de cangrejos» (Higa, 2013b, p. 13) cayendo desde la ventana de su dormitorio, la rutina vuelve a aparecer, obligándola a relacionarse con el mundo real y ordinario donde se encuentra la familia de su hijo que se ocupa de Miyagui con cariño. Cada mañana se repite lo mecánico y lo ordinario del mundo cotidiano: sus nietos se van al colegio; su hijo y su mujer abren su negocio; y Miyagui, después de desayunar, se sienta en una silla en un rincón de la tienda. Es «una repetición exacta de los días anteriores» (Higa, 2013b, p. 13).

El narrador omnisciente en tercera persona presenta que Miyagui es la única en la familia que habita en este doble ambiente tanto irreal como real. El mundo imaginario es donde el pasado en forma de imágenes enigmáticas persigue a Miyagui en el momento presente, mientras que lo ordinario es el espacio y tiempo del presente donde reside su familia,

ocupados todos con la rutina diaria y alejados del pasado. Las imágenes enigmáticas, que vienen del pasado y persiguen constantemente a Miyagui en el presente, son las que le provocan recordar el pasado olvidado y sustentar los recuerdos, situándolos en las dos partes: el pasado/la memoria y el presente/el olvido.

Al principio del cuento no se sabe exactamente qué representan las imágenes enigmáticas; pero a medida que avanza la historia hacia el final del cuento, poco a poco se pueden ver conexiones estrechas entre las imágenes y los recuerdos del pasado de Miyagui. Más adelante se explorará cómo se vinculan las imágenes y el pasado; pero primero aquí se examinará qué otras imágenes aparecen y desaparecen además de las primeras imágenes y cómo reacciona Miyagui a ellas.

Al igual que las primeras imágenes —«una bandada de pájaros aurales» y «la lluvia de cangrejos» (Higa, 2013b, p. 13)— desaparecen sin señalar ningún significado concreto, menos la indicación premonitoria de la muerte, otras imágenes tampoco indican ninguna señal concreta. Observando el movimiento de la calle y la gente desde el rincón de la tienda, Miyagui entra en su mundo de ensueño en el cual le surge una serie de imágenes enigmáticas: «[...] brotó una luz amarilla, aparecieron caballitos de mar, increíbles danzaron en el aire, espolvorearon un grano fino de polvo, luego desaparecieron de su mirada. Quedó el olor a mariscos» (Higa, 2013b, p. 14). Este ambiente fantástico desaparece con la voz de la nuera de Miyagui, llamándola para el almuerzo, que la hace volver a la vida ordinaria. Pero en cuanto duerme la siesta, el sueño la vuelve a llevar al ambiente fantástico, esta vez con otras imágenes misteriosas. En el sueño, Miyagui viaja por un páramo vasto y sin destino donde se pierde sin poder descubrir la salida y se encuentra con una serie de animales extraños, monstruosos y deformes y una mariposa esfumándose en el aire, «dejando un reguero de escamas amarillas» (Higa, 2013b, p. 15). Miyagui percibe estas imágenes y figuraciones como «sueños intrincados». Percibir las de esta forma, se puede interpretar como una manera de simplificar las imágenes para no tener que analizarlas, ni pensar en ellas, ni decirselas a

nadie de la familia. De hecho, desde el principio, el narrador insinúa la insensibilidad de Miyagui ante las imágenes enigmáticas, indicando: «La *obachan* Miyagui no dijo nada, tampoco pensó nada» (Higa, 2013b, p. 13). Miyagui guarda silencio y nunca comparte las imágenes que emergen en sus sueños y ensueños con su familia. Después de ver imágenes enigmáticas, siempre vuelve al mundo cotidiano sin mencionárselas a nadie, dejando al lector la sensación de que la protagonista se queda indiferente y entumecida ante estas imágenes. Además, aunque las imágenes enigmáticas continúan apareciendo en sus sueños y ensueños, cada vez con más detalle, Miyagui sigue manteniendo silencio.

Sin embargo, el silencio de Miyagui no significa necesariamente la pasividad de una anciana que no reacciona nada al ver las imágenes; sino, antes bien, esto puede significar su deseo subconsciente de ignorar y olvidar algunas memorias borrosas del pasado evocadas por las imágenes. Miyagui no puede esquivar las imágenes ni librarse de ellas. La indiferencia total de la familia a su pasado tampoco la ayuda a desahogarse de ellas. La familia de Miyagui le provee comodidad física y material, pero lo que no le ofrece es un espacio emocional donde ella pueda hablar del pasado y compartir con su familia las imágenes que la persiguen. Esta distancia entre Miyagui y su familia muestra que esta vive solo en el presente, olvidando el pasado de la familia, y no alcanza a entender la persistencia del pasado que continúa persiguiendo a Miyagui. La indiferencia de la familia le impulsa a salir de casa todos los días para visitar a su amiga de la infancia, Maeshiro, quien tenía la misma experiencia dura de una mujer inmigrante okinawense. Las dos pasan tiempo a solas en su cuarto —un espacio donde puede revelar lo que Miyagui guarda en la mente—. Aunque Miyagui no puede inmediatamente notar una conexión clara entre las imágenes y los recuerdos del pasado, más tarde, hacia el final de su vida, se da cuenta del enlace imborrable entre las imágenes y el pasado que se revela cuando le cuenta a su amiga el otro lado de su memoria, la memoria feliz de Okinawa. Es decir, las imágenes enigmáticas que Miyagui inconcientemente guarda en el silencio, primero le empujan a visitar a su

