

Configuraciones de la individualidad en *El jardín de la señora Murakami* y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* de Mario Bellatin¹

LINA X. AGUIRRE
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Abstract

Desde el punto de vista autoral, las características propias de los personajes en la novelística japonesa de Mario Bellatin, sus cuerpos, costumbres, formas de realización personal y, en especial, las diferencias que los separan de la “normalidad”, cobran importancia como maneras de poblar un mundo literario diferenciado, con una lógica propia y singular, el cual resulta potente desde el punto de vista narrativo. Sin embargo, el reducido lente que da acceso a estos mundos “orientales” trae a un primer plano las vivencias individuales de los personajes y la forma en que se relacionan con su contexto, lo cual hace pertinente el análisis sobre la problemática de la subjetividad y su articulación con la cultura, a contracorriente de lecturas más enfocadas en su representación simulada de la cultura japonesa.

Palabras clave

Mario Bellatin; subjetividad; regímenes tradicionales; sociocentrismo japonés

El proyecto creativo de Mario Bellatin se caracteriza por la constante experimentación con temáticas, géneros y modalidades artísticas. En cada uno de sus textos, el autor intenta nuevos rumbos y combinaciones que le permiten ir conformando un universo paralelo capaz de desafiar la lógica del mundo concreto (Palaversich 11), con el cual logra una articulación imperfecta, ambigua, imposible de resolver. Este universo de ficción—que es algo así como la imagen del mundo en un espejo de caprichosas imperfecciones—surge de la mezcla entre fenómenos reales, geografías, tradiciones, hechos y personajes, con referencias inventadas que al ser insertadas como verdades dentro de la realidad interna del texto, terminan por hacernos dudar sobre lo que es real o ficticio, por frustrar la necesidad de comprensión racional y de comprobación que nuestra tradición epistemológica nos ha impuesto. Silencios, explicaciones continuamente postergadas, reglas absurdas, supuestos de obviedad y tramas o referentes que no conducen a ninguna parte, se utilizan para crear una realidad que siempre está anunciando una coherencia interior, un sentido profundo que finalmente no se logra, o que se oculta al lector, produciendo una sensación de incertidumbre, un desconocimiento incómodo.

En su análisis sobre tres de las obras de Bellatin con temas japoneses, Ignacio López-Calvo propone que “su escritura es una suerte de plataforma a partir de la cual los lectores-cómplices (usando

el término de Cortázar) (1979) puede crear significados así como un universo propio (de los textos), que puede ser diferente de los suyos propios. Caracterizados por un estilo minimalista, influenciado por la literatura japonesa, sus obras están marcadas por silencios narrativos que los lectores tienen que llenar por sí mismos” (2). Y citando una entrevista realizada por Ramiro Larraín a Bellatin, nos recuerda que la intención del autor es el de generar universos ficcionales sin anclas posibles en la realidad: “Creo que la principal es respetar lo que planteé 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” (Larraín citado por López-Calvo, 2). Este continuo enmascaramiento, que es más cercano al neobarroco latinoamericano que a los textos minimalistas que formalmente imita Bellatin (esto también es una forma de máscara), impide al lector establecer marcos de lectura confiables y lo deja a la deriva, con la ficción como único salvavidas. Al fabricar las promesas de un género literario, un estilo narrativo y una localización geográfica con su entorno cultural, y traicionarlas una a una, el autor libera al lector de las pautas de significación y le permite explorar nuevos sentidos, pero no solamente para la ficción, sino para el papel de las ruinas de esas anclas de significación en nuestro imaginario y en nuestra sociedad.

En el oriente de ese mundo de múltiples máscaras, se enmarcan los textos que abordaré en este estudio: *El jardín de la señora Murakami* y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. El primero, una novela que según algunos críticos, intenta imitar la estructura y las maneras enunciativas de los antiquísimos “monogataris” (cuentos y novelas) japoneses, y el segundo la fragmentada biografía del famoso y ficticio escritor oriental Shiki Nagaoka. En ambos textos queda clara la alusión a un oriente y específicamente a un Japón que, desde nuestra mirada occidental, podemos identificar como real, a través de la referencia casi documental de hechos históricos, tradiciones y hábitos, y la inclusión de palabras en idioma japonés. La ubicación en una isla devastada por la guerra a mediados del siglo XX, la imagen de los cerezos en flor y el carácter tradicional de “kimonos”, “tatamis” o la ceremonia del té, nos ubican en un Japón reconocible, pero tan lejano y diferente a nuestra tradición occidental, que no podemos indicar con certeza el momento en que deja de ser real, para convertirse en ficción.

En términos narrativos, ese “Oriente” se elabora a partir de las vivencias cotidianas individuales de los personajes principales: la Señora Murakami y Shiki Nagaoka, y no de grandes sucesos históricos que podamos reconocer o verificar. El retrato individual de la señora Murakami parte de la imagen de la inminente destrucción del jardín tradicional que su marido muerto le ha obsequiado y, en un recorrido circular que pasa por eventos de su soltería—su forma de vestir, su peinado, su modo de conducirse en el hogar y en el trabajo—, se nos insinúa una creciente tensión en

su relación con la firme tradición japonesa. Por su parte, el personaje de Shiki Nagaoka se nos presenta a través de una biografía póstuma, la cual gira en torno a su gran nariz, que se ve como signo de lo occidental, y al ejercicio impecable de su escritura tradicional, siempre fiel a la tradición de su pueblo. Estos elementos ubican al personaje en dos posturas opuestas en relación con la tradición y son la causa de una conflictuada vida interna. Como podemos ver, ambos protagonistas perciben Occidente como una cultura distante y apenas reconocible, de manera similar a como nosotros, lectores occidentales, percibimos la cultura “oriental” que se presenta ante nuestros ojos. De este modo se conforma una brecha cultural de doble sentido que hace imposible la comprensión de la otra cultura, y que convierte a la apropiación cultural en fuente de duda e inseguridad.

Desde el punto de vista autoral, las características individuales de los personajes, sus cuerpos, costumbres, formas de realización personal y en especial las diferencias que los separan de la normalidad, cobran importancia como maneras de poblar un mundo literario diferenciado, con una lógica propia y singular, el cual resulta potente desde el punto de vista narrativo. Sin embargo, el reducido lente que da acceso a estos mundos “orientales” trae a un primer plano las vivencias individuales de los personajes y la forma en que se relacionan con su contexto, lo cual hace pertinente el análisis sobre la problemática de la subjetividad y su articulación con la cultura.

La perspectiva que propongo no solo se desvía de la intención artística del autor, sino también de las preocupaciones que se ha planteado la crítica más difundida acerca de su obra. En el prólogo de la *Obra reunida de Mario Bellatin*, Diana Palaversich afirma que en sus textos, “lo que importa no es necesariamente lo que ocurre sino cómo se manipula y estructura el material representado narrativa o visualmente” (11), con lo cual sintetiza el interés de buena parte de la crítica, que se ha dedicado a explorar los recursos con que el autor crea su mundo paralelo, sus rasgos minimalistas y el papel del absurdo en la ficción, así como la potencia de la imagen y su relación con las artes visuales. En estas aproximaciones, el resultado total del ejercicio narrativo es opacado por la representación y sus procedimientos técnicos. La capacidad de los textos de Bellatin para plantear realidades que encarnan problemáticas profundamente humanas se desdibuja ante la potencia narrativa y estética de los elementos absurdos o disonantes que el autor utiliza para desencadenar sus ficciones. En esta lectura crítica pretendo ir más allá de ese interés estético o conceptual y abordar los problemas individuales y sociales que los textos plantean. En otras palabras, busco superar una visión que interprete, por ejemplo, la gran nariz de Shiki Nagaoka como un apéndice exótico, interesante como objeto narrativo por su carácter inarmónico y exagerado, y aproximarme a ella como señal de diferencia y discriminación que marca la vida íntima y social del personaje.

