

TOKONOMA

1

José Lezama Lima
Amalia Sato

Kuwabara Takeo

Adriana Boscaro

Tanizaki

Simona Coral

Carla Federici

Juan José Cambre

Sôseki

Guillermo Quartucci

Ogai

Alfredo Prior

Ayame Nara

Luis Thonis

El pabellón del vacío / *Editorial*

Escrituras de mujeres
en el Este de Asia

El haiku moderno,
un arte secundario

El Occidente novelesco
de Tanizaki

La flor azul (Aguri, 1922)

Poemas

Poemas

Ilustraciones

Y luego (Sorekara, 1909)

El suicidio de una cantante

Hanako (1910): Japón
en el atelier de Rodin

Una versión de Noh
contemporáneo

El manantial del arco iris

Anales de Sei Shônagon

TOKONOMA

1

José Lezama Lima	El pabellón del vacío	3
Amalia Sato	Escrituras de mujeres en el Este de Asia	6
Kuwabara Takeo	El haiku moderno, un arte secundario	25
Adriana Boscaro	El Occidente novelesco de Tanizaki	37
Tanizaki	La flor azul	48
Simona Coral	Poemas	58
Carla Federici	Poemas	59
Juan José Cambre	Ilustraciones	
Sôseki	Y luego (Sorekara, 1909)	62
Guillermo Quartucci	El suicidio de una cantante	71
Ogai	Hanako (1910): Japón en el atelier de Rodin	77
Alfredo Prior	Una versión de Noh contemporáneo	87
Ayame Nara	El manantial del arco iris	97
Luis Thonis	Anales de Sei Shônagon	104

EDITORIAL
El pabellón del vacío

JOSÉ LEZAMA LIMA

Voy con el tomillo
preguntando en la pared,
un sonido sin color
un color tapado con un manto.
Pero vacilo y momentáneamente
ciego, apenas puedo sentime.
De pronto, recuerdo,
con las uñas voy abriendo
el *tokonoma* en la pared.
Necesito un pequeño vacío,
allí me voy reduciendo
para reaparecer de nuevo,
palparme y poner la frente en su lugar
Un pequeño vacío en la pared.

Estoy en un café
multiplicador del hastío,
el insistente *daiquirí*
vuelve como una cara inservible
para morir, para la primavera.
Recorro con las manos

Editora: Amalia Sato

Participan: Luis Thonis
Simona Coral
Carla Federici
Atsuko Tanabe
Adriana Boscaro
Guillermo Quartucci
Alfredo Prior

Ilustran: Juan José Cambre
Carla Federici

Correspondencia: Arcos 2245 1° H
(1428) Buenos Aires ☎781-1886

Registro de la Propiedad Intelectual *en tramite*

Cuidado de la edición: Amalia Sato
Diseño Gráfico: Juan Carlos Suárez

la solapa que me parece fría.
 No espero a nadie
 e insisto en que alguien tiene que llegar.
 De pronto, con la uña
 trazo un pequeño hueco en la mesa.
 Ya tengo el *tokonoma*, el vacío,
 la compañía insuperable,
 la conversación en una esquina de Alejandría.
 Estoy con él en una ronda
 de patinadores por el Prado.
 Era un niño que respiraba
 todo el rocío tenaz del cielo,
 ya con el vacío, como un gato
 que nos rodea todo el cuerpo,
 con un silencio lleno de luces.

Tener cerca de lo que nos rodea
 y cerca de nuestro cuerpo,
 la idea fija de que nuestra alma
 y su envoltura caben
 en un pequeño vacío en la pared
 o en un papel de seda raspado con la uña.
 Me voy reduciendo,
 soy un punto que desaparece y vuelve
 y quepo entero en el *tokonoma*.
 Me hago invisible
 y en el reverso recobro mi cuerpo
 nadando en una playa,
 rodeado de bachilleres con estandartes de nieve,
 de matemáticos y de jugadores de pelota
 describiendo un helado de mamey.
 El vacío es más pequeño que un naipe
 y puede ser grande como el cielo,
 pero lo podemos hacer con nuestra uña
 en el borde de una taza de café
 o en el cielo que cae por nuestro hombro.

El principio se une con el *tokonoma*,
 en el vacío se puede esconder un canguro
 sin perder su saltante júbilo.
 La aparición de una cueva
 es misteriosa y va desenrollando su terrible.
 Esconderse allí es temblar,
 los cuernos de los cazadores resuenan
 en el bosque congelado.
 Pero el vacío es calmoso,
 lo podemos atraer con un hilo
 e inaugurararlo en la insignificancia.
 Araño en la pared con la uña,
 la cal va cayendo
 como si fuese un pedazo de la concha
 de la tortuga celeste.
 ¿La aridez en el vacío
 es el primer y último camino?
 Me duermo, en el *tokonoma*
 evaporo el otro que sigue caminando.

1º de abril y 1976

De Fragmentos a su imán

ESCRITURAS DE MUJERES EN EL ESTE DE ASIA : sistemas fonéticos versus ideograma.

AMALIA SATO

"La escritura es íntegramente aquello por inventar, la ruptura vertiginosa con el antiguo sistema simbólico, la mutación de todo un faldón de lenguaje".

Roland Barthes.

1. El ideograma como fascinación de Occidente.
2. China, tierra de calígrafos no de oradores.
3. Japón: el silabario fonético hiragana y la práctica caligráfica de las mujeres.
4. Mujeres y fonetismo en China: el nüshu como testimonio de una sobreviviente.
5. Escritura fonética hangul en Corea: un sistema gestado por el gobernante para el adoctrinamiento confuciano.

1. EL IDEOGRAMA COMO FASCINACIÓN DE OCCIDENTE.

En 1913, cuando la viuda de Fenollosa confía a Ezra Pound los manuscritos de su esposo, fallecido en 1908 - un total de ochenta libretas que registraban los estudios sobre arte japonés y chino, lenguas, teatro Noh, y los esbozos de sus lecciones sobre poesía china - se inicia en este siglo el movimiento de pensamiento que, al considerar la escritura china, la pretende alimento de la imaginación poética occidental. La invención de la poesía china para nuestra época recayó en quien se imaginó al pie del monte Taishan, como "una hormiga solitaria fuera de su hormiguero destruido/salida del naufragio de Europa", mientras emprenda sus Cantos Pisanos. Al margen de las objeciones de los sinólogos, a quienes calificaba de topos, con intransigencia de poeta, Pound formula planteos para que "el lenguaje se cargue de sentido hasta el límite de lo posible, partiendo de palabras que proyecten imágenes sobre la retina mental". Creyente de que la tradición se había perdido y que había que renovar desde el fondo hacia la superficie, en pleno oscurantismo victoriano expone sus teorías sobre dos nuevos continentes: Italia y China.

Su lectura ideogramática fue retomada por distintas postas. Así, en la década de 1950, los pintores informalistas, iniciados en el Budismo zen y el culto de los valores beatnik, hicieron de la action painting el ideograma gestual icónico.

Desde los años de 1960, tomando en cuenta la materialidad de los gráficos de la escritura china y apoyándose en los intentos de Nietzsche y Heidegger, Jacques Derrida se propone una revisión a fondo de cimientos, postulando el deconstructivismo como un proyecto estratégico, un cuestionamiento crítico instalado en el límite, pero aún dentro de la filosofía controvertida. El mecanismo era desmontar el juego interior y regulado de los conceptos clave, mediante operaciones de desplazamiento y de inversión, que ponían en evidencia los absurdos y contradicciones del pensamiento europeo.

En la década de 1970, Maurice Roche y Phillippe Sollers se mostraban convencidos de que el impacto conceptual de la escritura china haría tambalear el eurocentrismo y las bases mismas de la cultura grecolatina, y que obligaba a una reconsideración del sentido en el interior de un modelo limitado por el grafismo y la escritura fonética y alfabética. Efecto de la Revolución Cultural maoísta, era esta aseveración de Sollers en el prólogo a la Gramatología de Derrida: "La escritura es al habla, lo mismo que China a Europa".

La premisa básica del deconstructivismo que sostenía estos planteos era la afirmación de que desde Platón hasta Husserl, pasando por Aristóteles, Rousseau y Hegel, la filosofía no abandonó el idealismo ni pudo liberarse nunca de la metafísica que pesa sobre su definición y su historia. Esta matriz que obligó a la razón occidental a reproducir una estructura teológica, cuyo centro - el lugar de Dios - ha sido ocupado alternativamente por diferentes categorías: logos, verdad, espíritu.

En esos mismos años surgen dos trabajos que alimentan ya obligadamente la bibliografía básica del turista por territorio cultural japonés, y que retoman el panegírico del ideograma pero desde el registro estético y desde Japón. Uno es la documentación del fotógrafo Fosco Maraini, quien cámara en mano, con el espíritu de divertimento de su compatriota Giuseppe Arcimboldi, se propone descubrir familias de líneas y formas en la correspondencia entre objetos aparentemente sin relación, apuntando dentro de un "Forêt des Symboles" que habría desconcertado al mismo Bonneau. A sus ojos, la riqueza infinita de la inscripción ideográfica convierte a la escritura en el hecho central de la cultura de China y Japón, a tal grado que, parafraseando a Norman Mailer - para quien la orgía sexual era un aspecto de la tecnología - Maraini proclamaba que "en una civilización ideográfica, una suprema y ubicua orgía de formas tiene lugar perennemente, y todo tiende a convertirse en un engranaje suavemente entrelazado, una elegante cópula colectiva".

El otro libro es *El imperio de los signos* de Roland Barthes, que tuvo entusiasta acogida en nuestro medio, pero que pasó desapercibido en Norteamérica por ejemplo, y cuyo título Jacques Lacan ajustara modificándolo por *El imperio de las apariencias*. La justificación de la elección en la solapa merece ser transcrita completa: "¿Por qué

Japón? Porque es el país de la escritura: de todos los países que el autor ha podido conocer, es Japón donde ha reencontrado el trabajo del signo más cercano a sus convicciones y sus fantasmas, o si se prefiere, más alejado de los disgustos, las irritaciones y los rechazos que le suscita la semiocracia occidental. El signo japonés es fuerte: admirablemente determinado, arreglado y ostentado, nunca naturalizado o racionalizado. El signo japonés es vacío: su significado huye, no hay dios, verdad o moral en el fondo de los significantes que reinan sin contrapartida. Sobre todo, la calidad superior de este signo, la nobleza de su afirmación y la gracia erótica con que se dibuja, aparecen en todo, en los objetos y en las conductas más fútiles, aquéllas que nosotros por lo común ubicamos en el ámbito de lo insignificante o lo vulgar. El lugar del signo no será, pues, buscado aquí siguiendo sus dominios institucionales: no se tratará de arte, ni de folklore, incluso ni de "civilización" (no se enfrentará un Japón feudal con un Japón tecnológico). Se tratará de la ciudad, de los negocios, del teatro, de la cortesía, de los jardines, de la violencia; de algunos gestos, de algunas comidas y algunos poemas, y de los rostros, ojos y pinceles, con los que todo esto se escribe mas no se pinta".

En medio de las voces que claman la diferencia, entonaba Jacques Lacan en su seminario 5 del 10/3/1971 "De un discurso que no sería de la apariencia" admonitorio y sensato frente a ánimos excesivamente entusiastas: " [extractos] La escritura es la representación de las palabras . Pero de esta cosa clara como el agua, parece que nunca se sacaron las consecuencias, y sin embargo, están allí visibles. De todas las lenguas que usan algo que se puede tomar como figuras y que entonces son llamadas pictogramas, ideogramas, es espantoso: se llega a consecuencias totalmente locas. Hay gente que se imaginó que con la lógica, es decir, con la manipulación de la escritura, encontraría un medio para saber ¿qué cosa?. "New ideas", nuevas ideas, como si ya no hubiera bastantes." " Representación de palabras quiere decir algo: quiere decir que la palabra ya está allí, antes de que ustedes hagan su representación escrita con todo lo que ella comporta". A cambio, Lacan desplaza la acentuación de la diferencia hacia "la soberbia relación de la escritura china con lo que sirve para inscribirla: el cálamo".

Con un juicio - otra vez Oriente y Occidente pero ahora no en un binomio de fascinación alimentada por la escritura sino de oposición encefálica - nos sorprende George Steiner en sus últimos textos: " La tradición mística, a la que me gustaría llamar la parte asiática del hombre occidental, ha insistido desde la época de los Evangelios con una verdad más allá de la razón, la lógica, el control experimental o la refutación". O: "Los científicos de moda nos señalan que nuestra obsesión occidental por la verdad es una verdadera obsesión. Si entiendo bien, la causa de todo parece ser el que hayamos empleado principalmente el hemisferio izquierdo del cerebro, la mitad verbal, griega, ambiciosa, dominante. En el desatendido hemisferio derecho hay amor, intenciones, piedad, los modos más antiguos y orgánicos de experimentar el mundo en vez de tomarlo por la garganta".

Antecedente de esta fascinación ,que no cesa ¹, por la otra escritura había sido

el debate sobre los jeroglíficos egipcios durante los siglos XVII y XVIII, los cuales junto con la escritura cuneiforme hitita surgieron por los mismos remotísimos años que el ideograma chino. Esos sistemas son asunto de paleógrafos, el ideograma alimento de controversias, a tal punto interesadas por vigentes cuestiones ideológicas o estetizantes, que aceptan la existencia de la escritura ideogramática de modo incontrovertible, sin preguntarse por qué persiste.

Así, se pasa por alto que en los países donde se utilizó el ideograma también hubo fonetización, ignorándose que del ideograma surgieron silabarios alfabéticos, y que en los procesos de su invención siempre intervinieron las mujeres.

2. CHINA, TIERRA DE CALÍGRAFOS NO DE ORADORES.

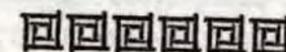
Señalaba Barthes el peligro de aplicar la noción de progreso a los procesos culturales, y el recaudo con que había que manejarse al tratar de escrituras. Es un hecho que todas las lenguas evolucionaron hacia la fonetización - para muchos un triunfo de la Razón - , y que todos los pueblos optaron por el uso de alfabetos. Y que el habla predomina sobre la escritura en todos, empezando por la India en Asia. Pero existe China, y persiste en los pueblos que aceptaron al ideograma como su escritura el predominio de la escritura sobre el habla. Esto es también un hecho.

Un joven novelista japonés elogia el *jizura* del escritor que admira. Un término que explicativamente traducimos como: la armoniosa distribución de las letras, la ubicación de los ideogramas en el plano del papel, sobre todo el efecto visual de la página antes que el sentido. Un dato recientemente registrado.

La palabra latina civilización retrotrae a ciudadano y ciudad. El binomio chino *wen hua* significa "la transformadora influencia de la escritura". *Wen* es una noción que abarca más que el trazo del hombre, incluye todas las líneas naturales que esperan ser interpretadas, señala una dimensión infinita e infinitesimal: todas las marcas naturales o culturales - vetas, constelaciones, huellas de patas de aves, dibujos de caparazones, literatura. Etimología.

Uno de los nombres clave en la historia china es el de Wang Hsi chih (303-379 d.C) , reputado como máximo calígrafo y cuyo trabajo fue comparado por un emperador posterior con "un dragón saltando por las puertas del Paraíso y un tigre agazapado en el Pabellón del Fénix". Algo siempre citado.

Y un pormenor ciudadano: en las calles de la vieja China no se podían arrojar indiscriminadamente papeles escritos, y no precisamente por motivos de higiene, sino porque ese acto revelaba falta de respeto por la escritura. Hasta 1930 era posible leer en los recipientes de residuos públicos de Pekín esta exhortación: "Respete y economice papel escrito". Clara ordenanza municipal.



3. JAPÓN: EL SILABARIO FONÉTICO HIRAGANA Y LA PRÁCTICA CALIGRÁFICA DE LAS MUJERES.

3.1. Sospechas de escrituras locales. La escritura corporal en las Crónicas del país de Wa (Gishi Wajin den).

Se acepta que la escritura china se origina en la magia y la lectura oracular: cien mil piezas óseas, en general escápulas de ciervo, y otros tantos caparazones de tortuga quemados y perforados apoyan la vinculación. Son los testimonios arqueológicos del segundo milenio antes de Cristo que señalan a la dinastía Shang (1850-1100 a.C) como primer período histórico de China. Los sacerdotes Shang leían el destino en las resquebrajaduras producidas por el calor, dibujando con pincel y sobre su trazo con buril más tarde los pictogramas que, encadenados unos a otros, se interpretaban como mensajes divinos. Esta escritura oracular recibió el nombre de *kokotsubun*. Algunos textos aseveran que los archivistas de la Corte escribían, además, en trozos de bambú o madera con pincel, y que organizaban estos fragmentos como libros; mas ninguno de ellos se ha conservado.

En cuanto a Japón, la primera referencia sobre la escritura se encuentra en la antigua crónica imperial china del *Wajinden* (*Sobre el pueblo de Wa*)². Este texto refiere las costumbres de un pueblo, ya aceptado como el reino de Himiko, en la parte norte de la isla de Kyûshû. Este Japón todavía iletrado, bárbaro para los chinos, poseía una saturación de trazos ajena a las prácticas continentales. La crónica registraba la presencia del tatuaje corporal - un hecho cultural propio del área oeste del Pacífico -: los buceadores isleños se convertían en seres escritos, como inscriptas estaban las reverenciadas tortugas, cuando al sumergirse en busca de pescado o abalones lo hacían con sus cuerpos tatuados con caligrafías protectoras que los mimetizaran con las formas más complejas del diseño natural, y que les permitieran escapar del "gran pez" o de las aves marinas. El tatuaje, que continuó siendo una práctica corriente en el Japón primitivo, fue con el tiempo proscripto y reservado como signo de degradación para los criminales; en la época feudal lo utilizaron los samurai y en el siglo XIX fue arte sobre la piel de las cortesanas.

Si bien hay sospechas sobre la existencia de algún sistema de escritura autóctono en las islas de Japón - una de las elucubraciones se sustenta en la escenas estilizadas de las campanas de bronce (las *dôtaku*) del siglo I y II a.C, del período de las Grandes Tumbas o Kofun: para muchos, los diseños lineales que representan cazadores, pescadores, casas, tortugas, pájaros, lagartos e insectos son un intento de escritura pictogramática, cuyo desarrollo no continuó, avasallada por la importación de la escritura china-, e incluso eruditos inventaron una caligrafía (*Jindai Moji*) supuestamente anterior a la entrada de los ideogramas chinos, lo cierto es que Japón debe considerarse un país sin escritura, que solo puede aducir pobres antecedentes, tomados hasta de vasijas de barro con ciertos signos. ¿Una cultura fría no consciente de su propia historicidad, en la que los conocimientos positivos estaban muy por debajo

de los poderes de la imaginación y donde incumbía a los mitos colmar esa distancia?

Súbitamente, los japoneses adoptaron la escritura china, cuando ésta ya se encontraba en un estadio de desarrollo muy avanzado. Adoptaron su significado y su pronunciación. Primeras pruebas son espejos y espadas del siglo IV con inscripciones. A continuación documentos oficiales, textos religiosos de los Sutra, el diccionario del estudioso Hsü Shen que fue de enorme utilidad en el aprendizaje de la escritura. Como lógica consecuencia, la conformación de gremios exclusivos de nobles o escribanos chinos o coreanos que detentaban el dominio de los trazos.³

3.2 Kûkai y los nuevos estilos caligráficos. El habla sobre la escritura.

"Producir la tachadura sola, definitiva, eso es la hazaña de la caligrafía".

Jacques Lacan, Seminario 7.

En el siglo VII, los caracteres chinos ya tienen lectura japonesa. A partir de estos tiempos (o quizá desde los siglos V o VI aunque sin rastros) se va gestando gradualmente un proceso de fonetización y de introducción de la sintaxis japonesa (hay datos en documentos del templo de Horyûji). La japonización se acentúa con el creciente número de población alfabeta. Una culminación de este proceso se evidencia en el *Manyôshû*, colección de poemas de fines del siglo VII: hay textos escritos con caracteres utilizados fonéticamente y en el orden sintáctico japonés. Cabe señalar que ya existía en China un uso fonético de los caracteres, pues para escribir nombres propios de personas o de lugares extranjeros, se recurría a los ideogramas, cuya pronunciación era aproximada al sonido original, sin atender a su significado -algo comprobable por documentos del siglo II.

Los silabarios *kana* japoneses, *hiragana* y *katakana*, son el resultado de una evolución que ocupó varios siglos y que se fue cumpliendo por etapas. Por un lado, con las imposiciones de una sintaxis y de un fonetismo, por otro, gracias a las modificaciones de las formas mediante un desarrollo caligráfico que simplifica plásticamente y elabora trazos continuos, según se observa en la correspondencia epistolar del siglo VIII.

Así, desde los tiempos del emperador Uda en 894, cuando las embajadas oficiales a China perdieron continuidad y se alteró el contacto con la dinastía Tang, comenzó a desarrollarse el estilo caligráfico *wayo*, con características propiamente japonesas. Este estilo comenzó modificando el estilo chino *gyosho* de líneas redondas, suaves y abiertas, surgido en el siglo IV d.C. Cabe aquí la cita extensa, la intuición de Maraini: "En un principio existieron las curvas cuando en las eras primordiales se esculpía en placas de hueso y bronce, pero luego, en el período de la dinastía Han, con la invención del pincel, un estilo nuevo resultó inevitable: las curvas se convirtieron en ángulos, los círculos en cuadrados.

Pronto, sin embargo, esta escritura en forma de caja se simplificó y suavizó, al ser empleada en ocasiones informales o al servir para apuntar algo de prisa. Así, a

continuación del estilo *kaisho* (mano cuadrada), surgen el *gyōsho* (mano deslizante) y *sōsho* (mano de hierba). Las pinceladas se fundían, conectadas por cadenas o guirnaldas o largos zarcillos. Las curvas recuperaron su dominio otra vez. Un universo gozoso de lazadas voladoras, con filamentos y modillones que se entrelazaban. Se descartaron todas las reglas. La personalidad se adueñó de todo y reinó soberana. Tanto podían ser los trazos de un loco como las firmas de sabios maestros. La jactancia se tornó imposible. Una final desnudez del alma debía aceptarse. Los momentos de lucidez y poder quedaron fielmente registrados pero también la incertidumbre y la fragilidad. Las formas se modificaron más allá del reconocimiento. A menudo la lectura se transformó en desesperada tarea de interpretación. Muchas veces resultaba imposible relacionar belleza con un significado que se había tornado indescifrable. En la música de las líneas y el espacio prevalecían por momentos los valores abstractos.

Los japoneses desarrollaron este aspecto de la caligrafía en una dirección que no tuvo su correspondiente en China: la naturaleza de su lengua -inflectiva, no monosilábica- los compelió a inventar un alfabeto. El ideograma puede sostener las ideas fundamentales de una frase, pero las flexiones, las partículas debían escribirse con signos fonéticos⁴. Se desarrollaron dos alfabetos: *katakana* (duro) angular y erizado, y *hiragana* (plano) suave y lleno de curvas. El pincel acarició el papel, dejando muchas veces espacios en blanco en los que saltaba y sugería apenas una conexión que no quedaba "dicha" por completo con su trazo. Algo propio de los [fonemas] u, ko, i por ejemplo. Los *hiragana* semejaban algas danzantes en una corriente submarina o recordaban la cabellera de las antiguas bellezas pintadas en los rollos yamato-e. Las mujeres en ese entonces no aprendían los solemnes, poderosos y demesurados kanji chinos, de modo que se convirtieron en talentosas maestras de la escritura kana. Algunas de las más grandes novelas de aquellos tiempos (como el Romance de Genji de Murasaki Shikibu) se escribieron casi en su totalidad en *hiragana*.

Yujiro Nakata en *The Art of Calligraphy* afirma sin ambages: "La escritura que incorporó la más alta esencia de la caligrafía japonesa es el *kana*, particularmente el *hiragana* del período Heian. Nuestra deuda con las mujeres de este período, que concibieron y dieron forma a los símbolos fonéticos *hiragana*, es tremenda."

El estilo del *hiragana* fue el *sosho*, típico de las cartas de amor, al que se agregaron las conexiones entre las letras, características del estilo caligráfico *remmentai*. La nueva escritura guardaba también una estrecha relación con los poemas *waka*, que se disponían con gran libertad eligiendo la ubicación del texto de acuerdo con los decorados de pasta de mica del papel *karakami*, y con la técnica caligráfica del *sumizuki* de modulación del tono de tinta de lo más oscuro a lo más claro.

Y fue así como, entre los siglos V y X d.C., de los *manyōgana* (ideogramas con valor fonético) se derivaron las dos nuevas escrituras silábicas apoyadas en estilos caligráficos, denominados "de hombre" y "de mujer". El *onkōde* (trazo de hombre) trabajaba con los estilos *kaisho* y *gyōsho*, y fue el que se empleó para el silabario

katakana. El *onnade* (trazo de mujer) elabora el *sosho*. La denominación del *sosho* como femenino no indicaba una exclusividad de las mujeres sino su inclusión como participantes activas de un proceso. Esta distinción genérica en el campo de la caligrafía era desconocida en China.

Sin embargo, popularmente, todavía se atribuye la invención del *hiragana* a Kūkai (774-835), el mayor exponente del Budismo esotérico, a quien se conoce con el título honorífico que se le concediera póstumamente en la corte Heian: Kōbo - "el que propagó sabiamente las enseñanzas budistas" - Daishi - "gran maestro"⁵. Junto con Saichō, quien luego sería su rival, Kūkai había partido a China en la misión imperial del año 804. Allí habría de estudiar chino con el maestro Huiko, discípulo del famoso esotérico budista Amoghavajra, y sánscrito con el monje indio Prajna, quien a su vez había sido discípulo del sacerdote nestoriano Adam. Las leyendas sobre la persona de Kōbo Daishi todavía se repiten, especialmente en la zona oeste de Japón, donde creció y pasó la mayor parte de su vida.⁶

La relación de Kūkai con la invención del silabario tiene, no obstante, su fundamento: fue él quien promovió el estudio del sánscrito, lo cual favoreció el desarrollo del nuevo sistema de escritura, que se basa en el alfabeto sánscrito; y por otra parte, aportó novedades caligráficas que alimentaron la fantasía de los nobles, ya enriquecida con los complicados diseños de los mandala.

El maestro había estudiado la "loca escritura de hierba", es decir, la caligrafía *sosho* entonces en boga en la corte Tang. Documentos que se le atribuyen lo consagran como festivo calígrafo: experimenta con el *zattaisho*, letra decorativa y lúdica para ocasiones auspiciosas, impregnada de humor y creatividad - la sola mención de sus variantes da idea de sus posibilidades: estilo de nubes, rocío, serpiente, cabeza de ganso, hojas colgantes, garras de tigre -; también sobresale en *hikaku*, caligrafía donde el trazo del pincel ancho y cargado con poca tinta sugiere la danza *nunosarashi* - en la que los bailarines manipulean largas piezas de tela con movimientos ondulantes. En otros casos, con goce adánico, Kūkai recrea los ideogramas retrotrayéndolos a formas pictogramáticas, o los adorna rodeándolos de golondrinas o mariposas.

Si bien la popularidad de estos estilos recargados fue pasajera, no es causal que haya coincidido con esos tiempos de gestación de nuevos sistemas de escritura, cuando las líneas comenzaron a deslizarse cargadas de otras intenciones. La paternidad atribuida a Kūkai debe leerse como permisividad, y la leyenda como dato. Uno de los trabajos ejemplares en estilo *sosho* de esta época es la transcripción de los Poemas de Po-chu-i, atribuida al emperador Daigo (897-930), la cual parece el trabajo de un borracho, en un estilo desinhibido y con salpicaduras, que recuerda el modo salvaje del calígrafo chino Chang Hsu de la dinastía Tang.⁷

Desafortunadamente, no ha quedado testimonio sobre el modo o aceptación de la participación de las mujeres en esta revolución caligráfica y escritural. Como afirma Sato Haberu, www.wahiro.com.ar, contamos con pocos datos de información concerniente a los primeros momentos de desarrollo de la escritura *hiragana* que la conocida con respecto de los *katakana*,

sobre todo porque los materiales escritos en este estadio inicial se perdieron, pues debieron de ser poemas, cartas privadas y notas, escritos todos ellos difíciles de conservar".

Los rastros del *katakana* son más fáciles de seguir: a comienzos del siglo IX, los monjes realizaban una serie de marcas personales al costado de los textos budistas escritos en chino, a fin de facilitarse la lectura y la memorización. Con el tiempo estas marcas (*okototen*) se fueron sistematizando y perfeccionando, a tal grado que a finales del período Heian ya existían ocho escuelas diferentes de señales *okototen*. En el mismo medio masculino donde éstas se desarrollaron, surgió la escritura *katakana* - simplificación de las partes duras o radicales de determinados *manyôgana* - la cual, como una taquigrafía que agilizaba la lectura, se convirtió en el sistema característico de los hombres, y así se lo llamó: *otokode* (letras de hombre). Tradicionalmente su invención se adjudica al monje Kibi no mabi (693-775).

Pero lo que no consta en la historia, donde como sombras ligeras la mujeres apenas enturbian las radiaciones de los archivos, lo denuncia la semántica, y es indudable el papel desempeñado por ellas en este proceso de estilización, que lo fue también de preferencias estéticas y elecciones estratégicas. Contribuyeron a que el fonocentrismo fuera primando sobre la imposición del ideograma.

La primera obra escrita en hiragana es el *Kokinwakashû* (905), antología que comprende once mil poemas, luego el *Diario de Tosa* (*Tosa Nikki*) de Ki no Tsurayuki (936). La práctica en la expresión literaria se generalizó en los siglos X y XI. Y un hecho a destacar es que la sistematización de los *kana* fue extraordinariamente tardía, como que recién queda fijada a fines del siglo XIX; hay otro: escribir según el lenguaje hablado se aceptó como estilo recién a comienzos del siglo XX.

3.3 El concepto de kotodama. Un intento local de reflexión sobre las peculiaridades del lenguaje.

Uno de los conceptos, al mismo tiempo que poéticamente sugerente ideológicamente resbaladizo, es el de *Kotodama*, que suele traducirse como "espíritu de las palabras". Presente sólo tres veces en toda la extensión de la antología de poemas *Manyôshu*, es pendón de lanza de los discursos de intelectuales nacionalistas. Durante la década de 1970 volvió a resurgir en el discurso de muchos que intentaban establecer una identidad japonesa exclusiva. Un germanista, Watanabe Shôichi, afirmaba * que, en contraposición a las lenguas romances muertas, el alemán y el japonés, en el sentido que Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) le diera al término, son lenguas vivas.

Ya antes, en la década de 1950, al intentar algunos estudiosos nacionalistas (*kokugaku* en jap.) recrear una historia que minimizara los contactos con el continente, el término había sido reflatado: Ono Susumu hablaba entonces con convicción de la existencia de una fuerza espiritual del lenguaje, que la antigua sociedad *mikaj* (los japoneses de los primeros tiempos) reconocían, cuando destacaban la misteriosa (*shinpina*) potencia del lenguaje. Por los años de 1930, un ideólogo de la estética,

Hisamatsu Sen'ichi, había pergeñado una tríada que comprendía los conceptos de *kotodama*, *kotoage* y *makoto* (sinceridad) para adornar las duras exigencias militaristas.

La noción de *kotodama* sostiene que la cosa a la cual la palabra se refiere surge y es coextensiva con la palabra que la designa. El concepto de *tama* (dama en el compuesto), alma o espíritu, relacionado con el *ti* chino, supone la existencia de un misterio vivo que impregna árboles, montañas, paisajes, objetos de arte, y que es capaz de extrañas (*fushigi*) operaciones generalmente benéficas.

Itô Haku, rompiendo el círculo vicioso del lirismo autocomplaciente, abre el análisis hacia la historia. Concluye que de gran importancia para el desarrollo del concepto fueron los viajes a China durante el siglo VIII, para intercambiar comercio y saber con la dinastía Tang, pues fue entonces, con estos recorridos ominosos que acrecentaban las supersticiones, como se hicieron conscientes los isleños de sus diferencias: conocieron la lengua del reino de Paekche, los dialectos de Silla, Kaya y Koguryô, el habla de las Seis Dinastías y de la ciudad de Ch'ang-an (Tang).

No debe olvidarse, como lo señala Roy Andrew Miller, el papel cumplido por los *baramoni* (los brahmanes indios) residentes en Nara, sobre todo por Bodhasena quien, arribado en 736, se convierte en el maestro de ceremonias del Gran Buda de Tôdaiji.

La intelectualización del siglo VIII encontró natural continuidad en las prácticas religiosas de la secta Shingon en el período Heian. La importancia otorgada a la recitación del sánscrito, el valor concedido a la palabra misma más allá de su significado, el recitado de encantamientos y mantras condujeron a análisis propios de la India, como estudios gramaticales y fonéticos⁹.

Uno de los empleos del término *kotodama* está en el poema 2506 de *Manyôshu* que hace referencia al *yûfuge* (adivinación al anochecer), practicado al quedarse el interesado de pie en un cruce de caminos o en una calle muy concurrida al anochecer, procurando escuchar las primeras palabras de alguien cerca de su oído.

El concepto de *kotodama*, por ser un resto propio de alguna época primera, reflejo de la orientación primariamente oral de la temprana poesía japonesa y prueba de la filiación altaica del japonés - un viejo proverbio "*saki fa fu*" que significa "dar suerte, lograr el favor divino", asociado con su rito, es de innegable origen altaico - no puede quedar de lado en las elucubraciones sobre la gestación de los silabarios fonéticos.

3.4. El diario de Tosa y la experimentación con el nuevo silabario hiragana. Lo femenino como género.

"Voy a proponerles algo así, brutalmente, para ir después a "a letter", "a litter", yo voy a decirles: ¿acaso la letra no es lo literal para fundar en el idioma? Porque eso es algo diferente de una frontera; por otra parte han podido observar que jamás se confunden. El litoral es lo que plantea un dominio completo como haciendo a otro, si ustedes quieren, frontera.

pero justamente porque no tiene absolutamente nada en común, ni siquiera una relación recíproca. La letra ¿no es exactamente el litoral, el borde del agujero en el saber que el psicoanálisis designa cuando aborda la letra ? [...] Entre el goce y el saber la letra haría el litoral". Jacques Lacan, "De un discurso que no sería de la apariencia".