amiga, al inicio sin saber exactamente qué significan y luego en el cuarto de su amiga despiertan los recuerdos abandonados por Miyagui. En este sentido, las imágenes enigmáticas sirven como herramientas necesarias para que Miyagui pueda establecer el escenario de la *performance* de contarle las historias del pasado a su amiga fuera de la casa de su familia y recuperar los recuerdos olvidados en la *performance*. Sin embargo, una vez que el enigma de las imágenes se descifre, no significa necesariamente que los recuerdos recuperados le traigan alguna tranquilidad o sosiego. Por el contrario, perturban el orden de la feliz memoria de Okinawa. En las siguientes secciones, se examinará, primero, cómo Miyagui hace la *performance* y, segundo, cómo las imágenes enigmáticas se chocan con la memoria de Okinawa, turbando la estabilidad de la misma bella memoria de Okinawa.

La *performance* de Miyagui de contar historias orales

La *performance* de Miyagui tiene lugar de manera ritual todos los días a las mismas horas durante tres horas exactas en el cuarto de su amiga, Maeshiro, a solas, donde se libera del silencio guardado del pasado y donde la memoria se recupera, se materializa y se hace tangible y comprensible. Miyagui sale de casa todas las tardes a la misma hora, como un rito:

Desde hacía veintidós años realizaba la misma caminata, [...], indiferente al verano o invierno, ajena a los achaques y la fatiga. Sí, era un gesto reflejo, una ceremonia puntillosa, infinitamente reproducida en el confín de los años, con el único propósito de *atrapar la memoria*. Y contarse, minuto a minuto, segundo a segundo, que *Okinawa existía, estaba incólume, y seguiría viviendo, ilesa en el recuerdo, exactamente como la dejaron en la infancia* (Higa, 2013b, pp. 15-16. Las cursivas son nuestras).

Al intentar «atrapar la memoria» de la infancia en Okinawa, Miyagui reclama la existencia de Okinawa tal como la que vivió en la infancia —es decir, su pueblo natal de recuerdo feliz y perfecto que le trae un sentimiento

nostálgico—. Para no destrozarse la memoria dichosa, comparte con su amiga las imágenes bucólicas y amenas de Okinawa:

[...] mirándose a los ojos, recordarían patios terrosos, ventanas de bambú, casas apelotonadas de tejas, la vieja escuela de madera, aquellos frondosos *gallimaru*⁵, la tierra rojiza de Nago⁶, las nubes en el aire translúcido de Okinawa, con sus montes irredimibles, y el sol que jamás se oculta en el valle (Higa, 2013b, p. 16).

A través de esta memoria pacífica y hermosa, Miyagui desea idealizar la infancia de Okinawa, colocándola en una memoria utópica donde no existe dolor ni enojo.

Asimismo, para guardar esa memoria tan idealizada y no incluir otros recuerdos desagradables de Okinawa, la expone en contraste con el sufrimiento, el dolor y el rencor causados por la vida en el Perú después de tener que salir de su pueblo: «[...] aparecería la congoja, esa herida del pasado, transformada en cielos alzados, risas, caminos de tierra, olores efervescentes, frutos olorosos, y días de la infancia» (Higa, 2013b, p. 16). Para Miyagui, Okinawa existe a través de la memoria agradable, mientras que el Perú existe como el comienzo de sufrimiento:

Sin sol, sin viento, sin lluvia, fueron entregados (*sic*) a japoneses, que establecían fondas, encomenderías, peluquerías, y carpinterías. Y en esa vorágine, tuvieron hijos apremiantes, sin ningún reposo, en el resplandor de sí mismas, en el cansancio diario que era aspereza, pura animalidad, sufrimiento (Higa, 2013b, p. 17).

⁵ La nota del autor en el cuento indica que: «En *uchimago*, lengua okinawense, ficus». Es posible que el autor se confunda con la palabra *uchinanguchi*, que significa «lengua okinawense». «*Uchimago*» es un término tradicional que se usa para indicar el nieto que hereda el linaje familiar.

⁶ No se indica en el cuento, pero Nago es el nombre de una ciudad situada en el norte de Okinawa. La Ciudad de Nago fue fundada en 1970 tras la fusión de cuatro pueblos; pero el área norte de la isla principal de Okinawa, donde se encuentra la ciudad actual, ha sido un importante centro gubernamental, financiero y comercial de la región («Nago», *JapanKnowledge Lib: Complete Japanese Encyclopedia (Encyclopedia Nipponica)*, NetAdvance Inc., 2001-2015).

