



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Vínculos y evidencia estética entre la novela japonesa y la mexicana: *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin, “Bonsái” de Guadalupe Nettel y *Bonsái* de Alejandro Zambra**

Tesis  
para obtener el grado de  
Maestra en Literatura Mexicana

Presenta:

Berenice Ramos Romero

Director de tesis:

Dr. Felipe A. Ríos Baeza

Puebla, Pue.

Agosto 2015

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA</b>	4
<b>INTRODUCCIÓN</b>	6
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>UNA REVISIÓN TEÓRICA</b>	12
1.1 De la literatura comparada como método de análisis	12
1.2 De la noción de intertextualidad	17
1.2.1 La intertextualidad en Julia Kristeva	19
1.2.2 La intertextualidad en Roland Barthes	23
1.3 De la traducción y los estudios de recepción	26
1.4 Del Orientalismo	31
1.5 Japonismo	37
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>ENTRE DOS CORRIENTES MARINAS: JAPÓN</b>	39
2.1. Literatura japonesa. Un breve recorrido de Meiji hasta nuestros días	39
2.2 La estética en Japón	46
2.2.1 Motivos recurrentes en la literatura japonesa	48
2.2.1.1 Una tradición literaria moldeada por el alma femenina	49
2.2.1.2 El escritor japonés hacia dentro	50
2.2.1.3 Sugerir por explicar	53
2.2.1.4 El empleo de la metáfora	55
2.2.1.5 Gusto por lo irregular	58

2.2.1.6 La fugacidad	60
2.2.1.7 Espacios: lugares, viajes	61
2.3 De los motivos recurrentes en las obras a analizar	63
2.3.1 El sintoísmo: sombras, jardín, ceremonias	64
2.3.2 El puente flotante de los sueños y las desapariciones. (Harakiris y suicidios)	67
2.3.3 Las cuatro estaciones: Individuo y sociedad	68
2.3.4 Del personaje: nombres, características y espacios	69
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>MOTIVOS JAPONESES: HACIA UN ANÁLISIS DE LAS OBRAS</b>	71
3.1 De las obras	71
3.1.1 Mario Bellatin y <i>El jardín de la Señora Murakami</i>	73
3.1.2 Guadalupe Nettel y “Bonsái”	82
3.1.3 Alejandro Zambra y <i>Bonsái</i>	96
<b>CONCLUSIONES</b>	108
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	113
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b>	124

## AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

### AGRADECIMIENTOS:

Al Dr. Felipe A. Ríos Baeza por su invaluable guía y asesoría desde la primera charla acerca de esta investigación. A la Dra. Alicia V. Ramírez Olivares quien con sus observaciones enriqueció esta tesis. Al Mtro. Juan Carlos Canales Fernández por las recomendaciones literarias pero sobre todo por darme un segundo aliento que me regresó la pasión al Japón y en especial a la literatura nipona. A la Pontificia Universidad Católica de Chile, en especial a Cristián Opazo, Macarena Areco, Magda Sepúlveda, Rubí Carreño, Wolfgang Bongers por el talento, las enseñanzas académicas y las lecciones de vida. A la Leticia Contreras, al Dámaso Rabanal Gatica, a la Carolina Carvajal, a la Javiera Irribarren y al Rodrigo G. Dinamarca porque sin quererlo fueron mis *senseis* durante seis meses y ahora lo son para toda la vida. A la familia que se construye: mi Cesia, mi Pado, mi Pipe por las incontables veces que me llamaron “seca”, “pulenta” y me la creí. A Carlos Alberto Reyes Arroyo que en 2006 con ese *best seller* bajo su brazo me acercó a literatura japonesa. A mis padres, sobre todo a mi madre. A mi hermana Connie que me apoyó, escuchó y leyó durante todo el trayecto de esta tesis.

### DEDICATORIA:

A Felipe A. Ríos Baeza con la admiración de siempre.

A Carlos A. Arroyo, clave en los momentos de incertidumbre.

*Yo olía el papel  
de un libro extranjero  
recién llegado:  
¡qué ganas me entraron  
de tener dinero!*

Takuboku

## INTRODUCCIÓN

Leer y escribir. Artificial y natural. Oriente y Occidente. Cita y plagio. Sin comillas e intertextualidad. Las estructuras dicotómicas han sido difíciles de desdibujar en el pensamiento manifiesto del individuo, sin embargo autores como Jacques Derrida, Jacques Lacan, Michel Foucault, Julia Kristeva, Roland Barthes han intentado desde la posición del discurso borrar las dualidades haciendo énfasis en deconstruir las posiciones jerárquicas y fijar la crítica en la multiplicidad de interpretación en los textos literarios.

Las tareas fundamentales de un trabajo de tesis no han variado desde sus comienzos: analizar textos, explicarlos, relacionarlos, valorarlos, conservarlos; ser autoconsciente de ello implica hallar –y plantear– un método que particularice la manera de leer textos que otros han estudiado, estudian o estudiarán. Para hablar de una manera diferente al hacer un análisis de textos hay que partir de dos actos: el primero, el gusto por la correlación entre el tema, los textos y un yo; el segundo, de un diagnóstico.

En cuanto al diagnóstico, aunque pareciera ser que la revisión y lectura de la literatura japonesa están en boga, todo ello alimentado por los estudios realizados recientemente por la teoría literaria comparativa y los cuales se relacionan con el ámbito de la intertextualidad, son pocos los estudios, en materia de literatura realizados al respecto. Hasta ahora, uno de los más lúcidos es el de Felipe Ríos Baeza, quien en su libro *El desvarío ilustrado: ensayos sobre narrativa hispanoamericana contemporánea* (IBERO-BUAP, 2014), presenta dentro del corpus un ensayo dedicado a la interpretación sobre la presencia de los ritos ceremoniales como una actividad que evidencia rasgos del sincretismo y la filosofía oriental en la obra de Mario Bellatin. Asimismo, otro de los

ensayos dentro de los once que conforman este libro, presenta la obra de Alejandro Zambra, en el cual sostiene que al momento de incorporar elementos orientales en la obra no es posible realizar una copia sino únicamente apropiándolos desde “una grafía propia de Occidente” (139).

Otro de los trabajos que también se han acercado a establecer un análisis académico sobre la obra de Alejandro Zambra, se realizó en la Universidad Iberoamericana de Puebla, en el año 2011. La investigación por parte de Mario Fernando Montenegro Sandoval, se tituló *Género literario e intertextualidad en “Bonsái” de Alejandro Zambra*. El objetivo fue crear una discusión acerca del género al que puede o no pertenecer dicha obra literaria, determinando como conclusión, por parte del investigador, que se trata de una novela resumen. Asimismo la identificación de los mecanismos de intertextualidad abordados por Montenegro Sandoval, abordan un trabajo de relaciones textuales con otros textos y con la misma obra, estudiando bajo esta perspectiva la presencia de la ironía, la parodia y la autorreflexión.

Recientemente Macarena Areco publicó su libro *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros* (2015); en él presenta el ensayo “Imaginarios de espacio y de sujeto: Japonerías en la narrativa argentina, chilena y mexicana reciente” donde reconoce, de entre varios autores, la figura de Mario Bellatin, Guadalupe Nettel y Alejandro Zambra como escritores que están retratando cada quien a su modo visiones y estructuras al modo de la literatura japonesa.

Así, la necesidad de comenzar este proyecto de investigación radica en mostrar el reciente interés de los escritores hispanoamericanos por retomar y hacer cercana una literatura y cultura con la que pareciera no existen cercanías. En el campo de las

investigaciones de narrativa en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, no figura un trabajo que aborde y explore los vínculos entre la literatura japonesa y la literatura mexicana, por ello se ha centrado el interés en realizar un estudio en las obras *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin, “Bonsái” de Guadalupe Nettel y *Bonsái* de Alejandro Zambra, debido a una presencia latente en las tres obras que señalan motivos culturales japoneses, además de un tratamiento de la estética narrativa nipona, ya sea en la manera de retratar la creación literaria y de la colocación de atributos correspondientes a la filosofía oriental, como de la apropiación de rituales ceremoniales transformados a la visión occidental.

Por ello, esta tesis se propone presentar las relaciones ideológicas, la introducción de elementos propios de la cultura japonesa, la parodia de las estructuras y la manera de enunciar de autores japoneses en la narrativa mexicana de los escritores Mario Bellatin y Guadalupe Nettel y en la obra del chileno Alejandro Zambra.