En la primera parte de este ensayo, analizo la manera en que se construye la idea de “Oriente” como una cultura lejana de Occidente, a través de la exploración de recursos estéticos y narrativos, partiendo de las ideas de la homogeneidad japonesa y lo enigmático. Y en la segunda, estudio la manera en que los protagonistas de los relatos se construyen como sujetos individuales a través de sus acciones y decisiones cotidianas en relación con la tradición.

Invención de una tradición distante (o la idea de una isla que no es Japón)

El jardín de la señora Murakami y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* se arraigan en una tradición que surge de la caprichosa destrucción de otra. La difundida idea del Japón exótico donde las personas viven en perfecta armonía con la naturaleza y en feliz obediencia a la tradición milenaria, ese Japón enigmático y espiritual, imposible de conocer para nuestra pragmática y, por lo tanto, limitada visión occidental, es el punto de partida para la tradición donde toman lugar estos relatos.

La idea de Japón se alimenta y se distorsiona a lo largo de las narraciones, jugando con nuestra ingenuidad acerca de una tradición apenas conocida, y manteniéndonos en un límite indefinible entre realidad y ficción. La japoneidad de los textos se cultiva en numerosas alusiones a elementos tradicionales ampliamente conocidos en Occidente. Al reconocer kimonos, tatamis, futones, la ceremonia del té, las casas con una instancia principal para dormir en vez de habitaciones individuales, el teatro Kabuki, textos japoneses como *Genji Monogatari* o *El elogio de la sombra* y artistas como Tanizaki Junichiro o Ryunosuke Akutagawa, nos ubicamos sin dificultad en Japón. Y al recibir explicaciones sencillas sobre algunos de estos hechos culturales, tenemos la sensación de estar participando de un proceso de aprendizaje, que a cada paso tenemos mayor conocimiento sobre esa cultura lejana. En *El jardín de la señora Murakami* el narrador—un supuesto traductor de la novela sobre la señora Murakami—explica a pie de página algunos términos que siempre aluden a la tradición y su validez dentro de la realidad del texto, lo cual enfatiza la factibilidad del proceso de conocimiento: “Kimono . . . Traje tradicional confeccionado principalmente por mujeres” (152). Pero de lo comprensible y ratificado como japonés, el texto pasa a explicaciones que mudan elementos conocidos en algo incomprensible desde nuestra perspectiva, o acude a lo evidentemente falso y a lo inverificable, para hacer del acercamiento a esta tradición, ya no tan claramente japonesa, una tarea imposible. Así lo muestran los siguientes ejemplos:

Obi . . . Cinturón cuyas medidas suelen tomarse de las figuras de las diosas de la religión sintoísta. (152)

Shojibos . . . Establecimientos que tenían la función de hacer sentir a los usuarios como si estuvieran en la playa. Se pusieron muy de moda en los años sesenta. (156) Formotón Asai . . . Forma jurídica tradicional sustentada en la palabra de honor, que no admite rectificación. Sus reglas son bastante estrictas e incluyen el repudio familiar, la prohibición de usar el nombre paterno y la pérdida del privilegio de ser cubierta con un *suppenka* por su marido tras la consumación de la noche de bodas. (197)

Aquí, el conocido “obi” con que se ata el kimono japonés, queda arraigado en la antigua religión shintoísta, sobre la cual no hay ninguna explicación en el texto, a través de unas “diosas” cuyas magnitudes, significado religioso o estético, o relación con el obi, no se revelan. Su sentido se construye como una acumulación de negaciones. Los “shojibos”, por su parte, son unos lugares absurdos y visiblemente ficticios, un guiño del autor para hablar de las excentricidades japonesas una vez entrados en el acelerado proceso de modernidad industrial, pero increíbles incluso dentro de ese contexto. Y el “Formotón Asai”, cuya definición parece coherente con la configuración social que se exhibe en el texto y sus formas normativas, queda fuera de nuestro alcance, por la distancia idiomática, cultural y política que nos impide verificar su veracidad o falsedad de manera inmediata.

La ubicación geográfica e histórica de los relatos también alimenta el espejismo de conocimiento y familiaridad. En *El jardín de la señora Murakami*, vamos recibiendo referentes aislados que aluden al Japón de la segunda posguerra, pero que no logran una ubicación precisa. Sabemos que el Señor Murakami “había poseído un automóvil fabricado poco después del final de la guerra” (152), cuya adquisición había sido mal vista por significar un intercambio con las tropas de ocupación. También nos enteramos de que el exnovio de Izu Murakami la abandonó para casarse con “la hija del dueño de una cadena de restaurantes de comida oriental, antes de su llegada a San Francisco (153), que las mujeres han comenzado a alternar el kimono con la vestimenta occidental, y que la madre de Izu se dedica al negocio de importación. La imagen que obtenemos a partir de los fragmentos es la de un país insular ubicado en oriente, afectado por la guerra y en un proceso de modernización que implica la apertura a Occidente. Su plena identificación con Japón queda siempre postergada.

En *Shiki Nagaoka*, la ubicación histórica se realiza a través de algunas fechas, cuya presencia sería de esperarse en una biografía. La referencia a publicaciones hechas en 1953 y 1960, a la generación del 50 en México y la muerte del autor en 1970, son fragmentos de un marco temporal que se revela inconcluso al negarnos una fecha clave, como es la del nacimiento del autor biografiado. Así, la existencia de Nagaoka, a pesar de la acumulación de fechas y referentes reales que pueblan su biografía, se torna en una ficción nebulosa, inasible desde la realidad. Este texto ofrece un grupo de “documentos

fotográficos” (235) sobre Shiki Nagaoka, que prometen una mejor contextualización de la biografía del autor, pero que, al entregarnos información visual ambigua o irrelevante, profundiza la sensación del conocimiento fallido.

La fotografía de un fragmento de periódico de supuesta circulación nacional donde aparece un comentario de Shiki Nagaoka, es un buen ejemplo de esto. Un recorte de periódico nos da la idea de información verdadera, certeza, ubicable en el tiempo y en el espacio. Pero el que aparece en el libro está escrito en una lengua oriental que impide, a los lectores monolingües del español, conocer el contenido, y además carece de fecha. Finalmente, nuestra última opción de comprensión, que es la explicación en español que aparece al pie de la fotografía, nos entrega datos igualmente confusos: “*Comentario aparecido en el diario de circulación nacional Tomonoma-shimpo sobre el libro Tratado de la lengua vigilada*”; no hay mención al tema, ni la fecha del libro. Algo similar sucede con las otras cuarenta y nueve fotografías que componen el archivo, las cuales, entre repeticiones vacías, indeterminaciones temporales, tomas borrosas, encuadres irrelevantes y la aparición de personajes cuyo lazo con la vida de Nagaoka resulta inverificable—sin mencionar que puede ser inexistente—, terminan por definir a este conjunto como una estrategia de disuasión respecto a la tarea de conocer, y de encontrar, en el Japón real, un origen preciso para la realidad textual.