La memoria dolorosa del Perú flota en la mente de Miyagui y le impulsa a otro recuerdo —el de la discriminación de los peruanos contra los japoneses—. Miyagui siempre ha guardado silencio de lo que ha experimentado en el Perú. En el pasado, «nadie llor[ó], nadie se amedrent[ó]. [...] y no hubo pena, ni llanto en el silencio opresivo, en el olvido, en la pesadumbre» (Higa, 2013b, p. 16) y ahora, en el presente, en su casa, tampoco habla de su pasado con su familia y solo sigue las mismas rutinas diarias sin decir nada a nadie ni pensar nada. Pero, exclusivamente ante su amiga, sin vacilación, suelta los recuerdos de la vida dura en el Perú. Con su amiga, Miyagui puede no solo compartir estos recuerdos afflictivos de Perú, sino también reemplazarlos por la viveza de la infancia en Okinawa recuperada, «record[ando] con obstinación, ira y gozo» (Higa, 2013b, p. 17). Como ya se ha visto en las palabras arriba citadas —«la congoja, esa herida del pasado, transformada en cielos alzados, risas, [...] y días de la infancia» (Higa, 2013b, p. 17)—, la ira se transforma en gozo en el cuarto de Maeshiro.

El despertar de la memoria colectiva en Miyagui

Si el cuarto de Maeshiro le ofrece a Miyagui un escenario de su *performance* para transmitir la memoria recuperada, Maeshiro desempeña el papel de receptora cuya presencia le estimula a su amiga a evocar constantemente otros recuerdos del pasado tanto del Perú como de Okinawa que se vinculan estrechamente con las memorias ya recordadas y contadas. Esta emergencia de una cadena de recuerdos evocados por la interacción con una amiga que ha tenido la misma experiencia de inmigrante okinawense corresponde a una característica de «la memoria colectiva» de Maurice Halbwachs. Según los estudios de «la memoria colectiva» de Anne Whitehead y Astrid Erll, Halbwachs afirma que, como cada individuo es miembro de un determinado grupo social (comunidad familiar, religiosa, política, económica, cultural, social, etc.), las memorias individuales siempre se construyen socialmente según las normas y los valores aceptados y compartidos por el grupo (Whitehead, 2009, p. 126; Erll, 2011, p. 16).

En el caso de Miyagui, los encuentros diarios con su amiga de la infancia en un cuarto privado donde comparten la memoria de Okinawa y de la inmigración al Perú evidencian la estrecha relación de amistad que le ofrece a Miyagui un sentido de pertenencia a un grupo específico —los inmigrantes japoneses en el Perú—. Whitehead indica que un encuentro con un viejo amigo le despierta a uno las memorias del pasado compartidas, formadas y preservadas por el grupo al que pertenecían los dos (Whitehead, 2009, p. 126). Como muestra la crítica, a medida que se repiten sus encuentros con Maeshiro, los recuerdos de la persecución a los japoneses durante la Guerra del Pacífico empiezan a aparecer y la persiguen en la conciencia de Miyagui. Aunque primero parece que Miyagui se identifica solo con Maeshiro, una inmigrante okinawense como ella, la aparición constante de los recuerdos de los inmigrantes japoneses señala que no se puede negar que Miyagui era y es parte de la comunidad de los inmigrantes japoneses que han vivido y experimentado la persecución.

Aunque no sea consciente de ser parte de la comunidad, no se puede separar de los recuerdos humillantes del pasado que se vuelven cada vez más vívidos y minuciosos. La discriminación antijaponesa causada por la Guerra del Pacífico penetra en la mente somnolienta de Miyagui:

[...] en aquel fulgurante mediodía de diciembre del 41, cuando Japón ingresó a la guerra. Allí estaba. Lo sabía la *obachan* Miyagui. La pólvora se encendió y no *estuvimos* desprevenidos, jamás, nunca. *Debíamos* enfrentar al destino solos, en territorio enemigo, marginados, viéndoles las caras, aquí en Lima contra una población exasperada, y que creía llegar la hora de su revancha. [...]. Los vecinos arrojaban piedras a las abarroterías, las tiendas *nihonjin*⁷, quebraban ventanas, escupían, indesmayables en el saqueo (Higa, 2013b, p. 18. Las cursivas son nuestras, excepto *obachan* y *nihonjin*).

Estos recuerdos de la persecución a los japoneses en el Perú continúan siguiéndola ahora durante toda la noche en forma de pesadilla en la cual

⁷ La palabra japonesa *nihonjin* significa «japonés».

fantasmas japoneses perseguidos y asaltados aparecen y le despiertan la memoria de «un llanto terrible, la zozobra de un dolor inacabable, imposible de olvidar, por encima de afrentas, rencores vivos en la conciencia, a pesar del pantano de los años» (Higa, 2013b, p. 19). Los inquietantes recuerdos despertados por los fantasmas japoneses que la persiguen sin parar no le permiten a Miyagui distanciarse del grupo de los inmigrantes japoneses que ha experimentado como ella, la misma persecución y la privación. Por la afiliación de Miyagui con esta comunidad, su memoria se (re)construye, no separadamente, aparte de la memoria colectiva de la comunidad japonesa, sino conjuntamente con la comunidad.