Seminario n.7.

El primer trabajo literario en prosa que se conserva, escrito en el silabario *hiragana*, y que inaugura la línea de la narrativa personal es el *Diario de Tosa* (*Tosa Nikki*, 936) del poeta Ki no Tsurayuki. Es el diario del viaje en barco que, desde la provincia de Tosa - punto extremo meridional en la geografía de la época - emprende tras cumplir su mandato un gobernador con su grupo. En la retórica de esos tiempos, el viaje que alejaba de la capital -sitio dispensador de las claves culturales - era el *tabi*, travesía que significaba un exilio doloroso. Pero en esta ocasión, a pesar de que el viaje es de retorno a la capital, no es auspicioso sino triste, oscurecido con la muerte de la hija del gobernador, acaecida en la lejana provincia, y plagado de temores que se acrecientan al perder de vista la costa.

Ki no Tsurayuki, poeta de la corte consagrado, experimenta en este escrito de vejez con el sistema de escritura "femenino", y lo hace para emprender la narración de algo que lo ha afectado profundamente. La ambigüedad que la gramática japonesa permite, con sujetos y predicativos inciertos en cuanto a su género, sostiene la incertidumbre sobre quién enuncia. Al comienzo hay un epígrafe que es la más escueta formulación teórica sobre el género: "Se afirma que los diarios son cosa de hombres. Quiero comprobar si una mujer es capaz de llevar uno", o quizá: "Los diarios hasta ahora han sido masculinos. Escribo éste experimentando en femenino". Desde nuestra tradición de identificaciones, no se podría asegurar si el narrador es una mujer, o un yo confesional y teórico al mismo tiempo masculino/femenino, proteico y distinto de la noción de personaje. La indefinición en cuanto al "sexo" no se resuelve asimilando "mujer" (ergo personaje mujer) con escritura "femenina", ya que si bien el *hiragana* era escritura de mujeres, su uso no les era exclusivo, pues de hecho, la empleaban los hombres ya al intercambiar textos los amantes, o al comunicarse dos amigos que deseaban dar una inflexión más emocionada a su expresión.

Indudablemente que esta inquietud de Ki no Tsurayuki acerca de las relaciones entre un sistema de escritura y creación se remonta a su juventud, cuando en el prefacio a la colección *Kokinshû* (905), que había compilado por orden imperial junto con Oshikochi no Mitsune, exponía los ideales de la poesía. Todas las circunstancias en que los hombres escriben poemas enumeradas allí revelan hasta qué grado, a comienzos del siglo X, era ya dominante lo que se conceptuaba como "sensibilidad femenina". Entiéndase esto como una conciencia estética nueva que iba imponiéndose sobre pero también al margen de una sexualidad femenina, y que guardaba relación con las nuevas experimentaciones caligráficas.

En Occidente, donde no existen "sistemas" de escritura femeninos, paralela-

mente a posturas reivindicativas, durante la década de 1970, a partir de esquemas funcionalistas abundaron los abordajes teóricos a la escritura de mujeres que se valían de analogías con las funciones domésticas, y proliferaron líricas y artesanales metáforas como trama, tejido, textura, bordado, tapiz, hilos, costura, etc. Siguiendo con las explicaciones excéntricas (léase externas) en la década de 1990, algunos intentaron explicar lo femenino en escritura desde un registro minucioso de lo privado, lo cual aplicado metafóricamente insiste en una cuestión oral, de tonos de voz, y así se habla de cuchicheo, susurros, silencio.

Y si en estos años se ven los frutos del rastreo de las mujeres en la historia, en Japón donde ese rastreo no es menos arduo, curiosamente, el término femenino como calificativo aparece en los inicios mismos de su literatura. Desde esos comienzos que coinciden con la creación de los sistemas de escritura vernáculos, todo lo nuevo, como contrapuesto a lo heredado o copiado, se designa como femenino: caligrafía, escritura, sensibilidad, literatura, suscitado de entrada y de otro modo el problema del género en la escritura.

3.5. La escritura de las almohadas. El gineceo literario de los siglos X y XI. La literatura escrita por mujeres.

"Las almohadas van despertando creciente atención entre los especialistas en salud. En noviembre de 1992, un fabricante de artículos para dormir auspició un simposio para examinar las almohadas en el contexto cultural. Entre los expositores estaba Kabayama Kōichi, profesor de Historia Europea, quien aprovechó la ocasión para proponer el estudio serio de las almohadas (*makura gaku*), pues "ellas poseen un simbolismo único en la cultura japonesa como se deduce de designaciones como *Makura no sōshū* (El libro de la almohada) o *makura kotoba* (epíteto), o de frases como *yume makura ni tatsu*, la cual significa que alguien aparece en sueños para hacer una profecía, a menudo como dios o Buda".

En el año 794 la Corte abandonó su sede de Heijō (actual Nara) para trasladarse a Heian (la Kioto de hoy). Se inició entonces uno de los períodos más pacíficos en la historia de Japón, como si el plano cuadrado de la nueva capital hubiera ordenado con sus grillas "cuatrocientos años de paz continua y abundancia", según la idealizada expresión de Masaharu Anesaki. El mundo de la Corte se repartía entre unas pocas familias perfectamente estamentadas, en una pirámide social presidida por los miembros de la familia imperial. Desde 894, prohibidas las embajadas importadoras de cultura que se enviaban a China, el imperio se cierra, y por primera vez, a lo largo de tres siglos, se dedica a la elaboración de pautas culturales propias. El resultado fue la cultura Ochō en la cual la importancia que tuvieron las mujeres fue notable. Para representarlo gráficamente: existían tres territorios clausurados, Japón aislado de Asia continental, la Corte aislada del resto de Japón y dentro de ella el gineceo de las escritoras aristócratas, que se convirtió en un centro productor de literatura.

De éste surgió la generación de mujeres que fundó las bases de una narrativa original. Su apogeo fue un momento muy breve, y el grado de participación femenina en la formación de una literatura es un hecho que no volverá repetirse. Las mujeres emplearon el silabario fonético *hiragana*, dejando de lado la escritura china *kanbun* ideográfica.¹⁰ Estas escritoras vivían inmersas en un mundo cerrado y desarrollaron su trabajo intelectual amparadas por el poder social de las favorecidas. Eran una suerte de clase media dentro de la aristocracia: las educadoras, las institutrices con un alto grado de cultura para cumplir con sus obligaciones. Familiarizadas con los clásicos, se les exigía además, tener excelente caligrafía, pintar, así como tocar instrumentos musicales. La destreza con que ejercieran las artes les otorgaba un enorme poder social en ese ambiente exacerbadamente esteticista. Si con suerte obtenían el puesto de *nyôbo* (acompañantes de las damas), accedían dentro del espacio del palacio al privilegio de una habitación. La denominación de esta literatura como *nyôbo bungaku*, literatura de las damas de corte, señala no sólo una pertenencia social sino también un claro dominio espacial: de un modo más circunscripto y trasladando la exigencia de Virginia Woolf, era la literatura de las almohadas de madera, pues en ellas escondían sus escritos.

Todos los detalles de la vida cotidiana de los habitantes de la corte revelan que la mayoría de las actividades transcurrían después del anochecer, y era a la noche cuando sigilosamente fluían los acontecimientos. El diseño de los muebles, las plantas de los edificios, el uso de perfumes exclusivos, todo acompañaba ese modo de vida que se deslizaba en la semioscuridad, oculto tras biombos y cortinas. Particularmente el mundo de las mujeres, cuyo campo de visión era limitadísimo, estaba a tal punto cerrado y protegido de la luz del día que la simple tarea de identificación podía a menudo ser todo un desafío. Además del aroma de la ropa, las personales gradaciones de color en los vestidos sobrepuestos servían de indicio cuando, por ejemplo, las bocas de las mangas asomaban desde los biombos o colgaban de las ventanas de los carruajes en tránsito.

Pocas sociedades explotaron de un modo tan extenso el matrimonio y las conexiones familiares. El clan Fujiwara, que fue ubicando a sus mujeres como consortes, estableció algunas de las peculiaridades japonesas en cuanto al manejo del poder, y fue así como la historia mayor de transmisión coincidía con la historia privada y amorosa. Al reguardo de estos intercambios familiares politizados, el gineceo se convierte en sitio de invención de estrategias frente al poder masculino, y fue el reinado de Fujiwara no Michinaga (año 1000) el momento de eclosión literaria femenina. Al margen de los estamentos centrales de dominio, manejando una "microfísica del poder", elaboran una nueva táctica ideológica, estética y sensible, cuyo emocionante fruto fue la literatura.^{11/12}

No ha de ser casual el auge de literatura femenina en estos siglos cuando prevalecía el Budismo Lotus Sutra, concepción religiosa de principio femenino, que planteaba la obsesión del karma, los fantasmas, las reencarnaciones eróticas y las historias de amor encadenadas. El texto del Lotus Sutra es el documento más

importante del Budismo japonés, pero lo fascinante es que en sí no existe, sino sólo el prólogo o introducción a él. El rol político que jugó en la época Heian media explica el acceso al poder de los monjes de la secta Tendai.¹³ Su contenido fue bien comprendido por los aristócratas, y así en uno de los capítulos del Romance de Genji, dedicado a discutir durante una noche de lluvia las cualidades de las mujeres, la conversación se cumple según las tres rondas de predicación: discusión, parábola y análisis experimental. También, en el incidente del Libro de la almohada en que la narradora desea abandonar la escena de un sermón, le replican que no sea "uno de los cinco mil que desertaron", en alusión a los cinco mil discípulos soberbios que abandonaron a Buda mientras predicaba el Lotus.

De estas anónimas agentes de un cambio, sólo quedan registradas algunas en oscuras biografías estereotipadas, con burda intención moralizadora. Se ignora su número, pero teniendo en cuenta que la emperatriz estaba servida por treinta o cuarenta, es probable que en total no pasaran de trescientas las integrantes de estos gineceos. Escritoras y lectoras convivían en claustrofóbica proximidad sosteniendo una tensa retórica de temas, cánones, sobreentendidos y alusiones. Sin embargo, debe resaltarse que ya se hablaba de sensibilidad femenina antes de que históricamente hubiera un poder femenino real. Ya Donald Keene señaló la importancia que tuvo para la literatura japonesa que en Heian se definiera el triunfo de la sensibilidad femenina. Sensibilidad que, ya presente en la primera antología de poesía imperial *Manyôshu*, habría de impregnar como tono dominante la poesía y luego la literatura japonesa como un todo.¹⁴

Después de Heian se abre un blanco de siglos sin obra literaria de mujeres. Siglos misóginos en los que se impuso el Confucianismo. Sociedades guerreras y religiosas. Habrá que esperar la fulgurante aparición de Higuchi Ichiyô (1872-1896), la primera individualidad luego de ochocientos años.

4. MUJERES Y FONETISMO EN CHINA: EL NÜSHU COMO TESTIMONIO DE UNA SOBREVIVIENTE.

Tema del paper de Cathy Silber, una antropóloga norteamericana que estuvo durante 1989 y 1990 en el sudoeste de la provincia de Hunan haciendo trabajo de campo, artículo del periodista Chou Huerig en el semanario Diario Mundial (San Francisco, 31-01-93), la escritura nüshu se ha convertido demasiado tarde en foco de atención. Pasada la Revolución Cultural con su unificación de dialectos, de rigor el intento de reconstruir una historia de las mujeres, se despierta en 1982 el interés por esta escritura fonética, y crece ahora cuando su única usuaria es una anciana de 81 años, Yan Huan I, y quedan poco más de cien documentos.¹⁵

El origen de la escritura nüshu se pierde en la nebulosa. Se le presume un comienzo en el imperio Chin, pero hay aspectos fantásticos que hacen suponer una historia con visos de secreto. Según una leyenda, la joven Chian Yong Sai (o Hu Xin),

tras entrar en la corte del Emperador durante los años de la dinastía Sung (920-1278), sintió la necesidad de comunicarse con su casa, e inventó con ese fin un sistema de escritura personal que luego se fue expandiendo. Según otros, se remontaría, por semejanzas con el oráculo de huesos o marcas de cerámica, al pre Qhin (221 a.C).

El *nūshu* representa mediante ideogramas (unos 800 o 1200 caracteres) la fonética del dialecto del distrito de Jiangyong. En las aldeas patrilocales, patriarcales, patrilineales y exógamas autorizó para el grupo de mujeres que lo empleaban una identidad institucionalizada de relaciones femeninas, proveyendo un sentido de continuidad y pertenencia. Su interpretación no es sencilla pues una misma sílaba puede representarse con distintos caracteres, y uno solo de ellos puede llegar a tener hasta trece homófonos. Se lo empleaba con exclusividad en dos prácticas ritualizadas: *latong* -formación de parejas de muchachas amigas púberes-¹⁶ y *sanzhao* -escritos de novias.

El corpus de la literatura *nūshu* revela la naturaleza eminentemente oral por la versificación penta o heptasilábica, de ritmo formulista y monótono.¹⁷

Por los datos aportados por la anciana Yan, se constata que sólo las que disponían de ocio, o eran viudas que podían dedicarse con libertad a su práctica caligráfica, munidas de papel, pincel, tela y vida social, con tiempo para huéspedes y obsequios, podían en estas sociedades rurales dedicarse a esta práctica iniciática y totalmente desconocida por los hombres.

Actualmente el rastreo de documentos se revela inútil, pues era costumbre que las amigas quemaran o enterraran las cartas o abanicos de la difunta, e incluso el diario, que al tercer día de casada la joven recibía como libro cosido de mano de sus hermanas, y que iba llenando a lo largo de su vida con textos poéticos. Como la transmisión de su saber se cumplía vía tía materna casada a sobrina soltera, y este lazo se debilitó con los cambios del régimen comunista, la supervivencia del *nūshu* se vio afectada.

Descubrimiento más reciente, escritura humilde y recóndita, no es casual que sucumbiera en el omnímodo reino del ideograma.

5. ESCRITURA FONÉTICA HANGUL EN COREA: UN SISTEMA GESTADO POR EL GOBERNANTE PARA EL ADOCTRINAMIENTO CONFUCIANO.

En Corea el proceso inicial de fonetización siguió pasos similares a los registrados en Japón: en el siglo VIII, según la leyenda, el estudioso confuciano Sol Chong propuso poner en práctica el sistema de escritura *idu*, que transliteraba la lengua coreana hablada, empleando los sonidos o los significados de los caracteres chinos. Corría el reino de Silla, y "desde detrás de una cortina" la mujeres, como regentes, favoritas o reinas madre influían en los asuntos de gobierno. También el rol dominante que detentaban las mujeres en el momento de auge del shamanismo pudo ser sostenido

por las monjas dentro de las congregaciones budistas.

Pero en el siglo XII la imposición del neoconfucianismo de Chuh Hsi (1130-1200) hizo arreciar las críticas al budismo, provocó el descrédito de los monjes y la prohibición de mujeres religiosas en las congregaciones. Un oscurecimiento del mundo femenino similar al acaecido en Japón tiene lugar, y sólo las *kisaeng* (entretenedoras/bufonas reales), con sus destrezas refinadas equiparables a aquellas de la élite de los literati, son capaces de transmitir la cultura de Silla a las generaciones de la dinastía Yi (1392-1910).

El caso de la escritura fonética *hangul* es diverso de lo ocurrido en Japón y China: la fonetización se produce con notable retraso y por decisión oficial. Hasta entonces los coreanos consideraban a las escrituras basadas en la lengua hablada (el caso de los tibetanos, mongoles y japoneses) como cosa de bárbaros. Pero en el siglo XV, en tiempos de la dinastía Yi temprana, pareció evidente que el pueblo debía tener un sistema de escritura que expresara su habla cotidiana, y que fuera simple de aprender y fácil de usar. Fue por eso que el rey King Sejong creó el alfabeto *hangul*, llamado en un comienzo "los sonidos apropiados para instruir al pueblo".

Así, la aparición es histórica, documentada y proclamada con orgullo nacional, y su objetivo claro: adoctrinar. En suma, un fonetismo gestado por hombres, en contraposición a los otros que nacieron con participación femenina. Después de superar la oposición de un segmento de literati oficiales, y tras la consulta con un Foro de notables, "el logro cultural más valioso del pueblo coreano" fue promulgado en 1446.¹⁸

Uno de los usos primordiales del *hangul* fue el adoctrinamiento de las mujeres en las virtudes confucianas, principalmente entre 1392 y 1485.¹⁹ En la sociedad *yi*, edad oscura en la historia de las mujeres en Corea, este lema de Yi Ik, el más famoso estudioso del siglo XVII, sintetiza las aspiraciones de época: "Leer y escribir son dominios del hombre. A una mujer le basta conocer las virtudes confucianas de la diligencia, la frugalidad y la castidad. Si una mujer falta a estas virtudes traerá desgracia a su familia".

Con los años las damas de la corte y las mujeres e hijas de familias *yangban*²⁰ se sirvieron del sistema en su provecho: correspondencia, poemas, diarios, lectura de novelas cuyas heroínas desafiaban las reglas.

EPILOGO

En el Libro de la almohada de Sei Shōnagon, el último capítulo - de acuerdo con el ordenamiento de Edward Seidensticker - menciona las condiciones bajo las cuales trabajó la autora su manuscrito: el anochecer, el encierro en una habitación mientras la luz va menguando, y el origen del papel que ha utilizado. La anécdota que explica el acopio de hojas se hermanará con el cuento de Herman Melville "Paraíso de solteros, Tártaro de doncellas", donde también el mundo masculino y femenino se

enfrentan por una "cuestión de papeles". Claro que la relación entre las pálidas muchachas que fabrican papel, probablemente con viejas corbatas o trajes de neblinosos caballeros londinenses, "siempre paradas ante las máquinas que se extendían como viejos manuscritos orientales", es opuesta a la de esta cortesana que se apropia de los cuadernos reservados a la Historia para escribir en ellos la suya.

"Anochece y apenas puedo seguir escribiendo. Sin embargo, me gustaría dejar terminadas mis notas, haciendo un último esfuerzo. Escribí estos apuntes sobre todo lo que vi y sentí, en mi habitación, creyendo que no serían conocidos por nadie. Aunque mis anotaciones son triviales y sin importancia, podían parecer mal intencionadas e incluso peligrosas a otros; por eso he tenido cuidado en no divulgarlas. Pero ahora me doy cuenta de que, así como inevitablemente brotan las lágrimas según dice el poema, del mismo modo estas notas dejarán de pertenecerme.

Un día, el Ministro del Centro entregó a la Emperatriz una pila de cuadernos. La Emperatriz me preguntó: "¿Qué se podría escribir en ellos? El Emperador ya está redactando los Anales de Historia." Entonces yo le contesté: "Si fueran míos, los usaría como almohada". La Emperatriz me dijo: "Entonces, quédatelos", y me los dio.

Comencé a llenarlos con el relato de rarezas sobre hechos del pasado y toda clase de asuntos. Llené una enorme cantidad de hojas. En mis notas hay muchas cosas incomprensibles. Si hubiera elegido temas que las demás personas consideraran interesantes o espléndidos, o si hubiera escrito poemas sobre árboles, plantas, pájaros o insectos, los otros podrían juzgar mis escritos, tendrían derecho a afirmar "conocemos sus sentimientos". En otras palabras, la crítica sería admisible.

Pero mis notas no son de esta clase. Escribí para mi propio entretenimiento y apunté únicamente lo que sentía. Nunca esperé recibir, sobre estos escritos casuales, comentarios tan importantes como los que se dedican a notables libros de nuestro tiempo. Me sorprende cuando escucho cómo los lectores aseguran que se sienten apabullados ante mi trabajo. Pero es natural que actúen así: conozco la mentalidad de aquellos que hablan bien de lo que detestan y critican lo que les gusta. Por eso todavía lamento que hayan leído mi libro."

*Del Libro de la almohada,
Sei Shônagon (968- ?)*

Traducción del original japonés: Kuniko Sasaki y Amalia Sato.

1. Baste mencionar las interesadas apreciaciones sobre la superioridad de la escritura ideogramática de los ideólogos de la Cuenca del Pacífico, con sus elogios a la practicidad del lenguaje simbólico sobre

elfonético al confundir lo que puede ser un lenguaje visual universalizado con el picto-ideograma chino. De la orilla opuesta, quienes con los mismos intereses proponen la romanización (transcripción en alfabeto latino) de las lenguas orientales.

2. Sección del Tōi-den (Sobre el Este bárbaro), capítulo a su vez del Wei chih (Registros de Wei, en jap. Gishi), parte del Sankuochih (Historia de los Tres Reinos), trabajo histórico chino compilado a fines del siglo III d.C por Ch'en Shou (233-297).
3. Resumiendo las oleadas de escribas; refugiados chinos de Nayang y Tebang que huyen de la guerra, artesanos coreanos de Pek-che, el sabio coreano Wani -introducido de los Analectos de Confucio y un diccionario de escritura china- mencionado en el Kōjiki (712) y el Nihon Shoki (720), los religiosos que en el siglo VI portan los Sutras budistas, los coreanos asilados de Pek-che que en el siglo VII se emplean en la administración. Con la Reforma Taika (645) se le otorga a la escritura un preeminente uso organizativo y económico, repetándose la lectura según la región de Wu.
4. "[...] ustedes se dan cuenta entonces de que la escritura puede trabajar a una lengua, y tal como está hecha esta lengua melodiosa y maravillosa de suavidad e ingeniosidad. Cuando pienso que es una lengua donde los adjetivos se conjugan y que he esperado hasta mi edad para tener esto a mi disposición. Realmente no sé qué hice hasta aquí: ¿no aspiraba más que a esto, que se conjuguen los adjetivos!... y una lengua cuyas flexiones tienen esto de maravilloso, que se pasean solas y que lo que se llama el monema, allí en el medio, pueden cambiarlo: le meten una pronunciación china, por entero diferente de la pronunciación japonesa, de manera que cuando ustedes están en presencia de un carácter chino tienen, si son iniciados, pero naturalmente sólo los iniciados saben [dos lecturas: kunyomi u onyomi] según los casos, que son muy precisos". Lacan, Seminario 5. 10-03-1971.
5. Es curioso cómo esta paternidad continúa siendo respetada a nivel popular e incluso en textos de divulgación. Todavía hoy en día los niños suelen memorizar un poema, el irohauta, para aprender el silabario y se les enseña que su autor es Kōbo, cuando lo cierto es que variantes fonéticas que en él aparecen son de tiempos posteriores.
6. Además de la creencia de que fue el creador del silabario hiragana, se lo honra como padre de la cultura japonesa, como fundador de la secta esotérica Shingon y del monasterio del monte Kōya, y como iniciador del circuito de peregrinaje de 88 templos en Shikoku. Mucha de su fama como santo caminante y eminente calígrafo se debe a la enérgica labor de propaganda de los monjes errantes (kōya hijiri). Tan versátil era que se lo llegó a describir como a un ser con tres caras y seis brazos.
7. De quien se cuenta que al emborracharse, gritando con toda su voz, estampaba enormes caracteres soso sobre cualquier cosa que caía en sus manos: tazones, ropas, etc. También se decía que a veces empapaba su cabellera en tinta y escribía con ella.
8. Japan Echo, Winter 1974.
9. La relación entre especulación filológica y Budismo sánscrito hizo resurgir la noción durante el período Edo, para los intelectuales kokugaku (de la escuela de pensamiento japonés). En esta ocasión con influencias de la contemporánea filología Ch'ing que reconocía la existencia de una entidad filosófica entre las formas fonológicas (yin) de las palabras y sus contenidos semánticos (yi).
10. Esta escritura constreñía a una retórica antigua, aceptable quizás en la redacción de la episteme, escritos jurídicos, históricos o teológicos, pero impensable para obras de ficción que intentaran expresar sentimientos originales. Los cortesanos que la utilizaban lograban en sus composiciones apenas corrección gramatical, obligados a describir montañas nunca divisadas o nombres de pájaros y flores desconocidos que favorecieran sus esquemas métricos.
11. Obras conservadas del siglo X, escritas en hiragana: Historia del leñador de bambúes (Taketori monogatari), Ise monogatari (Cuentos de Ise), Kokinshū (Antología de la poesía japonesa antigua y moderna), Shinsen Wakashū (Nueva selección de poesía), Tosa Nikki (Diario de Tosa), Yamato monogatari (Historias de Yamato). Entre la mitad del siglo X y comienzos del siglo XI, florece el estilo prosístico japonés wabun. Estos son los trabajos que sobrevivieron, todos, salvo dos, escritos por mujeres: Utsubo monogatari (La historia del árbol hueco) presumiblemente escrito por un hombre; Ochikubo monogatari (Historia de la señora Ochikubo) también de autoría masculina; Kagerō Nikki (Diario de los hilos de seda), 974, por la madre de Fujiwara no Michitsuna; Makura no sōshi (El libro

de la almohada), 1001, de Sei Shônagon; *Genji monogatari* (La historia de Genji), principios del siglo XI, de Murasaki Shikibu; *Izumi Shikibu Nikki* (Diario de Izumi Shikibu), 1007, de Izumi Shikibu; *Murasaki Shikibu Nikki* (El diario de Murasaki Shikibu), 1010, de Murasaki Shikibu; *Sarashina Nikki* (Diario de Sarashina), mediados del siglo XI, de la hija de Sugawara Takasue.

12. La nueva escritura fue experimentada primero en poesía (tanka, waka), y luego en los tres géneros clásicos de la literatura japonesa (nikki, monogatari, zuihitsu, diario, relato y ensayo respectivamente).
13. En una corte que se manejaba con la política del matrimonio y los linajes, un monje podía ganar enorme influencia si era capaz de cumplir con rituales eficaces que provocaran el cambio de sexo de un feto, en caso de ser éste femenino. Los aristócratas se desvivían por conseguir estos servicios para asegurarse que sus hijas, a las que habían introducido en la corte imperial mediante intrigas o complicadas maniobras, dieran a luz varones, quizás futuros emperadores. El famoso clérigo Ryôgen tuvo un éxito enorme como ritualista, captando la atención de la corte muy pronto en su carrera, gracias a sus habilidades forenses y a su conocimiento de los dogmas de la secta.
14. "What makes it of special relevance to Japanese Literature is that the masculine tone of the Manyôshu was to yield in future centuries to a feminine sensibility even on the part of male poets. In other words, the poetry in the Manyôshu written by women was to set the tone for later compositions both by men and women. It is hard to say why this should have been true, but it was probably related to the functions of poetry in Japan". Donald Keene, v. bibl.
15. Hubo un encuentro en 1954 del estudioso Tsou Suo Chin con otra usuaria, quien fue interrogada como informante durante tres años. En la actualidad Yan es investigada por Zhao Ri Mi de la Universidad Xin Hua.
16. Dos niñas de igual edad, peso y tamaño de pie, de pareja belleza y pertenecientes a familias de igual nivel económico se relacionan aproximadamente a los 8 ó 9 años por una intermediaria que las presenta en una fiesta religiosa. A partir de este encuentro, se visitan y hospedan una en casa de la otra por unos días, e intercambian regalitos y abanicos escritos en nûshu. Años después la relación de estas amigas sobrevive a sus matrimonios.
17. Cartas, escritos de bodas, biografías, rezos, canciones folklóricas, también cartas de pésame o recriminación por ruptura de etiqueta, y hasta uno que otro texto con mención de sucesos nacionales, como la Guerra del Opio, la Rebelión de Taiping, la Guerra de Resistencia a Japón o las prácticas del Guomindang.
18. Poco tiempo después estableció la Oficina de Publicaciones en Hangul, organismo que publicó trabajos como: *Poemas de los Dragones Voladores*, *Poemas de los reflejos de la luna en mil ríos*, *Episodios de la vida Buda*, *Himnos Wôrin* y *Sôkpo*, textos de estudio de ideogramas chinos y un diccionario de pronunciación coreana. En el reinado de su hijo King Sejo se editaron textos budistas, manuales de agricultura y textos militares.
19. En 1432 se publicó *Tres principios de la conducta virtuosa*, y entre 1486 y 1636 se promulgan códigos que prohíben la participación de mujeres en juegos o fiestas en ríos o montañas, y las obligaban al uso del velo.
20. Las dos órdenes de oficialidad (civil y militar) que servían en la burocracia.

EL HAIKU MODERNO, ARTE SECUNDARIO

POR KUWABARA TAKEO

Profesor emérito de la Universidad de Kyoto, de donde egresó como especialista en literatura francesa, y miembro del Consejo de Ciencias de Japón, Kuwabara Takeo, nacido en 1904, es uno de los académicos más conocidos y cosmopolitas de Japón. Su personal manera de encarar interdisciplinariamente los estudios antropológicos generó polémicas.

El haiku moderno, arte secundario (Daini Geijutsu) de 1946 significó su debut como crítico literario al año siguiente de la rendición. La revisión que el joven docente proponía sobre la forma literaria, que desde el siglo XVIII se había convertido en género sacrosanto, provocó un revuelo que para muchos marcó nuevos rumbos al desarrollo de la crítica de posguerra.

La calidad de la escritura creativa japonesa, después de la era Meiji, es mediocre. Quizás hayan contribuido la inadecuada conciencia intelectual y social de los escritores aunque también es cierto que entre los japoneses prevalece una característica actitud improvisada hacia la escritura creativa, cuyo ejemplo más notorio es el *haiku*. Siempre que me invitan a hablar del tema, choco con vehementes objeciones, sobre todo cuando se trata del *haiku*. Cosa que no me impresiona, pues simplemente refleja el profundo arraigo de su práctica en el país. Pero, ahora que nos hallamos empeñados en reconstruir nuestra cultura así como nuestra nación, en este momento entregada a la paz, deberemos reconsiderar de un modo radical la tradición del *haiku*, retro trayéndonos hasta Matsuo Bashô.

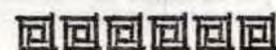
Desde el fin de la Guerra del Pacífico, como antes, *haiku* de señeros poetas modernos han estado apareciendo en periódicos y diarios, pero yo no les prestaba mucha atención. No hace mucho, sin embargo, mi hija se me acercó mostrándome algunos de su libro de texto de escuela primaria, y solicitándome una explicación.

Yuki nokoru	La nieve se demora
itadaki hitotsu	Sobre la colina solitaria
kuni-zakai	Contorneando las provincias

Masaoka Shiki

Akai tsubaki	Una camelia roja
shiroi tsubaki to	se ha desplomado,
ochi ni keru	luego una camelia blanca.

Kawahigashi Hekigodô



Y a continuación me trajo un par que había compuesto de tarea para que se los criticara:

Suna-bokori Nubes de polvo
torakku tōru al pasar los camiones
natsu no michi Camino de verano

Yoku mireba Bien lo veo
sora ni wa tsuki ga En el cielo la luna
ukanderu flota

Esto me incitó a leer los *haiku* de los profesionales, publicados en los diarios que se desparramaban por mi estudio. La mayoría de los niños no se interesan por "flores, pájaros, el viento y la luna". Según prueba el segundo de los trabajos de mi hija, se dan cuenta de que existe la luna en el cielo sólo si se les solicita que escriban un *haiku* para la escuela, y aun entonces no hay que crearse grandes expectativas. Sin embargo, algunos niños son capaces de combinar ingeniosamente diecisiete sílabas, y si se los alienta y son diestros, pueden llegar a tomar como modelos los trabajos de los poetas modernos.

Después de leer muchos de los trabajos recientemente editados de poetas de *haiku* moderno, y tras reflexionar sobre las indignadas respuestas y preguntas provocadas por mis conferencias, se me ocurrió probar con un sencillo experimento. Con los materiales que tenía a mano, seleccioné un *haiku* de cada diez de los más prominentes poetas modernos, así como de escritores desconocidos o aficionados. Los ordené de un modo azaroso en una lista sin los nombres de los autores. Sin duda que uno podría arribar a toda clase de interesantes resultados de someter esa lista al tipo de experimento cumplido por I.A.Richards en *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*, pero por entonces me limité a mostrarla a unos pocos colegas y estudiantes e inquirí su opinión sobre los poemas. Invito al lector a examinar los quince poemas que siguen, y (1) ordenarlos por orden de excelencia, (2) adivinar cuáles son de poetas profesionales, y cuáles de aficionados. (La identidad de los poetas figura al final del ensayo).

1. Megumu ka to "De modo que estás echando brotes"
ōkina miki o dije, acariciando
nadenagara el grueso tronco.

2. Hatsu chō no Una primera mariposa
ware o mawarite voló en círculos a mi alrededor,
izuko ni ka. y ahora ¿hacia dónde habrá ido?

3. Seku hipoku- Hipócrita carraspeo:
itto Bêtōben Beethoven resuena
hibiku asa. a la mañana.

4. Kayu-bara no Sin haber comido nada sólido
obotsukanashi ya Fatigado
hana no yama asciendo las colinas en flor

5. Yūnami no Las olas crepusculares
kizami sometaru se rizan, teñidas
yū suzushi con el frío.

6. Taishiki ya Sobre las ondeantes
uneru no ue no redes que atrapan brevas,
Awajishima la isla de Awaji.

7. Koko ni nete "El acostumbraba dormir aquí",
imashita to iu dijo ella, y allí donde están
yamabuki iketearu ni colocadas las rosas me quedaba yo.
tomari

8. Mugi fumu ya ¿Hollaron el trigo?
tsumetaki kaze no Los días de fríos vientos
hi no tsuzuku continúan.

9. Shūsen no Cuando la guerra terminó,
yo no akeshiramu el alba se volvió transparente
Amanogawa. bajo la Vía Láctea.

10. Isu ni ari Sentado en una silla,
fuyubi wa moete El viento de invierno, cálido,
chikazuki-ku. viene a mí.

11. Koshi tateshi Sobre la tierra abrasada,
shōdo no mugi ni el viento del sur hostiliza
nanpū araki. a los brotes de trigo.