La metodología para esta tesis discurre a través del campo de la intertextualidad iniciado por Julia Kristeva, de la teoría del Orientalismo propuesta por Edward W. Said y de la problemática de la recepción de los textos a través de traducciones del japonés al español, y en otros casos de la recepción de obras que han llegado a nosotros a través de la traducción de las traducciones, es decir aún más alejado de la creación real.

En el año 2000, el escritor mexicano Mario Bellatin (México, 1960) dirige sus letras hacia la representación de Oriente. Su novela *El jardín de la señora Murakami* atiende a ritos ceremoniosos japoneses, evidencia la exquisitez de la narrativa nipona e introduce elementos de alto valor simbólico para la cultura japonesa. En ésta es inevitable establecer una evocación a los autores japoneses Yasunari Kawabata y Jun'ichirō Tanizaki.

Más tarde, en el año 2007, aparece la obra de Guadalupe Nettel (México, 1973), titulada *Pétalos y otras historias incómodas*, que contiene el cuento “Bonsái”. En este relato la autora precisa exponer una reflexión sobre la naturaleza del ser humano, su interés por los espacios nos advierte se halla envuelto en una filosofía oriental, donde la reconciliación del individuo consigo mismo permite un bien hacia el exterior. El manejo de este tipo de escenarios le han valido denotar la mano e influencia de Haruki Murakami en su propuesta narrativa, específicamente en “Bonsái”, el cuentario *El matrimonio de los peces rojos* (2013) y en su más reciente publicación *Después del invierno* (2014).

Entre los dos autores mexicanos, aparece la figura de Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975) con su novela *Bonsái* (2006). El elemento nipón que da eje a la diégesis es precisamente un bonsái. El árbol miniatura es un signo que figura ser el modo de narrar. Hay una historia de amor, una historia de libros leídos y no leídos, la creación de una novela inexistente, de un suicidio, todas estas se deshilvanan en paralelo con la creación de un libro y el cuidado de un bonsái. La manera de narrar del escritor chileno sigue el tratamiento dado por los autores japoneses Jun'ichirō Tanizaki y Natsume Sōseki, donde la presencia del yo y el hecho de preferir sugerir las acciones en el relato, eliminando toda narración barroca, lo acerca a la manera de narrar de estos autores.

A lo largo de esta tesis las respuestas que se hallan responden a la hipótesis de determinar si en las novelas *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin, “Bonsái” de Guadalupe Nettel y *Bonsái* de Alejandro Zambra se evidencia un tipo de estética japonesa que se refleja en la apropiación de las tradiciones en los personajes de dichas novelas, así como se alude a elementos que son símbolo de la cultura japonesa y en la manera de captar la creación literaria.

Por otra parte, también se establecen qué elementos claves aparecen en las historias con características propias de la cultura japonesa. Este ejercicio sirve para demostrar si guardan similitudes las historias entre un autor y otro en su tratamiento de esos elementos, tales como el bonsái, la presencia del jardín, de la sombra –haciendo remembranza a Tanizaki-, de la ceremonia, la soledad, el desapego, el encuentro con la naturaleza como un espejo y el mismo suicidio, como una respuesta a la imposibilidad del ser.

Las apreciaciones mencionadas líneas arriba, han sido desarrolladas a través de tres capítulos, entre los que se pretende mostrar una vinculación entre la narrativa japonesa y la mexicana y chilena (para el caso de Alejandro Zambra).

En el capítulo I, titulado *Una revisión teórica*, encontraremos una explicación del cómo se han dado los procesos para hablar sobre la interpretación de los textos, dejando de lado términos como “influencia” y nos acercaremos más a las posturas de Ulrich Weisstein, Roland Barthes, Itamar Even-Zohar y Julia Kristeva con sus visiones sobre la “intertextualidad” y la “transposición”. Además haremos una revisión sobre las posturas de Edward W. Said y su análisis del Orientalismo, así como de Franz Fanon para llegar a determinar cómo nuestras construcciones concebidas respecto al Oriente nos llegan únicamente a través de una invención europea; posteriormente abordaremos la problemática de que nuestra forma de llegar a la literatura japonesa, o de cómo ésta llega a nosotros, es a través de traducciones, tal como lo revela Alejandro Zambra en *Tanizaki en la penumbra* (2009). Al final de este capítulo propondremos dos categorías de análisis a las que hemos denominado *Japonismo* y *japonerías*.

Durante el capítulo II, *Entre dos corrientes marinas: Japón*, haremos un rastreo por la literatura nipona, para identificar cuáles son los autores que mayormente han tenido

relevancia en la obra de Mario Bellatin, Guadalupe Nettel y Alejandro Zambra. También, esta revisión nos indicará de cuál autor japonés tienen mayor influencia los autores de las obras a analizar y qué evidencia estética podemos encontrar plasmada. El recorrido comienza desde la Restauración Meiji. Asimismo, encontramos los primeros motivos estéticos y simbólicos que son reiterativos en las obras y autores que se exponen.

En el capítulo III, *Motivos japoneses: hacia un análisis de las obras*, se llevará a cabo un trabajo de comparación entre las obras *El jardín de la señora Murakami* (Mario Bellatin), “Bonsái” (Guadalupe Nettel) y *Bonsái* (Alejandro Zambra), con la finalidad de reconocer la estética japonesa, así como los motivos de confluencia y separación entre estos autores. Este ejercicio se presentará para señalar e identificar los motivos japoneses de convergencia y distanciamiento entre los tres autores a estudiar.

Finalmente, consideramos que esta propuesta de vinculación entre la novela japonesa, mexicana y chilena respectivamente, localizada en las conclusiones, es la propuesta de una guía para voltear a ver a los escritores hispanoamericanos que se encuentran retomando los escenarios orientales para dar vida a sus propios proyectos literarios.

# **CAPÍTULO 1**

## **UNA REVISIÓN TEÓRICA**

### **1.1 De la literatura comparada como método de análisis**

La literatura posee una virtud que la convierte en material de estudio y ésta es su capacidad intrínseca de ser vinculada con los hechos de cultura, mismos que son entendidos como cualquier manifestación signica producto de las civilizaciones. Por ello y bajo este rasgo es posible vincular a la literatura con los hechos históricos, con la característica particular y sobresaliente de ser fidedignos. Dada esta peculiaridad, la literatura se distingue además por

su carácter de ruptura con lo remarcable (la necesidad de reflejar momentos de la historia), este tipo de distinción se ha visto obstaculizado por las *Poéticas* que mantenían un carácter normativo y hacían depender una escritura de los cambios históricos. Lentamente esta acepción de literatura se ha ido desdibujando y ha perdido su carácter tan restringido al punto tal de denominar como literatura a “fenómenos verbales de carácter o finalidad estética” (Llovet, 2005:33) y permitiendo así la inserción del lector provisto con la capacidad no sólo de leer sino de comparar lo leído.

La noción de literatura comparada nace bajo el concepto de *Weltliteratur*, acuñado por J.W. Goethe en 1827<sup>1</sup>, bajo la constitución de los modernos estados nacionales y del ascenso del nacionalismo; durante el siglo XIX se usa para acentuar la diversidad de las culturas y por la tanto se visibilizan las diferencias. Es importante señalar que Claudio Guillén hacia 1985 parte de esta idea y afirma:

tenía que haberse abierto camino, para que fuera posible la Literatura Comparada, la idea de literatura nacional y el sentido moderno de identificación histórica. Es decir, aquellos componentes sin los cuales no son fácilmente concebibles unos fuertes contrastes entre unidad y diversidad. (Guillén, 1985: 39)

De acuerdo a lo expuesto, la literatura comparada surge ante la transformación y el nuevo régimen de relaciones que se establece entre las culturas de Europa; George Steiner en “Qué es la literatura comparada” señala:

---

<sup>1</sup> Esta noción propuesta por Goethe surge mientras comenta una novela china y unas canciones de Béranger, dotándolo de un sentido doble al manifestar “cada vez veo más claramente [...] que la poesía es un acervo común a todos los hombres, y que aparece en todas partes y en todos los tiempos representada en centenares y centenares de hombres. [...] Me complazco contemplando lo que sucede en otras naciones y aconsejo a todos que procuren hacer lo mismo. El concepto de literatura nacional ya no tiene sentido; la época de la literatura universal está comenzando, y todos debemos esforzarnos por apresurar su advenimiento.” (*cit. pos.* Llovet, 2005: 340)