Además, la pertenencia de Miyagui a este grupo se insinúa en el cambio de voz narrativa, de la tercera persona del singular («ella») a la primera persona del plural («nosotros»). El uso del «nosotros» aparece solo tres veces en el cuento entero como se ve en la cita arriba mencionada —«no *estuvimos* desprevénidos» y «*[d]ebíamos* enfrentar al destino solos» (Higa, 2013b, p. 18. La cursiva es nuestra)— y en la siguiente cita: «[...] despachar en la tienda, a esos criollos y pardos que tantos ultrajes *nos* infligían, sin ninguna esperanza, y sin ningún respiro» (Higa, 2013b, p. 17. La cursiva es nuestra). Este uso, limitado pero visible, del «nosotros» puede implicar que, aunque el narrador en tercera persona intenta observar los recuerdos de Miyagui objetivamente sin reaccionar ante ellos, no puede evitar emocionalmente entrar en los recuerdos y compartir los sentimientos con Miyagui como miembro de la comunidad de los inmigrantes japoneses. Aunque Miyagui no sea consciente de ser parte de la comunidad del narrador, no se puede rechazar que la memoria de Miyagui coincida con la memoria colectiva del grupo de los inmigrantes japoneses.

Si la memoria individual de Miyagui es «la memoria colectiva», su memoria sirve para «perpetuar los sentimientos y las imágenes que forman la sustancia de la memoria del grupo» (Halbwachs, 2011, p. 146). Sin embargo, Halbwachs enuncia que la perpetuación de la misma memoria del grupo es algo ilusorio e imaginario (Halbwachs, 2011, p. 149) porque la memoria se selecciona y se reconstruye de acuerdo con los puntos de

vista, las necesidades y los intereses del grupo que cambian constantemente según qué individuos forman qué grupo(s) y con qué otro(s) grupo(s) se relacionan los miembros del grupo (Halbwachs, 2011, p. 142; Erll, 2011, p. 17; Whitehead, 2009, p. 129)⁸. Esta característica inestable y cambiante de la memoria se refleja en la observación del narrador del cuento.

El narrador no se olvida de señalar que la memoria que la protagonista procura atrapar es una (re)construcción —es decir, una (re)invención— de aquellos alegres días de la infancia en contraste con los recuerdos dolorosos del Perú que puede exagerar o cambiar de acuerdo con su relación con Maeshiro y los recuerdos despertados por los fantasmas de inmigrantes japoneses. El narrador indica: «[...] ese recuerdo [que] a veces era un suceso disolvente, una intriga trivial, un incidente anónimo, *ciento de veces reinventado, exagerado, deformado*, para volver a flotar en ese dormitorio oscuro, apenas alumbrado por una lámpara, y esa techumbre sin aire» (Higa, 2013b, pp. 16-17. Las cursivas son nuestras). Como revela el narrador, la memoria de Okinawa contada por Miyagui es una (re) invención y (re)distorsión. Aunque se la puede atrapar exactamente como se la cuenta durante las horas limitadas de su reunión en ese cuarto tenebroso, cada vez que viene a su cuarto a contarle la memoria de la infancia, está «reinventad[a], exagerad[a], deformad[a]» (Higa, 2013b, p. 16).

Esta observación del narrador concuerda con lo que afirma Ricœur: la recuperación de una memoria es el olvido de otras (Ricœur, 2010, p. 586). Si el feliz recuerdo de Okinawa se recupera a través de constantes reinventiones, exageraciones y deformaciones, es posible que Miyagui omita e ignore otras memorias inconvenientes de Okinawa que no denoten la imagen utópica. Sin embargo, enterrando las otras

⁸ Las palabras de Halbwachs —«son los individuos en tanto que miembros de un grupo los que recuerdan» (2011, p. 149)— implican la función paradójica de la memoria colectiva. Por un lado, señala la colectividad de una memoria establecida por miembros de un grupo; pero, por otro lado, detrás de la colectividad aparentemente establecida, hay diversos rasgos individuales en la memoria colectiva que impiden la conservación permanente de la misma memoria homogeneizada.

memorias inconvenientes en el olvido precisamente por las reinversiones, exageraciones y deformaciones, Miyagui paradójicamente termina poniendo la memoria establecida de Okinawa en constantes alteraciones y modificaciones, y resulta imposible atrapar la misma memoria recuperada. Este fenómeno de la imposibilidad de perpetuar la misma memoria de la infancia de Okinawa se identifica con el espacio paradójico del monumento memorial caracterizado por Huysen. Como se ha visto, Huysen argumenta que un monumento memorial funciona como un espacio donde se chocan la ilusión de petrificar una memoria fija y la realidad de la aparición de múltiples memorias alternativas que hacen la memoria «transformable y transitoria», impidiendo la petrificación de una sola memoria (Huysen, 2003, pp. 7 y 29)⁹. Al igual que la memoria representada en un monumento, la memoria de Okinawa representada en la *performance* de Miyagui resulta imposible de perpetuar. En efecto, los felices recuerdos de Okinawa poco a poco se mezclan con los lacerantes de este lugar idealizado, impidiéndole que conserve la imagen de la Okinawa ideal, ilesa e incorrupta en los recuerdos.