12. Saezuriya Silbando -
kaze sukoshi aru está un poco ventoso
ōge-michi este paso.

13. Bôfû no este paso.
koko made suna ni ha sido enterrada bajo la arena
umoreshi to muy lejos, dicen.
14. Oibi no Dando cachetadas
kawamo o uchite al río Ibi,
hisame ka na la helada lluvia"
15. Kaki hoshite Caquis puestos a secar,
kyô no hitori-i Estoy solo
kumo mo nashi sin siquiera la compañía de una nube.

¿Qué impresión les causan? A alguien como yo, a quien el *haiku* no le interesa mucho y que nunca ha probado a escribir uno, este ejercicio le recuerda los tiempos de estudiante secundario, cuando lo llevaban a Hirakata a la exhibición de crisantemos. Los adherentes de las diversas escuelas de cultivadores disciplinaban a las plantas, con arduos cuidados, para hacerlas crecer con forma de linternas, cascadas o cosas por el estilo, pero a mí los respectivos méritos no me producían el más mínimo interés; en verdad, me aburría mortalmente. Al igual que los crisantemos, estos poemas no me conmueven estéticamente. Como mucho, me provocan cierta irritación. No simpatizaba con los intentos de crear cascadas con los crisantemos o de darles formas caprichosas, pero, al menos, eran flores reales - quizás artificialmente retorcidas, pero apaciguantes en su materialidad. En comparación, muchos de los versos me resultan sin sentido y no me transmiten ninguna imagen mental particular. Para empezar encuentro que los número 3,7,10,11 y 13 son verbalmente ininteligibles, perplejidad compartida por muchas personas cultas que evaluaron la lista. A menos que uno estuviera informado de que son escritos de famosos poetas (Nakamura Kusatao, Ogiwara Seisensui, Matsumoto Takashi, Usuda Arô y Takahama Kyoshi), ¿quién se molestaría siquiera en intentar comprenderlos?.

Naturalmente, que algo sea fácil de comprender no determina el valor de una obra de arte, pero ¿qué significado puede tener el arte si un trabajo no puede hacer evocar a otros la experiencia del creador?. En esto el *haiku* moderno es tristemente defectuoso. El vasto volumen de los escritos -algunos debidos a los mismos poetas- sobre su apreciación e interpretación resulta sobrada prueba. Un material explicativo de este tipo se justificaría para las obras del período clásico, cuando la etiqueta y las costumbres así como el lenguaje era tan diferentes, pero encuentro chocante pensar que necesitemos de semejante acumulación de comentarios así como del menos artístico de los medios, la paráfrasis, para que los textos de personas que viven en nuestro mismo país y en nuestra misma época resulten comprensibles. A mi juicio esto quiere decir que el género es, de algún modo, incompleto, incapaz de sostenerse por sí mismo. Alain (Emile Chartier) nos dejó comentarios sobre la poesía de Paul Valéry, pero la poesía

de Valéry es algo extremadamente cercano a la perfección; es algo tan completa y concretamente vivo que Alain pudo desarrollar sus pensamientos tomando los poemas como base. No tuvo que explicarlos, rescatarlos, o -lo que es peor - completarlos. Hasta donde yo sepa, los escritores franceses jamás produjeron comentarios auxiliares sobre la poesía de Baudelaire o Verlaine como los que se dan en el mundo del haiku en Japón.

Los críticos podrían objetarme juzgar el haiku sin siquiera haber intentado escribir yo uno. Mizuara Shûôshi dijo una vez que "a menos que uno intente escribir uno, se es incapaz de comprender qué es un haiku"¹ Pero esto, dicho por uno de los más concienzudos hombres del mundo del haiku, suena como una sentencia de muerte para el haiku como arte moderno. Ningún novelista japonés - y sus obras son con mucho lo más moderno - ha dicho, "Hasta que no hayan escrito una, ustedes no apreciarán cabalmente lo que es una novela". Rodin nunca dijo que sólo aquéllos que tuvieran experiencia en escultura podrían debatir sobre ella; cualquiera a quien le dijera que se abstenga de criticar Casablanca u otras películas porque no ha filmado él en persona dos o tres, se indignaría con toda razón. Sólo para el haiku uno se encuentra con advertencias como la de Shûôshi: "Creo que no es correcto que quienes no se han esforzado por escribir haiku den consejos a quienes sí lo han hecho". (Ibid). Puede manifestar algo de este tenor porque el mundo del haiku es una suerte de corporación de personas con la misma mentalidad, que se reúnen y practican simplemente para su propia diversión.

Mis colegas y yo descubrimos a continuación que era muy difícil, tomando un solo ejemplo, determinar la destreza de un autor determinado y distinguir a un poeta eminente de un aficionado. En verdad que "Bôfû no koko made suna ni umoreshi to" de Kyoshi (13) no impresiona mucho más que una muestra de un aficionado que leí en la revista de una compañía: "Saezuriya kaze sukoshi aru tôte-michi" (12). Y este último es sin duda más poético que el de Hino Sôjô "Kayu-bara no obotsukanashi ya hana no yama" (4). Las obras realmente superiores del arte moderno no plantean estos problemas. Una comparación entre las obras completas de León Tolstoy y Kikuchi Kan no dejaría ninguna duda sobre cuál de ellos es el novelista superior; basta un solo relato de ambos para establecer la diferencia. Y proponer una comparación de la obra del maestro del cuento corto, Shiga Naoya, con algo de un escritor inmaduro, a duras penas publicado en un oscuro periódico literario, sería insultante para Shiga. Tuve la oportunidad de ver en París varias de las esculturas de Rodin y de Emile Bourdelle, y aun la más diminuta resultaba fuera de comparación con cualquiera de los más encumbrados trabajos presentados en las exhibiciones de la Academia Imperial (hoy conocida como la Exposición Nitten).

Si del *haiku* se trata, uno debe conocer al autor para ser capaz de diferenciar los trabajos. Algunos son personales; sólo Seisensui como un fariseo se burla de las reglas formales, "Koko ni nete imashita to iu yamabuki iketearu tomari" (7), y ningún otro sino Nakamura Kusatao produciría algo de tan desmañado modernismo como "Seku hipokurito Bêtoben hibiku asa" (3). Pero su carácter de propio no proviene de un mérito

intrínsecamente artístico. Tomando como punto de partida un artículo titulado *La dignidad del haiku*, Kinbara Seigo cita la archiconocida y frecuentemente mal comprendida frase de Shiga Naoya: "Al contemplar a Guze Kannon en el Yumedono de Hôryûji, uno no debe preguntarse quién la hizo. La estatua en sí misma posee una existencia tan extraordinaria que ella trasciende a su creador". Kinbara a continuación se dedica a filosofar sobre la dignidad del *haiku*: "Cuando una obra se desprende del tiempo y del espacio, e incluso de su autor, ¿qué emana de ella?. Pues la persona del autor mismo". Lejos de explicar su "dignidad", esta aproximación reduce el *haiku* al absurdo.

Al comenzar su carrera independiente, desprendido del *renga*, la forma más extensa de "versos encadenados" compuesta en conjunto por varios poetas, el *haiku* se convirtió en un género literario pero de carácter embarazoso. Especialmente en el caso del *haiku* moderno, el calibre de un autor resulta en extremo difícil de establecer tomando en consideración un solo poema o versos aislados. Se vuelve necesario determinar la condición del artista según criterios distintos de los de su arte. Uno evalúa entonces su influencia a un nivel más mundano. Difiriendo de los artistas de otros media, cuyas reputaciones por lo general se establecen según los valores artísticos de sus trabajos, la reputación de un poeta de *haiku* se sostiene por el número de discípulos que tenga, por la circulación de las publicaciones donde figure, e incluso por sus conexiones sociales personales. Inevitablemente, en consecuencia, el mundo del *haiku* está plagado de facciones y escuelas.

Y, puesto que las facciones son producto de la lucha por la supremacía, es obvio que un poeta, en cuanto alcanza importancia, rompa con su grupo y establezca su propia facción. Estos autodesignados "jefes" están establecidos por todo el país. Actualmente las publicaciones de *haiku* no bajan de treinta (Haiku Kenkyû, 1946). Incluso alrededor del propio Bashô llegó a formarse una facción, pero como su poesía es sobresaliente, no suele pensarse en él como líder de un grupo. (Takarai Kikaku, Nozawa Bonchô y Ochi Etsujin son algunos de los mejor conocidos poetas que rompieron con Bashô en sus últimos días). En las centurias siguientes a la desaparición de Bashô, aparecieron numerosos líderes que, en procura de "cartas credenciales", proclamaron un linaje poético que les venía de los primeros maestros (cosa también frecuente en las artes escénicas). Modernos poetas de como Kyoshi y Arô suelen no ser identificados como artistas independientes; ellos son ante todo y sobre todo reconocidos como los líderes de las escuelas Hotogisu y Shakunage.

El mundo de la escritura de ficción también alguna vez tuvo sus escuelas -la Ken'yûsha de los japoneses románticos, la Akamon (de la Universidad Imperial de Tokyo), y la escuela Mita (de la Universidad de Keio) fueron prominentes - pero ellas han desaparecido. Ishikawa Jun y Sakaguchi Ango podían ser buenos amigos, aunque como novelistas se los reconocía como autores independientes. Por el contrario, la gran mayoría de los poetas *haiku* se asocian según las facciones. No se identifican tanto en términos de una generación que sigue a determinado maestro, sino según el espíritu

que los anima. Así, en un reciente número del diario Yomiuri, me topé con el anuncio de una serie de conferencias sobre *haiku*, en el cual el disertante era presentado como "Profesor Ikeuchi Yûjirô, hijo de Takahama Kyoshi". De un novelista, pongamos por ejemplo a Hirotsu Kazuo, nadie diría que es el "hijo de Hirotsu Ryûrô".

Uso la palabra "facción", no en su acepción corriente de facción política, sino para transmitir algo semejante al *compagnonnage* medieval o la corporación de artesanos con su mística cuidadosamente fomentada. Igual que las viejas corporaciones, las modernas facciones de *haiku* también necesitan, además del líder específico, alguna autoridad antigua de quien hacer provenir el imprescindible esoterismo, un santo patrón, por así decirlo. Y el santo patrón del *haiku* es Bashô. Los textos retornan a su conceptos de *sabi*, *shiori*, *karumi*, etc. Afortunadamente Bashô fue lo suficientemente amable para no definir estos términos con claridad. Declaraciones como la de Arô, "Yo, el *haiku* y el espíritu de la Naturaleza formamos una trinidad" son aún aceptadas.

En la organizaciones sustentadas en lazos místicos, como un modo de preservar su autoridad, los líderes constantemente predicán a los nuevos miembros. Y en verdad que no conozco ningún grupo con semejante inclinación por la guía como el de los poetas de *haiku*. Les enseñan a los seguidores a "absorberse en él", "buscar la verdad", "aprender sobre los pinos con los pinos", "perfeccionar su humanidad", etc. Era sencillamente imposible para cualquiera, incluso durante el período feudal, dedicar todas sus horas en vela al arte. Al predicar ideales imposibles de alcanzar, los líderes fueron adquiriendo cada vez mayor autoridad sobre otros. Sin embargo, ¿con qué frecuencia practicaban lo que sermoneaban?.

El mundo del *haiku* alardeaba con el ideal de "escapar de las preocupaciones mundanales": uno debería "recitar poemas como contemplando la luna, admirar las flores, y dejar al corazón vagar libremente" (Tsuki ni usobuki, hana o mede, kokoro o jinkan no soto ni asobashimu). Pero el *haiku* también es un arte de masas que emplea imágenes terrenales y un lenguaje llano, de modo que lleva en sí dos inclinaciones intrínsecamente contradictorias. No estoy familiarizado con sus escritos teóricos, así que no puedo sino especular sobre cómo un genio como Bashô intentó superar esta contradicción. Quizás, rodeado por las paredes de hierro de la sociedad feudal, Bashô halló imposible hacer siquiera una hendidura en esas paredes y como un recluso artístico no encontró otra alternativa que procurar la libertad de espíritu. Descubrió que lo único capaz de cambiar es el corazón del hombre, y se volvió hacia Saigyô y Tu Fu como modelos para expresar el solitario aunque ambicioso ardor de su mente. Me parece que su famoso lema *ka-ro, tôsen* (lit, como el brasero en verano, como el abanico en invierno) refleja su actitud.² Pero incluso la "flor del corazón" así nacida que trató de escapar del muro feudal de hierro que se extendía sobre todo, sólo pudo elegir arrastrarse por el suelo. Esto probablemente explica el uso de lo vernáculo y la orientación masiva del género. El recluso del *haikai* se veía forzado a buscar apoyo entre las masas (hombres saludables como Sanpû). Famoso por estricto, Bashô era

generoso con las personas que participaban en las competencias de *haikai*. Decía que "si bien no entendían realmente a la poesía, ayudaban a alimentar a las familias de los jurados, que, a su vez, enriquecían a sus patronos, de modo que lo que hacían no podía ser considerado del todo malo" (de una carta conocida como "Composición sobre 'Tres clases' [de Actitudes hacia el Haikai]").

Bashô vivió en una época de creciente interés por las artes clásicas y la erudición, cuando el mismo shôgun ofrecía conferencias sobre los Cuatro Clásicos confucianos - aun cuando, ni hace falta aclararlo, era un período que difería completamente en cuanto a su calidad del Renacimiento. Hasta los habitantes de la ciudad sin aspiraciones al conocimiento erudito fueron capturados por la ola clasicista. Inspirado por este mismo entusiasmo, Bashô, con su perspicaz olfato, pudo contemplar la naturaleza a través de los *waka* de Saigyô y los poemas de Tu Fu, para evitar la vulgaridad en su obra. (Bashô no veía la naturaleza como lo hacemos nosotros hoy en día, y nosotros somos incapaces de verla como él, a causa de nuestro conocimiento de las ciencias naturales). Sus viajes, que lo exponían a peligros sin importancia, probablemente intentaron ser un medio de suavizar - si no de superar - las contradicciones de su arte. Juzgo significativo, a propósito, que el poeta de la era Meiji Masaoka Shiki (1867-1902) acometiera la reforma del *haiku* mientras padecía una enfermedad mortal.

Después de Bashô, el *haiku* se popularizó todavía más entre las masas, al tiempo que el sistema feudal Tokugawa se afianzaba. Como vivían en un período de una estabilidad, quizás no alcanzada en país ninguno en la historia mundial, era lógico que los poetas se corrompieran y sus trabajos comenzaran a mostrar evidencias de declinación. Y no porque hubieran olvidado el espíritu de Bashô, o porque no aspiraran a sus mismos ideales; antes bien, degeneraron precisamente por persistir en una estrecha idolización. Decayeron por culpa de la mistificación cada vez mayor de las palabras de Bashô, según fueran interpretadas por sus discípulos y las sucesivas generaciones de los maestros de *haiku*, y sobre todo, porque no querían abandonar a Bashô.

En arte, no es posible dominar simultáneamente el espíritu y las formas del genio. Para lograrlo, uno debería presumir que el espíritu está corporizado en la forma, y que entonces el espíritu inevitablemente se formalizará. El resultado es el academicismo o el manierismo. Dicen que Bashô aprendió de Saigyô y Tu Fu, pero como las formas - *waka* y poesía china - diferían de la que tenía el *haiku*, lo único que pudo hacer fue abstraer e incorporar su esencia, y así aceptando el espíritu tradicional pudo evitar las trampas del manierismo. Los que lo siguieron se aferraron a las mismas formas, y procuraron siempre retornar a sus enseñanzas, con la consecuencia de que sus trabajos forzosamente se fueron volviendo trillados y estereotipados.

Que una simple forma artística haya logrado sobrevivir virtualmente sin cambios por trescientos años es una señal de la estabilidad - o estancamiento - de la sociedad japonesa. Y así como el espíritu del ejército moderno tras la Restauración

Meiji permaneció fijado en el *ethos* tradicional *samurai*, así el espíritu del mundo del *haiku* permaneció igual, a pesar de los atavíos de la modernización: veintenas de nuevos periódicos y oficinas ubicadas en flamantes edificios de estilo occidental. Sin embargo, las contradicciones inherentes a su mundo se volvieron cada vez más manifiestas en medio de los boatos del progreso social. Y, si bien los maestros seguían cantando las liturgias de otro mundo, bien que tenían que sobrevivir en la nueva sociedad. No les quedaba otra elección que dar prioridad a lo instintivo y mundano de la vida. Declaraciones de sentimientos como "lo esencial de la vida humana es la soledad", en momentos en que se enfrentaba el avance de poderosas fuerzas sociales, fueron astutamente postergadas. Luego, cuando estas circunstancias se atenuaban, retomaban una vez más sus soberbios ideales. El sauce no se quiebra bajo el peso de la nieve. (Esto es aplicable a todas las metas eruditas tradicionales y a las artes escénicas en Japón. La ceremonia del té fue una empresa cultural organizada que sirvió para dar un apoyo particularmente ferviente al esfuerzo bélico). Recuerdo que cuando fue creada la Asociación Literaria de Patriotas (Bungaku Hôkokukai), el número de postulantes para la sección de *haiku* fue tan elevado que la secretaría de la asociación se vio obligada a limitar rigurosamente el número de los miembros de esa división.

Entre los escritores de ficción, los hubo oportunistas o apologistas del militarismo, pero ahora que no son ya capaces de producir ninguna obra destacable. La novela como género moderno no permite tal oportunismo, y esto le da vigor. Pero en el *haiku*, algunos de los poetas que con más presteza profirieron relumbrantes versos de relaciones públicas que loaban los esfuerzos patrióticos durante la guerra, como los del Movimiento de la Colección de Plata, hoy en día son líderes del género aún. El del *haiku* es un género literario donde el trabajo de los artistas parece por completo ajeno a sus actividades en la sociedad. (Cuando los jóvenes con inclinaciones literarias se empleaban en el gobierno o en oficinas antes de la guerra, aquéllos aficionados al *haiku* eran bien vistos por sus superiores, en tanto quienes escribían ficción eran generalmente desaprobados; y juzgo que había muy buenas razones para estas preferencias).

En cuanto a la aspiración del *haiku* a ser arte, conlleva la resistencia a la vulgarización. En su intento, Bashô prefirió las tradiciones literarias clásicas de Saigyô y Tu Fu. Pero en nuestros tiempos las tradiciones clásicas han caído en un completo olvido. O, por lo menos, ya no están de moda. Y lo llegue a comprender o no, la gente prefiere el moderno arte occidental. Buena cosa sería incorporar el espíritu de éste al *haiku*, pero eso nunca sucederá. Si bien Saigyô y Tu Fu estaban muy alejados de Bashô en el tiempo, eran, como Bashô, flores que se abrieron en el suelo, y no pimpollos que alcanzaron las alturas. El arte moderno occidental, a pesar de tener sus raíces en el suelo, es como un árbol muy alto, floreciente en un encumbrado idealismo. Las flores de ambos pueden ser bellas pero la diferencia es irreconciliable. Si el arte occidental fuera apropiadamente transplantado al *haiku*, estallaría la caldera. La única razón de que no haya estallado es que el injerto no ha prosperado. Al margen del éxito o fracaso del intento, si el *haiku* hubiera verdaderamente intentado aprender de la literatura

del intento, si el *haiku* hubiera verdaderamente intentado aprender de la literatura occidental, debería haber prestado atención al menos al nihilismo, pero los poetas *haiku* ni lo han percibido.

Existe cierta inquietud por crear algo nuevo en *haiku* nutriéndose en el material de la vida humana, pero la vida se ha modernizado, y las realidades de la vida contemporánea simplemente no pueden ser expresadas por el *haiku*. Está muy bien eso de declarar que su práctica disciplina y refina el carácter de una persona, o que ilumina la personalidad humana, pero es difícil que personas que aspiran a un trascendentalismo tengan hoy en día mucho que iluminarnos a nosotros. ¿Cuán exactamente comprenden el mundo los poetas *haiku*? Podemos escuchar algo del intento de Ogiwara Seisensui en una interpretación de la libertad, en su ensayo *Kokoro Kisowazu [Espíritu no competitivo]*:

"La libertad por definición depende de uno mismo. El duraznero florece por sí mismo y también el trigo que crece cuando desde su base van surgiendo las espigas, cada cosa según su propia naturaleza. Uno no debe interferir, bloquear, o competir con el otro, sino simple y naturalmente expresar su propia vida. Esta es la libertad en su verdadero sentido. La libertad es el estado de espíritu no competitivo. En un nivel superior éste es el ideal de la humanidad; a un nivel más humilde es el principio del arte del verso encadenado (*renku*)"

No necesito insistir sobre las dificultades de incorporar la vida humana en el moderno *haiku*. Mizuhara Shûôshi, en su ensayo *Gendai Haikuron (Sobre el haiku moderno)*, acertaba en su amplia observación de que "los materiales para el *haiku* derivan de fenómenos naturales o de asuntos cotidianos que resultan afectados por los cambios de la naturaleza". La escrupulosidad de Shûôshi, que destacué anteriormente, queda patente en esta aseveración. El no se dirige hacia Bashô, en cambio, opina que el *haiku* moderno debería descartar el *sabi* y *wabishisa* y volcarse hacia objetivos más luminosos lo cual, debo señalar como un paso hacia la dirección correcta. ¿Pero es suficiente para rescatarlo como arte?. Lo importante es la obra de arte, cómo producirla. Shûôshi aconseja a los poetas aprender de la pintura.

"Al escribir *haiku*, conviene hacerlo como si se tratara de una pequeña pintura, aproximadamente de un tamaño de marco cuatro, si comparada con el tamaño de las pinturas occidentales, y un poco más grande que la tabla para una pintura *shikishi* según las medidas japonesas ..."³

Esta ocupación perfectamente cuadra como pasatiempo de gente mayor sin otras ocupaciones, o enfermas, pero ¿puede el hombre moderno realmente dedicar su espíritu a semejante frivolidad? ¿No es apresurado aplicarle el término "arte" (*geijutsu*), como lo haríamos en el caso de la narrativa o el teatro? (En *Gendai Haikuron*, debo destacar, Shûôshi no emplea el término "arte" [*geijutsu*] sino sólo destreza [*gei*]). Cualquiera edad se merece sus diversiones. Nadie podría criticar que los ancianos elijan dedicarse al cultivo de crisantemos o al *bonsai*, organizando exhibiciones periódicas o concursos y publicando una o dos revistas (aunque ya treinta

llamar "trascendencia contemporánea", implica tareas y placeres propios, que nadie podría desdeñar. Y el *haiku* como diversión de un anciano también provoca satisfacción, según lo expresa esta línea de Kyoshi *Ku o tama o atatamete oru kotatsu kana* [CÓmodo y con los pies calientes, pulo mi haiku como si fuera una gema].

Pero uno duda en calificar al cultivo de crisantemos de arte (*geijutsu*). Y termina considerándolo una destreza (*gei*), o si se porfía en emplear la palabra "arte", sugeriría clasificarlo como "arte secundario" para distinguir el *haiku* moderno de las otras artes. Una vez que lo aceptamos como un arte menor, ya no es precisa ninguna teoría o racionalización. Una "vuelta a Bashô" puede ser algo positivo, pero sería más constructivo -y más adecuado al estado actual del género - simplemente aceptar su aspecto frívolo, como hizo Nishiyama Sôin (1605-82), y disfrutarlo por lo que es. "Sea en el viejo estilo, en el vulgar, o en el intermedio, un buen poeta es un buen poeta, y uno malo es malo; no es importante eso de pretender distinguir cuál sea el estilo correcto; lo mejor es disfrutar escribiendo lo que uno desea; es una broma dentro de una fantasía (*mugen no gigen*)".⁴

Dejo así planteada mi posición, pero, aun a riesgo de repetirme, me gustaría agregar algo más referido a mi charla sobre eso de llegar a ser "una nación dedicada a la cultura". Si aspiramos seriamente a construir una nación culta, debemos pensar seriamente en sus componentes. Un arte menor, que es lo que hemos decidido que es el *haiku*, tal vez debería ser considerado con ciertos recaudos. En una nación culta, ni hace falta decirlo, el arte debe ser algo respetado y accesible a todos. Pero la nueva cultura no ha de ser diseñada para focalizarse principalmente en las artes, sino que tiene que ser consciente de las cualidades artísticas que vuelven digna de consideración y profundo aprecio una creación. Todos querrían un país donde toda la población comprendiera y apreciara las artes, pero no tenemos que caer víctimas del sofisma de un "carácter nacional dentro de una civilización japonesa tradicional" (ver Hasegawa Nyozenkan, *Nihonteki seikaku [Carácter Japonés]*). ¿Hasta qué punto podemos ampliar el significado del arte - aun empleando ciertos calificativos como "poco intelectual"- para incluir el *haiku* del peluquero del barrio o el terrenal humor del *senryû*?. Al considerar el *haiku* y el *senryû*, Nyozenkan afirmaba que "más que despreciarlos como vulgaridades, deberíamos menospreciar que los aldeanos y los habitantes de las ciudades [de Occidente] no tengan ni siquiera tal literatura vulgar".

Durante mi estadía en Francia, percibí que las palabras se empleaban, incluso en los más triviales encuentros, de un modo artístico, ya se tratara de una charla entre intelectuales o del parloteo de la mesa en mi pensión. Los franceses son especialmente aficionados a las réplicas agudas, pero jamás lo llamarían "arte". Ven el arte como algo mucho más noble, y lo respetan en alto grado. Cualquiera que haya vivido en Francia sabe con cuánto respeto los franceses pronuncian la palabra "écrivain". Aprecian las artes pero no se consideran capaces de ejercerlas por placer.

¿Y en Japón? Si las artes son emprendidas aquí a la ligera, esto podría estar señalando la escasez de verdaderos grandes artistas. Aunque creo que una causa más

importante es la tremenda preponderancia de ciertos géneros, como el *haiku*, en el cual casi cualquiera puede con facilidad volverse hábil. El arte, en la noción popular, es algo que todos pueden cumplir con un poquito de práctica. Los grandes poetas son simplemente lo suficientemente afortunados para dedicarse por completo al *haiku*. Cualquiera, según esta idea, puede convertirse en un gran artista con sólo proponérselo. Es una mera cuestión de destreza y de ocio para perfeccionarse.

Este tipo de actitud nunca le dará al arte el respeto que acompaña un logro verdaderamente alto; y es más, nunca producirémos grandes artistas. No cuento con evidencias estadísticas, pero seguro que no hay otro país con tantos artistas aficionados como Japón. Sospecho del mito de la "orientación masificadora" como responsable de esta proclividad de todo joven que haya tenido un romance a sentarse y escribir una novela (y hasta entregársela a alguien como yo para que se la comente). En tanto no se comprenda que el arte moderno es una búsqueda seria que exige una dedicación completa, y que la creación de un solo trabajo no significa el ascenso o degradación de un creador, no surgirá nada de valor artístico. Es más, mientras la gente presume con superficialidad que se ha producido un trabajo creativo sólo por haber escrito unos pocos *haiku*, no habrá capacidad para apreciar profundamente el gran arte moderno de Europa.

No tengo nada contra los adultos que se divierten con los *haiku*. Lo que espero es que podamos desterrar de nuestras escuelas su enseñanza, puesto que no merece, como tampoco el aprendizaje de la música de *samisen* del viejo Edo, lugar en el curriculum escolar. Algunos aducen que puede servir como guía para observar la naturaleza, lo cual para mí señala que no tienen una cabal comprensión de la naturaleza de la ciencia moderna. No hay nada más contrario al espíritu científico que el espíritu del *haiku*, que desecha todo lo concerniente a las leyes de la naturaleza o de la sociedad humana y procura capturar la naturaleza en palabras como un fotógrafo que intentara congelar la naturaleza en una instantánea.

(Tomado de *Japan and Western Civilization. Essays on Comparative Culture*, University of Tokyo Press. Traducción : A.S)

1. Mizuhara Shûôshi, *Kibachi*, n.2.
2. Ebara Taizô no interpreta esta frase como expresión de la creencia de Bashô en el arte por el arte (ver *Bashô: Kyôrai*, p.120), sino en el arte para la vida. Puesto que la noción del arte por el arte no podía haber sido posible sin la emergencia de la conciencia moderna, individualista, es probablemente inadecuado representarse a Bashô como un abogado de tal idea. Sin embargo la explicación de la tesis del "arte para la vida" no me satisface. Si se tratara de "arte para mi vida" podría tener sentido. Espero que algún día el profesor Ebara me aclare esto.
3. Mizuhara Shûôshi, *Kibachi*, n.2.
4. Traducción de Donald Keene en *World Within Walls* (London: Secker & Warburg, 1976), pp. 48-49.

LA FASCINACION DE UN MITO: El Occidente novelesco de Tanizaki.

ADRIANA BOSCARO

¡No!- la imaginación no ha muerto, el idealismo no está moribundo. La imaginación...aún gobierna el mundo. El hombre siempre necesitará de un ideal que lo ayude a elevarse. Como siempre precisará de un dios; -lo irreal, lo imposible, lo inalcanzable son indispensables para la humanidad... Es lo irreal del arte lo que produce el encanto, es la imposibilidad de la escultura la que le da valor, lo inexplicable de la belleza lo que provoca la fascinación... Estoy seguro de que cuando, como hombres de letras, abordan cualquier tipo de tema sobrenatural - ya terrible, tierno, patético o espléndido - hacen bien, de contar con una buena imaginación, en no confiar en libros para procurar inspiración. Confíen en su propia vida de sueño, estúdiénla cuidadosamente y obtengan su inspiración de ella. Pues los sueños son la fuente primera de casi todo lo que es bello en la literatura, que trata sobre lo que se halla más allá de la mera experiencia cotidiana.¹

En estos términos hablaba Lafcadio Hearn (1850-1904) a sus estudiantes, en la Universidad Imperial de Tokio, durante una de las cautivantes conferencias que exaltaban a sus jóvenes oyentes y encendían sus imaginaciones. El novelista Tanizaki Junichirô (1886-1965) no llegó a asistir a estas charlas, pero cuando más tarde fueron publicadas, pudo leerlas y, de hecho, las citó en algunos de sus ensayos.

Hearn, quien enseñó literatura inglesa en la Universidad Imperial desde 1895 hasta 1903, era muy crítico respecto de cierto tipo de actitud servil hacia los modelos occidentales por parte de la intelligentsia japonesa. Hacia finales de siglo, años considerados como una suerte de "período de traducción", constantemente urgía a sus alumnos a librarse de esa pasiva aceptación. Sus palabras nos permiten comprender mejor la actitud de Tanizaki en relación con lo que he dado en llamar "la

fascinación de un mito" - no la subyugación por Occidente mismo sino la construcción de un mundo novelesco donde el Oriente y el Occidente, surgidos en la imaginación del escritor, y el soporte de una visión unificada, oponen sus contrastes y armonizan, chocan y se complementan en una perpetua renovación, alimentada por las irresistibles fuerzas de la creatividad.

Tanizaki jamás puso en discusión su credo artístico: "La imaginación, el poder de la imaginación y la creatividad son la única realidad del escritor". Efectivamente, estaba firmemente convencido de que no sólo el artista sino también el científico usa la imaginación para lograr sus descubrimientos. El inmenso poder de la ficción es la imaginación, la cual da vida a lo que en realidad no existe. El punto fuerte de su arte, junto con una amplia gama de técnicas narrativas, es la rica imaginación que le permite capturar al lector de la primera a la última página. Hábilmente se sirve de mentiras, trucos, fantasías, una presunta objetividad, un persuasivo candor que sostiene imposibles situaciones y las tornan creíbles, una encubierta ironía, y un desvergonzado despliegue de textos apócrifos como base histórica de sus relatos, todo con el fin de hacer fascinante su escritura.

Generalmente se admite una clasificación de la obra de Tanizaki dentro de dos períodos: el primero, de 1910 a 1923-24, revela una fuerte "subyugación" por Occidente; el segundo (posterior al gran terremoto y su subsiguiente traslado al área de Kansai), que arranca en 1924-25 con la redacción de *Chijin no ai* (*El amor de un loco*) como señal de cambio. Esta insistencia en dividir sus trabajos en dos fases distintas, una pre-1923 completamente occidental, la otra post-1923 representativa de una tendencia de retorno a las raíces, distorsiona la continuidad de una inspiración en la que los elementos "foráneos" tan sólo aparentan entrar en pugna con su "japonidad".

Occidente es, por supuesto, una presencia viva en muchos de sus trabajos: ya sea en referencias explícitas ya sea como idealización. Permítanme intentar clarificar primero las referencias explícitas. Tanizaki nació en Nihonbashi en 1886. Con Occidente haciendo incursiones en los barrios más tradicionales de Tokio, creció en lo que podía haberse considerado una doble realidad, tan vívidamente descripta en *Yôshô jidai* (*Años de infancia*), trabajo autobiográfico con un aire de nostálgica visita. Y uno se pregunta si algunas evocaciones (particularmente las referidas a sus trabajos) no serán en verdad fabricaciones a posteriori, y en ese caso producto de la imaginación del escritor.

Sin embargo, de niño, no pareció especialmente afectado por la cohabitación de culturas en su vida diaria, la remembranza (*Yôshô Jidai* es de 1956 cuando tenía 70 años) le brinda la oportunidad de deliciosas observaciones. Citamos una:

" El día del aniversario de la muerte del abuelo Kyûemon, era nuestra costumbre colocar sobre una tabla laqueada de papier-mâché una fotografía importante del abuelo para venerarlo, y ubicar algo de "cocina del mundo occidental" delante de la fotografía como ofrenda. Era siempre la misma comida - una omelette de jamón con un ramito de perejil, encargada ya al Yayoiken ya al

restaurante Homero ... He empleado la denominación "cocina del mundo occidental" pues así la llamábamos entonces - nunca "comida occidental" como se hace hoy en día... Los platos occidentales de la época Meiji eran una fiel copia de la cocina europea y no estaban para nada japonizados; eran por lo tanto más auténticos y elegantes que la "comida occidental" actual." ²

Como vemos, la presencia occidental que hallamos en el trabajo de Tanizaki es la simple descripción de una realidad objetiva, sin ningún peso simbólico. Recordemos las referencias a las pinturas de Segantini o Bocklin (*Majutsushi*, *El mago*), o los nombres de medicinas importadas insistentemente repetidos (*Sasame yuki*, [*Las hermanas Makioka*], *Kagi*, [*La llave*], *Fûten rôjin nikki* [*Diario de un viejo loco*]), o los títulos de libros de Poe y De Quincey, o las ilustraciones de Beardsley (*Himitsu* [*El secreto*], *Ningyo no nageki* [*El pesar de una sirena*]) o incluso, en las descripciones de ambientes, como las deslumbrantes baldosas de un baño occidental (otra vez *Fûten rôjin nikki*) o el uso de la Polaroid (*Kagi*), y hay mucho más. También es cierto que por un breve período, alrededor de 1920, Tanizaki se volvió realmente un maniático de Occidente, manía que lo llevó a vivir en estrecho contacto con los occidentales que residían en Yokohama y a adoptar ciertas excentricidades, como por ejemplo, hacer alarde de no descalzarse en todo un día. Pero son precisamente estos comportamientos característicos de su temperamento, los que habrán de convertirse en motivos de "transgresión" en sus obras.