[...] la literatura comparada lee y escucha después de Babel; presupone la intuición, la hipótesis de que, lejos de ser un desastre, la multiplicidad de las lenguas humanas [...] ha sido la condición indispensable para que los hombres y mujeres gocen de la libertad de percibir, de articular y de “escribir” el mundo existencial en plena libertad. (1992: 133)

A partir de las nociones anteriores, para 1931, Paul van Tieghem definía en los siguientes términos el objeto de la literatura comparada: “es esencialmente estudiar las obras de las diversas literaturas en sus relaciones entre sí” (1931:57), este apunte se convirtió en el eje de las obras que posteriormente se escribirían sobre el comparatismo, primordialmente durante el siglo XX. Las propuestas metodológicas y epistemológicas de este autor resultaron ser más relevantes en cuanto su observación sobre la relación entre autores y obras con sus delimitaciones lingüísticas, en *Littérature comparée*, expresa:

[...] una vez fijada la frontera entre dos literaturas, nos proponemos estudiar todo cuanto, en el dominio literario, pasa de un lado a otro, de manera que ejerza una acción. Todo estudio de la literatura comparada, decíamos, tiene por finalidad describir un paso, el hecho de que algo literario sea transportado más allá de la frontera lingüística. (59)

Con estos apuntes de Paul van Tieghem, la literatura comparada ejecuta un quiebre con la noción primaria de *Weltliteratur*, proceso que redujo a los estudios comparatistas a enfocarse en los intercambios e influencias visibles, asignándole así un método capaz de rastrear las relaciones de hecho e influencias con testimonios y opiniones contemporáneas a la obra.

Los rasgos expuestos anteriormente le dan a la literatura comparada una definición y visión historicista (en la que únicamente atiende la relación entre literatura e historia, historia política, historia del arte, de la filosofía) cuyo método aunque reducido será el anclaje del cual se valdrán los posteriores estudios en materia de comparatismo.

Como se ha observado, la literatura comparada tiene una larga historia tanto como campo de estudio como de disciplina; centrarse en la historicidad del texto literario le reclama hacer uso de aportaciones de la lingüística, la semiótica, la estética, la sociología, entre otras; sin embargo no puede situarse como un área de teoría sin comprobación ni aplicación. Para Douwe Fokkema:

Ninguna disciplina, incluido el estudio teórico de la literatura, puede abstenerse de comprobar sus hipótesis, o ceder su comprobación a otra disciplina. Ninguna disciplina, la literatura comparada incluida, puede existir sin un cierto grado de abstracción y generalización.” (1998: 152)

En 1958 durante la celebración del segundo congreso de la Asociación Internacional de literatura comparada (AILC), el crítico checo-estadounidense René Wellek sorprendió con sus aportaciones a los estudios de la literatura comparada y su despliegado sobre la superación del positivismo, señalaba que las obras literarias al insertarse en otro lugar, asimilaban y daban como resultado una estructura nueva:

Wellek consideraba que las obras literarias son totalidades en las que las materias primas que provienen de otro lugar dejan de ser inertes y se asimilan en una estructura nueva, y totalidades, concebidas en la imaginación libre, cuya integridad y significado se violan si las desglosamos en fuentes e influencias. (Romero, 1998: 157-158)

Así la literatura comparada investiga los aspectos con carácter de “comercio extranjero” como intermediarios, recepción, influencia, traducciones, todo esto trabajado desde la estructura de la literatura a través del análisis de “autores específicos, textos, géneros, corrientes, movimientos, periodos a que pertenecen a dos unidades culturales y/o lingüísticas o más, ya sea en diferentes naciones o en culturas muy diferentes en una nación.” (Romero, 1998: 136)

La comparabilidad de todo texto es el principio fundamental de la literatura comparada. Así lo expone en términos amplios Susan Bassnett en la siguiente definición: “[es] el estudio de textos a través de diferentes culturas, que abarca un ámbito interdisciplinario y que tiene que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y el espacio.” (Romero, 1998: 87) Con esta enunciación de Bassnett, es más claro y preciso comprender a la literatura comparada como un saber con la necesidad de requerir “leer un texto frente otro, leer un texto como una relectura de otro, leer un texto en el espacio intertextual de una cultura.” (10) Al tener en cuenta términos como *intertextualidad*, entendiendo éste no como técnica narrativa sino como modo literario según el cual los textos se relacionan necesariamente con otros textos atendiendo al término de *transposición* desarrollado por Julia Kristeva en el que tenemos presente una copresencia efectiva y que es una condición presente en todo texto literario, entonces la literatura comparada, concebida no como comparación, sino como relaciones entre textos, se convierte en sinónima de intertextualidad y tanto es así que la mayoría de los teóricos que han trabajado en la construcción de la teoría de la intertextualidad son conocidos comparatistas, tales como Julia Kristeva o Michel Riffaterre.

El trabajo y método de la literatura comparada puede llegar a consistir en el estudio de las formas en que las culturas se reconocen en los textos a partir de sus proyecciones en la “otredad”. Así es posible plantear historias de apropiación de la cultura del Otro, de parodiar las estructuras y los discursos que se manifiestan en la literatura, e incluso de las prácticas que se resisten a abandonar los sistemas en las que fueron fundadas. Abordar la representación del Otro, no es el punto de mayor importancia sino la posible colaboración con él.

Las definiciones tradicionales sobre la literatura comparada imposibilitan la apertura de otras ramas de estudio, cuando el objetivo del comparatismo no debería ver fronteras para su estudio. Adrián Marino lo puntualiza así en su texto “Replantearse la literatura comparada” (1998): “El objetivo de la literatura comparada consiste precisamente en averiguar (los) nexos que, por encima de las fronteras, existen entre escritores de distintos países.” (51) Esta aportación de Marino resulta funcional para señalar que la conexión entre ambas literaturas va más allá de países como México y Japón, es decir entre Oriente y Occidente.

## **1.2 De la noción de intertextualidad**

En 1967, Julia Kristeva, al publicar en la revista *Critique* “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, abre una brecha en la que introduce, a partir de su noción de dialogismo, la de intersubjetividad asociándola con el de intertextualidad. Así para la teórica, todo texto es una construcción que es similar a un mosaico de citas; todo texto es transformación de otro

texto, en este sentido el lenguaje poético se lee como un enunciado que inmediatamente remite a significados discursivos diferentes y múltiples. Dados estos primeros apuntes de la filósofa se comprende que en el espacio intertextual, el texto literario se inscribe como un conjunto amplio de textos en tanto que es réplica de otros textos.

Siguiendo a Kristeva, en su texto *La Seconde Main ou le Travail de la Citation* (1979), Antoine Compagnon hace lo propio en cuanto la presencia de la cita trasladada de un texto a otro, reconociendo así dos estadios en la lectura de un texto: la *Sollicitation* y la *Accommodation*. En el primero de estos se lleva a cabo el reconocimiento de un fragmento, al cual se le aísla del texto general y permanece en el lector a modo de una huella que queda fijada en su atención, dotándolo de un sentido propio; posteriormente entra en operación la *Accommodation* que consiste en insertar el texto fragmentado en el bagaje ideológico-cultural del individuo, relacionándolo con sus recuerdos y generando así un nuevo texto que es en sí una reescritura. Determina Compagnon: “escribir, puesto que es siempre reescribir; no difiere en absoluto de citar” (34). Estas posturas dejan como herencia a la intertextualidad que la ejecución de todo texto –escritura y lectura- siempre es una cita.

Si bien a manera de introducción borgiana se sugiere que todo ya se encuentra escrito y que únicamente reescribimos por asociaciones, es la figura del lector de Roland Barthes quien ejecuta el éxito o no del reconocimiento de la cita.

### 1.2.1 La intertextualidad en Julia Kristeva

En su número 239, la revista *Critique* publica el artículo de Julia Kristeva titulado *Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela*, escrito en 1966 a través del cual reseñaba dos libros de Mijail Bajtin<sup>2</sup> y de los que rescataba la noción de *Dialoguichnost* (dialoguicidad), el cual ocurría en el diálogo entre sujetos discursivos reales o potenciales, dando así la primera introducción del término *intertextualité*

[...] Bajtin es el primero en introducir en teoría literaria: todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*. (Kristeva, 1996: 3)

El término intertextualidad fue propuesto por Julia Kristeva, comienza a nombrarlo en varios ensayos escritos entre 1966 y 1967, que aparecieron en *Tel Quel* y *Critique*; en 1969 en su libro *Semiótica*, desarrolla el concepto como análogo al concepto de intersubjetividad y dialogismo de Mijail Bajtin. La manera en la cual se propuso utilizarlo es para referirse a las huellas, citas o alusiones literarias que pueden observarse en cada texto. Si bien, Bajtin sostenía y comprendía al hombre como un ser dialógico y la novela como producto heteroglósico, producto del cruce de muchos lenguajes, así también lo considera Claudio Guillén quien señala que mientras el concepto de influencia tiende a individualizar la obra

---

<sup>2</sup> Las dos obras en las cuales centra su estudio Julia Kristeva son: *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936) y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: La obra de François Rabelais* (1941).

literaria, el término intertexto acredita la posibilidad de plantear una sociabilidad literaria en su cruce con otras obras o creaciones anteriores<sup>3</sup>.