La perturbación de las imágenes enigmáticas en la *performance*

Algunas de las imágenes enigmáticas, aunque no todas, que persiguen a Miyagui en sus sueños y ensueños por fin se descifran hacia el final del cuento.

Cuando las primeras imágenes misteriosas —«una bandada de pájaros aurorales» (Higa, 2013b, p. 13), que ahora cambia a figuras de palomas que arrullan (Higa, 2013b, p. 19), y «la lluvia de cangrejos» cayendo tras la ventana (Higa, 2013b, pp. 13 y 19)— vuelven a aparecer para presagiar la muerte de Miyagui, se embrollan con otra imagen inexplicable —«la impresión de un sol de 1934» (Higa, 2013b, p. 19)—. Como siempre, no reacciona nada a la señal del sol, quedándose inexpresiva y sumergiéndose

⁹ Véase la sección 2 de la segunda parte.

en la misma rutina banal del día anterior: «Inconmovible. [...] La *obachan* Miyagui seguía exactamente igual, ausente, sin un gesto, lejana» (Higa, 2013b, pp. 19-20). A pesar de su aparente lejanía, sin embargo, no puede dejar de pensar en la imagen del sol y empieza a esclarecer el significado de este:

[...] desde hacía cuatro horas, estaba deslumbrada con su sol de 1934. El cuarto día, el cuarto mes. En la fiesta del Koinobori¹⁰, apareció ese verde sol naranja, alguien le dijo: aguarda sin amor, no tengas esperanzas. Era Nago, era Okinawa. Tres años después cruzó el mar. Llegó, se instaló (Higa, 2013b, p. 20).

El sol de Okinawa de ese año rebrota por primera vez en la memoria de Miyagui después de tantos años del olvido, llevándola al momento decisivo del pasado que marca la partida de Okinawa y el comienzo de su vida nueva en el Perú. Miyagui todavía no recupera la memoria completa escondida alrededor del sol de Okinawa, pero la imagen del sol se vuelve más y más vívida: «En el confín de los años, la *obachan* Miyagui, ahora, insondable en el tiempo, recuperaba ese sol limón, verde, o naranja» (Higa, 2013b, p. 20).

Este sol que «al fondo de los ojos, [está] hirviendo como una flor» (Higa, 2013b, p. 20) le agita tanto que no le queda otro remedio que visitar a su amiga anciana Maeshiro a unas horas más tempranas, rompiendo con los horarios rutinarios de siempre: «Por primera vez en veintidós años, trastocaba los horarios. Iría a ver a la anciana Maeshiro, antes de las tres de la tarde, para contarle su deslumbrante sol de 1934» (Higa, 2013b, p. 21). Es la única diferencia que sucede en la *performance* de siempre y quizá parezca ser de poca importancia, pero en realidad esta diferencia de los horarios indica que la memoria agitadora del sol de Okinawa perturba el rito de Miyagui y anticipa una perturbación que invade la bella memoria anterior de Okinawa. Además, esta diferencia de los horarios puede ser

¹⁰ *Koinobori* es un conjunto de banderas en forma de carpa. Se usa para celebrar el Día de los Niños, el 5 de mayo, en el Japón.

la causa principal de la muerte de Miyagui, así la discontinuidad de su *performance*, lo cual se detallará más adelante, después de que se examine lo que ocurre en la *performance*.

Cuando llega al cuarto de su amiga, le saluda y le cuenta historias como siempre. La *performance* de Miyagui comienza con el mismo formulario —ella guarda lo que recuerda en silencio—; sale de casa y llega al cuarto de su amiga; y le cuenta la memoria de Okinawa para materializar esta memoria. En el proceso de contársela, se recupera la memoria y se repite el mismo acto ritual de «contarse, minuto a minuto, segundo a segundo, que Okinawa existía» (Higa, 2013b, p. 16). Logra registrar la existencia de Okinawa en la memoria, pero esta vez no puede conservar la feliz imagen de la infancia en su pueblo y tiene que enfrentarse con otros aspectos desagradables que le resbalan y obstruyen la agradable presencia de este. La feliz memoria de Okinawa a la cual se ha aferrado hasta este momento está obstruida por el desenterramiento de otras memorias de Okinawa.