Los mecanismos estéticos y narrativos minimalistas juegan un papel importante en la construcción de este mundo “oriental”, frente al cual experimentamos un conocimiento frustrado. La economía de palabras, la indeterminación y la neutralidad en la enunciación, facilitan la conformación de situaciones complejas que se presentan como hechos dados, sin connotación o interpretación alguna. Las situaciones aparecen en el texto a manera de imágenes fragmentadas que involucran gran cantidad de elementos pero que, en su condición de imágenes, están limitadas por su superficie, sin lograr concretar un significado profundo. El siguiente fragmento indica la manera en que la señora Murakami atiende a su padre enfermo cada mañana:

Inmediatamente después de levantarse, debía acercarse al lugar donde su padre dormía y mirar fijamente sus párpados cerrados. Tenía, al mismo tiempo, que colocar su mano derecha en la frente del enfermo. Soplaba, después, suavemente sobre su rostro. . . . Izu presionaba con el dedo índice de una mano, mientras que con el mismo dedo de la otra oprimía la clavícula. Se detenía en esa región casi una hora. Las dos mujeres ignoraban si aquellas sesiones le eran o no agradables al padre. (158-59)

La imagen nos muestra de forma detallada y completa la cura que Izu imparte a su padre. Cada movimiento, cada inflexión y duración en el tiempo. Pero no hay nada más, ni una conjetura acerca

del origen de tal tradición o mandato, ni una mención a lo que las mujeres sienten o a la forma en que el ritual constituye una medicina. Solo se nos presenta, acompañando la imagen, la expresión indeterminada “las dos mujeres ignoraban”, que intenta sugerir el sentido que la práctica tiene para las mujeres, pero sin profundizarse o resolverse. Cuadros como este, cerrados, meramente descriptivos y desprovistos de emociones, dan forma a una tradición de origen remoto, que es incomprensible incluso para quienes la practican. Expresiones indeterminadas como “Nadie sabía por qué” (178), “No hay explicación, ni científica ni de ningún tipo” (200), “Nunca más se volvió a oír” (201), se van acumulando a lo largo de las narraciones, envolviendo a quienes se involucran en el texto—los personajes, el narrador y los lectores—en una inercia de desconocimiento y automatismo acerca de la tradición, que solo llega a ser revertida por la fuerza vital de los protagonistas. Tanto la señora Murakami como Shiki Nagaoka se hacen conscientes de ella, la entienden y asimilan desde su individualidad, evidenciando cómo esa “milenaria” tradición, va perdiendo su capacidad para ordenar y homogenizar la sociedad (Ortiz, 244).

La indeterminación, que pospone el significado o lo niega, que tiende a estabilizar un estatus de ignorancia, contrasta con las afirmaciones contundentes y neutrales—también propias del minimalismo—que se utilizan para desestabilizar las verdades que se han venido creando. Así, sin ninguna señal de sorpresa, sin que amerite una explicación, el narrador nos entera de que Japón sí existe en la realidad narrada, pero que no es el lugar donde creemos que se desarrollan los relatos, sino una isla que quedó destruida por la guerra, de donde la madre del señor Murakami había traído un *sudare*, “olla japonesa diseñada especialmente para cocinar rollos de algas” (172), que venía con unas “instrucciones de uso escritas con extraños caracteres, que el padre del señor Murakami logró descifrar después de muchos esfuerzos” (172).

Con esta revelación, el valor referencial de Japón se multiplica. Ahora se relaciona con la tradición textual también desde el interior de la narración. Es el país con que se establece intercambio comercial y cultural, el único país oriental interesado en la obra de Shiki Nagaoka, una cultura cercana diferente, cuya escritura extranjera sí logra descifrarse. Al producir esta doble relación entre realidades, entre referentes, el texto realza aún más la complejidad de la relación realidad-ficción y la plantea como algo indefinible, que está abierto a múltiples posibilidades de significación. Japón continúa siendo el referente imperdible, pero la realidad textual se libera de ser su imagen distorsionada en el espejo, y se manifiesta explícitamente como creación autónoma que puede parecerse o diferenciarse de Japón sin tener que someterse a juicios sobre su veracidad o la calidad de la imitación que intenta.

Los numerosos referentes que se revelarían falsos al insertarlos en una cultura japonesa, cobran una nueva validez dentro de la tradición “oriental” ficticia de los textos. No hay lugar a dudas sobre el papel de la *saikokú* como sirvienta, ama de llaves, doncella y dama de compañía (154), de la importancia ritual de la “noche de las linternas iluminadas” (191) o la existencia del libro intraducible de Shiki Nagaoka. Y de manera análoga, no es necesario encontrarle una explicación en la tradición japonesa a elementos verificables en ella, como por ejemplo el uso corriente del kimono en una época que asumimos será los años cincuenta, cuando ya en Japón sólo se utilizaba para ceremonias formales, o el estilo arquitectónico del jardín de la señora Murakami.

Este mundo textual, autónomo e internamente coherente, es capaz de producir nuevos personajes y desenlaces, sentidos, estéticas y sensibilidades que parten de lo japonés pero se desvían libremente. Las subversiones cumplen, sin duda, una finalidad lúdica al jugar con nuestra capacidad de sorpresa y nuestro desconcierto, pero también pueden plantearse como reacciones singulares frente a las problemáticas individuales y sociales que circulan dentro de una cultura tradicional, totalizante y homogénea, como puede ser interpretada, desde cierto punto de vista—a saber, la del orientalismo tradicional—, la cultura japonesa. Desde esta perspectiva, entendemos que los textos no solo nos entregan la bella superficie de la naturaleza japonesa, de su indumentaria tradicional y sus refinadas costumbres sociales como objetos de juego y creación, sino que se valen de esos elementos, en su carácter de símbolos de una sociedad tradicional, supuestamente armónica y exitosamente jerarquizada, para plantear una discusión abierta sobre la organización familiar, el trabajo, el lugar de la mujer y la homogeneidad, en relación con el libre desarrollo de la individualidad.

La idea de Japón que se pone en juego en estos textos ha sido cultivada desde dentro y fuera de Japón, durante siglos. Desde el exterior, por un gran espectro de personajes occidentales: intelectuales, científicos, políticos y artistas, que han visto en lo japonés un mundo “invertido, antípoda de lo que conocíamos” (Ortiz 24), con un paisaje distinto, comida, vestuario, comportamientos y en general costumbres opuestas a las nuestras. Y desde el interior, principalmente por la literatura denominada “nihonjinron” y otras expresiones artísticas gestadas a partir de ella, que han superado sus ámbitos, influenciando la política, la economía y la diplomacia. Para los seguidores de esta corriente, los japoneses serían una raza homogénea y armónica, diferente tanto a los pueblos de Occidente como al resto de los asiáticos, y dueña de un modo de raciocinio intuitivo capaz de superar la limitada racionalidad occidental. Una sociedad unívoca y excepcional, imposible de conocer por los “no japoneses” (Ortiz 27-31). En *El jardín de la señora Murakami* y *Shiki Nagaoka*, se subvierte profundamente esta visión de Japón. El cuestionamiento de la relación de armonía entre el individuo

japonés y el mundo natural y social, ocupa un lugar central en los textos, a través de las figuras del Jardín y de la Nariz. Las subjetividades de los protagonistas se desdoblán sobre estos objetos, para definirse—tal como se evidencia en los títulos de los textos—a través de la interacción con ellos, la cual se caracteriza por el conflicto y el desequilibrio, no por la armonía.