La intertextualidad no se considera sólo una manifestación textual claramente perceptible de las “relaciones de hecho”, sino además hace referencia a la constitución del sistema general de la literatura, según el cual cada obra sólo puede existir en relación con las demás. De esta manera, se plantea a toda obra literaria como la construcción de y sobre obras literarias anteriores. Por consiguiente la aplicación de la intertextualidad se hace presente a través de dos vías: la *alusión* y la *inclusión*. La primera hace una reminiscencia implícita de otras obras y la segunda explícita de palabras, formas o estructuras temáticas. En la inclusión se presenta un esquema el cual va de la *citación* a la *significación*; la citación es una inclusión de evocación de autoridades, sin que dicha cita intervenga en el contenido de la obra; la significación cobra movimiento cuando la obra está construida en torno a las palabras citadas y éstas se convierten entonces en el núcleo semántico de la obra.

Aunque en múltiples ocasiones no se produzca una cita literal de otro texto, sí se presentan alusiones, siendo así que el diálogo intertextual se cumple de manera exitosa en el espacio literario de quien realiza el ejercicio de la lectura; el lector es quien debe relacionar las obras y realizar un trabajo en el cual aprecie las diferencias del planteamiento propio que presenta cada una de ellas.

Para Julia Kristeva el reconocimiento en la lectura de imágenes, escenarios, tratamientos temáticos no podrían significar de ninguna manera el resultado final, sino que

---

<sup>3</sup> Claudio Guillén, en su libro *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, señala: “El concepto de influencia tendía a individualizar la obra literaria, pero sin eficacia alguna. La idea de intertexto rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas.” (2005: 290)

por el contrario estamos presenciando un proceso que es inacabado y sujeto a la necesidad del lector y de su capacidad de reunir sentido e ilación entre uno o varios textos. También lo plantearía así Mijail Bajtin al explicarnos el proceso de lectura como un proceso dialógico en el cual el lector no se enfrenta a un lenguaje o un estilo único, sino a todo un sistema de lenguajes interrelacionados. Julia Kristeva indica:

la estructura literaria no *está* sino que se *elabora* con relación a *otra* estructura. Esta dinamización del estructuralismo no resulta posible más que a partir de una concepción según la cual la ‘palabra literaria’ no es un *punto* un sentido fijo, sino un cruce de *superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual. (1981: 188)

El fenómeno de la intertextualidad ha sido mal comprendido y reducido por la crítica tradicional<sup>4</sup> a una asociación de “fuentes y citas”, cuando lo que se pretende no es condicionar el uso del código ni de la estructura de una obra, sino extenderlo al nivel del contenido y transparentar así la relación entre textos, ya sea por medio del reconocimiento de imitaciones, parodias o montajes. Este tipo de percepciones recae directamente sobre el lector y de su sensibilidad cultural y memorística de la repetición entre una obra y otra. Jenny Laurent en su texto “La estrategia de la forma” ejemplifica con el estudio de Kristeva sobre los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont que el trabajo de la intertextualidad puede ocurrir como una “permutación” pero también como el “paso del sentido figurado al sentido propio” (1996: 112), asimismo señala:

---

<sup>4</sup> El trabajo de autores, en torno a la intertextualidad, como Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982) o Jesús Camarero Arribas en *Intertextualidad* (2008), trata de hacer ingresar la intertextualidad a un sistema estructuralista, es decir sólo a través del reconocimiento de citas, fuentes y guiños. Con este tipo de trabajos la noción de intertextualidad parece quedar reducida al reconocimiento de paratextos.

De un texto al otro, el tono, la ideología, el movimiento mismo de la escena han cambiado, no al azar, sino por una sucesión de contradicciones y de simetrías término a término. Remodelando la representación a su gusto como un material transformable, la intertextualidad sigue vías que evocan a veces el trabajo del sueño sobre representaciones-recuerdos. (*Ibidem*, 112)

Para el año de 1974, la teórica abandona el término y decide cambiarlo por el de *transposición*, advirtiendo que este cambio se debe al uso simplista del que fue objeto en estudios que únicamente buscaban fuentes o influencias entre textos

El término de intertextualidad designa esa transposición de un (o de varios) sistema (s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema significativo a otro exige una nueva articulación de lo tético –de la posicionalidad enunciativa y denotativa. (Navarro, 1996: 59-60)

Los planteamientos de Julia Kristeva lograron perturbar toda clase de esquemas epistémicos lineales que iban del autor a la obra, de la fuente a la influencia por citas; con la intertextualidad se presenta la multiplicidad, mirar hacia el exterior, el texto se plantea como un producto homogéneo. Así la particularidad y propuesta de la intertextualidad es otorgar un nuevo modo de lectura; olvidarnos del sentido unívoco de la obra y la linealidad del texto son las alternativas que se destacan.

Desde los estudios de la intertextualidad se observa que el texto origen está ahí con todo su carácter de ser portador de la multiplicidad de sentido sin que este deba ser enunciado. El texto “citado”, el nuevo texto, ya no se encuentra en el plano de la

denotación sino en el de la connotación; estamos frente a un texto que ya no significa por su propia cuenta sino a partir de la construcción de significados como significantes y a la inversa. Es precisamente en este movimiento (intercambio) en el que se reconoce una lectura intertextual.

Pese a que las transformaciones intertextuales implican siempre una modificación del contenido es importante remarcar que no es posible olvidar al texto como una materialidad, dado que parte del proceso intertextual tiene por objetivo insertar ese texto en un “nuevo conjunto textual”. (Navarro, 1996: 121)

### **1.2.2 La intertextualidad en Roland Barthes**

Las aportaciones de Roland Barthes a la noción de intertextualidad no se encuentran apartadas de su teoría de la lectura, misma que para el teórico no puede ser entendida como un acto ingenuo o una simple correspondencia de palabras. Así la lectura es un acto de establecimiento de referentes, mismos que pueden ser reales o imaginarios.

El texto de acuerdo a Barthes no puede ser concebido como una unidad cerrada y autosuficiente, esto es, el texto no existe por sí mismo, sino en la medida en que forma parte de otros textos. En *El susurro del lenguaje*, señala:

La intertextualidad en la que está inserta todo texto, ya que él mismo es el entretexo de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las ‘fuentes’, las ‘influencias’ de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman

un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecorillado. (1968: 78)

Existe en la trayectoria de Roland Barthes como teórico, ensayista y crítico, tres artículos en los que desarrolla –aunque de manera muy breve- sus puntos sobre la intertextualidad: *La muerte del autor* (1968), *De la obra al texto* (1971) y *Teoría del texto* (1973). En *El placer del texto* (1973) se refiere al intertexto al lograr un detalle en un texto de Stendhal que le refería a Proust y señala, por lo tanto:

Comprendo que la obra de Proust es, al menos para mí, la obra de referencia, la mathesis general, el mandala de toda la cosmogonía literaria [...] eso no quiere decir en absoluto que soy un “especialista” de Proust: Proust es lo que me viene, no lo que llamo; no es una “autoridad”; es simplemente un recuerdo circular . Y eso precisamente es el inter-texto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –sea Proust o el periódico, o la pantalla de televisión: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida. (50)

Es en *El placer del texto* donde señala que la intertextualidad no debe tener un sentido restrictivo y enfocarse en conceptos como “influencias” o “fuentes” sino dado que tiene la posibilidad de ampliar su corpus de estudio, puede entonces referirse también al conjunto de los códigos y sistemas que rodean a ese texto, tales como la inserción de todo texto en un espacio cultural, las prácticas de sentido que dan fundamento a esa cultura.