El impacto que provocó su idealización de Occidente fue cultural. En Tokio proliferaban los círculos literarios y artísticos y los estímulos eran por ende numerosos y casi abrumadores. Tanizaki frecuentaba la Pan no Kai (La Sociedad Pan), fundada hacia finales de 1908 por un grupo de poetas y escritores, entre quienes figuraban Ishikawa Takuboku y Kinoshita Mokutarô. Este grupo se constituyó en punto de referencia de la nueva corriente literaria, *tanbiha*, inspirada en el decadentismo europeo. Una de las metas de la Sociedad era fomentar un culto del esteticismo y del "arte por el arte". No es por cierto una simple casualidad que en uno de los cuentos de Tanizaki de 1910, *Majutsushi*, el personaje principal- atraído sobre todo por la Belleza y el Mal- se viera transformado en un fauno. Quizás sea oportuno recordar las *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys y el *Prélude a l'après-midi d'un phaune* de Claude Debussy de algunos años antes (1894), y señalar que Tanizaki había encomendado al artista japonés, Mizushima Niô, que ilustrara la narración con grabados en el estilo de Aubrey Beardsley.

Pero, dejando de lado la fuerza y sentido con que estas influencias occidentales pudieran manifestarse, lo que Tanizaki hacía podría definirse como proceso de siembra de criterios estéticos de Occidente en su *humus* tradicional. Muchos de sus libros pueden verse como un mosaico construido con cuadrados de inspiración occidental y con trozos que reflejan la tradición. Intentar separarlos podría parecer sencillo a primera vista. De hecho, todo lo que he dado en llamar referencias explícitas está allí al alcance de la mano, listo para ser seleccionado y almacenado, aparentemente sin

dificultad. No obstante, una chapucería tal malograría la visión global de su trabajo. Si bien esas referencias podían verse como puestas por casualidad, o a lo sumo, para llamar la atención, realmente cumplen su específica y propia función dentro de la totalidad del discurso.

El primer trabajo que mejor describe esta unidad/dualidad es *Tade kuu mushi* [*Some Prefer Nettles*] (1929). El protagonista, Kaname, anda a los tumbos entre dos polos: de un lado Occidente, representado por Louise, una blanca prostituta eurasiática, y del otro, el "viejo Japón" bajo la apariencia de Ohisa, quien es compañera/criada/juguete de su suegro. Como de costumbre nos encontramos con las referencias explícitas a Occidente: Las Mil Noches y una Noche (pero no en la versión para niños, como apresuradamente aclara Kaname), el perfume Misako, las cuidadas uñas pintadas, las compras en Kobe, el estudio del francés. Todos estos detalles supuestamente superficiales, el Occidente de la pareja Kaname/Misako, son, en realidad, una máscara que oculta su japonidad. La irresuelta situación de su matrimonio oscila entre dos realidades: la del mundo japonés que, de uno u otro modo, es la realidad de ambos, y la de Occidente que es definitivamente lo otro, sin sentido alguno de veneración o prevención.

Considerado desde este ángulo, *Tade Kuu mushi* es el más típico ejemplo de la centralidad asumida por el autor en un universo constituido por muchos "mundos" por él creados, uno de los cuales es "Occidente". No hay verdaderos momentos de cambio en sus trabajos, ni años clave, no existe de un lado de su trayectoria un Occidente y un Japón al otro lado. Lo que sí afirmamos con certeza es que su Occidente, su novelesco "mundo occidental" se inserta dentro de la interpretación de su propia matriz cultural. Estudiar la evolución del concepto de Occidente en Tanizaki es, a fin de cuentas, no otra cosa que intentar comprender la mutua conexión y el significado de estos mundos interiores y exteriores en relación con el universo artístico íntimo del escritor a través de toda su producción.

Si iniciamos esta jornada de nueva visita a sus escritos siguiendo aproximadamente el orden como fueron escritos, percibimos que la idea de Occidente como "mito" lentamente deviene una máscara empleada por el protagonista. Trataremos de seguir el itinerario de esta jornada.

Ante todo está la invención de un paraíso terrestre imaginado. Tal como en Europa las chinerías, los grabados japoneses, y una fascinación por el misterio oriental fueron constantes ingredientes del movimiento decadente, así en Tanizaki Occidente es la subyugación por lo exótico, lo bizarro, lo diferente, la tierra prometida. Pero todo es proyección de la imaginación, una construcción mental del escritor, ya que Tanizaki jamás sintió deseos de conocer Occidente y tan sólo una vez salió de Japón para llegar apenas hasta China.

El primer relato que analizaré es *Ningyo no nageki* (1917)³ y hay que destacar que tiene lugar en China, que debe leerse como "Occidente". Es la historia de un rico y joven caballero de Nanjing que no encuentra ya ningún placer que le dé satisfacción

y que compra una "sirena" a un holandés. "Prefiero morir como un paria en vuestro país a terminar mis días como un aristócrata en Nanjing.", dice, implorando al hombre que lo lleve con él a Europa - una Europa que es no sólo la "cuna de la civilización" sino también un "deseado paraíso", "una tierra añorada y adorada". Este es el Occidente mítico, quimera, sueños, pero por sobre todo, una proyección de deseos. De hecho, el protagonista encuentra algo maravilloso (la sirena), una ofrenda de Occidente que le brinda un antídoto para el aburrimiento existencial que lo oprime. La contemplación de esta sola criatura bella es suficiente para hacerlo soñar con ese mundo que desea alcanzar a toda costa. La perfección de la sirena, para él, es sinónimo de la belleza de la tierra de donde ella proviene. Y representa la ecuación "belleza=blancura", que gran importancia revistará en sus últimos trabajos:

"Cada uno de sus movimientos era la fusión única del rápido movimiento del pez con la vitalidad de un animal y la coquetería de una diosa, todo lo cual se conjugaba con una extraña armonía, un hechizo bajo el que se cruzaban los cinco colores del arcoiris. Pero lo más sorprendente para él y que le derretía el corazón en el pecho era la blancura láctea de su piel sin sugerencia siquiera de oscuridad. Era el resplandor de una piel tan inmaculadamente blanca que incluso la calificación de "blanca" resultaba pobre para describirla. Más que de un blanco puro, era "radiante". Toda la superficie de su cuerpo brillaba como si una sustancia iridiscente oculta emanara a través de la carne con intenso fulgor de luz serena. Al acercarse y observar cuidadosamente, uno percibía cómo aquella evanescente piel se hallaba totalmente cubierta con un espesor blanco, bajo el cual se retorcián espirales. Una plateada espuma ocultaba sus extremidades ... Cubierto de esta manera su cuerpo se mostraba como envuelto en seda transparente, salpicada con piedras preciosas."⁴

El valor concedido al "blanco" y su subsiguiente transformación en el circuito con el que estamos familiarizados de "blanco=Occidente", luego "blanco=mujer", y finalmente "Occidente=mujer" está descrito en una extensa historia de 1923, *Ave María*. No es de las mejores, si bien la técnica narrativa de la confesión epistolar es interesante. Pero aquí, por primera vez, uno se entera, mediante la revisión del pasado por parte del protagonista, de su tendencia a considerarse atavísticamente excluido del mundo "blanco" por culpa de su piel. Desde el comienzo, relata cómo desde sus juegos infantiles había sentido irresistible atracción por todo lo que fuera "blanco". Más tarde, cuando "blanco" comenzó a identificarse con "mujer" dirá: "¿Será tal vez ese blanco corazón, encerrado dentro de esa blanca piel, un sitio demasiado alto, demasiado inalcanzable para el amor de un corazón color de bronce, encerrado dentro de esta piel oscura?"⁵

La toma de conciencia de esta situación de inferioridad se produce desde el primer golpe de vista, aceptado que todo lo occidental es blanco, luminoso, que todo lo japonés es bronceo y oscuro. Lo que él denomina "la oscura esencia de mi piel". Hay dos amalgamas: la primera con partículas de luz, la segunda con partículas de

oscuridad.

El protagonista de *Ave Maria*, casualmente, vive en Yokohama, donde vive la mayoría de los occidentales. Es un fanático del cine y va con Nina, una joven occidental de quien está enamorado, a ver una película protagonizada por la estrella americana del momento, Bebe Daniels. Ella es radiantemente bella y la luz que parece destellar su cuerpo enciende su imaginación:

"Del haz de luz del proyector, que como la cola de un cometa pasaba sobre mi cabeza, surge Bebe Daniels. En el momento en que su imagen aparece, siento que el haz se vuelve repentinamente más ancho y luminoso como una llamarada. Y esto porque el cuerpo de la mujer es blanco y transparente como nieve. Todo: su vestido, su rostro, sus manos, sus pies son de una blancura inmaculada. La intensa luz que la ilumina ondea como una serpiente de plata sobre la superficie de la pantalla... Lo que centellea sobre la pantalla como una serpiente de plata es una joven actriz ... Bebe, tu blanco cuerpo engaña como un fuego fatuo. No siento celos de tu amante, pues aunque no puedo tocar tu piel, me conformo con besar, en mi país, el resplandeciente brillo que emite tu cuerpo"

Pero está también el "Occidente importado", el del modo de vida que Tanizaki llevaba en Yokohama y Kobe, ahora personificado en una japonesa. Primero la recreó como Aguri, la espléndida joven de *Aoi Hana* (1922) (trad. Aguri, 1963), fantasía, tormento y alucinación para el joven Okada, mientras la acompaña a comprar las ropas y accesorios occidentales que habrán de convertirla en una verdadera mujer. Mediante una serie de escenas retrospectivas, somos testigos de la progresiva aniquilación de Okada, que ocurre, no tanto por culpa de los actos de Aguri, cuanto por las obsesivas fantasías que él elabora sobre ella. El tema del masoquismo es central, pero lo que nos interesa destacar es que el personaje de Aguri forma parte del "Occidente importado", el de las tiendas, las vidrieras, los vestidos, los objetos. Cuanto más ella se va amoldando a la imagen de la mujer occidental, tanto más se acrecienta su encanto personal. Cuanto más entra en contacto su cuerpo con las ropas y accesorios occidentales, tanto más abrumado se va sintiendo el protagonista por su caprichoso poder, que lo conduce a una eventual destrucción. Desea quitarle el kimono, sólo para vestirla de nuevo, para "recrearla" con vestidos occidentales:

"Quería quitarle aquel informe y poco sentador kimono, revelar desnuda a la "mujer" por un instante, y luego vestirla con ropas occidentales; quería acentuar cada una de sus curvas, cada una de sus concavidades, darle a su cuerpo una superficie brillante y líneas que fluyeran con naturalidad: quería moldear sus espléndidos contornos, lograr que sus muñecas, tobillos y su cuello sorprendieran por su delicadeza y suavidad ... Las ropas de las mujeres europeas no eran "cosas con que cubrirse" - eran una segunda capa de piel. No eran simplemente algo con que envolver el cuerpo sino algo que penetraba en la superficie del cuerpo para teñirlo como una suerte de tatuaje decorativo".

La siguiente fase del itinerario lo marca *Chijin no ai*, con Naomi. Naomi es una

criatura en quien aparentemente la brecha entre los dos mundos ya se ha borrado. Cuando el libro salió de imprenta, su conducta escandalizó a los lectores que la juzgaron demasiado insolentemente occidental y de un erotismo excesivamente sugestivo. Era la personificación de la *modan gâru*, y la denominación "naomismo" prendió con velocidad. Volviendo al último eslabón, "Occidente=Mujer", todo lo que Naomi simboliza despierta los deseos de Jôji.

"Cuando se lo pregunté un día, me enteré de que su verdadero nombre era "Naomi", escrito con tres caracteres chinos. El nombre despertó mi curiosidad. Un nombre magnífico, me dije: escrito con el alfabeto romano, podría pasar por nombre occidental. Empecé a prestarle una especial atención. Y cosa extraña, una vez que supe que tenía un nombre tan sofisticado, ella comenzó a tomar un inteligente aire occidental ... De hecho, Naomi me recordaba a la actriz de cine Mary Pickford: había definitivamente algo occidental en su apariencia ... Y no sólo por su cara (a partir de ahora escribiré su nombre con katakana, para que no se desvanezca el encanto que éste ejerce sobre mí) - hasta su cuerpo desnudo tenía un aspecto marcadamente occidental."

La historia de Naomi y Jôji es muy conocida para entrar en detalles aquí, pero con ella se inicia un proceso en la obra de Tanizaki que habrá de culminar en la ecuación "Occidente=transgresión" o, mejor dicho, "Occidente=corrupción". Es curioso que los personajes en los cuales el elemento occidental predomina se hallen más cerca de una especie de corrupción que es al mismo tiempo física y moral, aunque nunca en una secuencia de causa y efecto. Es como si Occidente emergiera lentamente y creara un cerco alrededor de cierta situación: para el lector, es una señal. Cuando se emplea la máscara "occidental", la transgresión contra la propia tradición comienza. En este sentido es algo no natural ni corrompido, pero parejamente complejo por su contradictorio hechizo.

Desde este punto de vista, un texto sumamente rico es *Tomoda to Matsunaga no hanashi* [La historia de Tomoda y Matsunaga] 1926. En este relato, Tanizaki fracciona el personaje principal en dos. Uno, Matsunaga, viste prendas japonesas; el otro, Tomoda, las "correspondientes" occidentales. Matsunaga Gisuke vive en el campo y es un marido y padre que misteriosamente desaparece de su casa cada cuatro años para reaparecer recién pasados cuatro años. Durante sus cuatro años de ausencia, su alter ego, Tomoda Ginzô, vive en distintos lugares (Europa, China, incluso el mismo Japón, si bien en zonas más frecuentadas por extranjeros, como Kobe o Yokohama), bajo diferentes nombres, llevando una vida disoluta y libertina, obviamente según el "verdadero estilo occidental".

Cuando ya se satura de modernidad y de exotismo occidental, Tomoda vuelve a ser Matsunaga y retoma su pacífica y resguardada vida bajo la confortadora protección de la sombra de su casa en el campo. Pero transcurridos otros cuatro años, el deseo de escapar de las normas resurge y el ciclo se reinicia. Importa destacar que estas jornadas, con el paso del tiempo, se cumplen cada vez a menor distancia de Japón,

lo cual podría sugerir que, decrépito y con menos fuerzas, tal vez hallará la paz de los sentidos en el "reino de las sombras" que es su propio país. Este constante vaivén entre Oriente y Occidente, entre tradición y modernidad tiene una original interpretación aquí con el tema de un "doble", con una solución que procura salvar la integridad de ambos mundos sin que el personaje deba elegir de modo definitivo o se vea en el aprieto de comprometerse.

Este personaje, que alternativamente es Tomoda o Matsunaga, con precisión de relojería, contiene todas las tensiones de la época en sí. Tomoda es el anhelo por Occidente, símbolo de lo moderno, el futuro, la ciencia, pero a la vez de la corrupción y la vulgaridad. Matsunaga, por su parte, es el Oriente: tierno y dócil, confiable y tranquilizador, estático y por momentos aburrido. Las referencias a su propio mundo son sensaciones difusas, incontables estados mentales, aromas imperceptibles, destellos en la oscuridad, el crujido de ropas femeninas, la languidez de los sentidos. Cuando Tomoda, casi retorciéndose en la sofocante fascinación que lo hace sentir ahogado, se rebela, busca una salida por medio de sensaciones violentas - la acción desenfrenada, las luces encandilantes, los colores chillones - todo eso que juzga que solamente Occidente puede darle: "diversidad" y "transgresión". El cambio implica no sólo el modo de vida sino también la psicología y, en consecuencia, el aspecto físico. Matsunaga es un japonés del viejo estilo; de acuerdo con la tradición, se ha casado con el conveniente tipo de mujer que le han elegido. Lleva una existencia moderada en el campo, donde gracias al amable ambiente se entrega a un resignado y pasivo abandono a las viejas costumbres. Se lo ve tan enflaquecido como a cualquiera que se alimente exclusivamente con la frugal y sencilla comida de la tradición: platos de delicado sabor e incluso delicado color, una comida que no tienta el paladar con gustos fuertes sino que se contenta con proveer la necesaria nutrición. Se sirve de tazones laqueados, algo apropiado, y rechaza los cubiertos, "instrumentos bárbaros" que roban al alimento su sabor natural. Mas al transformarse en el occidental Tomoda, todo cambia. Se torna gordo, sanguíneo y grosero. Occidente es una civilización consumista, el reino de lo superfluo, y él ama sus placeres festivos. La comida y el alcohol son su alegría. No sólo visita prostitutas blancas sino que también se hace proxeneta. Obviamente Matsunaga es, por el contrario, fiel a su esposa. Pero estos no son juicios morales. Los dos viven sus propias realidades de un modo absoluto. Cuando Matsunaga se convierte en Tomoda, y cuando Tomoda vuelve a ser Matsunaga, no es por arrepentimiento, no hay una elección definitiva. Un momento conclusivo en la síntesis y fusión de las dos culturas no se produce. Tomoda/Matsunaga, en su larga confesión final, tiene razón al afirmar que es necesario aceptar ambas realidades, sin desear someterlas por la fuerza a una tarea de compromiso, pues inevitablemente parte de una u otra se perderían.

Sin embargo, cuando leemos *In'ei raisan* [En elogio de las sombras] (1913) quedamos gratamente sorprendidos con los términos que Tanizaki utiliza para juzgar las preferencias exageradamente decadentes de los japoneses por el mundo cre-

puscular. *In'ei raisan* es el famoso ensayo sobre el valor concedido por Tanizaki a lo difuso, lo vago, lo borrosamente acentuado, por oposición a lo cegador, lo neto, contundentes características de algunas situaciones occidentales. En cierto modo *Tomoda to Matsunaga no hanashi* es un despiadado acto de acusación contra las deficiencias físicas y culturales de los japoneses comparados con la vitalidad de Occidente. ¿Cuánto peso hay que otorgarle a esta posición? La actitud doble mostrada por el autor, en mi opinión, subraya su convicción que toma en cuenta la validez del mundo crepuscular, el límite -fino pero expansivo a la vez -que es el verdadero dominio de la humanidad. Y así nos encontramos en este mundo del crepúsculo con Kawai Jôji, creador de la mujer ideal, Naomi, y a su turno, estúpido títere en manos de la misma Naomi; y también con Kaname que todo lo sabe pero que no puede decidir su divorcio.

Por su parte, Tanizaki es un maestro en mezclar ideas; puede ser persuasivo y convincente (y retractarse luego de inmediato), puede velar todo con una ironía que deja al lector amplio espacio para optar por una interpretación o quedar para siempre dubitativo. Lo cual forma parte de esa libertad total que invocaba para la imaginación del escritor. Uno podría citar series de fragmentos donde aseveraciones muy contundentes son refutadas unas pocas líneas más adelante. O refrescar al lector por enésima vez la tantas veces citada anécdota del joven y entusiasta arquitecto que, al sugerir que construiría para Tanizaki una casa de acuerdo con los principios asentados en *In'ei raisan*, recibió como respuesta de Tanizaki irse al diablo, porque al escritor le gustaba vivir confortablemente, y que una cosa era escribir ciertas cosas y otra muy distinta ponerlas en práctica.

Hacer una lista de todos los trabajos que podrían ser tema de análisis desde *Konjiki no shi* [La muerte dorada] (1914) a *Fûten rôjin nikki* (1962) llevaría mucho tiempo. Por otra parte, para ver de qué modo confrontó la naturaleza de "su" Occidente, y cómo continuamente se desplazaba de Occidente a Oriente, quizás convenga leer algunos de sus ensayos antes que su ficción.

Por ejemplo, *Randa no setsu* (Digresiones sobre el otium) 1930 es una colección de pensamientos dispersos, chismes, memorias y opiniones. Una calma exposición, escrita con amable ironía, por momentos socarrona, mordaz en otros y con esa sutil pizca de profanación tan suya, y- por qué no - de autoironía. Sugiere que el concepto de indolencia (*monogusa*) y holgazanería (*okkûgari*) son sin duda un rasgo específicamente oriental que define como "otium oriental" (*Tôyôteki randa*). El texto pasa de la cita erudita a los comentarios cotidianos sobre cuán preferibles son los dientes, amarillos por la edad y la nicotina, a esa moda por las dentaduras de nívea blancura al estilo estrella de cine de Hollywood. Aquí la ironía llega al colmo: Tanizaki aparentemente admite que la indolencia y desidia orientales pierden frente a la energía y frenesí occidentales, pero lo plantea del siguiente modo:

"Cuanto más avanzada la raza, más importante se vuelve el cuidado por los dientes. Uno podría afirmar que el grado de civilización de una raza depende de la hermosura de sus dientes. Si así fuera, América, que lleva la delantera en cuanto

a ortodoncistas, sería el país más civilizado del mundo; y los actores con sus artificiales y casi siniestras sonrisas estarían alardeando con un "Mírennos, somos gente civilizada". Cualquiera como yo, que desde mi nacimiento tengo dientes torcidos y que nunca me molesté en repararlos, inevitablemente resultaría exhibido como un ejemplo de persona incivilizada"

Sigue con la descripción, de modo casi serio, del meticuloso cuidado al que sus compatriotas someten sus dentaduras, y de la manera escrupulosa como se lavan dos veces al día con Cleans y Pepsodent, y concluye: "Así que los japoneses con nuestros dientes cada vez más blancos y perlados hemos llegado a ser tan civilizados como los americanos". Uno puede imaginárselo riendo socarronamente cubriéndose con la manga: "Volviendo a lo de los dientes, cuando uno se topa con una inmaculada dentadura, no sé por qué, pero inmediatamente me viene la imagen del piso embaldosado de un baño occidental"⁸

También es esclarecedor otro ensayo, *Ren'ai oyobi shikijô* (*Amor y Pasión*). Lo escribió en 1931 (dos años antes de *In'ei raisan*) y es una digresión sobre las relaciones masculinas y femeninas en la literatura japonesa. Alcanza momentos de alto lirismo, como éste en que define a la mujer Heian: "Pálida como el rielar de un rayo de luna, suave como las voces de los insectos, borrosa como el rocío sobre las briznas de hierba". Muchas veces en sus comparaciones con el mundo occidental es irónico sobre la supuesta "lasitud del Oriente". Pero adopta un tono firme y convincente hacia el final donde, más allá de las dos facciones, toma partido por el sentido de lo Bello que guiará toda su obra:

"En japonés existe la palabra *iroke*. Imposible es encontrarle un equivalente en lengua extranjera. El término "it", acuñado por Elinor Glyn, ha sido recientemente adoptado de América, pero su sentido es bastante diferente del que tiene *iroke*. Alguien como Clara Bow, a quien vemos en la pantalla de cine, está dotada de "it", pero sin nada que pueda hacerla comparable a una mujer "iroke". En otros tiempos, los maridos apreciaban en grado sumo que, si sus padres vivían con la familia, la mujer tuviera mucho del factor *iroke*. Para las jóvenes parejas actuales, que generalmente cuentan con sus propias casas aun en vida de sus padres, este modo de pensar es seguramente de difícil comprensión. La mujer, al tiempo que demuestra el debido respeto a sus suegros, no obstante procurando alguna señal de afecto, dirige secretamente amorosas miradas a su esposo. Mostrando su deseo con este recurso embelesa al hombre con su conducta. En contraste con el amor libre y explícito, esta contención de la intimidad, que intenta pasar desapercibida, que se muestra inadvertidamente en una conversación o en gestos, resulta de enorme encanto para los hombres. *Iroke* probablemente circunscribe un particular matiz del amor. Y uno se convence de que cuanto más explícita su manifestación, siendo que proviene de lo indistinto y lo vago, más pronto se desvanece el *iroke* ... Cuál de los dos sea más incitador, el "it" de Clara Bow o el *iroke* es una cuestión de gusto personal; sin embargo, temo que con la difusión de la tendencia al exhibicionismo

de los espectáculos americanos, el factor "it" vaya perdiendo su atractivo, puesto que nos encontramos en una época en que el desnudo femenino ya no resulta un fenómeno extraño. Llegado el punto en que un desnudo femenino, sin importar el grado de su perfección, ya no resulte bello a quienes ya se han vuelto insensibles a los cuerpos sin ropas, a la larga tal vez incluso este precioso "it" termine por no excitar a nadie".⁹

Me gustaría creer que el Tanizaki que esto opinaba hizo todo lo que estaba a su alcance para retener siquiera un destello de tradición en el *iroke* de Yukiko en *Sasame yuki* [*Las hermanas Makioka*].

(Atención de *The Japan Foundation Newsletter*, vol XX/n.2, october 1992).

Traducción: A.S.

1. Lafcadio Hearn, *Essays in European and Oriental Literature*, editado por A. Mordell (New York: Books for Libraries Press, 1923, e *Interpretations of Literature*, editado por J. Erskine (New York, Dodd, Mead and Company, 1920), vol. II 102-3.
2. Yôshô Jidai en *Tanizaki Jun'ichirô zenshû* (Tokyo: Chuô Kôronsha, 1981), vol. 17 pp 192-93; *Childhood Years* (trad. por Paul Mc Carthy; Tokyo, Kodansha International, 1988), 128-29.
3. La traducción al italiano de *Ningyo no nageki*, junto con *Majutsushi*, y otros tempranos relatos de Tanizaki, está incluido en una antología editada por la autora, *Pianto di sirena e altri racconti* (Milan: Feltrinelli, 1985).
4. *Ningyo no nageki*, in TJZ, vol 4, 203.
5. *Ave Maria*, en TJZ, vol. 8, 526.
6. *Ibid* 546-47.
7. *Aoi Hana*, en TJZ, vol. 8 p.237; *Aguri*, trad. por Howard Hibbett, en *Seven Japanese Tales* (New York: Knopf, 1963), 130-131; 132.
8. *Randa no setsu*, en TJZ, vol.20, 229;230;232.
9. *Ren'ai no oyobi shikijô*, en TJZ, vol.20, 273;275.



La flor azul (aoi hana, 1922)

TANIZAKI JUNICHIRO

" Adelgazaste un poco, ¿no?. ¿Te sientes bien ? No tienes buen aspecto estos días ... "

Le había dicho su amigo T. hacía poco al cruzarse de pasada con él por Ginza. Okada recordó que había estado también la última noche con Aguri , y se sintió más cansado que nunca. Desde ya que T. ni remotamente había tenido la intención de aludir al asunto - sus relaciones con Aguri eran algo bien sabido, y no sorprendía a nadie verlo de paseo con ella en pleno centro comercial de Tokio. Pero a Okada, tenso y engreído, la observación de T. lo mortificó. Todos quienes lo veían le señalaban que "estaba más delgado" - él se había preocupado por esto durante más de un año. En los últimos seis meses uno podía observar los cambios de día en día, ver cómo su delicada y abundante carne iba desapareciendo lentamente. Había adoptado la costumbre de examinarse furtivamente delante del espejo cada vez que tomaba un baño, para ver lo consumido que estaba, pero ahora hasta esto lo inquietaba . Antes (hasta hace un año o dos, por lo menos) solían elogiarlo diciendo que su figura tenía algo de femenino. Y se sentía orgulloso. "Mis formas recuerdan las de una mujer, ¿no?" , decía socarronamente a sus amigos en la casa de baños. "No tengan ideas raras". Pero ahora ...

Era del pecho para abajo que su cuerpo lucía más femenino. Se recordaba de pie ante el espejo, extasiado con su reflejo, deslizado amorosamente su mano por sus rollizas y blancas nalgas, tan bien redondeadas como las de una muchacha. Sus muslos y pantorrillas eran casi excesivamente abultados, pero le deleitaba ver lo plenos que se veían - como piernas de una moza de cervecería - comparados con las finas piernas de Aguri. Por ese entonces ella tenía sólo catorce años, y sus piernas eran tan estilizadas y rectas como las de cualquier joven occidental: extendidas al lado de las suyas en el

baño, se veían muy bellas, lo cual le complacía tanto como a Aguri. Ella era una marimachito, y solía empujarlo por la espalda o sentarse en sus rodillas, o pisarlo, o caminar sobre sus muslos como si fueran un tronco de blanda pasta ... Pero ahora ¡qué miserables lucían sus flacas piernas!. Las rodillas y los tobillos que antes conformaban hendiduras agradables, de un tiempo a esta parte se destacaban por los huesos que sobresalían patéticamente, y a los que uno podía observar moverse bajo la piel. Los vasos sanguíneos parecían lombrices de tierra. Las nalgas se habían achatado también, y sentarse sobre algo duro le hacía el efecto de que dos tablas golpeteaban una contra otra. Sin embargo, no fue sino hasta muy recientemente que sus costillas comenzaron a resaltar: una por una fueron dibujándose en afilado relieve, de arriba hacia abajo, de tal modo que ahora era posible distinguir el esqueleto completo de su pecho tan claramente como en una tétrica lección de anatomía. Como era de buen comer, se habría pensado que su apenas redondeado vientre quedaría a salvo, pero incluso éste comenzó a marchitarse - a este ritmo, pronto hasta sus órganos internos se harían notorios. Después de sus piernas, motivo de orgullo eran sus lampiños brazos "femeninos"; y ante la menor excusa se arremangaba para mostrarlos. Las mujeres se los admiraban con envidia, y él bromeaba con sus novias. Ahora, ni para el ojo más indulgente, resultarían femeninos - aunque tampoco masculinos. Se veían tan humanos como podrían serlo dos varas de madera. Dos lápices colgando a los costados del cuerpo. Cada hoyo entre los huesos iba pronunciándose, la carne mermando." ¿Hasta cuándo podría continuar perdiendo peso de esta manera ?" se preguntaba. "Es increíble que siga andando, cuando me encuentro tan horriblemente consumido". Agradecía estar vivo, pero estaba aterrorizado ...

Sus pensamientos eran tan desalentadores que Okada sintió vértigo. En la parte posterior de la cabeza persistía una sensación pesada y entumecedora; sentía que sus rodillas entrechocaban y que sus piernas se combaban, como si lo estuvieran empujando desde atrás. Indudablemente que sus nervios lo estaban traicionando, pero bien sabía que todo le sucedía por una prolongada indulgencia, tanto en lo sexual como en otros asuntos - como su diabetes, que era causa de algunos de sus síntomas. De nada servía el arrepentimiento, pero lamentaba tener que pagar tan pronto, y pagar, sobre todo, con el deterioro de sus atractivos, su posesión más preciada. Se decía: recién tengo treinta. No entiendo por qué mi salud se resiente tanto ... Tenía ganas de llorar y de golpear el suelo con sus pies furibundo.

"Espera. Mira ese anillo. Una aguamarina, ¿no?. ¿Cómo me quedaría?".

Aguri se había detenido y jalando de su manga, escudriñaba un escaparate. Al hablar, agitaba el dorso de su mano bajo las narices de Okada, flexionando y extendiendo los dedos. Sus largos y finos dedos - tan suaves que parecían exclusivos objetos de placer - destellaban con especial encanto seductor a la luz del sol en esa tarde de mayo . Cierta vez en Nanking, observando los dedos de una cantante que descansaban graciosamente sobre la mesa como pétalos de alguna extraña flor de invernadero, se le ocurrió que no podía haber nada más bellamente delicado que las

manos de una mujer china. Las manos de Aguri eran apenas un poco más grandes, apenas un poco más cercanas a las de un ser humano ordinario. Si las manos de la cantante eran como flores de invernadero, las suyas eran frescas flores silvestres: no verse tan artificiales las tornaba más atractivas. Qué delicia hallar un ramo de flores con pétalos como éstos...

"¿Qué opinas? ¿Me quedarían bien?". Dejó sus dedos suspendidos sobre la balastrada que la separaba de la vidriera, los tensó con gesto de danzarina con una curva de media luna, y clavó su vista en ellos como si ya hubiera perdido todo interés en el anillo.

Okada masculló alguna respuesta pero la olvidó de inmediato. Estaba embelesado en la contemplación de esas manos que tan bien conocía ... Varios años habían pasado desde que ella había comenzado a jugar con esos deliciosos bocados de carne; comprimiéndolas en las palmas de las suyas como arcilla, metiéndoselas en los bolsillos para tomar calor, o dentro de su boca, bajo su brazo, o debajo de su mentón. Pero a medida que él envejecía vertiginosamente, sus misteriosas manos rejuvenecían año a año. A los catorce años, las tenía amarillas y secas, con diminutas arrugas, pero ahora a los diecisiete, la piel era blanca y suave, e incluso en los días más fríos tan bruñida que uno temería que un aceite de ellas emanado opacara el brillo de oro de su anillo. Infantiles pequeñas manos, tan tiernas como las de un bebé y tan voluptuosas como las de una ramera - frescas, jóvenes, siempre procurándose placer...

¿Por qué había decaído su salud? Le bastaba mirar sus manos para recordarle todo lo que le habían hecho sentir, todo lo que había sucedido en esas secretas habitaciones donde se encontraban; y le dolía la cabeza con la potencia de estos estímulos ... Si detenía la vista en ellas, comenzaba a pensar en el resto de su cuerpo. Aquí a la luz del día en medio de la multitudinaria Ginza veía su espalda desnuda ... sus pechos ... su vientre ... nalgas ... piernas .. una por una todas las partes de su cuerpo surgían flotando ante sus ojos con aterradora claridad bajo extrañas y ondulantes formas. Y se sintió abatido bajo el sólido peso de sus cincuenta y dos kilos ... Por un instante Okada temió desmayarse - pues la cabeza le daba vueltas, se veía en el límite ... Idiota. De inmediato expulsó sus fantasías, reafirmó sus tambaleantes piernas...