El jardín es, sin duda, un icono de la japoneidad para Occidente que habla de la capacidad del hombre japonés para vivir de manera complementaria a la naturaleza, en contraste con la actitud de conquista que caracteriza al hombre occidental (Ortiz 44). En *El jardín de la señora Murakami*, esta armonía con la naturaleza, que implica una actitud similar hacia los otros, se rompe. La historia comienza en el momento justo en que el jardín que su esposo le ha obsequiado a la protagonista, va a ser demolido. Ya no es un espacio de paz, sino el lugar donde la señora Murakami tiene perturbadoras visiones de su marido muerto, un lugar al que hay que destruir como desahogo para la ira que ella guarda a causa del último deseo del moribundo: ver los pechos de la joven sirvienta Etsuko.

La ruptura de la armonía, que se concreta en una intervención violenta de la naturaleza, aparece en el texto en momentos de conflicto o decisiones vitales para la protagonista. Esta forma de ruptura funciona como la señal de una toma activa de posición frente a las circunstancias por parte del sujeto, la cual contrasta con la noción del individuo japonés que, en busca de la armonía, acepta los hechos sin cuestionamientos. En coherencia con tal idea, la intervención exagerada y teatral sobre objetos de la naturaleza se constituye como presagio de cambio radical en la vida del individuo. Así lo evidencia el siguiente cuadro, presenciado por Izu —así se refiere el texto a la señora Murakami cuando era soltera— antes de su boda con el señor Murakami, la cual implicaría una transformación en todos los aspectos de su vida, en sus actividades domésticas, su trabajo, sus relaciones familiares y en general, su lugar dentro de la sociedad:

Ofrecían la carne recién cortada de un pez que regresaban descarnado pero vivo a una pequeña pecera que luego ponían sobre la mesa. La comida debía durar el tiempo exacto que tardaba el pobre animal en dejar de nadar y morir. También era posible, cuando servían el té, apreciar el proceso completo de florecimiento de una rama de cerezo adaptada especialmente para que eso sucediera así. (198)

Por su parte, la vida de Shiki Nagaoka es también una experiencia conflictiva. El hecho de que un personaje oriental, y particularmente tradicionalista, tenga una enorme nariz que lo hace diferente de los suyos, es en sí mismo una ruptura de la armonía y la homogeneidad. La diferencia que precede al personaje provoca un unánime rechazo en sus compañeros y su familia, pero también le genera conflictos internos, pues su fuerte adhesión a la tradición de su pueblo hace que una nariz percibida

como occidentalizante sea un impedimento de interacción social y de realización personal. Este rasgo, lejos de motivarlo a la apertura, a aproximarse a Occidente viajando o aceptando su fisionomía como una característica común de muchas personas en el mundo, lo conduce al aislamiento, que sería la única manera de realización personal dentro de la tradición. Así, la experiencia Shiki Nagaoka rompe la coherencia entre tradición, individualidad sociocéntrica y armonía, que sustenta la idea japonesa del “nihonjinron”.

Los textos “orientales” de Bellatin, también ponen en tensión la idea de la unicidad japonesa, que le impide a esta cultura una interacción fluida con Occidente, y por lo tanto llegar a ser conocida o entendida desde fuera. La relación autor-narrador que se concreta en ambos relatos hace palpable esta situación. Por un lado, tenemos a un autor que exhibe en su creación la imagen enigmática de Japón. Su imaginario no juega un papel importante aquí, al no ser necesariamente coherente con esa imagen; sin embargo, su lugar de enunciación: Occidente, resulta significativo y suficiente para establecer la distancia y fortalecer la imagen antípoda que cultiva en el texto. No importa que Bellatin, a través de su impecable técnica minimalista se ubique en ellos de manera indefinida, y logre prácticamente borrar su figura; su autoría permanece visible más allá de los bordes del relato, manteniendo el efecto de un occidental que recrea a oriente.

De otro lado, están los narradores. Ambos neutrales, limitados a la descripción de los hechos y familiarizados con la tradición que narran. Jamás un signo de sorpresa, un vestigio de duda en la explicación de los elementos tradicionales y su sentido. Es esa postura la que nos condena como lectores al conocimiento frustrado, porque el narrador no explica más de lo que cree necesario, solo la superficie de la tradición y las relaciones causales suficientes para que alguien cercano a ella acceda al sentido profundo de los textos. Sin embargo, esta familiaridad insinúa su carácter artificioso al originarse en la voz de dos sujetos claramente separados de las historias narradas y con una motivación documental hacia ellas: el “traductor” de la novela inexistente que sería *El jardín de la señora Murakami* y el “biógrafo” de Shiki Nagaoka. La distancia del narrador con respecto a la tradición se pone en duda, y con ello nuestra (im)posibilidad de comprenderla.

En *El jardín de la señora Murakami*, esta ambigüedad queda exacerbada con la aparición, al final del texto, de la “Adenda al relato del jardín de la señora Murakami” (200), donde el narrador incluye preguntas o conclusiones personales sobre lo que no logró comprender del texto, como por ejemplo: “¿Por qué nunca llega a saberse si el señor Murakami sabe conducir o no?”. También aparecen comentarios ‘aclaratorios’ acerca de elementos tradicionales que fueron presentados de manera confusa. Muchos de ellos, en vez de aclarar el sentido, terminan por disolverlo, convirtiendo en un

absurdo el entendimiento de la tradición y la definición de su propio lugar con respecto a ésta: “Es, quizá, conveniente saber que las verdaderas razones por las cuales los habitantes de las islas del archipiélago acostumbran apagar las luces puestas en los árboles durante el período más frío del invierno, son aún desconocidas” (201).

En este enunciado, la imposibilidad de conocer que parecía provenir de nuestra distancia cultural se reconoce ahora como un absoluto. Las razones no se conocen. Es todo. Nadie las conoce, ni extranjeros, ni locales. En gestos como este, se disuelve la idea de la infranqueable brecha cultural, y se plantean el conocimiento o desconocimiento, la proximidad o la distancia a culturas lejanas, como posibilidades móviles y relativas a la manera de conocer, más que al lugar de quien conoce. A esto apunta la ruptura en la coherencia del lugar cultural entre el autor y los narradores de los textos, y su sustitución por una postura ambigua, donde el lugar de enunciación, el involucramiento con la cultura que se construye y el conocimiento que se tiene de ella quedan confundidos y relativizados. Lo que se cuestiona aquí es el conocimiento exclusivamente racional que necesita explicarlo todo de manera lógica y coherente, y no se conforma con participar de lo parcial, y que en esa medida se convierte en una barrera para nuestra aproximación a culturas distantes, que es siempre un encuentro imperfecto a partir de similitudes puntuales, de explicaciones inconclusas, de vestigios de comprensión y zonas de sombra.