Roland Barthes recoge la idea en la cual el diálogo se produce en los tres lenguajes de Julia Kristeva y aclara que la intertextualidad no mantiene relación alguna con la antigua noción de influencia

Todo texto es *intertexto*; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas. Pasan al texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales, etcétera, pues siempre hay lenguajes antes del texto y en torno a él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, no puestas en comillas. (*cit. pos.* Guillén, 2005: 289)

Desde las aportaciones de este teórico las intenciones del autor no tienen ningún grado de relevancia, así como tampoco la formación del lector, ya que en el proceso de lectura-escritura lo que es notable no son las subjetividades conscientes y plenamente constituidas, sino procesos en los cuales estos sujetos ya son cristalizaciones de sentidos posibles y con filtros intertextuales ya interiorizados. Para Barthes no es de importancia si se realiza una peor o mejor lectura, no es relevante el bagaje cultural en tanto que los conocimientos previos dados por la cultura (códigos, lenguajes, símbolos, estereotipos) puedan entorpecer o facilitar una lectura abierta y por lo tanto con capacidad productiva. Así la intertextualidad aparece como un modo de leer sin sanción; el autor es un invitado más, la participación del lector no es una resolución de su imagen, es la pérdida lo que motiva la relación con los textos.

La concepción postestructuralista de Roland Barthes sobre la intertextualidad enfatiza más en el lector que en el autor, es decir, en la recepción textual. Esta postura está descrita en *La muerte del autor* donde la consecuencia es la liberación del lector y que la unidad del texto no está en el origen sino en su destinación (el lector). Este tipo de lector posee la característica de estar compuesto por una pluralidad infinita de referencias

intertextuales, dicho lector, ese 'yo' y su naturaleza es referido en *S/Z* como “[...] yo no es un sujeto inocente, anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese 'yo' que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos.” (1970: 6)

### **1.3 De la traducción y los estudios de recepción**

Es puntual señalar que los estudios sobre intertextualidad y literatura comparada no pueden pensarse como nociones sin interrelación con estudios como la recepción y sobre todo con los de la traducción; son elementos que se influyen y se interrelacionan entre sí de un modo u otro. Para María José Vega y Neus Carbonell la traducción es un instrumento necesario para expandir el territorio literario: “Las traducciones se convirtieron en necesarias en la literatura comparada en el momento en el que la disciplina intentó moverse más allá de las literaturas europeas.” (1998: 208)

Los primeros estudios sobre la influencia de la traducción en literatura aparecen en los años ochenta, destacándose en este campo nombres de académicos como André Lefevere, Itamar Even-Zohar, Susan Bassnett; estos autores depositan su interés en la traducción literaria con énfasis en hacer crecer la producción literaria; el campo traductológico también se pensó en el desarrollo de la literatura, hacia este punto se inclinan nombres como André M. Rousseau, Antoine Berman y Claudio Guillén.

La traducción da al texto la posibilidad de abandonar el terreno de la literatura nacional y la integra en los espacios de recepción de acuerdo con las necesidades tanto de

la traducción como de los espacios a los que ingresa. Judith Woodsworth contribuye en tres acepciones a la literatura: a) como un desarrollo de la literatura nacional, b) la redirección de la literatura nacional, y c) la aparición de una nueva literatura. (Tai, 2011: 80)

Según la traductóloga canadiense Roda P. Roberts, en su texto “The concept of function of translation and its application to literary texts” analiza que la traducción genera una pluralidad de funciones, entre las que esquematiza las siguientes:

- a) Presentación de contenidos temáticos
- b) Presencia del punto de vista y el estilo del escritor
- c) Introduce elementos culturales en la sociedad de llegada
- d) Introduce nuevas formas lingüísticas en la lengua de llegada
- e) Crea una obra que se convierte en parte de la literatura de llegada

Expuesto lo anterior se puede deducir que las obras traducidas pueden servir de pretexto para actualizar las tradiciones de la literatura nacional a la que llegan y, así plantear una posible interacción entre la obra origen y la traducida.

Se tiene claro que la literatura comparada y la traducción son disciplinas independientes, sin embargo se encuentran relacionadas, de tal modo que ésta necesita de la traducción para acceder a las literaturas, logrando así su pretensión de abarcar y ampliar sus estudios globales.

En 1971, André Lefèbvre marca tres ejes de la contribución de la traducción a la literatura comparada. Primero explica el estudio de las influencias como las comparaciones

entre los originales y su traducción, o entre distintas traducciones de un mismo original, como un resultado positivo y más significativo ante el estudio de las influencias. El segundo eje, tiene que ver con la temática y señala que la traducción se torna más significativa ante la presencia de la historia de la evolución de los géneros. El último, lo denomina “Crítica” y en este hace énfasis en que una buena traducción puede aportar más a la comprensión de un texto que un largo texto especializado en hacer crítica.

Es para 1992 cuando la traducción se esboza como una domesticación del texto original. Este planteamiento lo desarrolla Eliot Weinberger en su libro *Outside stories* sus aportes están orientados hacia la imposibilidad de que las traducciones puedan ser una copia exacta y fiel del texto origen, señala: “The original is never better than the translation. The translation is worse than another translation, written or not yet written, of the same original.” (60) Otro de los aportes del teórico es destacar que en toda traducción existen y prevalecen marcas que adviertan se trata de un texto traducido; si bien Weinberger ha desarrollado estos puntos en materia poética, resultan igual de aplicables para el caso de la narrativa; en sus traducciones sobre la poesía<sup>5</sup> de Vicente Huidobro obtiene como resultado teórico que “A translation that sounds like a poem in English is usually a bad translation.” (59) A la vez que la traducción debe prevalecer con marcas, enfatiza el teórico que entre el

---

<sup>5</sup> Para Weinberger las peores traducciones de poesía están elaboradas por los que se consideran expertos en materia de traducción pero que desconocen del contexto sociocultural del que emerge esa creación; advierte además que un poema traducido al inglés no debe tener un sonido en el que se pudiera apreciar fue elaborado en inglés: The only good translators are avid readers of contemporary poetry in the translation-language. All the worst translations are done by experts in the foreign language who know little or nothing about the poetry along-side which their translations will be read. Foreign-language academics are largely concerned with semantical accuracy, rendering supposedly exact meanings into a frequently colorless or awkward version of the translation-language. They often write as though the entire twentieth century had not occurred. (...) They champion the best-loved poet of Ruthenia, but never realize that he sounds in English like bad Tennyson. Poets (or poetry readers) may be sometimes sloppy in their dictionary-use, but they are preoccupied with what is *different* in the foreign author, that which is not already available among writers in the translation-language, how that difference may be demonstrated, and how the borders of the possible may be expanded. Bad translations provide examples for historical surveys; good translations are always a form of advocacy criticism: here is a writer one ought to be reading and here is the proof. (1992:112)

lector y el autor existe una especie de acuerdo implícito en el que el primero tenga presente durante su lectura que está posicionado frente a un texto traducido y no al original.

Así, la estrategia de domesticación del texto elimina la “traducción transparente”<sup>6</sup> y da como resultado un producto (texto) que complace a la cultura dominante, es decir, el texto se manipula a tal punto en el que adquiere patrones culturales distintos a su origen. (cfr. Gómez, 2008:12)

Por otra parte, a partir de los años setenta se comienzan a desarrollar los estudios de recepción. Se insiste en los aspectos diacrónicos y sincrónicos de la recepción. La estética de la recepción se centra en la lectura plural que se puede hacer de los textos, los estudios en este campo se centran en la variedad de formas en las cuales los textos son recibidos en distintos momentos y países. Cuando un texto es publicado en un país extranjero, éste se ve sometido a una diversidad de manipulaciones pudiendo en cierta forma alterar el sentido de la obra, y bien estas manipulaciones pueden deberse a ejercicios de poder manifestados en el propio lenguaje o bien se tiende a usar una obra como objeto de lo válido en el ambiente político y sociocultural de un país. Alejandro Zambra en su ensayo “Tanizaki en la penumbra” señala este caso:

Tal vez suceda con Tanizaki lo que ha pasado, por ejemplo, con Kawabata, a quien también leemos en traducciones de traducciones, a menudo encargadas a escritores que se las arreglan como buenamente pueden para recrear el estilo a lo que ellos creen que era el estilo original. Estas traducciones son, a veces, ejercicios asombrosos, pues no debe ser fácil imitar una prosa que no hemos, en verdad, leído. (2012: 152)

---

<sup>6</sup> Debe entenderse como aquellos textos que parecieran haber sido escritos en el idioma al cual fueron traducidos.