"Bien, ¿vamos de compras?"

"De acuerdo".

Comenzaron a caminar hacia la Estación Shimbashi... Iban a Yokohama.

Aguri se ve feliz, se dijo, le compraré un equipo nuevo. Encontrarás las cosas adecuadas en los negocios de importación de Yokohama, le había aconsejado; en Arthur Bond's y Lane Crawford, en la joyería india, y en el modisto chino ... Tienes el tipo de belleza exótica; los kimonos cuestan más de lo que valen, y no te sientan. Observa a las mujeres occidentales o chinas: ellas sí que saben obtener ventaja de sus caras y figura, y eso sin gastar demasiado dinero. Deberías hacer lo mismo a partir de ahora... Y fue así que Aguri había estado esperando con ansiedad este día. Cuando caminaba, respirando de un modo agitado por el calor del prematuro verano, su blanca

piel se humedecía bajo el peso del kimono de franela que entorpecía sus estilizadas y jóvenes extremidades. Se imaginaba cómo dejaría caer esas "indignas" ropas, para colocarse joyas en las orejas, adornar con un collar su cuello, deslizarse en una blusa casi transparente o una seda crujiente o una batista, cimbreándose elegantemente de puntillas con zapatos de taco alto... Se imaginaba luciendo como una de las mujeres occidentales que pasaban a su lado por la calle. Siempre que una de ellas se le cruzaba, Aguri la estudiaba de pies a cabeza, siguiéndola con la vista e importunándolo con preguntas sobre su aspecto, o un collar, o lo que fuera.

Okada compartía estas inquietudes. Todas las jóvenes extranjeras elegantes le hacían fantasear con una Aguri transfigurada con vestidos occidentales... Me encantaría comprarle esto, o aquello otro, se decía ... ¿Por qué no podía estar un poco más animado? Ya faltaba poco para que iniciaran su encantador juego. Era un día claro con brisa, una hermosa tarde de mayo digna de una salida ... vestirla con etéreos ornamentos, mimarla como a una mascota, luego llevarla en tren a algún delicioso refugio secreto. Algún lugar con una terraza con vista al mar, o una habitación en una posada de aguas termales a través de cuyos ventanales se vieran resplandecer los retoños del bosque, o por qué no a un lóbrego, apartado hotel en el barrio de extranjeros. Allí el juego se recomenzaría, el delicioso juego con el que siempre soñaba y que era su única razón para vivir... Ella se estiraría como un leopardo. Un leopardo con aros y collar. Criado como un animalito que sabe con exactitud cómo complacer a su amo, pero cuyos ocasionales ataques de furia hacen temblar. Retoza, araña, muerde, se abalanza, lo desgarrá, lo despedaza, intenta sorber la médula de sus huesos... ¡Mortal juego! Su solo recuerdo se convertía en un señuelo de éxtasis. Se veía temblar de excitación. Otra vez la cabeza le daba vueltas, creyó desvanecerse... Se preguntó si moriría, ahora, finalmente, a los treinta y cuatro, cayendo allí en la calle...

"¿Estás muerto? ¡Qué pesado!" Aguri lanzó una mirada ausente al cadáver que yacía a sus pies. El sol de las dos caía a pleno sobre él, moldeando oscuras sombras en los pozos de sus consumidas mejillas... Si él debía morir debería haber esperado medio día más, hasta que terminaran con las compras... Aguri chasqueó la lengua con fastidio. Si pudiera, evitaría verme involucrada en esto, pensaba, pero supongo que no puedo abandonarlo aquí así. Hay cientos de yenes en sus bolsillos. Ese dinero me pertenece -por lo menos habría deseado dejármelo antes de morir. El pobre tonto estaba tan loco por mí que no le molestaría que yo tomara el dinero y me comprara lo que quisiera, o flirteara con cualquier hombre que me gustara. El sabía que soy voluble - y hasta por momentos esto parecía divertirme ... Mientras se inventaba excusas, Aguri saca el dinero de su bolsillo. Si intenta visitarme bajo la forma de un espíritu, no me preocuparé por él -me escuchará esté vivo o muerto. Yo seguiré mi camino...

"Mire, señor fantasma. Me he comprado este maravilloso anillo con su dinero. Y esta enagua bordeada de encaje. Y mire". (Se levanta la pollera para mostrar las piernas). "¿Me estas piernas que tanto le agradaban, estas espléndidas piernas? Me compré un par de medias de seda blanca, y ligas color rosa -todo con su dinero. ¿No

cree que tengo buen gusto? ¿No luzco angelical? Aunque usted está muerto, me he vestido con ropas que me sientan, como usted deseaba, y lo estoy pasando maravillosamente bien. Soy feliz, verdaderamente feliz. Y usted debería estar contento también, por haberme dado todo esto. Sus sueños se han hecho realidad en mí, ahora que estoy tan hermosa, tan llena de vida. Bueno, señor Fantasma, mi pobre enfermo de amor que no puede descansar en paz, ¿por qué no me sonrío?"

Me apretaré contra su frío cadáver tan fuerte como pueda, lo abrazaré hasta que sus huesos crujan, y gima: "Basta, no puedo soportarlo". Si no se entrega, encontraré el modo de seducirlo. Lo amaré hasta que su ajada carne caiga a jirones, hasta exprimirle la última gota de sangre, hasta que sus secos huesos se pulvericen. Entonces hasta un espíritu se sentiría satisfecho ...

"¿Qué te sucede? ¿En qué piensas?"

Okada, agitado, farfulló algo.

Se veían como una pareja que daba un agradable paseo - debería haberlo sido y mucho - pero él no podía todavía compartir su alegría. Pensamientos oscuros surgían uno tras otro, y se sentía exhausto aun antes de haber comenzado su juego. Son sólo nervios, se había dicho a sí mismo; nada serio. Se me pasará tan pronto estemos lejos. De este modo se hablaba a sí mismo, pero se había equivocado. No eran sólo nervios: estaba tan cansado que los brazos y las piernas se le adormecían, y las articulaciones le crujían al caminar. A veces el cansancio es una apacible, casi agradable sensación, pero cuando es tan agudo podía ser un síntoma peligroso. En este preciso momento, ignorándolo él, ¿no estaría alguna grave enfermedad apropiándose de su sistema? ¿Acaso no estaría tambaleándose, mientras permitía que la enfermedad tomara su curso hasta provocar un colapso en su organismo? ¿Preferible era derrumbarse a sentirse tan atrozmente agotado! Cuánto agradecería hundirse en una mullida cama. Quizás su salud lo estaba demandando desde hacía mucho. Cualquier médico se habría alarmado y le habría advertido: "¿Cómo se atreve a caminar en esas condiciones? Debe guardar cama - no es de extrañar que se sienta mareado."

Estos pensamientos lo hicieron sentir más agotado que nunca: caminar se había convertido en un esfuerzo enorme. En esa acera de Ginza -esa seca, pedregosa superficie que con tanto gusto recorría a los trancos cuando se sentía bien- cada paso le producía un golpe de dolor que vibraba de su talón a la coronilla. Por empezar, sus pies estaban acalambrados en esos zapatos de becerro que los comprimían en su estrecho molde. Las ropas occidentales estaban pensadas para hombres saludables, robustos: para cualquiera de frágil condición eran casi insoportables. Alrededor de la cintura, sobre los hombros, bajo los brazos, rodeando el cuello -cada parte del cuerpo se hallaba bajo presión, oprimida por hebillas o botones, goma o cuero, capa sobre capa, como si uno fuera un crucificado. Obviamente había que ponerse medias antes de calzarse, y estirarlas cuidadosamente con ligas. Luego la camisa y los pantalones, ajustados con una hebilla hasta sentirlos incrustados en la cintura y sostenidos de los hombros con tiradores. El cuello sofocado y enlazado con una corbata a manera de

dogal con un alfiler clavado. Si un hombre es robusto, cuanto más ceñido, más vigoroso y rebosante de vitalidad se verá; pero un hombre que sólo es piel y huesos no puede soportar ninguna compresión. La sola idea de estar vistiendo tan pasmosos accesorios le hizo jadear, y sintió mayor fatiga en los brazos y las piernas. Después de todo, sólo porque estas ropas occidentales lo mantenían cohesionado, podía él caminar - pero con sólo concebir cómo un cuerpo flácido y desvalido se sostenía rígido, con manos y piernas encadenadas, y avanzaba a los gritos de "Avanza, no te permitas caer", le venían ganas de llorar...

De repente, Okada se imaginó perdiendo el autocontrol, cayendo y sollozando ... Este hombre de mediana edad, pulcramente vestido, que caminaba hasta hace unos instantes, con la aparente intención de disfrutar del buen tiempo con la joven que lo acompañaba, un caballero que podía perfectamente ser el joven tío de la dama - de improviso torcía el rostro con desagradable expresión y se ponía a llorar a gritos como un niño. Se detiene en medio de la calle y la importuna para que lo alce. "Por favor, Aguri, no puedo dar un paso más. Cárgame sobre tus espaldas."

"¿Qué te sucede?" inquirió Aguri, observándolo como una tía severa. "Deja de comportarte así. Todo el mundo te está mirando" ... Quizás no se había dado cuenta de que se había vuelto loco: ya está acostumbrada a verlo llorar. Esta es la primera vez que lo hace en la calle, pero cuando se encuentran solos siempre llora de este modo... Qué tonto, debe de estar pensando. No tiene por qué llorar en público -si quiere gritar que se descargue más tarde. "Cállate. Me haces pasar vergüenza".

Pero Okada no dejará de llorar. Comienza a patear y forcejear, desprendiéndose de su corbata y su cuello y arrojándolos al piso. Y luego, muerto de cansancio, resollando, cae sobre el pavimento pesadamente. "No puedo caminar más ... Estoy enfermo..." murmura, casi delirando. "Quítame estas ropas y ponme algo más suave. Prepárame una cama aquí, no me importa que sea en la calle".

Aguri está punto de perder la compostura, su cara roja de furia. No hay modo de escapar - una multitud hormiguea a su alrededor bajo el sol ardiente. Un policía aparece ... La interroga delante de todos. ("¿Quién será? ¿Tal vez la hija de un millonario?, comienza a murmurar la gente. "No creo". "¿Una actriz acaso?") "¿Cuál es el problema?" pregunta el policía a Okada, con amabilidad. Lo mira como si fuera un lunático. "¿Por qué en lugar de quedarse tirado en un lugar como éste, no se levanta?"

"No lo haré. Estoy enfermo. ¿Cómo podré ponerme de pie?" Gimotenado, Okada menea la cabeza...

Puede ver la escena vívidamente ante sus ojos. Siente como si realmente estuviera sollozando...

"Papá..." Una vocecita está llamando -una dulce voz, no la de Aguri. Es la de una niña regordeta con un kimono de muselina estampada, que le hace señas con su diminuta mano. Detrás de ella está parada una mujer con el cabello arreglado en un moño; parece la madre de la niña ... "Teruko, aquí estoy... Osaki, ¿también tú?". Y él

ve a su propia madre, que ha muerto hace ya muchos años. Ella le hace señas desesperadamente e intenta decirle algo, pero está muy lejos, un velo de neblina los separa ... Pero percibe cómo lágrimas de tristeza y dolor corren por sus mejillas ...

Dejaré de llenarme con tan tristes pensamientos, se dice Okada, pensamientos sobre la madre, sobre Osaki o la niña, sobre la muerte ... ¿Por qué pesaban tanto en él? Sin duda que por su débil salud. Dos o tres años antes, cuando estaba bien, no habrían sido tan poderosos, pero ahora se habían combinado con su agotamiento físico y espesaban y obstruían todas sus arterias. Y en momentos de excitación sexual la obstrucción era más opresiva aún... Al caminar bajo el brillante sol de mayo, se sentía aislado del mundo: su mirada era opaca, sus oídos zumbaban, sus pensamientos en oscuro y obstinado ensimismamiento.

"Si te sobrara suficiente dinero, ¿qué tal comprarme un reloj pulsera?", le estaba pedigüeñando Aguri. Habían llegado a la estación Shimbashi; y tal vez le había venido la idea al ver el gran reloj.

"Hay buenos relojes en Shanghai. Debería haberte comprado uno cuando estuve allí".

Por un instante los caprichos de Okada volaron a China... A Soochow, a bordo de un hermoso barco de placer, impelidos por un sereno canal hacia la elevada Pagoda de la Colina del Tigre... En la embarcación dos jóvenes amantes sentados arrobados uno muy junto al otro como tórtolos... El y Aguri transformados en un caballero chino y una joven cantante...

¿Estaba enamorado de Aguri? Si alguien se lo hubiera preguntado, desde ya habría respondido que sí. Pero al pensar en ella, sus pensamientos se convertían en una habitación negra como el alquitrán, adornada con cortinas de terciopelo oscuras - una habitación decorada como si perteneciera a un nigromante - en el centro de la cual se impusiera la estatua de mármol de una mujer desnuda. ¿Representaba realmente a Aguri? Por cierto que la Aguri que él amaba era la contraparte viva y palpitante de aquella figura marmórea. Esa muchacha que caminaba a su lado por el barrio de negocios de importados de Yokohama - él podía adivinar las líneas de su cuerpo a través del holgado kimono de franela, podía muy bien ser, escondida bajo el kimono, la estatua de la "mujer". Evocó cada elegante trazo del cincel. Hoy engalanaría a la estatua con joyas y sedas. Le arrancaría ese kimono poco sentador y sin formas, para revelar por unos momentos a la "mujer" desnuda, y luego vestirla con ropas occidentales; acentuaría cada una de sus curvas y sus hendiduras, le daría a su cuerpo una superficie brillante y viva de líneas flotantes; destacaría los contornos ampulosos, resaltando sus muñecas, sus tobillos, su cuello, esbeltos y graciosos. Realmente, hacer compras para realzar la belleza de la mujer amada es el sueño hecho realidad.

Sueños... Algo de sueño tenía ese paseo, mirando vidrieras aquí y allá, por una tranquila y solitaria calle donde se alineaban compactos edificios de estilo occidental. No había nada chillón como en Ginza, e incluso de día había un aire quieto. ¿Podía haber alguien con vida dentro de esos silenciosos edificios de gruesas paredes grises

donde los vidrios de las ventanas relumbraban como ojos de peces, que reflejaran el cielo azul? Más parecía una galería de arte que una calle. Y la mercadería expuesta tras los cristales de ambos lados era luminosa y colorida, con el seductor y misterioso fulgor de un jardín en el fondo del mar.

El cartel de un negocio de curiosidades llamó su atención: TODA CLASE DE OBJETOS DE ARTE JAPONESES: PINTURAS, PORCELANAS, BRONCES, ESTATUAS ... Y otro que debería ser de un sastre chino: MAN CHANG SASTRE PARA DAMAS Y CABALLEROS ... Y otro: JOYERIA JAMES BERGMAN ... ANILLOS, AROS, COLLARES ... E&B CO MERCADERÍAS Y VIVERES ... LENCERIA FEMENINA ... CORTINADOS TAPICERIA BORDADOS ... El retintín de estas palabras en sus oídos tenía el esplendor de un piano grave y solemne... Tan sólo una hora de tranvía desde Tokio, y uno se sentía como en un lejano lugar. Y uno dudaba en entrar a esos negocios al verlos tan sin vida, con sus puertas firmemente cerradas. En los escaparates - tal vez porque estaban pensados para extranjeros - los objetos se exponían de un modo frío y formal, bien diferente de la confusión congraciadora que caracterizaba a las vidrieras de Ginza. Los vendedores no parecían existir; todo tipo de cosas lujosas estaban a la vista, pero los recintos, débilmente iluminados, resultaban tan tenebrosos como templos budistas... Y no obstante, la mercadería se veía más curiosamente tentadora.

Okada y Aguri fueron y vinieron a lo largo de la calle: pasaron por una zapatería, por una sombrerería, una joyería, una peletería, una tienda de telas ... Con que él soltara un poco de su dinero, cualquiera de esas cosas se adherirían en seguida a su blanca piel, enroscándose a sus flexibles y graciosos brazos y piernas, convertidas en parte de ella ... Los vestidos de mujer europeos no eran "algo que ponerse" - eran una segunda capa de piel. No envolvían por encima y rodeando el cuerpo sino que penetraban la epidermis como un tatuaje. Al observar otra vez, toda la mercadería de los escaparates se le antojó capas de la propia piel de Aguri, veteadas de color, con gotas de sangre. Ella debía elegir lo que le gustara y convertirlo en parte de sí misma. Si te compras pendientes de jade, tenía ganas de decirle, piensa que los hermosos pendientes verdes crecen de los lóbulos de tus orejas. Si te pones ese abrigo de pieles, el que se ve allí en la vidriera de la peletería, piensa que eres un animal de pelambre aterciopelada y brillante. Si te decides por esas medias de color celadón, al instante que las calces, tus piernas tendrán piel de seda, entibiada con el torrente de tu sangre. Si te deslizas dentro de zapatos de charol, la suave piel de tus talones se tomará laca relumbrante. Querida Aguri. Todo esto ha sido modelado para la estatua de mujer que eres: pieles azules, púrpuras, carmesíes - todas fueron creadas para tu cuerpo. Es a ti a quien están vendiendo allí, tu piel exterior espera surgir a la vida. ¿Por qué si tienes todas esas cosas soberbias a tu alcance, te envuelves en vestidos como ese holgado y abolsado kimono?

"Sí, señor. ¿Para la señorita? ... ¿Qué es lo que exactamente está buscando?" Un vendedor japonés había emergido de la habitación trasera y observaba con suspicacia a Aguri. Habían entrado a una pequeña y modesta tienda de ropa pues se

veía menos prohibida: no demasiado atractiva, por cierto, pero había cajas con tapas de vidrio a los costados de la estrecha habitación, y estaban repletas de ropa. Blusas y faldas - pechos y caderas femeninas - colgaban sobre sus cabezas. Además había cajas bajas en medio del recinto, que exhibían enaguas, camisetas, medias, corsés y toda clase de pequeñas prendas adornadas con encaje. Nada que no fuera frío, escurridizo, de texturas suaves, verdaderamente más suave que la piel de una mujer: seda crêpe delicadamente crujiente, una seda blanca lisa, fino satén. Al darse cuenta de que pronto la vestirían con esas telas, como a un maniquí, Aguri pareció avergonzarse ante la mirada del vendedor y se retrajo tímidamente, perdiendo su vivacidad habitual. Aunque sus ojos chispeaban como si dijeran: "Quiero esto, y eso, y aquello ..."

"No estoy segura de lo que quiero ..." Se la veía confundida e incómoda. "¿Qué te parece a ti?" le susurró a Okada, escondiéndose detrás de él para escapar de la mirada del dependiente.

"Déjenme ver", intervino en tono jovial el empleado. "Creo que cualquiera de éstos le sentarían". Desplegó vestidos de hilo blanco para que ella los viera. "¿Qué tal éste?. Sosténgalo usted misma y mírese - encontrará un espejo por allí".

Aguri se colocó ante el espejo y apretó la inmaculada prenda bajo su mentón, dejándola colgar. Entornó los ojos y lo estudió con la mirada apenada de una niña descontenta.

"¿Te gusta?" le preguntó Okada.

"No está mal."

"No parece de hilo. ¿Cuál es el material?"

"Es voile de algodón, señor. Es una tela fresca, fina, muy agradable al tacto."

"¿El precio?"

"Veamos ..." El dependiente se fue a la habitación trasera y preguntó con una voz sorprendentemente ruda: "Ey, ¿cuánto cuesta este voile de algodón - cuarenta y cinco yen?"

"Hay que hacerle un arreglo", dijo Okada. "¿Podrían tenerlo para hoy?"

"¿Para hoy? ¿Parten mañana?"

"No, pero nos urge".

"Ey, ¿será posible?" El dependiente se dio vuelta y gritó hacia la habitación trasera otra vez. "Dice que lo quiere para hoy - ¿pueden hacerlo?. Vean si es posible, eh." Aunque un poco ordinario en su forma de hablar, parecía amable y de buen corazón. "Empezaremos ahora mismo, pero nos llevará por lo menos dos horas".

"Está bien. Todavía nos falta comprar zapatos y un sombrero y lo demás, y ella podrá cambiarse y ponerse todo aquí. Pero ¿qué debe vestir de ropa interior? Es la primera vez que usa ropa occidental."

"No se preocupe, tenemos todo lo necesario - deberá empezar por esto". Extrajo con delicadeza un sostén de seda de una caja de cristal. "Luego se pone esto encima, y lo cubre con esto y por debajo. Las tengo en otro estilo también, pero no tienen abertura, y se las debería sacar en caso de ir al toilette. Es por eso que los occidentales

se aguantan de orinar lo más que pueden. Ahora bien, las de este tipo son más convenientes: tienen un botón aquí, ¿lo ve?. Simplemente lo desabotona y no hay ningún problema ... La camiseta cuesta ocho yen, la enagua unos seis yen - son más baratas comparadas con el kimono, y vea con qué hermosa seda blanca están confeccionados. Por favor súbase aquí que le tomaré las medidas".

A través de la prenda de franela los volúmenes de la forma secreta fueron medidos; por el contorno de las piernas, por debajo de los brazos, la cinta de cuero se enroscaba investigando las dimensiones y la forma de su cuerpo.

"¿Cuánto vale esta mujer?" ¿Era eso lo que el vendedor estaba calculando? A Okada se le ocurrió que le estaba poniendo precio a Aguri, que la estaba poniendo de liquidación en un mercado de esclavas.

Aproximadamente a las seis de la tarde regresaron a la tienda con sus otras compras: zapatos, un sombrero, un collar de perlas, un par de aros de amatista ...

"Pasen. ¿Encontraron cosas bonitas?" El dependiente los saludó con un tono familiar. "Ya está listo. El probador está allí - vaya y cámbiese".

Okada siguió a Aguri detrás del biombo, llevando gentilmente sobre un brazo las suaves y blanquísimas prendas. Llegaron ante un espejo largo, y Aguri, con un aire todavía displicente, lentamente comenzó a desatar su cinto ...

La estatua de mujer que Okada llevaba en su mente estaba allí de pie desnuda ante sus ojos. La fina seda se enganchó en sus dedos cuando intentó colocarla sobre su piel, girando y girando alrededor de su blanca figura, haciendo moños, prendiendo botones y broches ... De pronto, Aguri alzó el rostro con radiante sonrisa. Okada sintió que la cabeza empezaba a darle vueltas...

(Versión de A.S)



POEMAS

SIMONA CORAL



Niebla

Y todo fue así,
sin arribo de Dios,
sin anuncio de sol,
como único verde, el moho ...

31/1/92

Eso fue ayer
cuando no pude detenerme
ante la flor que prefiero

Cuando los cánticos
se me hicieron tristes

Es decir cuando
en las felpas
se bordó tu ausencia.

Negación

Yo no puedo afirmar
que no hay presente.

Porque para mí el tiempo
se detuvo
y sólo recuerdo un ayer
en que reía.

Al pasar

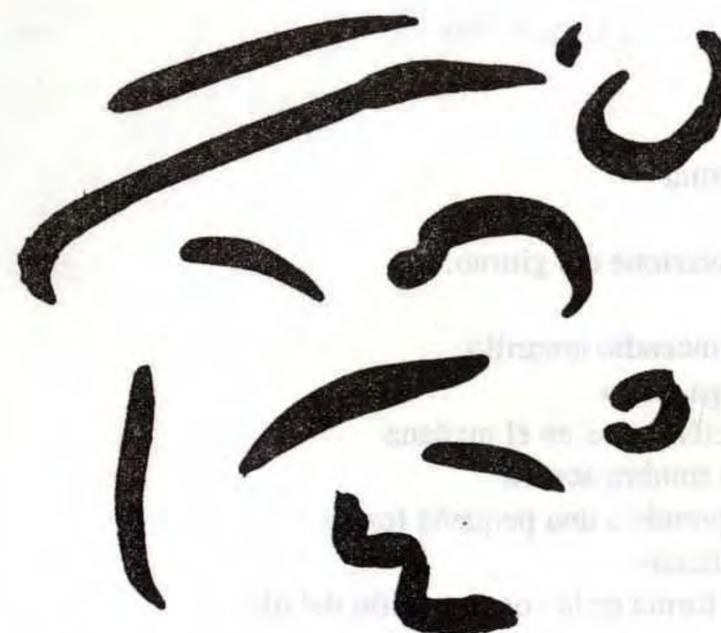
Si pudiéramos
imitando a las palomas
levantar ante el peligro
el justo vuelo.

Podríamos volver como ellas
con majestuosa dignidad.

SIMONA CORAL. Argentina. Nació en un mes de junio en Buenos Aires. Publicó *Impresiones, Poemas, 1980, y Plenitud, Poemas, 1984.*

POEMAS

CARLA FEDERICI



La notte è ancora luminosa
come una faretra piena di frecce
condensa lattiginosa
tutte le stelle
e si apre un uarco, leggerissima, tra la sabbia.

La noche todavía es luminosa
como un carcaj lleno de flechas
condensa lechosa
todas las estrellas
y se abre un sendero, ligerísima, en la arena.

Dolcemente umidi
in una ciotola candida
tre crisantemi fosforescenti
raccontano storie
si ascolta -tesi-
nel biancore dei petali.

Suavemente húmedos
en un cándido cuenco
tres crisantemos fosforescentes
cuentan historias,
tensos, escuchamos
en la blancura de los pétalos.

Un incendio giallo
 spegne il giorno
 dondolandoci nel domani
 un' ombra acerba
 sorprende una piccola forma
 -statica-
 quella forma è la condensazione del giorno.

Un incendio amarillo
 apaga el día
 meciéndonos en el mañana
 una sombra acerba
 sorprende a una pequeña forma
 -estática-
 esa forma es la condensación del día.

Appena un paesaggio
 una pietra
 un rumore lontano
 il battito di un cuore
 -e si schiude una breccia-
 tranquillo, nel bosco delle lumache.

Apenas un paisaje
 una piedra
 un rumor lejano
 el latido de un corazón
 -y se entreatre una brecha-
 tranquilo, en el bosque de los caracoles.

CARLA FEDERICI. Nació en Roma. Artista plástica. Participa en 1985 de la muestra "Forme d'acqua colori d'ombra" (Pintura), en la Galería Underwood, Roma. Interviene en 1988 en la muestra "L'Objetto Scultura" (Al di là della funzione, quando l'oggetto diventa "opera"), organizada por Emanuele Marano, en la Galería Perspectiva, Roma. Poeta. Reside en Buenos Aires desde 1988.

Nueva apreciación de Sôseki

El prominente novelista y estudioso de la literatura inglesa, Natsume Sôseki (1867-1916), ha recibido una gran atención en los círculos editoriales durante el pasado año. Numerosos libros y artículos de revistas se ocuparon de este escritor de las eras Meiji y Taishô. Según el profesor Yôichi Kobayashi de la Universidad de Tokyo, no puede hablarse de un boom, pues la popularidad de Sôseki nunca ha decaído. Señala la enorme brecha cualitativa entre la obra de Sôseki y la de los años de 1990, y el cambio que media entre simplemente discutir sobre él a revivir literariamente su vida. Así, por ejemplo, en la segunda mitad de la década de 1980 hubo un debate acerca de cómo debería haber finalizado su larga novela *Meian* (*Luz y Oscuridad*) que quedó inconclusa a su muerte. En 1990 Mizumura Minae "terminó" la novela con su *Zoku Meian* (*La continuación de Luz y Oscuridad*), que imita el estilo de Sôseki. También en 1990 apareció en el número de enero de Kaien la primera entrega de la novela seriada de Shimada Masahiko *Higan Sensei* (*El maestro Higan*), proclamada la "versión Heisei de la novela *Kokoro*" ["Sensei" es el personaje principal de *Kokoro* de Sôseki]. *Tameiki no jikan* (*Tiempo de suspiros*) de Renjô Mikihiko, asimismo declaradamente escrita con *Kokoro*

de Sôseki en mente, comenzó a aparecer por entregas en el número de marzo de Subaru. Un extenso ensayo crítico sobre *Meian*, titulado *Sôseki o yomu* (*Leyendo a Sôseki*), de Kojima Nobuo fue lanzado en 1993 por la editorial Fukutake Shoten.

El gurú literario Oe Kenzaburô instó a los jóvenes escritores a aprender de Sôseki y Ooka Shôhei para revivir la literatura pura, y el crítico Etô Jun volvió a él en su *Sôseki ronshû* (*Ensayos escogidos sobre Sôseki*) y en *Kotoba to chinmoku* (*Lenguaje y silencio*), ambos publicados en 1992. En mayo de 1993 la Asociación de Inglés literario de Japón llevó a cabo un simposio sobre Sôseki y la Inglaterra moderna, del cual participaron científicos y académicos extranjeros. En el otoño de 1993, los especialistas en Sôseki, Ishihara Chiaki y Kobayashi Yôichi presentarán un nueva revista, *Sôseki kenkyû* (*Investigaciones sobre Sôseki*). A fines de 1993 la editorial Iwanami Shoten presentará una nueva edición de *Sôseki zenshû* (*Antología de escritos de Sôseki*), que vuelve a los manuscritos originales.

(Diario ASAHI, Tokio, 28-03-93).

Y LUEGO (Sorekara, 1909)

Capítulo X

NATSUME SOSEKI (1867-1916)

Era la época en que las hormigas andaban por la casa. Daisuke vertió agua en un gran tazón y lo llenó con muguets blancas, sus tallos aún sin cortar. Las delicadas flores colmándolo ocultaron el negro diseño del borde. Al menor movimiento se derramaba el agua. Ubicó el tazón sobre un grueso diccionario, luego colocó su almohada al lado y se acostó boca arriba, poniendo su joven cabeza a la sombra del tazón, de manera que el intenso aroma de las flores lo rodeara. Se adormeció aspirando la fragancia.

Por momentos, el mundo físico afectaba a Daisuke con excesiva severidad. En casos extremos ni podía tolerar la luz del sol de un día radiante. Cuando esto sucedía, reducía sus contactos con la sociedad a un mínimo y dormía, ya fuera mañana o mediodía. A menudo se servía de perfumes de flores, tenues y ligeramente dulzones, como parte de la estratagema. Si se tendía con los párpados cerrados, rechazando la luz, y respiraba con calma, las flores cercanas a su almohada iban llevando su conciencia desasosegada al mundo de los sueños. Si la táctica tenía éxito, su ánimo se renovaba, y le era mucho más sencillo que antes mantener contacto con la sociedad.

Durante dos o tres días después del requerimiento paterno, Daisuke se sintió perturbado por unas rosas rojas de un ángulo de su jardín: cada vez que las observaba, sentía pinchazos en los ojos. Entonces se volvía hacia las hojas de piedra del lavabo. Cada una de estas hojas tenía tres o cuatro vetas blancas que serpeaban indulgentemente. Al observarlas, le parecía que las hojas se habían alargado y que las blancas vetas se deslizaban en libertad. Las flores del granado eran más llamativas e incluso más opresivas que las rosas y su color era tan violento que rutilaban sobre el verde. Tampoco ellas se adecuaban a su actual humor.

Su estado de ánimo, como otras veces, se había teñido con un tono de completa amargura. En consecuencia, al verse expuesto a objetos excesivamente brillantes, le resultaba difícil soportar la disonancia. Y hasta le eran repugnantes las hojas de piedra si las miraba por cierto tiempo.

Además, comenzó a sentirse perseguido por cierta ansiedad característica del Japón moderno. Un fenómeno primitivo que resucitaba por la falta de fe entre los individuos. Por este fenómeno psicológico, Daisuke experimentó severas perturbaciones. Era un hombre a quien le desagradaba depositar su fe en los dioses, y como intelectual, era incapaz por naturaleza de hacerlo. Creía que si la gente se tenía fe mutuamente, no había necesidad de depender de dioses. Estos adquirirían derecho a existir sólo cuando se volvían imprescindibles para liberar a los hombres de la angustia de la mutua sospecha. Por consiguiente, sacaba en conclusión que en aquellos países donde existían dioses, el pueblo era embustero. Pero descubrió que el Japón de sus días era un país que no tenía fe ni en los dioses ni en los hombres. Y lo atribuyó a la situación económica.

Cuatro o cinco días antes había leído en el diario sobre unos policías que se habían confabulado con cartelistas para cometer delitos. Y no eran uno o dos casos. Según otros diarios, si el asunto continuaba, Tokio corría el riesgo de quedarse sin policía. Mientras leía el artículo, Daisuke se sonreía cínicamente. Era lógico que la policía mezquinamente pagada, que tenía que vérselas con las penurias de la existencia, se volcara al despreciable crimen. Daisuke había tenido un sentimiento cínico parecido hacia la propuesta matrimonial de su padre. Pero no fue sino un recelo, infortunado para él, originado en la falta de confianza en su padre. Para Daisuke no era deshonroso abordar tan repulsivos pensamientos, pues intentaba, una vez surgidos sus resquemores, soportar la conducta de su padre dentro de lo razonable.

Similares pensamientos le dedicaba a Hiraoka. Pero en su caso reconocía este proceder como el único natural. Simplemente no podía resignarse a quererlo. Daisuke amaba a su hermano. Pero no tenía tampoco fe en él. Su cuñada era una mujer sincera. Pensaba que era más sencillo estar cerca de ella que de su hermano, sólo por el hecho de que ella no debía enfrentar las vicisitudes de la existencia.

Así, siempre había desechado jovialmente la sociedad. Y de esta manera, a pesar de su extrema sensibilidad, rara vez se veía embargado por la ansiedad. Era plenamente consciente de esto. Ahora, por algún motivo, la ansiedad se había puesto en marcha. Se preguntaba si sería por cambios fisiológicos. Por eso había desatado el ramo de muguets que alguien le había traído de Hokaido, las había sumergido en agua, y se había dormido debajo de ellas.