Individuos en construcción

La idea de una cultura armónica y homogénea nos lleva a pensar de inmediato en individuos idénticos unos a otros, sin voluntad ni capacidad de conciencia crítica. Todos apuntando hacia el mismo lugar, posponiendo sus intereses y sus deseos, o ignorando siquiera que pueden existir, para contribuir al bien común, a la reproducción de un orden que sutilmente, bajo la aparente naturalidad de una tradición que identifica y contiene, controla y reprime la libertad. Al subvertir la imagen de una cultura idílica y hermética, la tradición “oriental” de los textos que estudiamos, se separa de este tipo de individualidad, y se manifiesta como espacio posible para el surgimiento de sujetos heterogéneos, capaces de articularse de formas diversas con su tradición y con lo que se diferencia de ella.

El jardín de la señora Murakami y *Shiki Nagaoaka*, narran de cerca la vida de sus protagonistas, y nos permiten ver cómo, en cada pequeño hecho vivido y en cada decisión tomada, se va construyendo su individualidad. En esta parte, me propongo analizar cómo ocurre este proceso y de qué manera los

personajes, que comparten una misma tradición nacional, se relacionan con ella de formas distintas, lo cual no solo habla de lo factible de la diversidad, sino del lugar de la tradición en la sociedad.

Esta configuración de la individualidad se identifica con la propuesta por Gordon Mathews, en su trabajo “The Stuff of Dreams, Fading: Igikai and the ‘Japanese Self’”, donde se disputa precisamente la idea del japonés como un individuo exclusivamente sociocéntrico y contextual. Desde su punto de vista, los individuos japoneses son moldeados culturalmente en tres niveles:

Un nivel profundo de lo dado-por-hecho, en el cual los individuos no comprenden que son moldeados; un nivel medio o *shikata ga nai*—lo que no se puede cambiar—que el individuo comprende, pero no se puede oponer; y un nivel superficial del supermercado cultural, en el cual el individuo elige lo que es de un amplio espectro de identidades y justificaciones propias.² (1)

Al reconocer los tres niveles, Mathews admite el peso que tiene la tradición, entendida no solo como aquello que rodea la vida cotidiana de las personas (Ortiz 250), sino como un conjunto de principios, normas y hábitos que definen las maneras correctas de ser dentro de una sociedad, sobre la definición individual. Pensar y actuar de la manera “correcta” permite al individuo entenderse como parte de un grupo, pertenecer, no ser rechazado. Según Renato Ortiz, este rasgo de tradicionalismo no solo se manifiesta en la sociedad japonesa, sino en general en las sociedades modernas (185), que tratan de normalizar a sus miembros para asegurar el correcto funcionamiento del sistema social, en el cual cada persona es entendida desde el rol que cumple en la cadena de producción y consumo.

Desde esta perspectiva, la alusión que hacen los textos a la cultura japonesa se enfatiza como representación de una cultura tradicionalista moderna y no de la específicamente japonesa. Valiéndose de una experiencia particular de modernización, los textos logran exhibir la problemática más general de una sociedad tradicionalista e históricamente aislada, que se debate entre la apertura hacia otras culturas y tradiciones (emancipación) y un repliegue sobre su propia rigidez, como requisito para el éxito de su modernización (control).

Las grietas que se originan en esta tensión entre emancipación y control, son lo que hace posible la existencia y validez del tercer nivel al que alude Gordon Mathews, el cual deriva de allí su pertinencia en el análisis del texto. Este espacio ambiguo ofrece a los individuos la oportunidad de explorar y adoptar otras maneras de ser, con un menor riesgo de rechazo por parte de su sociedad. A medida que esta deja de pronunciarse sobre ciertos temas, los individuos van ganando campo de acción, libertad individual, y van optando por nuevas costumbres tomadas de diversos lugares, las

cuales, en tanto se consolidan como prácticas, van generando nuevas tradiciones, pero en esferas mucho más amplias, menos represivas.

En las historias de la señora Murakami y Shiki Nagaoka se hace evidente de varias maneras el agrietamiento de la tradición y la progresiva adopción de posturas singulares frente a ella. En ambos textos, esta dinámica se concreta en la actividad académica y cultural, en la cual toman parte activa los protagonistas. Dos grupos de ideas opuestas se disputan el poder en relación con el conocimiento y la crítica de arte: “Los Conservadores Radicales” y los “Modernos a Ultranza” (157); al adherirse a uno u otro grupo, los personajes se definen libremente como seguidores u opositores de la tradición, toman conciencia y reflexionan alrededor de ella, en vez de aceptarla de manera natural. Aquí, el tercer nivel propuesto por Mathews, que se refiere a la libre elección entre una gama variada de identidades, toma un lugar preponderante en la construcción de la individualidad, sin atentar necesariamente contra lo tradicionalista de la cultura. Paradójicamente, ser tradicionalista resulta ser un acto de libertad.

Así lo demuestran las experiencias los protagonistas, quienes, enfrentándose de maneras distintas a la estructura bipolar de grupos culturales, optan finalmente por no unirse a ninguno de ellos. La señora Murakami porque considera nocivos los extremos, y Shiki Nagaoka porque es capaz de gestar por sí mismo ideas alternativas. En este último caso, la elección no termina por concretarse: Shiki Nagaoka no es ni conservador, ni moderno, ni independiente. Su intención, según lo sugerido en el texto, es adoptar una posición de excepcional tradicionalismo, capaz de propiciar creaciones realmente singulares, que ameriten amplio reconocimiento.

Los hechos cotidianos que se narran en los textos están atravesados por rupturas de la tradición, ejecutadas de forma consciente y decidida, como lo muestra este fragmento del *Jardín de la señora Murakami*:

Shikibu había adecuado un método particular para tomar el té en menos de media hora. Llenaba de agua una olla de metal, que colocaba luego sobre la hornilla de la cocina. Mientras el agua hervía, la vieja sirvienta elegía las tazas apropiadas para cada ocasión y colocaba, en cada una, ciertas bolsitas de papel que contenían hojas secas de la planta del té. (155)

A partir de este punto, la narración continúa describiendo, como quien realiza algo nunca antes imaginado por otros, la forma en que Shikibu –sirvienta del señor Murakami– sirve el té, de una manera que resulta inconcebible para los seguidores de la tradición. Esta iniciativa cuestiona profundamente la rigidez y escasa practicidad de la manera tradicional de servir el té, pero sobre todo los pilares sobre los cuales se sustenta. La transgresión a la costumbre y la aceptación de la nueva

manera por parte de los otros –el texto menciona solamente que la señora Murakami sonrió y se despidió con amabilidad– concreta una combinación entre los tres niveles enunciados por Gordon Mathews. El primero, se relaciona con el acto mismo de ofrecer el té, que es un gesto casi naturalizado de cortesía; el segundo –lo que no se puede cambiar– con la apariencia del servicio, que debe respetarse completamente (vajilla, disposición de los platos, accesorios) para que el té siga siendo una ceremonia; y el tercero, en el cual Shikibu decide utilizar, por funcionalidad, bolsitas de té creadas y difundidas en Occidente. La tradición de la ceremonia del té queda, de esta manera, transformada en su valor y su sentido para las personas que la practican.