En el mismo ensayo Alejandro Zambra reconoce que el resultado de las lecturas japonesas es una imitación de aquello se supone conserva el estilo japonés; por otra parte aunque no enuncia gráficamente la posibilidad de la imitación como una generadora de nuevos textos sí menciona, para el caso específico de la novela japonesa, que de la misma modo en que los japoneses imitaron la literatura occidental europea, de la misma forma ahora Occidente escribe novelas con lo que es capaz de comprender de Oriente.

Esa supuesta comprensión de la literatura nipona, llevada a cabo en los textos traducidos por grandes casas editoriales, la mayoría de ellas españolas, llevan para Zambra una “marca de lo intraducible” (2012: 38) e incluso la lectura realizada manifiesta una especie de goce y orgullo por leer lo japonés, que lleva ya la máscara y el filtro de Occidente. La literatura nipona, advierte, puede parecernos próxima pero en la realidad cultural queda evidenciado lo ajenos que nos resultan sus modos de retratar en la escritura lo natural.

Otra de las muchas posibilidades de la interpretación recae en las traducciones y de la manera en que recibimos los textos. Con suerte nos podemos enfrentar a un traductor respetuoso de la autonomía del texto original o bien a uno dispuesto a responder a los requerimientos del auditorio en una época determinada; tal como lo señaló Jorge Luis Borges en el epílogo de *Vida de un loco* “... cierta tristeza reprimida, cierta preferencia por lo visual, cierta ligereza pincelada, me parecen, a través de lo inevitablemente imperfecto de toda traducción.” (2012)

El estudio de la recepción emplea un tipo de lector que no se propone como un lector ideal ni un especialista de la literatura, sino un lector medio en el que se reconoce el proceso de recepción y el texto como producto derivado precisamente de este proceso,

dicho proceso está condicionado por la relación entre el texto primario (la obra) y las expectativas del lector. Las expectativas del lector se enmarcan en los siguientes componentes: 1) la experiencia lingüística; 2) experiencia particular en la lectura de textos, en especial textos literarios, y 3) experiencias individuales (emocionales, sociales, culturales). (Fokkema, D.W. y Ibsch, Elrud, 1988: 189-193) Queda claro que las diferentes interpretaciones del texto no se pueden reducir a un esquema de valor unificado y que diferentes lectores propongan un mismo tipo de interpretación, de lo contrario se señala que existen tres grupos principales de interpretaciones: a) desde la evocación de imágenes; b) interpretación desde una perspectiva dinámica y c) una interpretación con componentes metafísicos. (*Ibid*, 191) Como observaremos en el capítulo tres de esta investigación, el grupo a y b son en los que nos hemos basado para realizar el análisis de las obras.

#### **1.4 Del Orientalismo**

En 1978, Edward W. Said publica *Orientalism*, libro en el que definirá el orientalismo como un conjunto de saberes sobre lo que se ha denominado como Oriente, misma denominación que critica y aborda como una relación entre el poder –gobiernos, instituciones, comercios- y la práctica lingüística europea del siglo XIX, percibe en esta relación una clara intención político-económica de dominio, haciendo de la literatura su apoyo máximo de discursividad para ejercer un poder.

Para desarrollar el *Orientalismo*, Edward W. Said plantea que el principal problema de un reconocimiento del Otro y de sus naciones radica en la extensión del eurocentrismo

como una práctica que es totalizadora y envolvente de los efectos literarios, culturales y políticos que forman parte en las estructuras de dominio, es decir de la cultura occidental sobre el resto de las culturas del mundo.

Para Said las imposiciones y las creaciones de los discursos totalizadores provenientes de la Europa moderna y de Estados Unidos logran el silencio del mundo no occidental (lo no europeo). Este silencio es logrado a través de diversas formas, ya sea por asimilación o bien por actos coercitivos. Este ejercicio de poder está vinculado para el Catedrático de la Universidad de Columbia con la discursividad dada a través de los libros; el Oriente, así pues, sería “un sistema de representaciones articuladas con toda una serie de fuerzas que introdujeron Oriente en la cultura occidental y, posteriormente, en el imperio occidental.” (Llovet, 2005: 390)

El Orientalismo, de acuerdo a Said, funciona y es una manera de entender y de poner la vista en la relación entre el mundo no occidental y los discursos totalizadores. Esta teoría trabaja como una posibilidad de romper las fronteras discursivas que el dominio occidental considera como impenetrables.

Finalmente, el Orientalismo inaugura una nueva etapa en la teoría poscolonial, es Edward W. Said quien nos explica: “es un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que éste ocupa en la experiencia de Europa occidental.” (2003: 492) El orientalismo manifiesta a manera de discurso la contraposición en imágenes, ideas, experiencias e incluso personalidades con respecto a la manera de construir una imagen mental de lo que es el ‘otro’ a partir de una concepción occidental. Así, Said sostiene la tesis de que

Oriente era una palabra que más tarde acabó acumulando una amplia gama de significados, asociaciones y connotaciones, y éstas no se referían necesariamente al Oriente real, sino al campo que acompañaba la palabra. (2003: 203)

Con lo anterior el autor plantea que hasta cierto punto la presencia y existencia de estas entidades originan un acto reflejo para concebir y entenderse la una a la otra. Es de esta forma como nosotros nos acercamos a la literatura de oriente con sus creaciones literarias y su concepción de occidente, así también en cómo nosotros hemos reconstruido sus historias a través de un punto de vista meramente occidental.

Para Said al afirmar que el *Orientalism* muestra estructura típicas e ideológicas se torna este una escuela de interpretación de Oriente conformada por la visión del Otro (siempre extranjero), es decir:

[...] una doctrina positiva, una tradición académica, un área de interés definido por viajeros, comerciantes, empresas, gobiernos, peregrinos, lectores de novelas y de relación de viajes exóticos. De este modo. una forma de oriente está enraizada en el discurso occidental: la doctrina y el lenguaje con los que se habla de oriente han sido conformados por muchos europeos, por muchas experiencias y textos, que convergen en estilos, convenciones y estereotipos comunes.” (Vega, 2003: 74)

Dicho proceso y reconocimiento es descrito por Said como *destilación de ideas esenciales sobre oriente*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> María José Vega en *Los imperios de papel* que críticos de la talla de James Clifford han encontrado ambigüedad en la definición de orientalismo dada por Edward W. Said e incluso menciona en su teoría se puede distinguir tres orientalismos: “[...] según observa James Clifford, [Said] no define el orientalismo, sino que lo cualifica desde perspectivas diversas y no siempre conciliables. En primer lugar, aparece como el producto intelectual de los orientalistas, entendiéndolo que es un orientalista quien enseña, escribe o investiga el oriente, tanto en general como en alguno de sus aspectos particulares. El grupo incluye filólogos, sociólogos, historiadores, antropólogos, expertos gubernamentales o políticos. En segundo lugar, el orientalismo es un “estilo de pensamiento” (*style of thought*) basado en la distinción epistemológica y ontológica entre oriente y

Las nociones de Edward W. Said, puntos expuestos anteriormente en este apartado, no pudieron haberse desarrollado sin las nociones y estudios previos expuestos por Frantz Fanon en textos como *Piel negra, máscaras blancas* (1952) y *Los condenados de la tierra* (1961), donde el filósofo francés plantea que el producto de la expresión de nuevas formas culturales y políticas han dado como producto formas discriminatorias de relación social, mismas que dan origen a la existencia y expresión de culturas dominantes y por lo tanto de subyugación. Sitúo esta introducción debido a que María José Vega en *Imperios de papel* (2003) desarrolla bajo las aportaciones de Fanon un presunto inconsciente blanco en las lecturas percibidas del Otro e incluso de imposiciones culturales asumidas de igual forma con la visión del colonizado, desarrolla:

[...] *Nous lisons livres blancs*. Leemos libros blancos, y asimilamos poco a poco los prejuicios, los mitos, el folklore que nos llega de Europa. El negro, irreflexivamente, se escoge así mismo como portador de un pecado original. Para esta función, el Blanco elige al Negro, y el Negro, que es un Blanco, lo elige también, convirtiéndose en esclavo de esa representación cultural. [...] Este conjunto de expresiones parece centrarse en lo que Fanon llama a veces la *imago*, o en ocasiones dispersas, la *tematización*; en lo que cifra en la metáfora de la librea; en lo que, en ocasiones, nombra *mito*, *formación de una imagen*, o también ocasionalmente [...] *représentation fixé*. (52)

Es preciso señalar lo anterior debido a que la construcción y teoría del Orientalismo no es sino una *representación de sí* como el Otro percibe y construye a manera de alineación, mimesis o ruptura (a partir de una concepción de un Yo diferente).