Una hora más tarde abrió sus grandes ojos negros. Durante un tiempo quedaron fijos en un punto. Ni sus manos ni sus pies habían cambiado de posición en el sueño.

Miraba el mundo como un cadáver. En ese momento una hormiga se abrió camino entre la tela de franela y cayó en su cuello. Frunció la frente, apretó al pequeño animal entre sus dedos y lo llevó hasta la altura de su nariz para inspeccionarlo. La hormiga ya estaba muerta; lanzó la negra cosa de su índice con el pulgar. Entonces se sentó.

Había todavía otras tres o cuatro caminándole por las rodillas; las golpeó para matarlas con un delgado cortapapel de marfil. A continuación golpeó las manos.

"¿Ya despierto?" - preguntó Kadono al entrar. - "¿Sirvo el té?"

Tironeando de sus ropas sobre su pecho desnudo, Daisuke preguntó con calma: "¿Vino alguien mientras dormía?"

"Sí, a decir verdad. La señora de Hiraoka. ¿Cómo lo supo?" El tono de Kadono sonó prosaico.

"¿Por qué no me despertó?"

"Dormía usted tan profundamente."

"Pero si se trata de una visita, no hay más remedio." La entonación de Daisuke se había vuelto más enfática.

"Pero como fue la propia señora la que me aconsejó no despertarlo..."

"¿Se marchó la señora?"

"No exactamente. Fue a hacer una compra a Kagurazaka y luego regresa".

"¿Volverá?"

"Sí. Hasta llegó a entrar en su habitación con la intención de esperar que usted despertara, pero al verlo, y por el modo profundo como Ud. dormía, debe de haber juzgado preferible no molestarlo."

"¿Entonces se fue?"

"Sí."

Daisuke rió y se golpeó la fresca cara recién despierta. Luego fue al baño para lavarse. Cuando salió al corredor con su cabeza mojada y miró al jardín, se sintió ligero. La visión de dos golondrinas volando en un cielo nuboso lo impresionó como algo inmensamente placentero.

Desde que Hiraoka lo visitara el otro día, Daisuke estaba a la expectativa de una visita de Michiyo. Pero las palabras de Hiraoka no se cumplían. Daisuke no sabía si Michiyo tenía especiales motivos para no ir o si Hiraoka había sido simplemente cortés al anunciarle que ella iría; de todos modos, él había padecido una sensación de vacío en algún lugar de su corazón. Consideró que este vacío era una experiencia entre otras de su vida diaria y no intentó hacer nada por su causa. Y esto, porque le apareció que si escudriñaba demasiado en esa experiencia, encontraría lóbregas sombras aleteando.

Por lo tanto, eludió tomar la iniciativa de visitar a Hiraoka. En sus caminatas con frecuencia sus pasos lo llevaban hacia el río Edo. Por los días en que los pétalos de cerezo comenzaban a caer, cruzaba los cuatro puentes rozado por el viento del atardecer, y luego volvía y marchaba a lo largo de la ribera. Ahora los pétalos de cerezo habían desaparecido, y era el momento de las copas frondosas. Por momentos se paraba en medio de los puentes, apoyando los codos en el parapeto, escondía su rostro entre

las manos y fijaba la vista en el brillo del agua que corría a través del denso follaje. Luego se detenía en la distancia, donde la luz se estrechaba y se vislumbraba el bosque de Mejirodai. Pero volvía a su casa sin cruzar el puente ni ascender la cuesta de Koishikawa. Cierta vez en Omagari, reconoció la silueta de Hiraoka a unos cincuenta metros delante de él. Bajaba de un tranvía. Estaba seguro de que era él. Y de inmediato volvió hacia el muelle.

A Daisuke le preocupaba el bienestar de Hiraoka. Probablemente se hallaba aún en la ingrata situación del que come sin trabajar. Imaginaba que Hiraoka había encontrado una llave que abriera una senda a su futuro. Pero no tenía deseos de buscarlo para averiguarlo. De antemano, en sus encuentros con Hiraoka lo invadía un inexplicable desagrado. Sin embargo, no lo odiaba tanto como para preocuparse por su situación exclusivamente por causa de Michiyo. Todavía algo en su corazón imploraba que Hiraoka tuviera éxito por su propio bien.

Y así había llegado a ese día, cargando en un rincón de su corazón ese vacío. Unas pocas horas antes le había solicitado a Kadono una almohada, deseoso de un buen sueño. De ser posible, habría sumergido su cabeza -que ya no podía tolerar más los estímulos emitidos por un universo rebosante de vida- muy profundamente dentro de



un estanque azul. Estaba consciente de la vida de una manera excesivamente aguda. En el momento en que reclinó su febril cabeza en la almohada, Hiraoka y Michiyo apenas si existían para él. Por suerte había podido dormir bien, aunque durante su apacible sueño sintió como si alguien se hubiera deslizado silenciosamente dentro de la habitación y silenciosamente también se hubiera escabullido. La sensación persistió incluso después de que se despertara y se incorporara, y no pudo borrarla de su mente. Por eso había llamado a Kadono.

Con las manos en la frente, se quedó de pie en el corredor siguiendo el movimiento de las golondrinas que bajaban en picada a lo lejos. Al rato eso se volvió vertiginoso y entró. La expectativa por Michiyo había roto su calma, y no podía ni leer ni pensar. Terminó bajando un libro de arte de un estante y empezó a pasar las páginas. Pero eran sólo sus dedos los que pasaban por las páginas. El era incapaz de apreciar las pinturas. Llegó a Brangwin. Siempre se había interesado por este pintor decorativo, y por un instante, sus ojos se iluminaron como de costumbre cuando se fijaron en la pintura. Era la representación de algún puerto. En el fondo barcos, mástiles y velas estaban representados a gran escala, y los restantes espacios llenos de nubes en un cielo brillante y de agua negro azulada. En primer plano había cuatro o cinco trabajadores desnudos. Al verlos, sus músculos prominentes, abultados en los hombros y la espalda que se hundía o se levantaba, Daisuke experimentó placer por el poder de la carne; pero en seguida, con el libro todavía abierto, sus ojos dejaron la página y sus oídos prestaron atención. Llegaba la voz de la vieja desde la cocina. El lechero salía con paso

apresurado traqueteando las botellas vacías. Con la casa tan calma, el ruido resonó dolorosamente en sus sensibles nervios auditivos.

Se quedó mirando la pared. Se le ocurrió llamar a Kadono para preguntarle si Michiyo había dejado dicho a qué hora volvería, pero luego le pareció tan imprudente que desistió. Era insensato, nada justificaba una ansiedad tal por la visita de la mujer de otro hombre. Si iba a estar tan impaciente debería haberse examinado a sí mismo para sostener una conversación. Se sentía avergonzado por este traspié en su lógica. Se levantó a medias de la silla. Era consciente de los numerosos factores que subyacían en su falta de lógica, y consideraba que para su presente, esta condición era la única realidad, y que nada podía hacerse. Por ende, la lógica que contendiera con esta realidad no sería más que un galimatías de proposiciones que nada tendría que ver con él, que insultaría su esencia y sería una simple formalidad. Con estos pensamientos, volvió a sentarse.

Luego, apenas si recordó cómo transcurrió el tiempo hasta la llegada de Michiyo. Al oír una voz femenina que llegaba de afuera, una palpitación golpeó su corazón. El, cuya capacidad de razonamiento era formidable, se volvía terriblemente débil en asuntos del corazón. Puesto que su cerebro en estos últimos años le había impedido enfadarse, su intelecto no podía concederle un acto de autodegradación como la cólera. Pero en otras ocasiones era el más vulnerable a las emociones. Cuando Kadono, que había atendido la puerta, llegó presuroso a su estudio, las ruborosas mejillas de Daisuke habían perdido un poco de su color.



Kadono preguntó muy directamente, "¿Aquí está bien?". Debió de haber abreviado su pregunta, pues le habría sido engorroso preguntar si debía conducir a Michiyo al estudio o si prefería verla en la sala. Daisuke dijo que sí y como para que Kadono, que esperaba la respuesta en el vano de la puerta, se fuera, se puso de pie y asomó la cabeza por el corredor. Michiyo estaba de pie en el comienzo del corredor, mirando vacilante en su dirección.

Su rostro estaba todavía más pálido que la última vez que la había visto. Le hizo una seña con sus ojos y el mentón para que avanzara, y ella se acercó a la puerta del estudio. Notó que respiraba con dificultad. "¿Qué te sucede?", le preguntó.

Sin responderle entró en la habitación. Vestía un kimono de sarga sin forro sobre otro kimono. En una mano llevaba tres grandes lirios blancos. Sin decir nada los dejó sobre la mesa y se hundió en la silla junto a él. Sin preocuparse por su cabello recién arreglado, apoyó la cabeza sobre el respaldo y dijo, "Me sentía tan molesta". Lo miró y sonrió. El estaba por golpear sus manos para pedir agua, y entonces Michiyo señaló hacia el escritorio de estilo occidental. Había un vaso que Daisuke acostumbraba usar para enjuagarse la boca después de las comidas. Quedaban unos dos sorbos.

"¿Puedo beberla?" preguntó Michiyo.

"Hace un momento tomé de él, así que..." dijo Daisuke, levantándolo indeciso. Si trataba de vaciarlo de donde estaba sentado, se iba a encontrar con uno de los paneles de vidrio por fuera del *shoji*. Kadono tenía la costumbre de dejar cerrado uno o dos paneles cada día. Salió al corredor y lo derramó en el jardín, y llamó a Kadono. Pero éste, que había estado allí hasta hacía unos instantes, había desaparecido ahora. Un poco turbado, se volvió a donde estaba Michiyo y dijo, "Ya te traigo un poco de agua". Se dirigió hacia la cocina olvidándose del vaso que se había tomado el trabajo de vaciar. Al pasar por el comedor se encontró con que Kadono lidiaba desmañadamente con la lata del mejor té. Al verlo, el criado dijo "En un instante estaré allí, señor".

"El té puede esperar. Ahora necesito agua", dijo Daisuke y siguió hacia la cocina.

"¿Ella quiere agua?". Kadono dejó la lata y lo siguió. Los dos se pusieron a buscar un vaso pero no encontraron ninguno. Daisuke inquirió dónde estaba la criada; y resultó que había salido a comprar dulces para la visitante.

"¿Si no había dulces, por qué no fue antes por ellos?", dijo Daisuke al tiempo que habría una canilla y llenaba una taza de té hasta el borde.

"Se me olvidó avisarle que tendríamos visita". Kadono se rascó la cabeza para despertar simpatía.

"Deberías haber ido tú", le replicó Daisuke al salir de la cocina.

Pero Kadono agregó algo más "Bueno, ella dijo que tenía otras compras que hacer. Sus piernas no son fuertes y el tiempo es malo, sé que no debería haber salido, pero..."

Sin volverse, Daisuke retornó al estudio. Tan pronto cruzó el umbral miró a Michiyo; en su falda sostenía con ambas manos el vaso que él había olvidado. Contenía tanta agua como la que había arrojado al jardín. Taza en mano, se quedó tontamente mudo delante de ella. "¿Cómo?" preguntó.

Michiyo le contestó con su acostumbrada compostura. "Gracias, bebí suficiente. Fue hermoso hacerlo", dijo dirigiendo la vista hacia el tazón de las muguets. Daisuke lo había llenado casi hasta el borde. Entre los delgados tallos de verde brillante alineados en el agua, el diseño de la porcelana ondulaba desvaído.

"¿Por qué bebiste eso?" Estaba estupefacto.

"¿No me hará mal, no?". Michiyo alargó el vaso hacia Daisuke como invitándolo a examinarlo.

"No te hará mal, pero ¿y si el agua hubiera estado desde hace dos o tres días?"

"Cuando estuve antes, me acerqué y aspiré, y tu criado me dijo que acababan de llenarlo con un balde. Qué bello aroma."

Daisuke se sentó sin decir palabra. No se atrevía a averiguar si había bebido del tazón por un impulso poético o por necesidad física. Aún suponiendo que lo hubiera hecho por lo primero, no afectaba un aire calcado de la poesía o las novelas. Se limitó a preguntarle "¿Te sientes mejor?"

Por fin el color había vuelto a sus mejillas. Tomando un pañuelo de su manga,

se enjugó la boca y empezó a hablar: generalmente, tomaba el tranvía desde Dentsuinmae hasta Hongo para sus compras, pero le habían dicho que los precios eran un diez o veinte por ciento más altos en Hongo que en Kagurazaka, y por eso había querido ir allí una o dos veces. La última vez planeó darse una vuelta, pero había llegado tarde y había tenido que volver apurada a su casa. Hoy expresamente había partido temprano. Pero al encontrarse con Daisuke dormido, había decidido terminar primero con sus compras y luego detenerse de camino a casa. Como el tiempo había empeorado y comenzara a llover cuando subía por Waradan, y no tenía paraguas, se apresuró para no mojarse. Esto le había hecho mal, pues la respiración se le había hecho difícil. "Pero siempre me pasa y ya no me sorprende" dijo y sonrió tristemente.

"¿Tu corazón no está aún del todo bien?" La cara de Daisuke reflejaba simpatía.

"Yo nunca estaré por completo bien, por lo menos por el resto de mi vida." Las palabras de Michiyo no sonaron dominadas por la desesperación, como su contenido bien habría justificado. Jugó con su fino dedo y observó el anillo. Luego enrolló su pañuelo y lo escondió en una manga. Daisuke se detuvo en la frente abatida de la mujer.

Luego, como si acabara de recordarlo Michiyo le agradeció el cheque. Sus mejillas se habían coloreado tenuemente a medida que hablaba. La sagaz mirada de Daisuke lo percibió. Lo interpretó como vergüenza por su deuda, de modo que de inmediato cambió de tema.

Los lirios que ella había llevado todavía yacían sobre la mesa. Un fuerte y dulce aroma impregnaba el espacio entre ambos. Daisuke no toleraba el pesado y opresivo perfume. Pero no se atrevía a mover las flores sin antes preguntarle: "¿De dónde son estas flores? ¿Las has comprado?"

Michiyo ladeó la cabeza. Luego dijo: "¿No huelen bien?" Hundió su nariz entre los pétalos y aspiró.

Daisuke involuntariamente dio un golpe con su pie y se reclinó. "No debes olerlas de tan cerca."

"¿Por qué no?"

"No sé el motivo, pero no debes hacerlo." Daisuke frunció el entrecejo.

Michiyo alzó su rostro como antes. "¿No te gustan estas flores?"

Daisuke permanecía reclinado en su silla, y sin contestarle sonrió.

"No debería haberlas comprado. No valía la pena. Y para colmo me desvié de mi camino. Y corrí hasta quedar sin aire para no mojarme."

Comenzó a llover intensamente. Las gotas se iban deslizando por las canaletas, y luego se derramaban torrencialmente. Daisuke se levantó de su silla. Tomó el ramo de lirios y desgarró la paja húmeda con la que estaban atadas. "Si los trajiste para mí, déjame que los arregle." Mientras hablaba, los metió descuidadamente en el gran tazón. Los tallos eran largos y sus extremos salpicaron agua, parecía que iban a caerse. Daisuke levantó otra vez los tallos que goteaban. Tomó unas tijeras occidentales del cajón de su escritorio y los cortó por la mitad. Entonces las grandes flores quedaron flotando entre los ramilletes de muguets. "Ahora, han quedado bien". Puso las tijeras

sobre el escritorio.

Michiyo, que había estado observando los lirios arreglados de este modo estrambóticamente descuidado, hizo de pronto una singular pregunta: "¿Cuándo comenzaste a odiar estas flores?"

Cierta vez, hace mucho tiempo, cuando todavía vivía el hermano de Michiyo, Daisuke había comprado algunos lirios de largo tallo y había visitado la casa de Yanaka. En esa ocasión, le había mandado a Michiyo lavar un vaso, lo cual ella hizo con manos temblorosas, y a continuación él había arreglado los lirios con esmero. Una vez que terminara con esto, hizo que Michiyo y su hermano se volvieran hacia el *tokonoma*, y admiraran las flores debidamente. Michiyo había recordado el incidente. "Tú hundiste el rostro en ellas", dijo ella. Daisuke pensó que era probable que algo así hubiera sucedido y no pudo hacer otra cosa más que sonreír desganadamente.

La lluvia caía en pesadas cortinas. Un sonido distante ensordecía la casa. Kadono entró, diciendo que le parecía que estaba un poco fresco, ¿no sería mejor cerrar las puertas de vidrio?, en tanto cerraba los paneles, los dos se sentaron con sus rostros vueltos hacia el jardín. Cada una de las verdes hojas brillaba. Y una silenciosa humedad

que entraba por las puertas se esponjaba en la cabeza de Daisuke. Todas las cosas flotantes de este mundo parecían haberse asentado sobre la tierra. Por primera vez en mucho tiempo, sintió que volvía a sí mismo. "Es una hermosa lluvia", dijo.

"No es de ningún modo hermosa, sólo traje sandalias". El rostro de Michiyo revelaba resentimiento, mientras observaba cómo caían las gotas de la canaleta.

"No te preocupes, te pediré un *ricksha* para que vuelvas a casa. Quédate tranquila".

Michiyo se veía impaciente. Miró a Daisuke a los ojos y le increpó, "Eres el mismo despreocupado de siempre, ¿no?" Aunque un vestigio de sonrisa iluminaba el rabillo de su ojo.

El rostro de Hiraoka, que hasta entonces estaba oculto, borroso bajo la sombra de Michiyo, de improviso se proyectó claramente en la mente de Daisuke. Sintió que había sido apuñalado en la oscuridad. Michiyo, después de todo, era una mujer que marchaba arrastrando una negra sombra -una sombra que no podía ser eliminada fácilmente.

"¿Cómo está Hiraoka?" preguntó, con deliberada indiferencia.

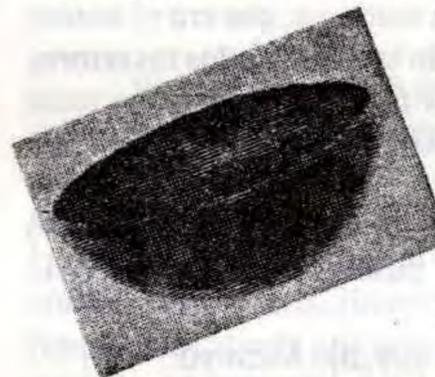
Los labios de Michiyo se apretaron un poco. "Como siempre".

"¿No ha encontrado nada todavía?"

"Es algo un poco difícil. Parece que habrá una posibilidad en la oficina de un periódico que se lanzará el mes próximo".

"Está bien. No sabía nada. Debe hacerlo por un tiempo."

"Sí, estoy muy agradecida." La voz de Michiyo se oía baja y seria.



Recién entonces encontró dulce a Michiyo. El continuó, "¿Y los otros asuntos? No pareces presionada por las cuentas."

"¿Los otros asuntos?" Michiyo dudó por un momento, luego enrojeció repentinamente. "A decir verdad, vine aquí hoy para disculparme." Mientras hablaba, bajó la cara.

Daisuke no se permitía evidenciar la menor señal de disgusto que pudiera inquietar su frágil corazón de mujer. Al mismo tiempo evitaba decir algo que pudiera precipitar sus palabras y forzarla a humillarse todavía más. Quedamente escuchó lo que ella tenía que decirle.

Los doscientos yen se convirtieron en una deuda tan pronto como Daisuke se los diera. Levantar un nuevo hogar implicó gastos. Comenzó a verse acosada por obligaciones diarias y aunque no lo quería, no le quedó otra elección: fue empleando lo que restaba a medida que las obligaciones aumentaban, y ahora el dinero había desaparecido. Por supuesto que si no hubiera obrado así la pareja no habría sobrevivido hasta ese día. Aunque repensándolo, si el dinero no hubiera estado allí, probablemente se las habría ingeniado de algún modo. Pero como estaba, lo había usado sin desesperación para enfrentar las emergencias. La deuda entonces, que era el asunto principal, no se había modificado. Hiraoka no había tenido la culpa. Todos los errores habían sido de ella. "Sé que obré mal, y lo lamento. Por favor perdóname, no tenía intención de mentirte y engañarte cuando te pedí el dinero." Se la oía terriblemente acongojada.

"Yo te di el dinero a ti, y aunque lo hayas gastado, nadie va a decir nada. Si sirvió a tus necesidades, está todo bien", la consoló Daisuke. Y puso particular énfasis en el ti, dejándolo prolongarse suavemente.

"Entonces puedo sentirme mejor por fin", fue lo que dijo Michiyo.

La lluvia persistía, y al llegar la hora en que ella debía retirarse, Daisuke encargó un *ricksha* tal como había prometido. Como hacía frío, intentó cubrirla con una manta de sarga, pero Michiyo se rió y no la aceptó.

Versión: Alfredo Prior

A PROPÓSITO DEL SUICIDIO DE UNA CANTANTE

GUILLERMO QUARTUCCI

En la mañana del 8 de abril de 1986, la portera del edificio de departamentos donde habita la famosa cantante juvenil Okada Yukiko (nombre verdadero: Satô Kayo, edad: 18 años), al efectuar la limpieza en el pasillo frente al departamento de ésta, nota que de allí sale olor a gas. Alerta rápidamente a la policía la cual, al entrar forzando la puerta, se encuentra con el cuerpo exangüe de la cantante, quien además se ha cortado las muñecas. Sin embargo, todavía con vida y, transportada de inmediato a un hospital, al cabo de una hora recupera el conocimiento y se encuentra con las heridas cuidadosamente vendadas. Lo peor ya ha pasado y muy pronto la joven, en apariencia repuesta, es llevada por una persona de la compañía a la que pertenece (Sun Music) a las oficinas centrales de ésta, ubicadas en el agitado distrito de Shibuya, en Tokio, para tratar cuestiones de la apretada agenda diaria de la cantante. Es alrededor del mediodía y nadie imagina que en esa mañana primaveral, muy cerca de los cerezos en flor del parque Gyoen de Shinjuku, otrora villa de verano del tennô (emperador), se va a desatar la tragedia. Yukiko, en un determinado momento, pretextando que sale a buscar unos kleenex, abandona la habitación en que se encuentra con su acompañante, sube resueltamente las escaleras que conducen a la azotea del edificio de seis pisos, sin que nadie lo note, y desde allí, a treinta metros del suelo, se arroja al vacío para morir estrellada en el medio de la acera.

LO QUE LA PRENSA DIJO

La noticia se propagó inmediatamente a todos los rincones de Japón. En un país acostumbrado al suicidio cuando las circunstancias de un individuo son adversas, el que lo hubiera cometido una joven cantante cuyo ascenso al estrellato

era cuestión de días, puso en boca de todos el interrogante: ¿por qué? En principio se barajaron dos hipótesis: un supuesto amor no correspondido y la neurosis. Para la primera, los periodistas de los distintos medios se basaron en una presunta nota que la cantante habría dejado en su departamento y que escuetamente decía: "Fulano (un nombre que en principio no se reveló) me dio calabazas". Horas después se comenzó a difundir la noticia de que tal persona no era otro que un galán maduro que había sido su compañero en una telenovela que hacía pocos días acababa de finalizar. Los reporteros, por centenares, empezaron a hacer guardia frente a la casa del actor, a la espera de alguna declaración suya referente al hecho, que confirmara o desmintiera lo que la nota decía, aunque en realidad todos preferían dar por sentado que las palabras de Yukiko eran auténticas, "porque nadie dice una mentira antes de morir". Finalmente, el actor de 42 años se presentó ante los reporteros y muy escuetamente declaró que ignoraba los sentimientos de la joven hacia él y que personalmente sólo había sentido por ella el efecto que un padre puede sentir por una hija o un actor experimentado por una muchacha que se inicia. Pero los medios de comunicación clamaron al unísono un "¡No puede ser!" y el actor se convirtió de la noche a la mañana en el villano de la tragedia, teniendo que vivir en reclusión en los meses siguientes ante el virtual asedio de que fue objeto por parte de la prensa, dispuesta a no darle respiro ni siquiera un minuto. Al día siguiente de las declaraciones del actor, apareció un chofer de taxi que supuestamente habría transportado a Yukiko en la madrugada anterior a su suicidio. Según sus declaraciones, la recogió junto a la estación central de trenes de Tokio (bastante retirada de su casa), en estado de shock, y ella le pidió que la llevara a una dirección que, curiosamente, no estaba lejos de la casa del actor. Qué hizo a partir de allí entraba en el terreno de la conjetura. Lo de la estación de trenes se explicaría porque los padres de Yukiko vivían en Nagoya y quizás pensó en recurrir a ellos antes de quitarse la vida. "¿Y si fuera que estaba embarazada?", conjeturó la prensa. El nombre del actor seguía enlodándose y ya nadie dudaba de su responsabilidad en el hecho.

La hipótesis de la inestabilidad psicológica de la cantante, aunque con mayor mesura, es la segunda que manejó la prensa. Para ello se entrevistó a numerosas personas que habían trabajado con ella, especialmente de la empresa Sun Music, que la había lanzado al mercado y cuidado su carrera, en la que había invertido millones de yenes. Dos personas del equipo de la cantante dijeron: "Era una muchacha de temperamento vehemente que solía caer en la depresión" y "En apariencia era dueña de su carácter muy tenaz, pero en el fondo se deprimía con facilidad, aunque no lo manifestara" (Shûkan Yomiuri, 27-4-86). También se sacó a la luz, con lujo de detalle, la enfermedad nerviosa que padecía su madre, supuestamente imposibilitada de vivir en sociedad a causa de la neurosis. La prensa se regodeó fotografiando a esta mujer en los funerales de su hija, con primeros planos que mostrarían el avanzado grado de su enfermedad, sin preguntarse si no sería a causa del dolor de perder a un ser querido.

LO QUE LA PRENSA NO DIJO

Las revistas semanales de información gráfica tuvieron material más que suficiente para satisfacer las demandas amarillistas de su contenido. Una de ellas, por ejemplo, Emma (5-10-86), de circulación millonaria, sacó en su portada una fotografía de la cantante con el actor, caminando abrazados y felices en un descanso de la grabación de la novela, pero sin mencionar esta circunstancia. Basándose en esta foto proyectaba subliminalmente la auténtica existencia de un idilio. Pero lo peor vendría en la primera fotografía con que en el interior de la revista se iniciaba un artículo que abarcaba 17 páginas y en el que se pretendía recopilar los momentos culminantes de la vida de la cantante: esta fotografía, que ocupa dos páginas, muestra a una mujer joven sin zapatos, estrellada en una acera, con la masa encefálica diseminada alrededor de su cabeza, mientras un transeúnte pasa indiferente junto a ella y el tránsito de la calle se desplaza con su habitual intensidad, ajeno a lo que acaba de ocurrir. Esta imagen se reprodujo en casi todos los medios gráficos, como también se reprodujeron ad nauseam centenares de fotografías que mostraban a otras celebridades que asistían a los funerales de la cantante. Mientras continuaban las conjeturas de la prensa, con revelaciones cada vez más escabrosas sobre la vida privada de Yukiko (otros amantes, otros embarazos, otras enfermedades nerviosas), el show de los funerales y los programas de televisión que recapitulaban su vida de cantante atrapaban a las audiencias vastas y ávidas de escándalo de Japón.

Lo que no hacía la prensa de circulación masiva, empantanada en su propio amarillismo, era buscar explicaciones que escaparan a lo sensacionalista y se aproximaran con mayor objetividad al hecho. Nadie, absolutamente nadie, planteó la cuestión de que cómo era posible que el ejecutivo de la empresa que sacó a Yukiko del hospital se fuera tan campante con ella a hablar de su agenda de trabajo, cuando en realidad lo que necesitaba, como toda persona que intenta suicidarse sin éxito, a escasos minutos de ocurrido el intento, era hablar con alguien de sus problemas, recibir la atención de personas especializadas, ponerse en contacto con su familia o amigos más queridos, encontrar paz y descanso, lejos de las demandas de una empresa de discos que la trataba como una máquina de producir dinero. Pero este ejecutivo ni se percata de la excusa del kleenex y abre las puertas para que el intento fallido de suicidio de tres horas antes resulte esta vez exitoso.

Tampoco, salvo excepciones que se pierden en ese inmenso mar que es la información en Japón, nadie habló de lo inhumano de un sistema orientado exclusivamente a la comercialización de un producto, incluidas las personas. La industria del espectáculo es especialmente notable en este aspecto: los "artistas" no sólo deben destacarse por su "talento" (la mayor parte de las veces "fabricado" por las empresas comerciales de discos, publicidad y televisión), sino que además, una vez convertidos en personas públicas, tienen que plegarse a los requerimientos insaciables de la prensa, sin quejarse, aun cuando ésta se meta a averiguar detalles de su vida que corresponden a la más absoluta privacidad, so pena de que si rompen las reglas del juego (vía un

escándalo, por ejemplo) el destino que les espera es el ostracismo y la consiguiente pérdida de, si son famosos, sus fabulosas entradas de dinero. De acuerdo con una encuesta realizada por la Comisión de Defensa de los Derechos Humanos Fundamentales de Tokio, a fines de 1985, año en que el amarillismo en la información alcanzó alturas inéditas en Japón, país ya de por sí orientado a este tipo de periodismo, el 65% de las figuras del mundo del espectáculo y de los deportes entrevistadas se quejaron de los abusos cometidos por los medios de comunicación en perjuicio de su vida privada, mediante la publicación de asuntos personales que nunca deberían hacerse públicos, tales como relaciones con personas del sexo opuesto (y a veces, del mismo), aspectos de la personalidad que no tienen por qué ser expuestos y problemas matrimoniales. En un editorial de periódico Yomiuri (15-12-85), titulado "Las celebridades también tienen derechos", refiriéndose a la industria del chisme que asuela a Japón, se lee lo siguiente: "El año que concluye no ha tenido precedentes en lo que se refiere a la cantidad de chismes sobre las figuras públicas del mundo del espectáculo y los deportes. Los medios de comunicación de Japón este año se han visto plagados de amarillismo y noticias fraguadas, y los reporteros han estado constantemente espiando la vida privada de las celebridades, llegando incluso al extremo de informar sobre crímenes como si se tratara de entretenimiento".

Okada Yukiko, en declaraciones que a la prensa pasaron desapercibidas, pocas semanas antes de su suicidio, se había quejado de que a partir de su ingreso al panteón de los famosos, había perdido lo poco que le restaba de vida privada, no sólo por el asedio de la prensa, sino porque la misma empresa que administraba su carrera, en su afán por mantener una imagen inmaculada de ella que posibilitara la mayor venta posible de sus discos (populares entre los adolescentes), controlaba hasta los mínimos detalles de su vida cotidiana, como por ejemplo las horas en que tenía que ir al baño. Preservar una imagen inocente de los ídolos de la canción es uno de los objetivos más importantes de sus promotores. En Japón, la manipulación de la vida privada de una "estrella" o de quien pretende llegar a serlo, es un hecho muy común, con la amenaza constante, por ejemplo frente a una elección amorosa que puede resultar perjudicial para la imagen que se pretende proyectar, de que o rompe esa relación o su carrera está acabada. ¿No es Sun Music, la promotora de Okada Yukiko, una empresa que responde exactamente a esas características de exclusiva orientación mercantilista y que deja de lado cualquier consideración de carácter humano? Sin embargo, salvo excepciones, ningún medio de información planteó la posibilidad de que Okada Yukiko se hubiera suicidado por haberse hartado de su condición de "estrella" sin vida privada, de "muñeca" del dominio público.

EL CAMINO HACIA LA FAMA

Satô Kayo, como millares de adolescentes japoneses, soñaba con la fama y consideraba que el camino más rápido para alcanzarla era triunfando como cantante pop, lo que en japonés se denomina kashu aidoru (ídolo de la canción) y que define un

tipo muy específico de intérprete: el joven adocenado de cara candorosa y voz estereotipada, fabricado en serie por los grandes consorcios publicitarios. Es muy duro llegar hasta la cima, pero quien lo logra a base de sacrificar enteramente su vida privada en aras de la "imagen", se vuelve millonario de la noche a la mañana y, lo que es más importante, su figura pasa a incorporarse permanentemente a la mitología desacralizada creada por los modernos medios de comunicación, infinitamente más poderosos en Japón que en cualquier otra sociedad industrializada.

Satô kayo estaba decidida a triunfar. En 1982, a los 15 años, en su natal Nagoya, ganó el concurso local de aficionados para el programa de televisión "Nace una estrella", al que se había presentado pese a la oposición de sus padres, quienes no veían con buenos ojos las aspiraciones de su hija a entrar en el geinokai (la "farándula" japonesa) y preferían que prosiguiera con sus estudios. Para lograr el permiso había tenido que recurrir a una huelga de hambre que duró tres días. Finalmente ella y sus padres llegaron a un acuerdo: podría presentarse al concurso si obtenía las calificaciones más altas de su clase en la escuela preparatoria a la que asistía. Kayo lo logró. También logró colocarse primera en el concurso de cantantes y de este modo viajó a Tokio, para presentarse al concurso nacional de "Nace una estrella", en el que también salió triunfadora. Satô Kayo se transformó entonces en Okada Yukiko, se puso a disposición de la empresa fabricante de ídolos Sun Music y en dos años se había convertido en "estrella". En estos dos años entregó su alma al diablo, olvidándose de su verdadero nombre y de su antigua vida. Pero al cabo de ellos empezó a reclamar privacidad. Había ganado dinero, pero no era independiente. En Tokio vivía con la familia de un ejecutivo de Sun Music. Luchó hasta conseguir que su empresa le permitiera comprar un departamento para vivir sola. Se mudó la primera semana de abril de 1986. En la mañana del día 8 intentó suicidarse en su nueva residencia, y a pesar de que fue salvada, tres horas después logró su propósito. La muchacha decidida a triunfar a cualquier precio, se mostró igualmente decidida a morir. ¿Habría sido su determinación última e iconoclasta una forma de recuperar su identidad perdida? ¿Habría Okada Yukiko vuelto a ser Satô Kayo?