Este fenómeno de obstrucción de una memoria conservada y arraigada por medio del rito repetido de contar el pasado todos los días concuerda con la noción de la paradoja producida por la reiteración de la *performance* de Taylor. En una *performance*, se repiten y se transmiten mensajes codificados, pero la transmisión de los mismos mensajes resulta inviable por la naturaleza viva e interactiva de la *performance* que impide la presentación y la transmisión de los mismos códigos exactos (Taylor, 2003, pp. 2-3, 20-21 y 28-33). A través de los ritos reiterados, la memoria de la existencia de la Okinawa utópica y nostálgica ha sido transmitida y conservada como el único conocimiento y el único valor normalizados de la imagen del pueblo natal de Miyagui; pero paradójicamente es este rito reiterado el que le permite a Miyagui recuperar y articular memorias diferentes que perturban la feliz memoria de Okinawa.

Miyagui ha intentado retener la memoria placentera de Okinawa para hacer frente a la realidad cruel de la vida en el Perú, inventando la lógica suya de que la Okinawa agradable existe, siempre en contraposición al Perú desagradable. Sin embargo, esta lógica se destroza cuando emerge

otra Okinawa repugnante que la arrastra a la pesadumbre en el Perú. La memoria repugnante de Okinawa poco a poco se aclara:

[...] la *obachan* Miyagui soltó su áspera voz. En el ajetreo de su respiración, sí, emergieron los caminos del olvido, ese frenético pasado fluyendo, intemperante, trasfigurado en nombres, viejos fantoches que eran personas, siluetas que pugnaban, cielos de cenizas, *koen*¹¹. Y aquel infante Nakandakari, esmirriado y bestial, en el patio del colegio, en el Koinobori de 1934, los pájaros en las enredaderas, los frutos de la tierra, esos días inalterables y sin nombre (Higa, 2013b, p. 21).

Le revela a su amiga el desagradable encuentro con un hombre a quien Miyagui llama «ese infante brutal Nakandakari» bajo el sol (Higa, 2013b, p. 22). Aunque no se muestra exactamente qué le sucedió a Miyagui en Okinawa en ese año, se puede imaginar que «ese infante brutal» contrató o reclutó muchachas jóvenes okinawenses para casarlas con los hombres japoneses en el Perú. Miyagui vívidamente recuerda las palabras del infante Nakandakari: «[...] no tengas ilusiones; espera, padece, el dolor lo es todo» (Higa, 2013b, p. 22) y reconoce que esta memoria repugnante, que ha sido ocultada, continúa existiendo para siempre como la memoria de Okinawa: «[...] ese mundo existía, giraba terco, irredimible, sin perdón, sin amor y sin olvido, como el zumbido del *taiko*, renace, y vuelve a surgir impasible» (Higa, 2013b, p. 22)¹². Las imágenes enigmáticas que han aparecido antes —«una luz amarilla», «caballitos de mar, increíbles danzaron en el aire» y «un gran fino de polvo» (Higa, 2013b, p. 14)— se vinculan con la escena del colegio durante la temporada de la fiesta de Koinobori de 1934. La «luz amarilla» puede ser el sol de aquel día de la fiesta de Koinobori en el patio del colegio, los «caballitos de mar» que pueden ser los banderines de colores de carpa flotando en el aire que tradicionalmente se ponen en la

¹¹ *Koen* es «parque». La traducción es del autor. *Koen* no tiene número, pero debe de ser el 3.

¹² La nota 5 es original del autor. *Taiko* es «tambor». Es el único número de nota que aparece en el texto.

fiesta y el polvo puede indicar el patio del colegio. También la descripción arriba mencionada, «los pájaros en las enredaderas» volando en el cielo de Okinawa aquel día (Higa, 2013b, p. 21), corresponde con la imagen misteriosa de «una bandada de pájaros aurorales» («palomas») que han aparecido antes (Higa, 2013b, pp. 13 y 19). Se aclara que estas imágenes enigmáticas se relacionan con aquel día de Okinawa, cuando Miyagui conoció al soldado Nakandakari.

Desde el principio del cuento, las imágenes enigmáticas rodean a Miyagui sin que estén descifradas; pero ahora, descifradas por primera vez, las imágenes penetran en la conciencia de ella. El recuerdo desagradable del reclutamiento de Nakandakari siempre refluye a la conciencia de Miyagui y la memoria que constantemente «gir[a] terco» y «renace y vuelve» no se la puede estancar ni «atrapar la memoria» de «Okinawa [...] incólume [e] ilesa [...] exactamente como la dejaron en la infancia» (Higa, 2013b, p. 16). La *performance* de Miyagui de contarle memorias a su amiga en su cuarto todos los días destaca la imposibilidad de petrificar eternamente la memoria utópica de Okinawa porque las prácticas reiterativas dentro de escenarios tanto vivos como formulados de la *performance* funcionan no solo para constituir la memoria agradable de Okinawa, sino también para contestarla (Taylor, 2003, pp. 32-33).

Además, lo curioso es que, a pesar de que la repugnancia parece predominar la memoria de Okinawa, los recuerdos del paisaje de Okinawa todavía evocan una imagen idílica y placentera:

Era Nago y su greda rojiza, el olor de las sementeras, las casas apelonadas, las bicicletas en el polvo, las clepsidras, el viento zumbando las ventanas. Y era Okinawa y la arena pulida del mar, los cuarteles de caña, los camotes asados, la bajada a Naha, los terrenos de *nasubi*¹³, y las montañas verdes (Higa, 2013b, pp. 21-22).