---

occidente, distinción que habrían aceptado y asumido muchos novelistas, poetas, economistas o políticos para elaborar sus teorías, novelas o descripciones sociales. En tercer lugar, por último, el orientalismo sería una “institución corporativa” destinada a tratar con el oriente, que, durante el período colonial, tuvo el poder de dominarlo y reestructurarlo de forma efectiva.” (2003: 74)

Frantz Fanon además invita a la reflexión sobre el quehacer de la literatura y dinamita que ésta es una representación de la visión del colonizador, que puede tener como función la de formar una nueva *conciencia de sí* del colonizado y de cómo los demás lo perciban/reciban o no.

Por otra parte, es importante mencionar la visión que tiene Slavoj Žižek respecto de la noción de multiculturalismo. En 2005, en su artículo “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”<sup>8</sup>, expone que ese término es una especie de racismo, en el que el respeto a la identidad del otro, únicamente denota un punto de superioridad frente a la cultura que en particular se estudia. Lo expongo de tal manera porque es precisamente esa visión con la que se percibe la literatura japonesa (traducida) desde el *Orientalismo* en la que el Otro ha tomado el lugar de enunciación para describir una visión parcial desde el punto de vista del imperio que lo enuncia. Edward W. Said en *Cultura e imperialismo* ha expuesto:

Según ha dicho algún crítico por ahí, las naciones mismas narraciones. El poder para narrar, o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar, es muy importante para la cultura y para el imperialismo, y constituye uno de los principales vínculos entre ambos. Más importante aún: los grandes relatos de la emancipación e ilustración movilizaron a los pueblos en el mundo colonial para alzarse contra la sujeción del imperio y desprenderse de ella. (2004: 13)

---

<sup>8</sup> La crítica expuesta por Žižek a la noción de multiculturalismo está desarrollada en la siguiente cita: “El multiculturalismo es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un “racismo con distancia”: “respeto” la identidad del Otro, concibiendo a éste como una comunidad “auténtica” cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada. El multiculturalismo es un racismo que vacía su posición de todo contenido positivo (el multiculturalismo no es directamente racista, no pone al Otro los valores “particulares” de su propia cultura), pero igualmente mantiene esta posición como un privilegiado “punto vacío de universalidad”, desde el cual uno puede apreciar (y despreciar) adecuadamente las otras culturas particulares: el respeto multiculturalista por la especificidad del Otro es precisamente la forma de reafirmar la propia superioridad.” (2005: 172)

Lo que nos develan las posturas mencionadas de Slavoj Žižek y del teórico palestino Said es la presencia de los sistemas de exclusión dentro de los discursos. Otro de los puntos clave en el texto mencionado anteriormente de Edward W. Said, consiste en hacer evidente que en la mayoría de las ocasiones, el crítico, al estudiar a los autores clásicos, proscribire sus ideologías a un lugar alejado de la cultura, a la cual concibe como un lugar al cual sí pertenecen y dentro del cual se reconoce su obra.

En el texto citado anteriormente de Žižek expone también a la ideología como autorreferencial, señalando así que la ideología es definida “a través de una distancia respecto de Otro” (2005:156). Acuñando a la noción de “tolerancia represiva” de Herbert Marcuse, advierte:

La “tolerancia” liberal excusa al Otro folclórico, privado de su sustancia (como la multiplicidad de “comidas étnicas” en una megalópolis contemporánea), pero denuncia a cualquier Otro “real” por su “fundamentalismo”, dado que el núcleo de la Otredad está en la regulación de su goce: el “Otro real” es por definición “patriarcal”, “violento”, jamás es el Otro de la sabiduría etérea y las costumbres encantadoras. (Ibíd., 157)

Con la anterior cita, lo que apuntamos a señalar es que en la distancia entre Oriente y Occidente (para el caso que nos ocupa), la Otredad, entendiéndolo como lo describe Žižek, es un proyecto ideológico que exhibe la distancia posmoderna contemporánea y se disfraza de tolerancia.

## 1.5 Japonismo

El Japonismo, definido como la influencia de Japón en Occidente, ha sido algo más que una exótica moda y puede ser considerado como uno de los resultados más enriquecedores de nuestra cultura en la Edad Contemporánea. Su origen se da a mediados del siglo XIX y su desarrollo se extendió hasta la década de los años treinta del siglo XX, aunque según el grado de elasticidad que apliquemos a su definición, podemos notarlo presente hasta nuestros días, momento en que nos referimos a un Neojaponismo.

El Japonismo extendió su campo de acción hacia todas las manifestaciones culturales de la burguesía europea, principalmente al mundo artístico, pero también a la ópera, moda, decoración, publicidad y sobre todo a la literatura. Una etapa muy fructífera de esta influencia fue en la década de los años veinte del pasado siglo ya que el Japonismo, en el ámbito literario, da mayor profundidad y asimilación del *haikú* en las obras escritas en español. Posterior al acercamiento con el *haikú* se exagera en un interés por conocer la narrativa nipona.

Con base a lo anterior y por el tipo de análisis que se presentará en esta investigación hemos decidido emplear los términos de *japonismo* o de *japonerías* como categorías que nos permitan acercarnos al pliegue que se produce y resulta del proceso de descentralizar el interior de la literatura nipona y acercarla a Occidente bajo una nueva producción literaria.

Por un lado el *japonismo* implica la evidencia estética, rasgos y atributos de la narrativa nipona en el imaginario creativo de la literatura occidental (concretamente en el caso de Mario Bellatin, Guadalupe Nettel y Alejandro Zambra); y por otro, el término

*japonerías* señala de manera más precisa la inclusión de objetos propios de la cultura japonesa, los cuales se muestran y sobre salen de manera más evidente en un texto.

## **CAPÍTULO 2**

### **ENTRE DOS CORRIENTES MARINAS: JAPÓN**

#### **2.1. Literatura japonesa. Un breve recorrido de Meiji hasta nuestros días**

Conocer la literatura nipona no sería suficiente sin conocer las bases de la cultura japonesa misma, que tiene como primordial los siguientes tópicos:

- a. Propone respetar los ciclos de la naturaleza.
- b. Muestra un tiempo diferente, un mundo que trata de mitos y donde los elementos mágicos, fantásticos, se pueden calificar de extraordinarios.

- c. Existe un elogio a la lentitud, hay tiempo para los paseos, para el diálogo (interno y externo).
- d. Se presentan claves con funciones metafóricas: los ritos ceremoniales, el cuidado en la preparación de los alimentos, el kimono, los bonsáis, el agua, los bosques, la naturaleza y las estaciones del año como manifestación o reflejos del ánimo. Es decir, se relacionan con la naturaleza no instrumental.

En todas estas claves hay una clara presencia del sintoísmo, definida como una relación personal con la naturaleza, no hay creador ni creados (como funciona en Occidente) sino que todo está en función de la naturaleza, que de acuerdo a Hisayasu Nakagawa, “es a la única con la que se tiene deuda” (2005:102). Esos elementos claves también nos muestran la moralidad japonesa, la cual implica un perdón no ligado a la conciencia sino al bien común, al bien social.

Estas características propias de la cultura japonesa son reflejadas en las obras de grandes exponentes nipones, cada uno atendiendo a sus circunstancias, épocas y experiencias, sin dejar de lado un apego tradicionalista representante de su cultura.

De acuerdo con el trabajo realizado por Karatani Kojin en sus texto *Origins of Modern Japanese Literature*, en 1868 finaliza en Japón el largo periodo de dominación de los shogunes y se restablece el poder del emperador en lo que se denominó la Restauración Meiji. La capital del imperio es trasladada a Edo, actual Tokyo. Durante el shogunato, por más de dos siglos y medio, Japón permaneció completamente aislado del mundo exterior. La Restauración Meiji entre muchas otras reformas, abrió las puertas del país a la influencia extranjera, en especial a Occidente. Las consecuencias culturales de esta apertura son

incalculables. La literatura occidental hace su entrada en el país de una forma abrumadora y espectacular, ejerciendo una influencia determinante en una élite muy culta y refinada (que había permanecido volcada sobre sí misma), curiosa y ávida de novedades.