UNA OLA DE SUICIDIOS

La reacción de los jóvenes, al conocerse la noticia del suicidio de Okada Yukiko, no se hizo esperar. Al lugar del hecho comenzaron a llegar centenares de muchachos y muchachas que en muestra de dolor y consternación hasta besaban el suelo donde horas antes había caído la cantante. Traían consigo flores, las que, acumulándose gradualmente, llegaron a formar una montaña. Se produjeron escenas de histeria colectiva. Algunos, en su afán por perpetuar el luto indefinidamente, se llevaban de regreso a su casa un trocito del asfalto de la acera donde había ocurrido el hecho. La empresa Sun Music, para canalizar "adecuadamente" las muestras de dolor, construyó en un local que da a la calle de la planta baja del edificio un altar budista con la fotografía de Yukiko y un crespón negro, con velas permanentemente

encendidas. La prensa y las cámaras de televisión echaron raíces en el lugar, para poder seguir de cerca lo que estaba sucediendo y transmitirlo a lo largo y ancho del país. El show comenzó a cobrar forma ... y así continuó durante varias semanas.

Pero todo habría quedado finalmente confinado al ámbito de los medios de comunicación y de la pararealidad que ellos crean, si no fuera que una ola de suicidios de jóvenes comenzó a sacudir el país. Dos semanas después la prensa había reportado 31 casos de muchachos y chicas que habían puesto fin a su vida de la misma manera que Yukiko: arrojándose desde un edificio o lugar elevado, forma de suicidio que en japonés se conoce como *tobiori*. En un mismo día llegaron a reportarse cinco muertes y, cosa curiosa, casi ninguna tenía relación directa con la de la cantante. No eran sus admiradores los que se suicidaban, sino más bien jóvenes sensibles y desajustados a las feroces demandas de la sociedad japonesa que se identificaban con ella y con la forma que había elegido para poner fin a sus días. Pasaron las semanas y la ola empezó a amainar, pero ya para entonces la prensa se había cansado de contar a las víctimas, pues a fuerza de volverse cotidianos, los suicidios habían dejado de ser noticia.

Un hecho, sin embargo, volvió a sacudir a la sociedad. El dos de mayo, a tres semanas de ocurrido el hecho, un joven estudiante universitario procedente de la provincia, logró colarse, a pesar de las estrictas medidas de seguridad adoptadas por Sun Music, desde un edificio vecino, a la azotea desde donde se había arrojado Yukiko, y ante la asombrada multitud que montaba guardia permanente en el lugar, se arrojó también él al vacío. En su bolsillo llevaba un fotografía de Okada Yukiko. La televisión y la prensa aullaron de gusto ... mientras se rasgaban las vestiduras por tanta vida joven malgastada.

EPÍLOGO

Han transcurrido tres meses. Es un miércoles a las nueve de la noche. Está por salir al aire el programa en vivo Yoru no Hit Studio de Luxe, en el que participan los cantantes juveniles de moda, con su último éxito. Los jóvenes de la nación entera tienen sus ojos puestos en la pantalla del televisor. Comienza el desfile de rostros familiares que revistas, anuncios publicitarios, películas y programas de televisión difunden hasta el hartazgo, hasta volverlos una necesidad impostergable. Ya no importa lo que cantan. Basta con ver sus caras todas iguales, sus estrofalarias vestimentas ... y oír sus voces sintéticas, aprendidas en la factoría de ídolos. Le llega el turno a Nakamori Akina, la número uno, la que en algún momento sintió tambalear su reinado ante la llegada impetuosa de Okada Yukiko. Comienza a cantar su hit Gipsy Queen toda vestida de rojo, contorsionándose sinuosamente al ritmo de la música, cuando de pronto, en uno de los paneles de la escenografía algunos ojos afiebrados creen ver ... ¡el fantasma de Okada Yukiko! La noticia corre como reguero de pólvora. La audiencia se acrecienta aún más. Al día siguiente los periódicos hablarán del extraño hecho y en esa semana las revistas aumentarán su tiraje. A pesar de que finalmente se descubre que se trata de una broma de mal gusto, el propósito de atraer la atención a cualquier precio ha sido logrado. Y todavía Satô Kayo no puede descansar en paz.

Hanako (1910)

Auguste Rodin entra a su taller.

El sol de la mañana invade el amplio salón. El Hotel Biron, un edificio lujoso construido por un millonario, fue hasta hace poco convento de hermanas. Tal vez en esta sala las monjas-del Sacré-Coeur reunían a las muchachas y niños del Faubourg Saint-Germain y les hacían entonar himnos.

Quizás paradas en fila las jovencitas cantaban abriendo sus labios rosa, como los pollitos cuando desde el nido ven venir a su madre.

Esas voces alegres ya no se oyen.

Pero otra alegría ocupa ahora este espacio. Una vida distinta colma el salón. Una vida muda. No hay voces, pero qué potente y dinámica es esta otra existencia.

Sobre unas mesas hay trozos de arcilla. Sobre otra un fragmento de mármol áspero. Así, simultáneamente, acostumbra empezar sus trabajos, tal como florecen las distintas plantas bajo el sol, pasando de uno a otro según su deseo. Así se atrasan o avanzan las obras, creciendo de un modo natural bajo sus manos. Este hombre posee una memoria exacta. Incluso cuando sus manos no trabajan, sus obras se desarrollan. Este hombre tiene un implacable dominio de la voluntad. Ni bien inicia su tarea, ya su actitud es la de quien está trabajando desde hace horas.

Rodin con expresión alegre pasea su mirada por las obras todavía inacabadas. La frente es amplia. La nariz, irregular, saliente en su parte media. Tupida barba blanca cubre su cara. Llaman a la puerta.

- Entrez.

Contenida pero potente su voz que no parece la de un anciano, hace vibrar el aire de la habitación.

El que entra es un hombre delgado que aparenta entre treinta y cuarenta años, de cabello castaño oscuro como de judío.

Dice que ha venido según lo prometido con Mademoiselle Hanako. Ni al verlo entrar ni al escuchar sus palabras modifica Rodin la expresión de su cara.

Cuando hace un tiempo vino a París el jefe de Kambodscha, trajo a una bailarina. El maestro la vio y apreció entonces su elegancia, que cautivaba al público con el movimiento de las manos y piernas finas, largas y flexibles. Aún conserva los *dessins* que muy de prisa tomó en esa ocasión. En toda raza hay algo bello. Rodin, un convencido de que cierta parte de la belleza depende de los ojos de quien observa, se ha enterado de que en estos días está actuando en *variété* una japonesa llamada Hanako. Deja encargado al hombre que la maneja la lleve ante él y se la presente, pues quiere conocerla.

El que ha llegado es este agente de espectáculos, el *impresario*.

- Hágala pasar aquí - dice Rodin. Ni le ofrece asiento y no porque tenga tanta urgencia.

- Hay un intérprete con nosotros - anuncia el otro tratando de adivinar su humor.

- ¿Quién? ¿Un francés?

- No, un japonés. Un estudiante que trabaja en el *Institut Pasteur* quien, enterado de esta cita en su taller, maestro, acudió deseoso de officiar como intérprete.

- Bien. Que entre también.

Asintiendo sale el agente.

En seguida entran un japonés y una japonesa. Ambos se ven extraordinariamente pequeños. Tras ellos ingresa el agente que cierra la puerta. No es un hombre corpulento pero los japoneses no le llegan ni hasta las orejas.

Cuando Rodin mira las cosas con atención, arrugas profundas se marcan en las comisuras de sus ojos. En este instante esas arrugas aparecen. Su mirada pasa del estudiante a Hanako y se detiene en ella por un momento.

El estudiante toma la mano derecha de marcados tendones que le ofrece Rodin. Aprieta la mano creadora de *La Danaïde*, *Le Baiser*, *Le Penseur*, saca una tarjeta que reza Doctor Fulano Kubota y se la entrega.

Rodin apenas si la mira, le pregunta: "¿Trabaja en el Instituto Pasteur?"

- Sí.

- ¿Desde hace mucho?

- Ya hace tres meses.

- *Avez-vous bien travaillé ?*

El estudiante se sobresalta. Escucha ahora esa sencilla palabra que, según le han contado, es habitual en Rodin.

- *Oui, beaucoup monsieur.* - Con esta respuesta, Kubota siente que está jurando ante Dios esforzarse por toda la vida.

Presenta a Hanako. El escultor le dirige una mirada que atraviesa su pequeño y sólido cuerpo, desde la culminación del peinado estilo Takashimada atado

desaliñadamente, hasta las puntas de los pies cubiertos con medias blancas que calzan ojotas tipo Chiyoda. Toma su mano pequeña y fuerte.

Kubota no puede evitar sentir algo de vergüenza. Le parece que Rodin merece que le presenten a una japonesa un poco más linda.

Tiene razón en pensar así. Hanako no es una belleza. Aparece de pronto un día en una ciudad de Europa diciendo que es actriz. Ninguno de sus compatriotas sabe si lo ha sido o no en Japón, y por supuesto también lo ignora Kubota. Para colmo no es hermosa. Si hubiera dicho que era criada, sería una infeliz. Se nota que no ha realizado trabajos especialmente rudos, y por eso ni sus manos ni sus pies están arruinados. Pero, a pesar de hallarse en la primavera de sus diecisiete años, incluso para sirvienta su aspecto resulta poco favorable. En suma, que apenas si podría tomársela en cuenta como niñera.

Lo sorprendente es que la cara de Rodin revela satisfacción. Los músculos de la muchacha, que es sana y que no ha disfrutado de una vida ociosa, agradan al maestro. Bien formados por el trabajo moderado, tensos bajo la piel fina, sin nada de grasa, se mueven en su cara corta aplastada entre frente y mentón, en su cuello desnudo y en sus manos y brazos sin guantes.

Ya bastante acostumbrada a Europa, la joven recibe la mano que le tiende Rodin con una sonrisa simpática dibujada en su rostro.

Este señala a ambos unas sillas. Luego dice al agente: "Espere un rato en la sala de recibo".

Una vez que sale, toman asiento.

Mientras invita al japonés a servirse de una caja de cigarrillos, Rodin pregunta a la muchacha: "En la provincia de *Mademoiselle*, ¿hay montañas, hay mar?"

Siempre que la interrogan, Hanako cuenta una historia en extremo estereotipada, tal su femenina manera de conducirse en el mundo. Exactamente como en el cuento Lourdes de Zola la muchachita que habla de una inspiración que cura su pie durante su viaje en tren. Como con tanta frecuencia repite su historia, ya la tiene ejercitada y es como la frase que un novelista tuviera como *routine* escribir. La imprevista pregunta del maestro rompe afortunadamente este hábito.

- Las montañas están lejos. El mar está muy cerca.

Su respuesta complace a Rodin.

- ¿Solía viajar en barco?

- Sí.

- ¿Remaba usted misma?

- Como era pequeña todavía, no remaba yo. Lo hacía mi padre.

En la fantasía del artista surgen imágenes. Y permanece callado. Suele quedarse silencioso.

Sin ninguna transición se dirige a Kubota: "Supongo que *Mademoiselle* conoce mi trabajo. ¿Se desnudaría?"

El estudiante permanece pensativo por un instante. Lógicamente no le interesa

mediar para que una compatriota se desvista para un extranjero. Sin embargo, tratándose de Rodin, no le parece mal. Ni hay que pensarlo. Únicamente duda sobre lo que contestará la joven.

- Preguntémosle.

- Por favor.

Entonces Kubota le dice: "El maestro quiere hacerte una consulta. Sabrás que es un escultor que modela el cuerpo de las personas como no lo hace otro en el mundo. Pues tiene algo que pedirte. Quiere saber si puedes desnudarte un momento y dejarle ver tu cuerpo. ¿Qué te parece? Como ves, es un anciano. Pronto va a cumplir 70 años. Además, es un hombre serio. ¿Qué contestas?"

Dicho esto, observa la cara de Hanako. Se pregunta si será tímida, afectada o si se ofenderá.

- Lo haré.- responde franca y jovial.

- Está de acuerdo.- informa a Rodin.

La cara de éste brilla de alegría. Se levanta de su asiento, saca papeles y pasteles y, mientras los deja sobre la mesa, pregunta al estudiante: "¿Va a quedarse?"

- Por mi profesión también me encuentro en la misma situación, pero sería desagradable para Mademoiselle.

- Bien. En quince o veinte minutos termino, así que vaya y permanezca en esa biblioteca. Puede fumar un cigarro si lo desea. - Le señala una puerta.

- Terminaré en quince o veinte minutos - avisa Kubota a Hanako. Prende un cigarro y desaparece por la puerta que se le ha indicado.

La pequeña habitación a la que entra Kubota tiene dos puertas enfrentadas y una sola ventana. Bajo ésta hay una sencilla mesa. Apoyada contra la pared contraria se ve una caja de madera.

Se queda de pie un rato leyendo los lomos de los libros que están en la caja. Hay una *collection* que parece reunida más por casualidad que formada intencionalmente. Rodin es un lector nato. Padeció miseria de niño y, según cuentan, ya en sus vagabundeos por la ciudad de *Bruxelles* iba siempre con un libro en la mano. Entre estos viejos y sucios libros, probablemente varios le traigan recuerdos y deben de estar aquí a propósito.

Como está por caérsele la ceniza, Kubota se acerca a la mesa para usar un cenicero.

Hay sobre ella un libro que, curioso, toma entre sus manos y mira. Es un viejo ejemplar con bordes de oro que abre creyéndolo una Biblia pero es la *Divina Comedia* en *édition de poche*. Al sacar otro colocado oblicuamente más hacia su lado, ve que es un volumen de las obras completas de Baudelaire. Lo toma y echa una ojeada sin mayor entusiasmo a la página en que se ha abierto. Es un ensayo titulado *Metafísica*

de los juguetes. Intrigado por saber de qué se trata, inadvertidamente, comienza a leer.

Cuando Baudelaire era pequeño, lo llevaron a la casa de una niña. El escrito comienza recordando que ésta, que tenía muchos juguetes en su habitación, ofreció darle aquél que más le gustara.

Los niños juegan con sus juguetes, pero después de un tiempo querrán romperlos para conocerlos. Se preguntan por lo que hay detrás. Si fueran juguetes mecánicos, querrán averiguar el origen de su movimiento. Se inclinan más por la *Métaphysique* que por la *Physique*. Les interesa más la *Metafísica* que la *Física*.

Es un texto de sólo 4 ó 5 páginas, así que seducido por el tema termina leyéndolo completo.

En este momento tocan a la puerta. Esta se abre y Rodin asoma su cabeza canosa.

- Discúlpeme. Se habrá aburrido.

- No, estuve leyendo a Baudelaire.- diciendo esto, Kubota sale hacia el taller. Hanako ya está preparada. Sobre la mesa hay dos *esquisses* terminados.

- ¿Qué leyó de Baudelaire?

- La *Metafísica* de los juguetes.

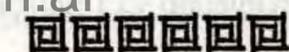
- El cuerpo de las personas no es interesante por su forma, sino como espejo del alma. Lo fascinante es la llama interior que se revela transparente sobre la forma.

Mientras Kubota lanza una mirada tímida a los *esquisses*, Rodin dice:

- Todavía incomprendibles. Apenas son apuntes.

Un rato después vuelve a hablar: "Por cierto que Mademoiselle tiene un lindo cuerpo. Sin nada de grasa. Cada uno de sus músculos se delinea perfectamente. Parecen los músculos de los foxterriers. Sus tendones están tan desarrollados que las articulaciones tienen un grosor igual al de las extremidades mismas. Tan fuerte es que puede quedarse parada sobre un solo pie todo el tiempo que sea, manteniendo la otra pierna perpendicular. Exactamente como un árbol que hundiera profundamente sus raíces. Es distinta del *type* mediterráneo de hombros anchos y grandes caderas. Y se diferencia asimismo del tipo del norte de Europa, que tiene solamente grandes las caderas y angostos los hombros. Su belleza es la belleza de la fuerza".

Traducción del original japonés: Yuka Shibata y A.S.



HANAKO : Japón en el atelier de Rodin.

AMALIA SATO

Mori Ogai (1862-1922), desilusionado por la implementación de una política cada vez más represiva, que culminaría en la detención y posterior ejecución del líder socialista Kōtoku Shūsui, escribió entre 1909 y 1912 una serie de críticos relatos, donde ácidamente trazaba el panorama de un Japón inmerso en acelerado proceso de modernización. Objeto de polémica ya en su momento, fueron blanco, más tarde, de desconfiadas apreciaciones. En Hanako, uno de los textos de esta narrativa intermedia, Ogai labra pesquisables variaciones sobre sus lecturas europeas y fragua un encuentro entre dos figuras históricas: la bailarina japonesa de variedades y el maestro francés.

En este breve relato de 1910, se produce el encuentro entre Rodin y una bailarina japonesa de variedades. El material recreado por Ogai le es contemporáneo, y los personajes son bien conocidos. Por esos años, la carrera de la danzarina que lo inspira está en su zenit¹, en tanto Rodin es objeto de las conferencias de Rainer Maria Rilke escritas entre 1903 y 1907.

En medio de otros textos más polémicos del mismo período, como *La torre de silencio* (*Chinmoku no Tō*) o *Comedor* (*Shokudō*), por citar algunos, los cuales reflejan el conflicto entre autoridad y libertad, o van delineando los nuevos tipos surgidos de la modernización como el empleado público o el escritor profesional, fue considerado *Hanako* como emotivo y menor, sin méritos para mayores comentarios. Y confieso que comencé a leerlo suponiéndolo de un tono decadente, "japonista", según induce a creer el ensayo que le dedica Donald Keene². Pero mis expectativas de una sospechada suave emoción erótica no se cumplieron: la irónica precisión de las observaciones y el peculiar tratamiento de la figura femenina provocaron el mismo efecto irritante y cuestionador de otros relatos de asunto declaradamente ideológico.

El argumento es por demás escueto: Rodin aguarda en su taller a Hanako. Entra primero el agente, quien anuncia la llegada de la muchacha: ha venido acompañada por un estudiante japonés de medicina que oficiará de intérprete. Tras la presentación se retira el agente, y entonces, después de un breve diálogo, Rodin transmite a la joven por medio de Kubota, el estudiante, su deseo de trabajar un desnudo de su figura. Ella accede. Kubota se retira a la biblioteca a esperar, y allí encuentra, en medio de muchos, un libro donde figura el ensayo de Baudelaire sobre los juguetes. Cuando acaba de leerlo, reaparece Rodin quien, habiendo ya finalizado con los bosquejos, lo invita a

volver al taller. Allí Hanako los aguarda ya vestida. El relato finaliza con las palabras del escultor referidas al ensayo de Baudelaire y por último al cuerpo de Hanako.

Si bien las motivaciones psicológicas no están enfatizadas, las emociones que se suceden son prístinas: indiferencia, satisfacción y alegría en Rodin, emoción y vergüenza en Kubota, simpatía y franqueza en Hanako. Todo está presentado desapasionadamente pero significa plenamente, de modo que el efecto de la ajustada narración no es de ningún modo confuso: cada personaje se delinea neto gracias a actos definitivos; Rodin es el noble creador que trata al agente de espectáculos con desprecio, Kubota es un atildado pretencioso, y Hanako es una joven fresca y simple.

Sin embargo, en esta escritura despojada, tras un cotejo con los originales de los autores cuyas pistas el texto brinda (Baudelaire de modo directo, Rilke como fuente del retrato de Rodin de modo indirecto), reveló alteraciones, fruto de una lectura intencional y un creativo empleo de las fuentes de la literatura europea.

Fructífero fue pues, retornar a la lectura de las conferencias de Rilke sobre Rodin para comprobar hasta qué punto Ogai construyó a su turno la figura apropiándose de estos textos. El Rodin de Ogai conserva la impronta de titán de las conferencias, y coincide con el admirado paradigma de un mundo occidental individualista y dionisiaco anhelado por los artistas japoneses. La inserción de segmentos de Rilke recreados genera una temperatura emotiva alta, y contrastado sobre estas líneas reconocibles, el resto del texto "se enfría".^{3/4}

También para delinear el personaje de Kubota, el médico becario incapaz de apreciar a su compatriota pero que, irónicamente, oficia como un "puente entre culturas", se sirvió de datos anecdóticos contenidos en Rilke. El joven japonés también se siente convocado, como ante un llamado místico, por el "travailler" que había conducido a la observación al poeta Rainer. Y así, Kubota cumple a su modo, sin percatarse y sometido a la impiadosa pluma de Ogai, con el precepto de "mirar bien a su alrededor, abrir bien los ojos y observar", mandato que Rilke cumpliera en el Jardín de los Plantes y que él obedecerá en esa habitación. Sin mayores posibilidades de distraerse, el médico encontrará al azar la oportunidad de una solitaria iluminación, cuando descubra el rarísimo ensayo de Baudelaire entre los libros de la desordenada biblioteca. Sin haberse tomado "la contemplación como trabajo" sino como ociosa ocupación, Kubota podrá leer en la "Metafísica del juguete" una respuesta a su falta de sensibilidad. Para esta ocasión vuelve Ogai a nutrir su texto con otro ajeno, pero ahora mediante citas verosímilmente enfatizadas: el ensayo que da pie a las observaciones sobre metafísica y física se titula en realidad *Morale du joujou* (*Moral del juguete*)⁵, y no "Metafísica del juguete". La referencia al deseo por conocer el alma de los juguetes - primera manifestación de una tendencia metafísica según Baudelaire - como opuesta a la *Physique*⁶ no figura en el original de Baudelaire. De modo que con el cambio de título y con la invención de una conclusión, queda inventado un nuevo ensayo que le sirve a Ogai para ilustrar su teoría literaria⁷, fría en superficie pero ética e idealista en su meollo, experimentalmente probada en este relato "físico", donde no

hay nada más que lo que se revela transparente sobre la forma, sin disecciones psicologistas que revelen mecanismos secretos.

En cuanto a Hanako, también en su imagen plástica de ser dotado de potencia vegetal, se hace evidente la huella del repertorio de imágenes de las conferencias. La bailarina es en este encuentro una joven poco agraciada con algo de muchachito jovial, con un tipo bien lejano del sofisticado estereotipo de musmé en boga. Su descripción resulta insólita: la niña a quien Rodin ve con simpatía, y que sabe ocultar un pasado humilde, es por otro lado el modelo perfecto tanto para un estudiante de medicina como para el genial escultor - una armoniosa masa de músculos de contextura semejante a la de un perrito -. Como otras heroínas japonesas de Ogai también ella ofrece aristas imperfectas que provocan el rechazo de Kubota. En tanto el creador mostrará una solícita curiosidad profesional, el japonés sentirá vergüenza y prevención ante la solicitud del desnudo, pero para ninguno de los dos se explicitan fantasías sexuales. La escena en la que se desviste se saltea y su omisión coincide con un blanco tipográfico, y asimismo la del trabajo del escultor ante el cuerpo de Hanako corre a cargo del lector: se esquivan las escenas de virtuosismo de un relato erótico. Tal lapsus podría interpretarse ya como una aplicación del concepto de frigiditas⁸ el cual, además de la base nitzcheana, se nutría de las teorías nativas de Tenkei, Hôgetsu, Katai o Hômei⁹, ya como un juego de Ogai con las propuestas de las corrientes literarias europeas, sobre todo el naturalismo.

Pero, y retomando la imagen final arbórea con que Rodin la define, esta figura femenina, aparentemente banal y decorativa, hasta ahora sólo aureolada por un forzado decadentismo en los comentarios, abre un profundo campo de sugerencias: de ella se dice "Tan fuerte es que puede permanecer parada sobre un solo pie todo el tiempo que sea, manteniendo la otra pierna perpendicular. Exactamente como un árbol que hundiera profundamente sus raíces", cuando ya Rilke había escrito sobre el maestro Rodin "Era como si por las venas de este hombre subieran fuerzas de las profundidades de la tierra. Era la silueta de un árbol que todavía tiene por delante las tormentas de mayo (...)". Lo interesante es que esta metáfora vegetal, resonando como un eco con funciones similares en este relato y las conferencias, llega a convertirse en la obra de Ogai en lo que Charles Mauron llama un "carácter estructural obsesivo", al reaparecer en otros escritos - lo notable es que, de un valor principalmente plástico y decorativo, pasará a adquirir tiempo después un valor marcadamente ideológico. Efectivamente, en 1912 Ogai escribe un laudatorio ensayo *Teiken Sensei (Maestro Teiken)*, referido al estudioso de la temprana era Meiji que había predicado comprensión entre Oriente y Occidente. Allí advierte mediante estas imágenes:

"El nuevo Japón es un país donde la cultura propia y la occidental se mezclan en un torbellino. Algunos intelectuales se implantan en Oriente y otros en Occidente. Pero todos ellos están parados sobre una sola pierna. No obstante, aun de pie sobre una sola pierna, si lo están firmemente como un árbol gigante profundamente enraizado,

no podrán ser derribados. Estas personas son o bien intelectuales o bien sinólogos o bien estudiosos de Occidente, cuyos talentos son de indudable utilidad. Pero, el punto de vista de la intelectualidad que se sostiene sobre una única pierna es prejuicioso. Y desde el momento que el prejuicio existe, cuando intentan aplicar su saber, el prejuicio se convierte en obstáculo. Si este camino es seguido por estudiosos orientales, éstos se vuelven reaccionarios: si es el elegido por intelectuales occidentalistas, éstos se radicalizan. Por cierto que en gran medida, el disenso intelectual y la discordia se generan a partir de estas dos posiciones. El momento actual requiere sobre todo de estudiosos con dos piernas. Necesita de ambas culturas, oriental y occidental, de sabios parados con una base en cada cultura. Una sincera y calma discusión puede darse sólo si tales personas existen. Ellos son necesarios elementos de armonía en el tiempo presente".

En 1912, la imagen del hombre de pie sobre una sola pierna, que es la del intelectual aferrado a una única y firme tradición cultural, no se juzga como ideal, aunque siga representando como Hanako la fuerza. Ahora la meta, en la ideología pública de Ogai, es el dominio de dos culturas; lo que se proclama es un equilibrio entre los dos mundos. Después de la etapa crítica, el discurso contemporizador.

Pero si retrocedemos dos años y superponemos esta nueva semántica con la que se infería de la metáfora de Hanako, la figura de la danzarina se carga de sentido ideológico: aferrada a la única tradición que conoce, con su ruda y popular belleza, no necesita de intermediario ninguno para ser captada por Rodin. La percepción de la llama interior es espontánea a través de los mecanismos del arte. Tal la convicción idealista de Ogai en la supremacía de los valores del artista.

Para terminar, una observación sobre la práctica de la traducción: en el original hay términos en francés o italiano, un recurso característico en esta etapa narrativa. Para algunos la intención es didáctica, para otros hay un deseo de provocación pedante; lo cierto es que aún ahora, para los lectores japoneses, su lectura resulta dificultosa, pues muchas veces para una misma palabra emplea ya la lengua europea original, ya el silabario katakana, ya la transliteración en rômaji. Una vez traducidos, los que eran galimatías se limitan a teñir de "savoir" mundano el transcurrir de los relatos.

Inesperadamente, el ejercicio reveló cómo después de transcurridos ochenta años todavía hasta el menor contacto con lo occidental hace vacilar la calidad de la comprensión.

Bs. As, 20/02/92.

1. Fukuhara Hanako. Oriunda de la provincia de Gifu. Durante veinte años tuvo una compañía de danza japonesa, con la que recorrió Europa y Norteamérica. En 1906 Rodin la conoció en la Exposición de Marsella y la tomó como modelo de numerosas obras.
2. Portraits and Landscapes de Donald Keene. Hanako, Some Japanese Eccentrics.
3. Recuerdo que en su estudio (Japanese Literature in the Meiji Era, Obunsha, 1955), el profesor Okazaki

Yoshie señalaba, respecto de las novelas de la primera etapa, que si bien hay una tendencia idealista en ellas, los sentimientos carecen de vitalidad debido a la fuerte tendencia racionalista de Ogai, la cual impide considerarlo como un genuino romántico. Aunque, según opina el estudioso, los frescos sentimientos poéticos, que no puede expresar en sus novelas, encuentran cauce en sus traducciones. Estas observaciones bien podrían explicar el efecto que el empleo de las citas de Rilke produce.

4. Apuntes del fichaje de las conferencias de Rilke permitirán un primer cotejo: sobre la obra que crece con un bosque (p.1689), sobre la palabra "travailler" (p.1690), sobre las lecturas de Rodin y la importancia de Baudelaire (p.1696), sobre los talleres y sus espacios desnudos (p.1725).
5. El cual comienza con una anécdota de infancia donde una dama ofrecía a los niños que la visitaban juguetes de una habitación; y pasa luego revista a los diversos usos que de los juguetes hacen las distintas clases de criaturas, según sean niñas, varones, pobres o ricos; y critica a los antipáticos padres que impiden jugar a sus hijos, creando adultos prematuros. Hacia el final menciona la frustración tras la destrucción, que no halla el alma, desilusión que es el origen del embrutecimiento y la tristeza. (Morale du joutjou, en *Curiosités Esthétiques. Obras completas de Charles Baudelaire*).
6. En el texto de Ogai: "Se inclinan más por la *Metaphysique* que por la *Physique*".
7. Basada en el concepto de apolíneo, tomado de El origen de la tragedia de Friedrich Nietzsche, y que significara la fundación de un mundo psicológico, estético e ideológico propio. La amada lectura juvenil instiló esta noción que el escritor maduro desarrollaría. En su ensayo de 1914 *La historia y la historia ignorada* (Rekishu sono mama to rekishibanare) escribió Ogai: "Entre mis amigos hay quienes dicen que tratan su material, al igual que otros escritores, sobre la base de la emoción. Yo lo hago en base al intelecto, y creo que esto sucede en toda mi producción literaria, no sólo en los relatos basados en personajes históricos. Diría que mis trabajos no son dionisiacos sino apolíneos. Nunca hice el esfuerzo requerido para escribir un relato dionisiaco. Efectivamente, si fuera capaz de realizar un esfuerzo comparable, sería un esfuerzo para hacer mi creación lo más contemplativa posible".
8. Postura de indiferencia ante el deseo ya ejercitada en *Vita Sexualis* (1909), breve novela sobre las inquietudes sexuales de un joven hasta sus 21 años, y que es una sutil burla hacia los postulados naturalistas.
9. Revisar los ensayos de teoría literaria de la época depara más de una sorpresa. Es notable cómo el cálculo sobre los efectos de indiferencia o frialdad, o la utilización de técnicas narrativas análogas al cut up, o planteos sobre los resultados éticos de la literatura formaban parte de sus preocupaciones. Hôgetsu en 1908 exigía un sí mismo frío (sameta jiko) y contemplación (kanshō), estados que elaborara a partir de conceptos de Budismo zen y la teoría de la indiferencia kantiana; Hasegawa Tenkei analizaba el sentimiento de estéril insensibilidad provocado por la destrucción de los ideales; Katai insistía en un método de relato sin subjetivismo; Hōmei adhería a un neonaturalismo (shūn-shūzenshugi) que incorporara la espontaneidad de lo subjetivo, frente a la objetividad material del naturalismo europeo. Ogai arriba a la noción de idealismo concreto (conjunción de realismo, shajitsu-ha, e idealismo, risō-ha).

LA TIERRA BALDIA DE T. S. ELIOT

POR OMOTE AKIRA

Versión al español de Alfredo Prior

Omote Akira (Tokio, 1956) es un destacado escritor y director teatral japonés y autor de numerosas piezas inspiradas en géneros tradicionales de la dramaturgia japonesa. Entre ellas se destaca *La tierra baldía* de T.S.Eliot basada en formas del noh, de la cual presentamos, en su primera versión al español, algunos fragmentos.

Como en las obras de este género, los personajes principales son fantasmas que dialogan entre sí y con los vivos.

Respeta el esquema de roles usuales:

SHITE (protagonista): Saint-Just

TSURE (el "compañero" del shite): Luis XVI

WAKI (el personaje "al costado", generalmente un monje): Umehara Takeshi

WAKIZURE (el "compañero" del waki): Donald Keene

KOKATA (un niño): El Delfín

KYOGEN (generalmente un rol cómico o secundario): Marqués de Sade

CORO: técnicos del estudio de televisión: cameraman, iluminador, sonidista, maquilladores, tramoyistas, etc

La acción transcurre en un estudio de la NHK (canal estatal de la televisión japonesa) durante la emisión de un programa cultural conducido por el renombrado filósofo Umehara Takeshi, en el cual debate con su invitado el profesor Donald Keene sobre la influencia de la literatura japonesa sobre algunos escritores de habla inglesa. En el preciso momento en que Keene está refiriéndose a *La tierra baldía* de T.S.Eliot hacen su aparición los fantasmas.

La puesta en escena, llevada a cabo por el propio Omote, se cumplió de la siguiente forma: las actuaciones del shite, tsure, kokata y kyōgen (los fantasmas) fueron registradas en video, y en lugar de los actores en escena se veían sus imágenes en monitores, uno para cada personaje. Los monitores estaban ubicados sobre plataformas de metal provistas de ruedas (de aproximadamente 1,80 m de altura), que asistentes vestidos de negro desplazaban por el escenario. Según las convenciones del teatro japonés, dichos "hombres sombra" son invisibles.

"LA TIERRA BALDIA DE T. S. ELIOT" (FRAGMENTOS)

SAINT JUST. Me gusta un rey en el teatro.

CORO. En la Opera, por ejemplo, del monarca admiramos la baja estatura y de Monseñor el Delfín los trinos.

SADE. Los príncipes suelen tener allí la voz muy bella.

CORO. Y me gusta mucho, por mis cuarenta monedas de a cinco céntimos...

SADE. Oír cantar a toda una familia de reales lises.

SAINT JUST. La monarquía no es un rey:
es el crimen.

SADE. La pica de un bribón dans le cul des sans culottes.

CORO. Delante de nuestras puertas comemos todos juntos
el Carnero Nacional, como Su Majestad comía a su padre Pascual.

LUIS XVI. Este suelo de esplendor funesto no pisamos.

CORO. Setos secos, secas zetas, latigazos.

SADE. Ansiedades, miedos, camisetas,
tareas, corpiños, enhiestos como sueños.
Pollos, galones, gomas y metales,
PERMANENTES.