Podemos decir que la tensión entre tradición y elección individual “está en el ambiente” en el cual viven los protagonistas. Las acciones a través de las cuales los otros personajes se definen, les sirven a ellos como imágenes en las cuales reflejarse y entenderse. Manifestarse en acuerdo o desacuerdo, es también una manera de definir una posición, de dar valor a su individualidad. Así lo demuestra la proximidad de Izu Murakami a personajes como el profesor Matsuei Kenzō y el director Mitzoguchi Aori –partidarios de la occidentalización– en cuya apertura al mundo Izu ve realizado su ideal sobre el oficio del crítico de arte. Las siguientes descripciones, relacionadas con estos personajes, nos dan una idea de sus personalidades disonantes en sus gustos, modales y costumbres, las cuales mezclan caprichosamente la tradición y elementos tomados de varias culturas occidentales:

En la entrada había dos lámparas de pie con luces graduables, y un par de palmeras enanas. De las paredes colgaban reproducciones de pinturas tradicionales y de arte moderno. El director vestía de negro. . . . Lo acompañaba un perro danés, que se mantuvo todo el tiempo echado en la alfombra en un rincón de su despacho. En las paredes de esa sección, sólo había reproducciones de Francis Bacon. (161)

Mitzoguchi Aori fue el primero en acercarse a Izu. Le dijo que deseaban tomar un café con ella ese mismo día. . . . Mitzoguchi Aori vestía de negro. Sus zapatos eran de gamuza. Aparte de la elegancia, encontró algo irónico en ellos. Lo notó observando la forma en que hablaban, su manera de sonreír. (169)

Sin embargo, es en sus propias acciones, en su vida familiar y social y en la relación con los objetos de su mundo, donde la señora Murakami logra concretar su individualidad. En su experiencia se realiza la combinación entre los tres niveles propuestos por Mathews, pero no de manera estable, sino cambiante a través de las situaciones concretas y los momentos de su vida, ejemplificando así la mutabilidad que este autor encuentra en la individualidad japonesa³ (740).

En algunas situaciones, la individualidad de Izu se define en la adhesión inconsciente a la tradición y su práctica resignada, con presencia mínima de la elección individual. Así lo demuestra su reacción frente a un regalo costoso que le hiciera el señor Murakami:

Una vez que hubo observado lo suficiente la pulsera en el brazo, le ordenó a Etsuko que el siguiente fin de semana fuera a devolver la joya . . . Etsuko obedeció, y el sábado caminó sola con destino a casa del señor Murakami. Izu se esmeró en que fuera bien presentada. La vistió con un kimono de galas menores. (160)

La tradición no deja lugar a dudas sobre lo que una mujer decente debe hacer en casos como este. Hay que regresar el regalo, pero no de cualquier manera, sino a través de la dama de compañía personal, quien además es vestida por su ama de la manera correcta para la ocasión. Esta misma Izu que observa el protocolo sin excepciones, que sacrifica los queridos paseos con el padre a cambio de unas expediciones al “Valle de la luna” con la madre, solo porque ya tiene edad para hacerlo, la que acepta que su madre y el señor Murakami arreglen su boda, la que ordena todas las noches a su sirvienta a cocinar un “somobono” (171)—extraño plato tradicional al cual es muy afecto el señor Murakami—aunque nadie vaya a comerlo; solamente porque así exige la tradición actuar a una mujer casada. Es interesante notar que Shikibu, la sirvienta, al ver que nadie come el somobono que prepara todas las noches, opta por cocinar uno falso, por ejecutar un complicado artificio que mantenga a su ama satisfecha y a ambas dentro de los estándares tradicionales. En esta situación se presentan las individualidades de la señora Murakami y Shikibu como configuraciones completamente diferentes en torno al mismo fenómeno. Mientras la primera repite una conducta absurda por seguir la tradición, la segunda la hace consciente y la modifica de acuerdo a su conveniencia.

En otros aspectos de su vida, la Señora Murakami se plantea como una persona reflexiva con respecto a las normas culturales, dispuesta a seguirlas cuando conviene a ella o a sus seres queridos, o a romperlas en manifestaciones de abierta rebeldía. El vestuario, que aparece en este texto como elemento central en la construcción de los personajes y la cultura, es el epicentro del sentido de numerosas imágenes. A partir de su descripción detallada, de su pura reproducción en el lenguaje, podemos entender si un personaje se inserta armónica o conflictivamente en su contexto, conocer la idea que se hace de sí mismo, y si se acoge o se opone a la tradición. En las imágenes que el texto crea sobre la señora Murakami, podemos ver cómo la elección del vestuario, se constituye en una acción clave en la construcción de su individualidad y la evolución de la misma.

La construcción de la indumentaria femenina, y por supuesto la de Izu Murakami, gira en torno a la figura del Kimono, un símbolo indiscutible de japoneidad que desempeñó un papel clave

en el discurso intensivo de la unicidad japonesa, que, como hemos visto, se rebate de diferentes formas en este texto (Goldstein-Guidoni 353). Este imaginario ha asociado al kimono con la espiritualidad, la docilidad, cortesía, admiración por la belleza, delicadeza y armonía que supuestamente definen a la mujer japonesa en relación con su contexto (354). No obstante, desde otro punto de vista, el kimono se describe como corrección, empaquetamiento, envolvimiento del cuerpo, que convierte a éste en un lugar seguro de las influencias exteriores y, por lo tanto, dócil, pasivo. Una forma de restricción para el cuerpo femenino que es, por lo tanto, un aparato de subordinación para las mujeres (360, 361). La integración de las dos imágenes muestra cómo el kimono ejemplifica, según lo sugiere Ofra Goldstein-Guidoni, el rol que le ha sido asignado a la mujer en la sociedad japonesa moderna: bella, dócil, delicada / moldeada, silenciada, confinada en su propio cuerpo.

La madre de Izu Murakami se identifica de manera casi perfecta con este “apreciado” perfil tradicional. En todas sus acciones sigue, con la más imperturbable disciplina, las normas que la sociedad impone a una madre de familia e incluso inventa algunas nuevas que le permiten mantenerse en su rol en situaciones no reglamentadas. “La madre de la señora Murakami, aunque no se mencione constantemente, lee el periódico en voz alta todas las noches. La escuchen o no la escuchen. Dejó de hacerlo, el texto lo señala, en una sola ocasión” (200), nos informa el traductor en la “Adenda”, refiriéndose a la obligación que se autoimpone la mujer, frente a la enfermedad de su marido. La perfección con que ejecuta su rol de “buena esposa, madre sabia” (Goldstein-Guidoni 363), se resume en la descripción que el texto hace del kimono que la mujer viste para recibir—contra su voluntad y solo por respetar la tradición—al señor Murakami: “La madre lo recibió vestida con un kimono muy antiguo. Era de color coral y la pechera estaba atiborrada de brillantes hilos de oro que se iban reflejando contra los objetos. Calzaba unas *sarayas* y medias de seda azules” (194). Cada detalle de esta imagen carente de disonancias: el kimono en sí mismo, su antigüedad, su belleza, la forma singular en que éste armoniza con los objetos de la estancia y la presencia de accesorios antiguos, habla de una persona que se desarrolla exclusivamente para cumplir el papel que la sociedad le ha reservado, y para la cual, cualquier desviación de ese marco claro y exento de riesgo, resulta perturbadora.