¹³ *Nasubi* es «berenjena». La traducción es del autor. *Nasubi* no tiene número, pero debe de ser el 4.

Este paisaje placentero choca con la presencia del infante brutal y esta copresencia conflictiva le trae escepticismo a la viabilidad de atrapar una memoria unidimensional de Okinawa —ya sea agradable o desagradable—, obligándole a ver la imposibilidad de archivar ningún recuerdo específico en una forma fija y estética.

Esta imposibilidad de «atrapar la memoria» de Okinawa, sin considerar si es agradable o desagradable, coincide con la imposibilidad de preservar la memoria del pasado a través de monumentos en un espacio urbano, demostrada por Huyssen. Tal como se indica previamente, Huyssen sostiene que los monumentos en ciudades son algo «transformable y transitorio» (Huyssen, 2003, p. 7). Esta temporalidad, según el mismo crítico, genera fusiones de memorias de espacio-tiempo diferentes que se han guardado, se han borrado y se han reconstruido, lo cual debilita la idea de preservar una sola memoria fija del pasado en los monumentos. Si la *performance* de Miyagui se puede entender como un intento de crear un monumento figurativo para atrapar la feliz memoria de la infancia de Okinawa, se puede observar que la temporalidad inevitable del monumento ocasiona una colisión de recuerdos diferentes del pueblo, obstaculizando que exista una sola visión unificada de la Okinawa agradable.

La muerte y la (dis)continuidad de la memoria

La dificultad de «atrapar la memoria» —agradable o desagradable— de Okinawa se refuerza aun más al final del cuento, cuando Miyagui fallece en un accidente automovilístico. Después de pasar tres horas, como todos los días, «ni un minuto más, ni un minuto menos», «exhausta y agitada», sale del cuarto de su amiga Maeshiro; pero esta vez a una hora más temprana que lo normal: «[...] en su reloj corporal sintió la diferencia, eran las cinco de la tarde. No las seis. Tuvo un asomo de temor, no dijo nada, paciente, habitual aspiró profundo» (Higa, 2013b, p. 22). Habitualmente «ejecutaba el consabido camino de regreso, sin mirar a nadie, no prestándole ninguna atención a nada» (Higa, 2013b, p. 17). Pero esta vez tiene que mirar sus alrededores y todo el orden de todos los días se lo pierde. En la calle que

siempre toma para ir y volver, un camión que no ve acercándose a ella la atropella y la arroja por el aire y ella se golpea duro en el suelo.

El narrador cierra la historia describiendo que Miyagui se pone furiosa porque «el resplandeciente polvo de Okinawa se quebraba en el vacío, en la nada...» (Higa, 2013b, p. 23. Elipsis en el original). «[E]l resplandeciente polvo de Okinawa» sugiere que la memoria de Okinawa ya está borrosa porque es inalcanzable congelar la existencia de Okinawa exactamente como lo que ha visto y como lo que ha vivido. Además de aludir a la borrosidad de la memoria, el narrador sigue refortaleciendo una vez más lo inalcanzable de atraparla, ya que se convierte «en el vacío [y] en la nada» (Higa, 2013b, p. 23). Sin embargo, la imposibilidad de atrapar la memoria significa no la discontinuidad de recordar que Okinawa existe, sino la continuidad de evocar memorias de Okinawa sin fin. De hecho, los puntos suspensivos al final señalan que, aunque la memoria de Okinawa se convierte en «el vacío [y] en la nada», tampoco se solidifica en la imagen de la inexistencia de Okinawa.

CONCLUSIÓN

Este estudio ha intentado examinar cómo se despiertan los recuerdos del pasado de la protagonista Miyagui y cómo se reconstruye, se transmite y se transforma su memoria de Okinawa mediante la *performance* ritual de todos los días. A través de una lectura del cuento como un espacio de la *performance* de Miyagui, se puede observar que, en el rito diario practicado en vivo, los recuerdos contados a su amiga se formalizan y se solidifican mientras que, al mismo tiempo, se modifican y transforman en algo diferente por la naturaleza de la *performance*. La teoría de Taylor en la cual se presenta esta doble función contradictoria de la *performance* —la transmisión y la solidificación de una memoria unificada, por un lado, y la perturbación y la transmutación de ella, por otro— nos ha iluminado para comprender el deseo por atrapar la memoria de Okinawa de la protagonista y la imposibilidad de realizar este deseo. Mientras que los recuerdos de

Okinawa continúen existiendo, la *performance* de Miyagui nos prohíbe almacenarlos en un archivo inmovilizado y conservarlos perpetuamente para celebrar la recuperación completa de la memoria de Okinawa.