SAINT JUST. Futuro, el siglo:
Me gusta un rey
(en el teatro).

SADE. Galones, almohadillas;
arroyos de rodillas y talones polvorientos;
columnas de heno graves como los tendones de Simónides.
Preciosas telas: miramientos, rodeos, cortesía, circunspección,
tetras preciosas crispadas como pollas.

SAINT JUST. Todo eso pertenece a aquello que llaman Monarquía:
Pelotones de burritos, mirones obsequiosos como cananas de soldado ebrio.

SADE. El tiempo de la desobediencia no ha pasado.
La llamada a rebato no es señal de alarma ni general- mi General - del tiempo.

SAINT JUST. A la naturaleza del idéntico ropaje,
al huevo azul verde pardo huero
pertenecen los tábanos del laurel.

CORO. Charreteras inoxidables de Saturno,
¡Ajadas guitarritas del Soberano!

SADE: (Su ronco tembleque).

SAINT JUST. Quemar no es responder, pero,
poco importa que el tiempo haya conducido vanidades tan diversas
al cadalso, al anfiteatro llano del cementerio, a la nada.

CORO. Nos gusta un rey en el teatro.

SAINT JUST. No pido el paseo del retorno en que el silencio
sus máscaras cala.

SADE. No quiero calas. Pido.

SAINT JUST. Pido, por ejemplo,
que los números sean quemados en Sociedad.

SADE. La quinta rueda de un carro.

CORO. Carretero: ¡Fuera los pies!

LUIS XVI. ¡La Majestad no tiene pies!

CORO. Carretero.

SADE. Los grandes Reveses y los grandes Culpables:
Señor, a los pies de Vuestra Majestad los pies traemos.

SAINT JUST. No brincan nuestros ojos
ni cegados buscan en alas sonrosadas
asilo, redención, corona tras corona.

SADE. Diez mil pares de zapatos en camino y ni un solo pie.

CORO. Novecientos ochenta y siete belfos,
setecientos cuarenta y siete colas.

SAINT JUST. Diez mil caballos de oscuras carnes y crines rizadas

por la plata de los báculos y el armiño de las togas.
El acero de las espadas, el bronce de las campanas, el cobre de los mostradores,
toda clase de carroña.

CORO. Desfiladeros cegados, precipicios de calcinados signos:
sucesivas coronas.

SAINT JUST. Ha llegado el tiempo del compás y de la pica,
de los pulgares cortados y el tesoro de la lengua muda.
Los GRANDES REVESES han llegado.

SADE. Los grandes culpables: los pies de Vuestra Majestad,
portadores del Negro Mismo en nuestros pies caminan.

CORO. Tesoros de la pica.

SAINT JUST. Muy pronto atentos a la resaca de la Historia- sus trifolias-
al albondigón de los claustros, al Paraíso Sin Límites de los jeroglíficos naciotes,
golpeamos nuestras frentes con cándido furor adolescente.

CORO. Hasta las fronteras de Polonia corremos como corre un confiado Fido;
por los siete ríos de las risotadas tirados,
los miembros en el bolsillo.

SAIN JUST. Las panzas fletadas por el totem heredado,
más ínfimo, aún, que la hierba que hollamos.

SADE. Los miembros en el bolsillo, las panzas:
el centro de la panacea.

CORO. Agujeros de la nariz sin nariz,
narices sin agujeros.

SAIN JUST. Hay un hueso imbécil.

SADE. Cae en un charco.

SAINT JUST. HAY UN HUESO, imbécil.

SADE. Sale del charco.

CORO. Por un canal de muerte fuimos cargados:
Trazos de carbón, incisiones cuneiformes,
sonrisas egipcias en las excavaciones egipcias.

SAINT JUST. Harina es el canon de la carga y del ganado.

CORO. Me gusta un rey en el teatro.

SADE. Me gusta y mucho,
por mis cuarenta y ocho monedas de a cinco céntimos,
oír cantar a toda una familia de reales luises.

UMEHARA. La música: dulzura de los máximos republicanos
anuncia en la Opera el sonido de los nuevos metales.

KEENE. En el alba, por el rocío recién lavadas,
resuenan con ternura las monedas.

UMEHARA. Ni sueño ni espuma:
ni venturosa región prolongada de los címbalos;
magia de las monedas.

KEENE. Por el Este y el Oeste vemos andar a los Príncipes
(y a sus yernos).

UMEHARA. Desolados orgullos.

SADE. Emplumados pueriles.

CORO. Fuentes secretas de las lágrimas silenciosas,
nuestras manos juntas ante el ídolo en traje de gala.

SAINT JUST. Pulidas rodillas de la prostitución en salas de ébano y hojalata.
¡Ah! las sonrisas enlazadas al brillo de las complacencias.

UMEHARA. El castillo de los rocíos,
cubierto por un velo funerario sobre el que está pintado el sueño.

KEENE. Espléndidas arañas de perlas y saliva,
ternuras de la moneda:
ni venturoso címbalo ni prolongada espuma.

SAINT JUST. Gentilezas de cangrejo es recular cuando se le da un puntapie en el hocico.

UMEHARA. ¡Oh telas que se pliegan!

KEENE. ¡Oh cosas elogiosas!

SAINT JUST. Corazones rebosantes de leche,
pordioseros con rostro de centésimo,
chusma liberada de los frescos del olvido.

CORO. Hogar.
Carbón.

SADE. Pena.
Gentilezas.

SAINT JUST. Manos juntas lágrimas pulidas.

CORO. No tengo madre.

SADE. No tengo, hijo.

SAINT JUST. ¡Ah! las sonrisas escapadas del lazo de las complacencias.

SADE. Hermosas y dulces amigas, piedritas de azufre caídas de las nubes.

SAINT JUST. Asesinas de manos cortadas, dulces y hermosas piedritas donde no crece la hortiga.
Las reconozco como las reconoce un gato:
por los cordones de los zapatos.

CORO. Se ahoga tosiendo la justicia.

SADE. Calvos se vuelven los verdugos.

SAINT JUST. ¡Ah! cómo embellecer mi aliento maltratado en la pelea.
El esfuerzo de mi frente ya se ha helado.

SADE. Mas bajo el hielo innúmeras nidadas

de palpitantes huevos te desvelan.

SAINT JUST. Entonces regreso a la infancia
y todos los libros son rojos y dorados los huevos.

LUIS XVI. Con leños secos se hace el fuego
y la brújula se orienta.

UMEHARA. En la mañana bellas son las armas y la mar.

KEENE. La mar de armar: sus idus puros.

LUIS XVI. Umbral de toda gloria, invisible frecuencia,
sal de toda lanza y espíritu,
sobre tres establece honra, bien del suelo y fundada ley.

SAINT JUST. Incorruptibles nidadas de huevos palpitantes me desvelan
y en la retórica fácil de mis pulmones me elevo engordado
por la duración de la sangre,
hijo de mis más íntegras debilidades.

LUIS XVI. Arable es el aire de la mañana.

SADE. La fría agitación de sus prestigios.

SAINT JUST. Infancia, te maldigo,
como un lisiado reverencia a sus muletas.

CORO. Me gusta un rey.

SAINT JUST. En el teatro.

SAINT JUST. Como un fósil, entre tenazas de tormento, frías.

CORO. Me gusta, y mucho,
por mis cuarenta y ocho luises.

SADE. Oír cantar a toda una familia de reales tribolites.

UMEHARA. Florescencia de invernales bucles,
en zapatitos de sal los pies purgados,

rápido alfil pacta con los pífanos el trino del Delfín.

KEENE. Cornamusas, cornamentas cabeceantes, ceñidos címbalos,
bosques de plata martillada.

LA MAJESTAD.

SAINT JUST. Un aerolito lanzado a los cielos por el hombre.

SADE. Saltamos sobre el traje de la reina.

CORO. Todo de encaje con tres bandas de color vivo.

SAINT JUST. Su Majestad,
¿quién impondrá límites a la noche?

LUIS XVI. Un huevo que empolla un huevo que empolla un nido.

SADE. Su Majestad, en luminoso exilio, ya más lejano que la rodante tempestad,
¿cómo guardar las vías?

LUIS XVI. Cuando los pies bailan en las cabezas
la naturaleza es exacta y la edad vive en los cabellos.

EL DELFIN. Saltamos los caminos que agrieta la cantante sombra.

LUIS XVI. Carrozas de humo, holguras de la huida.

UMEHARA. Toda sombra es argentina.

KEENE. En la foresta.

EL DELFIN. En cada dulce baya mora el oso, soberano
-poco crédito concede al comercio de las almas-.

UMEHARA. Albricias de la brisa aleve.

KEENE. Aire soso de la mañana.

EL DELFIN. En la nariz de cada musaraña espande una gota de rocío;
humo las carrozas, espejadas.

UMEHARA. Aspirada exclamación de los astros invisibles.

KEENE. Lejanas las ciudades abismadas contra el cielo y el olor
de los hombres urgidos por el matadero.

UMEHARA. En neblinosos chales envuelta y por la purpúrea delicia de unas chalas
perfumada,
la Familia Real celebra el gusto por la plena mentira
y Gramática disputa su lugar al aire libre.

SAINT JUST. Arzobispos de la amígdala,
dueños de los grandes sueños y la fosa pública.

SADE. ¿Acaso no transcurre un día en que un mismo hombre
no haya ardido por la reina y por su hija?

LUIS XVI. Saltamos los caminos atentos a la noche blanda.

UMEHARA. Vagidos de las bestias, esfinges luminosas.

KEENE. Sintaxis del relámpago: de ayer es el exilio.

EL DELFIN. En vano la tierra próxima nos traza su frontera,
un vasto y nuboso país desmemoriado.

LUIS XVI. Sobre un velo funerario está pintado el sueño.

LUIS XVI. Entre tantas y tan vanas escrituras
su triste dedo conduce la mañana.

UMEHARA. Después de tanto tiempo, de tanto uso y cuidado del silencio,
vagas inquietudes criban la memoria.

KEENE. Despojos de pluma, de uñas, de afeites:
ésta es su morada.

UMEHARA. En la lejanía de adelgazados dedos,
como el misterio de la transparencia que se recibe
y exhala en las entrañas,
mordisquea un ciervo los ábacos de la Crónica y la Historia.

KEENE. La caída de una piedra anuncia el fin de la nieve.

SADE. Regresa entonces Infancia, en zapatitos de sal los pies purgados,
arrastrando sus muletas.

UMEHARA. Y todos los libros son rojos.

SADE. Y dorados los huevos.

SAIN JUST. Innúmeras nidadas.
Palpitantes huevos me desvelan.

LUIS XVI. En algún lugar dibujan los faisanes arenas que borramos
y nunca volveremos a pisar.

UMEHARA. Historia.
Toda cosa vana criba la memoria.

EL DELFIN. Hasta las fronteras de Polonia corremos,
como corre un noble Fido.

EL MANATIAL DEL ARCO IRIS

AYAME NARA

AYAME NARA (1935). Nació en Hyogo, hija de un empresario. Después de la muerte de su padre en un bombardeo, en 1945, su familia se trasladó a Nara, la capital más antigua del Japón. Por entonces empezó a escribir poemas, que fueron publicados en revistas literarias de esa ciudad. Estudió letras inglesas en la Universidad Kwansei. Ha publicado poemas, ensayos y cuentos en varias revistas literarias. En muchos de sus cuentos se observa una marcada huella psicológica de la última guerra. Entre sus obras : *La Quinta* (1983), *En el país de las maravillas* (1984).

¿ Acaso existe alguien que haya visto el lugar donde nace el arco iris? Yo, sí; yo le he visto ... Yo vi con mis propios ojos el manatial del arco iris; y ese orgullo ha sostenido los 39 años de vida de esta mujer solitaria.

Nací en una familia opulenta de la ciudad de Kyoto. Mi padre era dueño de una antigua tienda de obi¹ para mujeres, que él mismo diseñaba y fabricaba y que eran los más codiciados por las famosas geisha de Kyoto.

Recuerdo aquella ocasión en que mi padre me llevó a visitar a una famosa geisha de Ponto, barrio de diversión, uno de los más importantes de Kyoto, junto con Gion. Cerca del puente de Shizyô-ohashi hay un callejón delgado como una cinta, a cuyos lados se hallan alineadas las casas de té. Ponto es un barrio que ha gozado de fama desde la época feudal de Tokugawa. Yo tenía cinco años de edad. Me acuerdo bien, porque fue justamente un año antes de aquel acontecimiento trascendental en mi vida. El glorioso verano de Kyoto, notable por su calor sofocante como un baño de vapor, estaba a punto de terminar. En esa época del año el callejón se veía muy escasamente transitado y lucía tan lúgubre y amenazador como Yomotsu, el camino entre el mundo de las tinieblas y la tierra según es descrito en la mitología japonesa. Aquí y allá alumbraban las linternas en los portillos de las casas de té. A lo lejos se oían, como chillidos de auxilio, los cantos de las geisha acompañados por el *shamisen*² y las risas entrecortadas de hombres ebrios.

Entramos en una de aquellas casas y fuimos conducidos a un cuarto sobrio y en penumbra que me pareció más bien una cárcel, sin ninguna relación con la lujuria y el placer de hombres atraídos por floridas mariposas - eso pensé, años más tarde por supuesto. Esperamos una media hora. Luego se abrió sin ruido una de las puertas corredizas de papel y entró una mujer.

- Mi señor, ¡tanto tiempo sin verlo! - dijo la mujer a mi padre en el elegantísimo dialecto de la región de Kyoto, e inmediatamente se le acercó deslizándose sobre sus rodillas. Oí el crujir de su kimono de seda. Su nuca blanca enharinada se inclinaba como el cuello de un lirio, sosteniendo el peso de su cabellera negra espectacularmente peinada. En ese momento vi un hilo invisible atar su mirada con la de mi padre. Repentinamente un miedo inexplicable se apoderó de mí y me eché a llorar a gritos.

- Oh, corazoncito, ¿qué te pasa ?

Diciendo esto la mujer me estrechó entre sus brazos y me cubrió con las mangas de su kimono, perfumadas con incienso. Su pecho abundante casi me asfixiaba. Era demasiado encantador estar en sus brazos y seguir llorando.

Mi padre le dijo:

- Mira, diseñé este obi para ti, para que lo uses en otoño.

Desató el paquete de tela y sacó un rollo de fastuoso brocado; sostuvo con la mano izquierda el extremo y con la otra lo empujó hacia la mujer. La faja se desplegó como una serpiente policroma levantando un leve rumor; era un diseño con delgados arco iris de siete colores entrecruzados como las olas del mar, con pequeñas mariposas negras esparcidas entre ellos. Las partes amarillas estaban bordadas con hilos de oro.

- ¡ Ah, qué hermosura, qué hermosura ! Una mujer haría cualquier cosa por poseer algo como esto ...- murmuró la geisha casi sollozando.

Mi padre, risueño, dijo:

- Es tuyo, querida ...

Años más tarde me di cuenta de que fue a partir de ese instante cuando empecé a odiar a mi padre. Odié a mi padre con toda mi alma; odié a la mujer y odié, sobre todo, la faja de los arco iris.

Era época de guerra. Día a día languidecía el negocio de mi padre; un negocio al que sólo alimentaban ya los vicios humanos, las temblorosas manos de hombres impacientes por desatar las fajas de las mujeres, y por las risas coquetas de las geisha atrapadas en esos obi gruesos y pesados, en ese cautiverio conservador.

Yo tenía seis años. Mi único hermano me llevaba doce años. Desde aquel día en que fui con mi padre a visitar a su amante gueisha, mi amor por éste se había trasladado a aquél; para mí era un padre jovencito. En ese tiempo mi hermano estudiaba en la Universidad de Kyoto.

Un atardecer mi hermano y yo regresábamos del mercado. Muchas mercancías habían desaparecido y lo único que se conseguía eran camotes y verduras miserables. Caminábamos por una senda que penetraba el bosque cercano a mi casa de campo. Nos habíamos mudado al campo desde la ciudad de Kyoto, pues corría el rumor de que pronto la antigua ciudad, que tiene una tradición de 1000 años, sería el blanco de un bombardeo norteamericano de gran magnitud, que tenía por objeto sofocar el espíritu japonés destruyendo hasta la última casa y masacrando hasta la última alma de Kyoto.

Recuerdo bien. El verano terminaba. Todo el día había llovido. En esa época

del año, cada aguacero marca gradualmente la llegada del otoño; y luego de las lluvias el color de las montañas cambia, cobrando cada día un tono sobrio y triste.

Esa tarde mi hermano me tomaba de la mano izquierda y cargaba una bolsa llena de camotes, alimento principal en aquellos días. De repente se detuvo y se agachó frente a mí, mirándome fijamente a los ojos.

- Hermanita linda. Creo que voy a morir pronto.

Atacada por el miedo pregunté:

- ¿Por qué dices eso?

- Escucha bien, linda. Tu hermano tiene que ir al frente de batalla. Hoy me llegó la famosa tarjeta roja ... ya me reclutaron.

- Pero hay muchos soldados que regresan vivos. ¿Por qué tienes tú que morir, hermanito ?

- No lo sé ... pero tengo un presentimiento.

En el camino se veían charcos de lluvia aquí y allá, reflejando el cielo de color de jade, al que se mezclaba el tono rojizo del arbol.

- Pero después de morirme, ¿ adónde irás ?

- No lo sé. Dicen que hay dos lugares para los muertos: uno llamado paraíso y otro infierno.

Luego me preguntó dulcemente si estaba cansada; dije que no. Recuerdo muy bien aquel atardecer, no sólo por ese diálogo triste, sino también por otro acontecimiento indeleble en mi corazón.

Ya callados, seguimos caminando.

Fue en ese instante cuando sentí de pronto un mareo terrible; mis ojos empezaron a arder y me atacó un fuerte deseo de vomitar. Vi a mi hermano, quien también sin saber lo que pasaba, se detuvo; su rostro estaba teñido de rojo radiante. Miré a mi alrededor. Los árboles, la hierba, las piedras, la arena de la senda, los charcos estaban encendidos y envueltos en llamas doradas y deslumbrantes. Volví la mirada sobre la figura de mi hermano, quien allí parado se veía como la estatua de un buda de oro. El contorno de su figura emitía rayos resplandecientes. Un aura rodeaba su cabeza. Me di cuenta de que estábamos en el centro de una enorme columna de luz. Las plantas habían perdido su color y sobre ellas caía un grueso velo transparente de luz ámbar, que les daba el aspecto de objetos tocados por el rey Midas. Las cigarras dejaron de cantar. Las gotas de lluvia que permanecían inestables en las hojas de pino relucían como diminutos granos de topacio. La columna de luz se erguía desde uno de los charcos de lluvia.

- ¿Qué pasa, hermano? ¿Qué es esto? ¿Qué es esto?

Yo gritaba enloquecida, sin poder razonar la situación.

- ¡Es un arco iris! ¡Mira, estamos en el manantial de un arco iris! Voltea hacia arriba, ¿ves?

Era cierto. El arco iris se lanzaba desde allí hacia el cielo emitiendo colores. ¡Ah, era el manantial de un arco iris! ¡Era el origen de aquel puente flotante que

atravesaba la vasta llanura celestial!

- ¡Es un arco iris!

- ¡Es un arco iris!

Gritando como locos, mi hermano y yo brincamos, bañados por la lluvia de luz. Las llamas doradas flameaban sin calor ni ruido. Mi hermano me levantó entre sus brazos y empezó a girar, dando brincos alrededor del charco de donde brotaba aquel pilar de luz.

Perdimos la noción del tiempo. No recuerdo cuánto tiempo estuvimos bailando empapados en luz. Pudieron haber sido unos minutos, unos días, unos meses ...

La prodigiosa luminosidad fue desvaneciéndose paulatinamente como una música sinfónica que se apaga para perderse en el silencio. Volvieron el intenso verde de las plantas y el canto de las cigarras. Volvió la atmósfera fresca del atardecer de un verano postrero. Despertábamos de un profundo delirio. Mi hermano me depositó en el suelo y dijo:

- Sabes, hermanita ... Sé que voy a morir ... Pero ya no me importa. Ya no tengo miedo. ¡Hemos visto el nacimiento del arco iris! ¡Hemos visto la cosa más bella de la tierra! Así que ya no importa cuándo ni dónde muero. Tú también lo has visto. Ten valor y sé fuerte ... Hoy llegaste a la cumbre de tu vida ... No te preocupes por nada. El resto de tu vida será como el cambio que te dan con monedas pequeñas cuando pagas con billetes grandes ... ¿me entiendes?

Vi la cara de mi hermano, en la que aún vagaba un rubor reminiscente de aquella luz. Luego sus ojos y sus cejas espesas cobraron otra vez el mismo brillo negro de antes.

Entonces se agachó y recogió del camino dos piedras redondas y blancas como dos huevos, y dijo:

- Mira. Son piedras bañadas por la luz del arco iris.

Calló unos instantes. El canto de las cigarras salmodiaba otra vez en nuestros oídos. Olía al verde intenso de las plantas mojadas, en una respiración como de despedida de una temporada gloriosa.

La voz serena de mi hermano rompió la tregua:

- Vamos a hacer un pequeño rito, ¿de acuerdo?

- Sí ...

- Mira, me vas a hacer un favor ... no tengas miedo.

Sacó un cuchillo de monte, limpió cuidadosamente el filo con su pañuelo blanco, y me tomó la mano izquierda.

- Cierra los ojos. Te voy a picar un poco el dedo índice. No llores.

- No, hermanito ...

El piquete me hizo estremecer. Abrí los ojos y vi mi índice. Una gota de sangre crecía como rubí.

- Eres una buena niña. Unta esta piedra con tu sangre ...

La piedra lisa y blanca quedó manchada con mi sangre.

- Ahora me toca a mí. Espérame un poco. No te muevas. ¿Está bien ?

Y se metió entre los árboles, desapareciendo en la maleza.

Cuando reapareció, tenía en su mano la otra piedra blanca, que se veía viva, respirando sutilmente sobre su palma. Parecía un conejito acurrucado.

Me la entregó diciendo: - Toma. Guárdala con cuidado. Será tu compañía toda la vida. Yo me quedaré con la otra ... Iré al frente con ella ...

La acerqué a mi nariz; olía dulce; olía a flores de castaño.

Años más tarde supe que los hombres eyaculan.

Algunos meses más tarde, mi hermano desapareció para siempre del horizonte de mi vida. Fui informada de que murió con espíritu heroico, como kamikaze . A los escuadrones especiales de la última etapa de la guerra los llamaron kamikaze tokkotai - el viento divino. Así nombraban a aquellos jóvenes pilotos que se arrojaban junto con su avión sobre los barcos norteamericanos. Claro que lo hacían porque no se les daba el combustible para cubrir la jornada de regreso. No tenían otra alternativa.

Así que moriste, hermano, como kamikaze - el viento divino ... ¡Con qué estúpido nombre te coronaron! Decían que morían por el honor del emperador. Decían que en el instante en que se echaban sobre los barcos enemigos, los kamikaze gritaban "¡Viva el emperador!" Mentira ... Sé que muchos gritaban: "¡Adiós, madre!" y que otros nombraban a sus mujeres o a sus novias. " Murieron por el emperador ", decían. No es cierto. Morían por sus seres amados. Morían para evitar que los bárbaros blancos violaran a sus mujeres, sus hijas o sus novias; para evitar que "los salvajes peludos" destruyeran sus preciosos hogares de madera, invadiendo sus serenos jardines de arena blanca ...

Había llegado la noticia de que en alta mar, en Okinawa, se reunían escuadras de barcos de guerra y portaviones movilizados por la fuerza aliada. Las grandes ciudades del Japón habían sido 'bautizadas' con bombardeos; el 99 por ciento de los muertos eran civiles, niños, bebés, ancianos y mujeres. Los ataques aéreos se intensificaban con una implacable ferocidad. Mi país agonizaba. Para dar el golpe de gracia, los Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Rusia y otros países aliados, se echaban encima de un gusano amarillo y moribundo. Sucio negocio ...

Después de la muerte de mi hermano, uno de sus compañeros me mandó una foto de él, vistiendo su uniforme de piloto kamikaze, en la que aparecía sonriendo y mostrando sus dientes blancos. El rostro, bien quemado por el sol, estaba semicubierto con una gorra aeronáutica, y alrededor del cuello, también hermosamente quemado por el sol, flameaba una estola blanca de seda.

La guerra terminó en agosto de 1945.

Hace unos diez años me llegó cierto día una carta de California, Estados Unidos. El remitente era un tal señor Williams. Abrí la carta. Empezaba así:

" Yo presencié los últimos instantes de la vida de su hermano. Me costó muchísimo trabajo averiguar su nombre y dirección. Por medio de la Secretaría de Relaciones Exteriores de los Estados Unidos y la de Japón, logré localizarla. Me tomó cerca de veinte años conseguirlo ..."

Luego Mr. Williams describía detalladamente la forma como ocurrió todo. Fue la mañana del 15 de diciembre de 1944. Mr. Williams estaba en la cubierta de un portaviones en el mar de Okinawa. De pronto, vio un avión de caza japonés. Esos aviones se llamaban "zero" y eran extremadamente temidos por los pilotos norteamericanos, porque después de derribar a los aviones enemigos se arrojaban sobre los barcos norteamericanos. En ese momento todos los tripulantes del portaviones estaban reunidos en la cubierta de proa atendiendo la misa que oficiaba un reverendo militar. El "zero" japonés se acercó al portaviones. La gente estaba atónita sin saber momentáneamente qué hacer con la repentina aparición del avión de caza enemigo, el que se alejó una vez y volvió, ahora hacia la parte trasera del barco.

Cuando los norteamericanos abrieron fuego de ametralladora, el avión se echó de nariz a la cubierta de popa. Unos instantes antes, Mr. Williams vio al piloto japonés arrojar algo que rodó sobre la cubierta de proa y fue a parar cerca de donde estaba él. Mr Williams lo recogió, lo guardó en el bolsillo de su pantalón y se tiró al mar.

Mr. Williams había visto todo; estaba seguro de que el piloto japonés trató de esquivar la cubierta de proa donde se apiñaban los marinos. La mitad del portaviones fue desbaratado por el impacto y empezó a hundirse lentamente. Toda la tripulación fue salvada por un submarino norteamericano que andaba por allí. Cuando Mr. Williams fue rescatado por el submarino recordó aquel paquetito y lo abrió. Estaba mojado. Una piedra blanca, ligeramente manchada, estaba envuelta cuidadosamente con una pequeña bandera del sol naciente, en donde apenas se leían las siguientes palabras escritas con tinta negra: "I'll die for the rainbow's sake" ("moriré por el arcoiris") "Ken Kawai, quinto escuadrón Tsukuba"

Una semana después de la carta me llegó un paquete pequeño desde California. Era la piedra, La mancha de mi sangre había desaparecido completamente y tenía un brillo extraño. Posteriormente el señor Williams me escribió otras cartas invitándome a los Estados Unidos; decía que quería mandarme a la universidad y que, si yo quería, podría vivir en ese país para siempre. No acepté la invitación.

Coloqué las dos piedras blancas, ahora limpias y brillantes, sin manchas en el altar budista en un rincón de mi modesto departamento, junto con la foto de mi hermano.

-Regresaste conmigo - le dije a la piedra - después de haber visto tantos infiernos

...

Los años se me fueron como el agua del río. Nunca me casé. Actualmente trabajo como barrendera en una compañía. Las señoritas secretarias, vestidas con lujosas ropas a la última moda y con maquillaje llamativo, me llaman "tía barrendera", y sé que a mis espaldas me llaman "la viuda no casada". Llámeme como me llamen,

¿ qué me importa ?. Después de haber visto la cosa más bella de la tierra, mi vida es como los restos de una fastuosa cena ... ¡Pobres seres femeninos que no saben nada de la vida! He tenido, por supuesto, en mi juventud escarceos amorosos; pero nunca encontré a un hombre como mi hermano.

Yo seguiré viva. Viviré como barrendera y moriré como barrendera. No me importa. Vivir como una estrella de cine, como una señora feliz con hijos, cálidamente protegida por su marido, vivir como una regia gueisha codiciada por todos los hombres del mundo, o vivir como barrendera; ¿ qué diferencia hay ? De todas maneras vivimos y morimos. La vida corre como el agua del río. La única diferencia entre tantas vidas está en si uno vio o no el manantial de un arcoiris. En eso creo.

Traducción de Atsuko Tanabe.

1. obi: faja con que se ciñe el kimono.

2. shamisen: instrumento musical de tres cuerdas.

ANALES DE SEI SHONAGON

LUIS THONIS

Puede acariciarse una "filosofía"
en El Imperio de los Sentidos ?

óyelo en la almohada de Sei Shonagon

¿ Por qué se eligió a la católica Nagasaki
para arrojar la Bomba ?

óyelo en la almohada de Sei Shonagon

¿ Por qué antinaturalidad ella
encuentra o engendra a un genial pintor ?

óyelo en la almohada de Sei Shonagon

¿ Por qué hay tanta demanda de historias
simples, de acción, al mismo tiempo
que crece la conjetura irlandesa ?

óyelo en la almohada de Sei Shonagon

¿ No somos la tierra del joven mentís
a los ojos amnésicos de los viejos mundos ?

óyelo en la almohada de Sei Shonagon

¿ No se reclama a la política
algo que se pide y reniega
en la religión
confunde historia con tradición
y viceversa ?

¿ Por qué en nuestra horda culta
el sutil suena a hipócrita
y el valiente a energúmeno ?

¿ Hay un punto de convergencia formal
entre el salmo y el haiku ?

¿ Pueden los Anales de Historia
usarse como almohada ?

Una mujer formuló el problema
y la Emperatriz la autorizó a dormir
Sei despertó en sueños
sobre el cañamazo de los textos

Ya nunca descansó sobre ellos
leyó, transmutó, cubrió páginas
de límpidas, renovadas historias
añadiendo incomprensibles rarezas
resultó más una muralla
que un jardín simétrico
valía por un quiasmo
chocó previsiblemente a los exégetas
sus tachaduras, parece, tuvieron origen
en la espina dorsal
había puesto los caracteres

antes que las letras
 porque en ninguna tradición falta
 el imbécil que pregunta:
 ¿ se escribe lo que se siente ... ?
 o a la inversa

Conozco -escribió- la mentalidad
 de aquéllos que hablan bien de lo que detestan
 y critican lo que les gusta
 por eso lamento que hayan leído mi libro

Desde aquí es posible imaginar
 que al menor incidente literario
 (alguno me corregirá: ¡callejero!)
 unos se refugian y otros dormitan
 unos la citan y otros la arrojan
 no saben si están soñando
 en una almohada mal puntuada
 o leyendo a Sei Shonagon

Se puede tropezar con algo peor
 con enterados que imitaron su plétora
 echándose a dormir sobre archivos
 de nuestra breve, sinuosa
 no satisfecha historia
 tediosa a fuerza de pasión
 advirtieron que había demasiados volúmenes
 para tan pocos años
 cada uno decía al revés
 la historia del precedente
 varios dobles orígenes
 se codeaban en tomo
 a una nunca asumida
 mentira inicial
 palpataba la excusa del país joven
 de la ausencia estricta de tradición
 que por definición es milenaria

una cosa, se escuchó, era decantar
 otra esperar como boquiabiertas ánimas
 la postrera, definitiva condena
 la beatificación canalla o post-mortem
 silbar la agonía del león trigésimo
 vomita la espuma sus no nacidos
 y siempre hay que volver a empezar

Hubo acuerdo en un punto
 Sei era japonesa
 ni monja ni dandy
 aseguró un docto analfabeto
 su arte llevaba a la esterilidad
 ironizó, para atenuar, el más sutil
 muchos monumentos, estatuas
 colores y letras están al acecho
 informó un contrariado
 la belleza en sí misma es destrucción
 los más creen que debe ser destruida
 antes de pasar por el aro
 eso que hasta la almohada sabía
 nadie lo notó
 y entonces todos se durmieron
 el cubil más que de almohada
 tenía forma de cajón: una Biblioteca
 usada para aseo personal
 en eso irrumpió un viejo con alas
 vengo a llevarme la almohada de Sei
 dijo y se fue dando las gracias

TOKONOMA

agradece el apoyo de:

Raúl González Dagnino
Ayako Kishimoto
Jorge Rodríguez Mares
Liliana Guaragno
Arturo Carrera
Mónica B. Hernández
Celia Ishii
María Mori
Carlos Francia
Fumiko Brunello
María Susana Ueltzen
Masako Usui
Horacio Padovani
Ursula Kirsch
Gabriel Ferraris
Eugenia Tsou
Orlanda Yokohama de Fernández
Diana Débora Míguez
Jorge Takashima

Nicolás Prior
Thelma Luppi
Osamu Usui
Atsushi Mizukawa
Marta Lena Paz
Norma Yokohama
Mirta Sato
César Aira
Mikiko Kimbara
Ofelia Tsuji
Liliana Ponce
Ryoshiro Baba
Takashi Kadowaki
Michie Kikuchi
Misa Mochinaga
Lidia Kobayashi de Takeda
Ana Pagano Apollonio
Iwao Akizuki
Fumiko Sato

Agradecemos a Japan Foundation, a Cathy Silber y a Lee Hsiao Wen.

EN EL PROXIMO NUMERO

traducción y literatura

TOKONOMA

2

Banana Yoshimoto
Kazuo Ishiguro
Oe Kenzaburo
Yoshimura Akira
Liliana Ponce

Arturo Carrera
Abe Kobo
Ana Pagano
César Aira
Mercedes Roffé

CENTRO CULTURAL

YUKIO MISHIMA

fundado por Osvaldo Moro

Candelaria 65 Ensenada 399
Tel. 69-1655

"LA CARGA DEL AMOR"

de Zeami

Elenco Estable de Teatro C.B.C

(Universidad de Buenos Aires)

con la dirección
de Héctor Kohan

Información:

961-8625

84-4568



JAPONICA

revista de cultura

Apartado Postal 19-285, 03910
México, DF.

Se terminó de imprimir
en el mes de febrero de 1994
en Elympres
Impresos en General
Aconcagua 5676 Capital Federal