La señora Murakami, por su parte, establece una relación mucho más compleja con la indumentaria, que va evolucionando desde el uso incuestionable del kimono en su juventud, hasta la preferencia, en una etapa más madura (poco antes de la destrucción de su jardín) por unas batas de tradición dudosa, de las que “no sabía si eran hechas para mujeres extranjeras o para actores del teatro kabuki” (199). La evolución, que se exhibe a lo largo de la narración, da cuenta de una transformación en la individualidad de la señora Murakami, desde una configuración donde prima la aceptación

resignada de las normas, hacia otra más libre y abierta a estéticas, principios y costumbres ajenos a su tradición.

En su primera cita de trabajo con el señor Murakami, Izu utiliza un “*kimono* tradicional verde oscuro con un *obi* negro. Se trataba de uno de los que se confeccionaron en los años de la represión. No tenía ni dibujos ni relieves en el bordado. Era notable el trabajo artesanal” (154-55). La formalidad de la visita, concretada, como es debido, con mucha anterioridad, exige una indumentaria de esta clase; frente a ello, Izu no manifiesta ningún conflicto. Pero a medida que su relación con Murakami se va tornando problemática, a causa de la crítica que ella elabora sobre la colección de arte que este ha heredado, su relación con el kimono se transforma:

Iría a casa del señor Murakami. Le ordenó que sacara uno de los kimonos de la primera etapa del invierno. Etsuko quedó inmóvil . . . -Desenvuelve el kimono ámbar, no hay tiempo que perder. Sé que deberíamos esperar la llegada del próximo invierno para desempacarlo, pero eso ahora no importa. (174)

Decide utilizar un kimono, pero ya no el apropiado para la ocasión, sino el que ella elige, de acuerdo con su estado de ánimo y con el efecto estético que desea provocar, para facilitar su interacción con Murakami. En esta primera desviación consciente de las reglas, la individualidad de Izu gana valor, por sobre el peso de la tradición y la opinión de los otros.

La universidad, en cambio, es un espacio abierto a la cultura, donde Izu se siente cómoda, y extrañamente homogénea, vistiendo ropa occidental. A partir de esta decisión, se exhibe un progresivo conocimiento de Izu sobre la indumentaria occidental, y un uso cada vez más natural de la misma. Al utilizar ropa occidental, Izu abandona su tradición inicial en un acto de libertad individual, que se afianza como rasgo de una nueva tradición: el rol de intelectual moderna. De esta manera, Izu se mueve de una construcción individual ligada a su nacionalidad, a otra que la incluye como parte de una espacialidad menos ligada al territorio, propia de una modernidad ubicada en el preámbulo de la mundialización.⁴

Otros gestos, como la decisión de utilizar un vestido negro con escote para una ocasión formal, en vez del kimono obligado para la época, el uso caprichoso del kimono y la presencia cada vez más importante en su ropero de prendas occidentales: blusas, abrigos plásticos, sweaters, muestran que en la individualidad de Izu continúa primando la elección individual, con una progresiva apertura hacia opciones foráneas. En un momento crucial de su vida en que se arrepiente de haber desprestigiado al señor Murakami con la crítica sobre su muestra de arte y descubre que sus tutores “pro-occidentales” son un fraude, Izu revierte ese movimiento hacia Occidente y decide regresar a las costumbres locales:

“Se dirigió a la universidad a solicitar su baja. . . . En aquella oportunidad Izu llevó un kimono apropiado para los cambios de estación. La tela no era muy gruesa, pero tampoco era la más adecuada para el insólito calor de esta mañana” (193). Retornar al kimono es una decisión libre, que afianza la primacía de la elección personal en la construcción de su individualidad; manifiesta el logro de una configuración equilibrada entre lo tradicional y lo singular, entre lo local y lo foráneo, capaz de satisfacer, no solo los intereses de su grupo social, sino sus propios deseos y motivaciones. En otras palabras, el paso a una etapa de madurez.

De qué manera exacta llega la señora Murakami a utilizar las batas de tradición dudosa obsequiadas por su marido, es algo que el texto no revela. La imagen se forma como fragmento. Pero en su conexión con imágenes anteriores, genera la idea de una Izu cambiante, que en ese momento de su vida –tras la muerte del marido y la frecuente aparición de su imagen en el jardín– se separa violentamente de la tradición, a la cual identifica con los recuerdos, con el dolor de la vida pasada. Las batas que usa entonces exhiben la pérdida de valor de esa tradición en su razón de vivir y anuncian un futuro abierto, guiado por los intereses y los sueños individuales.

En contraste, la experiencia de Shiki Nagaoka nos enfrenta a un panorama donde la diferencia y el rechazo derivado de ella determinan el desarrollo de la individualidad. El hecho de su enorme nariz atraviesa cada suceso narrado en la “biografía” de Shiki, sugiriendo que la vida del personaje adquiere sentido únicamente en relación con este rasgo singular. La narración de su infancia, por ejemplo, no habla de sus relaciones familiares o la clase de niño que fue. Se centra, en cambio, en su nariz y en la connotación negativa que esta tiene en la sociedad tradicionalista donde crece el personaje, a causa de su “visible” relación con lo occidental:

Hay quienes afirman que el nacimiento de Shiki Nagaoka presentó problemas debido a lo anormal de su nariz, y que incluso la vida del niño peligró al prolongarse el alumbramiento más allá de lo común. . . . Cuando vieron al niño, las mujeres discutieron sobre si aquella nariz no sería un castigo por haber participado, tanto la madre como buena parte de la sociedad, del entusiasmo desmedido que motivó la llegada de ideas extranjeras. . . . Las parteras hablaron de castigo, porque, desde tiempos arcaicos, el tamaño de la nariz era la característica física más relevante de los extranjeros que a través de los siglos habían llegado a las costas del país. (215)

El “biógrafo” se encarga de mostrar cómo su sesgo hacia la nariz del personaje no es injustificado, narrando con pleno detalle las acciones de la vida de Shiki donde su nariz ocupa un rol central. El fragmento que narra el inicio de su carrera de escritor es un buen ejemplo:

Los primeros cuentos que escribió Shiki Nagaoka, . . . tratan todos de asuntos relacionados con una nariz. Shiki Nagaoka creó cerca de ochocientos *monogatartsis*. . . Están dedicados sólo a describir las dimensiones del apéndice. En cambio otros hacen referencia a extrañas distorsiones, tanto en el sentido del olfato como en la capacidad para respirar. Al final de esa etapa, que culminó con el ingreso del escritor a un monasterio, creó una serie de *monogatartsis* de carácter erótico que tuvieron también una nariz como protagonista. (216)

De esta manera, entre la perspectiva de la narración y la selección de los fragmentos de la vida del personaje, se establece a la nariz como elemento central de su existencia. Continuadamente aparecen alusiones al significado negativo que tiene la nariz de Shiki y al rechazo del que es víctima, como en el siguiente fragmento: “Al ser vista como símbolo de ideas extranjeras, su nariz no solo era un defecto motivo de mora sino un oprobio de naturaleza más profunda” (220). O “Takematsu-Akai había protagonizado un extraño rito, que quedó como evidencia de la perjudicial influencia del escritor Shiki Nagaoka sobre el resto de los monjes. Se le pusieron pruebas bastante duras, que nuestro escritor finalmente no pudo superar” (222).