Volviendo a las palabras de Higa, que revelan su obligación de realizar una literatura de descendientes de japoneses, no hay duda de que ha aportado a la creación de un nuevo espacio literario donde se escuchan las voces de los inmigrantes japoneses y se presentan las perspectivas de esta comunidad. Por una parte, se puede decir que la determinación de Higa para crear una literatura peruano-japonesa se asocia con los que quieren recuperar la historia oculta de los japoneses oprimidos y perseguidos durante la Guerra del Pacífico, a través de los recuerdos silenciados y divulgar «la verdad» que ha sido relegada al margen de la historia oficial. Sin embargo, por otra parte, la recuperación de la memoria que se manifiesta en «Okinawa existe» no coincide con la recuperación completa y estable de la memoria «verdadera» y la celebración de tal memoria como la única «verdad». Por el contrario, Higa cuestiona la posibilidad de recuperar por completo la memoria del pasado sin caer en la simplificación demasiado ingenua de celebrar la memoria recuperada de los vencidos.

El 9 de enero de 2015, *BBC Mundo* editó el artículo titulado «El drama de los peruano-japoneses encarcelados en campos de detención en EE.UU.», basado en los testimonios de Blanca Katsura y Chieko Kamisato, que revelan el encarcelamiento de su padre y la deportación de él y luego su familia entera al campo de detención de Crystal City en Texas durante la guerra. Según el artículo, su testimonio es parte del proyecto de historia oral de los peruanos-japoneses que, en 1991, empezó a recopilar testimonios de los sobrevivientes que fueron deportados a los campos de internamiento. El artículo muestra las voces de las familias deportadas sin razones justificables a EEUU que revelan sus experiencias en el campo de concentración y su lucha por la compensación judicial. Este tipo de reportaje y el proyecto de historia oral funcionan como un vehículo vital para hacerle saber a la gente, dentro y fuera de la comunidad peruano-japonesa, que hay que recuperar otras voces y otras memorias silenciadas

y escondidas por la historia oficial. Esta recuperación puede ser el primer paso hacia el reconocimiento de dicha injusticia. Sin embargo, tratar la recuperación de memorias perdidas como un triunfo total y final puede significar congelar el pensamiento de que existe sola una «verdad» y una versión «correcta» del «drama de los peruano-japoneses». Para sobrepasar la evaluación de si la recuperación es gloriosa o fracasada, un cuento de ficción como «Okinawa existe», que trata del tema de la imposibilidad de atrapar la memoria, puede servir como una fuente indispensable para perturbar la idea normalizada de poder capturar y recopilar la memoria tal como se relata. «Okinawa existe» le permite al lector constantemente reexaminar y repasar la afirmación de que la memoria de Okinawa existe.

BIBLIOGRAFÍA

- Erl, Astrid (2011). *Memory in culture* (traducción de Sara B. Young). Londres: Palgrave MacMillan.
- González, Jaime (2015). El drama de los peruano-japoneses encarcelados en campos de detención en EE.UU. *BBC Mundo*, 9 de enero. Disponible en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/141212_eeuu_peru_japoneses_campos_internamiento_guerra_mundial_jg>.
- Halbwachs, Maurice (2011). From *The Collective Memory*. En Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi & Daniel Levy (eds.), *The Collective Memory Reader* (pp. 139-49). Oxford: Oxford UP.
- Higa Oshiro, Augusto (2013a). La literatura del autor peruano Augusto Higa [entrevista]. *LaMula.pe*, 4 de noviembre. Disponible en: <<https://lamulaenvivo.lamula.pe/2013/11/04/cultura-30-la-literatura-del-escritor-augusto-higa/lamulaenvivo/>>.
- Higa Oshiro, Augusto (2013b). Okinawa existe. En *Okinawa existe* (pp. 13-23). Lima: Asociación Peruano Japonesa / Grupo Editorial Mesa Redonda.
- Huyssen, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford UP.

- «Nago», 2001-2015 – *JapanKnowledge Lib: Complete Japanese Encyclopedia (Encyclopedia Nipponica)*, NetAdvance Inc., Web. 23 febrero 2015.
- «Nuestra organización, 1998-2008» – *Asociación Peruano Japonesa*, Web. 17 enero 2015.
- Ricœur, Paul (2010). El olvido. En *La memoria, la historia, el olvido* (segunda edición, traducción de Agustín Neira, pp. 539-91). Madrid: Trotta.
- Taylor, Diana (2003). Acts of Transfer. En *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (pp. 1-52). Durham: Duke UP.
- Taylor, Diana (2007-2008a). El espectáculo de la memoria: trauma, *performance* y política. En *Performancelogía: Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. Disponible en: <<http://performancelogia.blogspot.pe/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>>.
- Taylor, Diana (2007-2008b). Hacia una definición de *Performance* (traducción de Marcela Fuentes). *Performancelogía: Todo sobre Arte de Performance y Performancistas*. Disponible en: <<http://performancelogia.blogspot.pe/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html>>.
- Whitehead, Anne (2009). Collective Memory. En *Memory* (pp. 123-152). Londres: Routledge.
- Zinn, Howard (2005). Columbus, the Indians, and Human Progress. En *A People's History of the United States: 1492-Present* (pp. 1-22). Nueva York: Harper Perennial.