La nariz de Shiki afecta todos los planos de su vida y en especial el desarrollo de su escritura. Ser un escritor exitoso, reconocido, es el “*igikai*” (Mathews 1) de Shiki: el sueño que guía su vida, lo que la hace digna de ser vivida. Todos sus esfuerzos se concentran en este único objetivo. La búsqueda de reconocimiento puede interpretarse como una forma de solucionar la discriminación que sufre a causa de nariz, y el empeño con que emprende ideas transgresoras en la creación literaria como un mecanismo de aceptación de su singularidad, la cual amerita ser reproducida en otros planos de su vida.

La acumulación de hechos discriminatorios que se convierten en un obstáculo para el desarrollo de su proyecto creativo, obliga al personaje a emprender un proceso de construcción de la individualidad decididamente desviado de la normalidad de su entorno, pero que él entiende como la única opción para librarse del peso de la discriminación y llevar una vida satisfactoria. Shiki debe encontrar un punto en que pueda combinar su singularidad física, su talento literario, su interés por las lenguas extranjeras y su apego hacia la tradición literaria de su país. La solución que encuentra es aislarse y dedicarse a una tarea sencilla y coherente con sus búsquedas intelectuales: la operación de un laboratorio de revelado de fotografías, la cual combina con la producción disciplinada de sus libros. A partir de esta decisión, tan simple y derrotista en apariencia, Shiki entra en una dinámica creativa que lo acerca a su “*igikai*”, a su sueño de escritor reconocido, en una combinación óptima entre

tradicón y singularidad. El aislamiento permite a Shiki librarse del rechazo de los demás, y al mismo tiempo avanzar sin restricciones en su carrera literaria, intentando rumbos novedosos que combinan estructuras literarias tradicionales, fotografías, caracteres y palabras tanto orientales, como occidentales y contenidos alusivos a su patria, los cuales le merecen la admiración de artistas y críticos alrededor del mundo:

[C]on fotos y palabras, Shiki Nagaoka posiblemente construye lo más sólido de su trabajo. Ese libro, que fue traducido primero al inglés por la editorial Life en 1953 y al español en el año de 1960 por la editorial Espasa-Calpe, se ha convertido para muchos en un canto a la reconstrucción de un país. . . . En algunos lugares de Europa fue tomado como una nueva manera de entender la realidad. En otros, comenzaron a aparecer incluso fotografías subversivas basadas en las técnicas pregonadas por Shiki Nagaoka. En sus años finales, Shiki Nagaoka escribió un libro que para muchos es fundamental. Lamentablemente no existe en ninguna lengua conocida. (226-28)

La escritura de un libro intraducible, que dispara el interés mundial por la obra de Shiki Nagaoka a niveles inesperados—surge incluso un grupo de críticos denominados los “*Nagaokistas*” (230)— concreta la singularidad extrema de su obra. En ella se sintetizan todos los esfuerzos del personaje por hacer valer su individualidad, y revelarse contra “lo que no se puede cambiar”. Su voluntad transgresora, su espíritu reflexivo y crítico alrededor de la tradición, son los rasgos de una individualidad desarrollada exclusivamente en el nivel de la libre elección, en la cual desaparece cualquier vestigio del sociocentrismo japonés. En la capacidad que desarrolla Shiki Nagaoka para reformular la tradición sin agredirla, para crear a partir de ella nuevas formas literarias y maneras de representación, devolviéndole su vitalidad, el texto propone una forma conciliadora y no subordinada de relacionarnos con la tradición, a través de la reflexión sobre su sentido profundo, sobre su capacidad de contenernos y reflejar lo que somos, y el ejercicio de una voluntad transformadora que la reinvente, para mantenerla incorporada no solo en nuestra historia, sino también en nuestras búsquedas.

Notas

¹ Una primera versión abreviada de este ensayo, enfocada en el tema del tradicionalismo, fue publicada como “De kimonos, futones y otras pequeñeces. Subjetividad y tradición en el Jardín de la Señora Murakami de Mario Bellatin” en *Nueva Revista del Pacífico*, vol. 1, 2013.

² A deep level of the taken-for-granted, at which selves do not comprehend their shaping; a middle level of shikata ga nai- “what can't be helped”—at which selves comprehend but cannot easily resist their shaping; and a shallow level of the cultural supermarket, at which selves pick and choose who they are from avast array of potential self-identities and self-justifications (La traducción es mía).

³ Mathews afirma que el “yo japonés” no es estático, sino que cambia en su sentido y en lo que lo motiva a vivir, a lo largo de la vida. Encuentra que esa dinámica, no proviene del sociocentrismo japonés: “como si el yo fuese un camaleón fundiéndose sin resistencia en su entorno”, sino que se debe a la constante construcción y deconstrucción que el individuo hace de su sentido de compromiso y por lo tanto de su identidad a lo largo de la vida, ante un panorama de sueños y de restricciones impuestas por la realidad.

⁴ Esta afirmación, parte de la idea de modernidad-mundo propuesta por Renato Ortiz, que si bien en la actualidad se encuentra en pleno funcionamiento, en el momento histórico al que alude *El jardín de la señora Murakami*, apenas comenzaba a anunciarse. En este sentido, el texto logra recoger, más allá de las circunstancias históricas, la forma en que los individuos experimentan en su vida cotidiana, el proceso de modernización y apertura.

Bibliografía

- Ágreda, Javier. *Archivo de Huellas digitales. Selección de críticas literarias escritas por Javier Ágreda*. www.geocities.ws/agreda5/.
- Aguirre, Lina X. "De kimonos, futones y otras pequeñeces. Subjetividad y tradición en el *Jardín de la Señora Murakami* de Mario Bellatín." *Nueva Revista del Pacífico*, vol. 1, 2013, pp. 63-72. https://issuu.com/sibupla/docs/nueva_revista_del_pac_fico_i-2013.
- Bellatín, Mario. "Por favor no me crean". *Quehacer: revista bimestral del Centro de estudios y promoción del desarrollo DESCO*, número especial, 2002, p. 136.
- . *Obra reunida*. Alfaguara, 2005.
- Goldstein-Gidoni, Ofra. "Kimono and the Construction of Gendered and Cultural Identities." *Ethnology*, vol. 38, no. 4, 1999, pp. 351-70.
- López-Calvo, Ignacio. "The Death of the Author through False Translation in Mario Bellatín's *Orientalised Japan*." *Bulletin of Latin American Research*, 2013.
- Mathews, Gordon. "The stuff of dreams, Fading: Igikai and the 'Japanese Self'." *Ethos*, vol. 24, no. 4, 1996, pp. 718-47.
- Neira Magagna, Ezio. *Entrevista a Mario Bellatín*. Proyecto Patrimonio, 2006.
- Ortiz, Renato. *Lo próximo y lo distante, Japón y la modernidad mundo*. Interzona, 2003.
- Palaversich, Diana. "Prologo." *Obra Reunida de Mario Bellatín*, editado por Mario Bellatín, Alfaguara, 2005, pp. 9-23.
- Smith, Robert. *La sociedad japonesa. Tradición, identidad personal y orden social*. Ediciones Península, 1986.
- Villoro, Juan. "La conquista de la nube." *Letras libres*, 30 junio 2002, www.letraslibres.com/mexico/la-conquista-la-nube.