La literatura japonesa en el momento de la Restauración Meiji se dividía en tres géneros: el diario, los cuentos y la poesía. El descubrimiento de la narrativa occidental significó una revelación para los escritores japoneses, que muy pronto se plegaron a las técnicas y procedimientos de los occidentales en los que predominaba el gusto por el realismo. Los nuevos tiempos exigían una escritura que se acercara a la lengua hablada y a la inclusión de unos valores que expresaran los sentimientos humanos. El autor que mejor supo interpretar aquellas inquietudes fue Tsubouchi Shōyō en el ensayo *Shasetsu Shinzui* (“La esencia de la novela”, 1886). Según Tsubouchi, la novela debería buscar los sentimientos del hombre y en el contexto social su propia esencia artística y humana. Fueron numerosos los escritores que atendieron estos reclamos, y entre una auténtica pléyade destacamos a tres de ellos: Natsume Sōseki, Mori Ōgai y Ryūnosuke Akutagawa.

La modernidad de estos autores reside no tanto en la adopción de técnicas occidentales como en su perfecta adaptación a temas de la tradición japonesa. La crítica de narrativa japonesa entre los que figuran Guillermo Quartucci, Kobayashi Hideo, Lourdes Porta y recientemente Santiago Roncagliolo, coinciden en que los tres autores mencionados son los más representativos de su época, y no es entonces casualidad que sean los más difundidos en Occidente.

Japón se incorporó de una forma por demás dramática a la modernidad. Un país “medieval” pasó en muy poco tiempo a ser potencia mundial, con un papel protagónico en Asia y el mundo. En este sentido, el aporte japonés a la literatura mundial ha sido

preponderante. Por supuesto que para un país con tradiciones arraigadas durante siglos el proceso no fue sencillo. Desde un principio se planteó un dilema muy complejo, que simplificamos como tradición versus modernidad.

Dentro de ese contraste surge la figura cimera de Yasunari Kawabata (1899-1972), primer Premio Nobel de Literatura del Japón (1968). Su obra se caracteriza por la sutileza con que aborda sus temas, la calidad de su pensamiento que expresa un profundo conocimiento de lo humano y la inmensa riqueza de un lenguaje sugerente, esotérico y poético. Es notable también la sensualidad, el manejo del silencio y la profundidad y el dramatismo de los temas de sus narraciones.

A lo largo del siglo XX varios narradores japoneses alcanzaron fama y notoriedad en su país y algunos fueron ampliamente conocidos y divulgados en Occidente. El caso más palpable es el de Yukio Mishima (1875-1970), que en Japón era un personaje muy poco conocido y polémico por sus opiniones políticas radicales, y que se hizo famoso luego de su espectacular suicidio. Mishima, dejó una obra vasta y memorable, entre la cual destaca su novela inicial *Kamen no Kokohaku* (*Confesiones de una máscara*, 1949). En la actualidad, Mishima continúa siendo una figura un tanto incómoda en la cultura japonesa, y a decir por su paisano Kenzaburō Ōé, en los momentos de crisis reaparece como un fantasma siniestro despertando ideas extremas y nacionalistas.

El caso más típico de *enfant terrible* de la literatura japonesa es sin duda Osamu Dazai (1909-1948), profundo admirador de Ryūnosuke Akutagawa, al que idolatraba, quedó profundamente marcado por su suicidio. Y él mismo, Dazai, después de varios intentos fallidos se suicidó en compañía de su amante. Dejó una obra atrevida e inquietante, marcada por lo que algunos críticos como Andrés Ibáñez, Marta Rivera de la Cruz, entre

otros, han llamado una autodestrucción demente, que se sigue leyendo mucho en Japón con cierto fervor, especialmente entre los jóvenes. *Shayo* (*El ocaso*, 1947) y *Ningen Shikkaku* (*Más que humano*, 1948) son dos de sus obras más conocidas.

Otra figura destacable es la de Kōbō Abe (1924-1993) su escritura deja ver a un narrador exigente y profundo a quien se le suele emparentar con Kafka y Samuel Beckett. Escribió numerosas obras de ciencia ficción y novelas desoladas acerca de la condición humana como: *Sunna no Onna* (*La mujer de la arena*, 1962), de la cual existe una versión cinematográfica dirigida por Teshigahara; *Tanin no Kao* (*El rostro ajeno*, 1964), que plantea un caso extremo de pérdida de identidad y *Hako Otoko* (*El hombre caja*, 1973), la cual nos recuerda a los personajes marginados de su tan admirado Beckett. El estilo de Kōbō Abe es denso e incluso sofocante, apoyado en una prosa analítica y envolvente, en la cual todos los elementos están correlacionados.

Kenzaburō Ōé (1935), Premio Nobel de Literatura (1994), se ha convertido en una especie de conciencia de su país. Es de los pocos autores que intenta mantener la memoria de los ataques nucleares a Japón al final de la Segunda Guerra Mundial, constituyendo ese hecho uno de los ejes de sus narraciones. De su vasta obra, signada por la ética y la reflexión, destaca: *Kojinteki na Taiken* (*Una cuestión personal*, 1964), *Man'en Gannen no Futtoboru* (*El grito silencioso*, 1967), una aproximación magistral a los valores más tradicionales de la cultura japonesa, en particular el honor y la vergüenza; su más reciente *Chûgaeri* (*Salto mortal*, 1999) donde se adentra en los problemas muy actuales planteados por el terrorismo fundamentalista.

La figura de Jun'ichirō Tanizaki es una de las más representativas debido a su capacidad de expresar los diversos cambios que se operaron en el siglo XX. Este autor que

detallaremos, debido a que su obra se hace visible en la creación narrativa de Alejandro Zambra y de Mario Bellatin, se mantuvo activo durante casi seis décadas. La relevancia de la obra de Tanizaki no reside tanto en la longevidad del autor sino en la conciencia hipercrítica que le permitió cuestionar, cambiar e incluso dar una vuelta de tuerca a sus escritos en los momentos clave, manteniendo siempre ese carácter arriesgado, experimental, reflexivo e innovador que es propio de la modernidad. De temprana vocación literaria, su primera colección de cuentos *Shisei (El tatuador, 1910)* en ella se muestra la influencia de Edgar Allan Poe y Oscar Wilde, influencia que derivará en sus escritos posteriores hacia una temática netamente nacional que critica la fascinación de los japoneses por los valores recién llegados de Occidente: modas, vestidos, peinados, culinaria, expresiones idiomáticas y la concepción misma de la belleza. Durante esos años, Tanizaki escribe numerosos relatos en los cuales predominan los temas relacionados con la sensualidad, la búsqueda de la belleza, las costumbres de una sociedad refinada y cosmopolita y algunos directamente escabrosos que van desde el fetichismo, cierto animalismo e incluso la necrofilia con un toque de gourmet.

El terremoto que devasta Tokyo en 1923 fue determinante para la nueva propuesta narrativa de Tanizaki. En su obra *Tade kuu Mushi (Hay quien prefiere las ortigas, 1929)* plantea dentro de una contenida tragedia familiar, los conflictos de una sociedad en vías de transformación; su ensayo *In 'ei raisan (Elogio de la sombra, 1933)*, considerado por la crítica japonesa como el ensayo más importante de cualquier época publica en Japón, y que es una visión del ser esencialmente japonés en todas sus dimensiones.

La obra de Tanizaki es vasta y reveladora de las múltiples facetas de una cultura con valores propios enraizada en siglos de tradición, que intenta sobrevivir a la avalancha

tentadora de nuevas ofertas, adoptando las más convenientes y reivindicando sus logros más valiosos, aquellos que la defienden como una cultura única, refinada y auténtica.

Hacia finales del siglo XX han surgido en Japón varios autores que han copado una escena muy competitiva. Los que han dado a conocer con bastante vigor en Occidente han sido Haruki Murakami, Ryū Murakami y Banana Yoshimoto.

La obra de Ryū Murakami (1952) está marcada desde su primera novela *Kagirinaku tōmeini chikai burū* (*Azul casi transparente*, 1976) que constituyó un éxito de crítica y de público, por la violencia, el sexo desaforado, las drogas y los dramas de la vida urbana. Por su parte, Banana Yoshimoto (1964) se dio a conocer desde muy joven con su novela *Kitchen* (1988), en la cual explora el mundo de lo femenino desde una perspectiva ligera, muy acorde con los tiempos y los estudios de género.

El caso del autor Haruki Murakami (1949) irrumpe de forma espectacular en el panorama de la literatura japonesa con *Noruwei no mori* (*Tokio blues*, 1987). En menos de veinte años y a raíz de la traducción de sus novelas y cuentos en distintos idiomas. Haruki Murakami se ha convertido en uno de los escritores más populares del mundo. Este autor es determinado como un genio de la composición y la elaboración de personajes, ya que logra combinar su admiración por la cultura occidental y por las manifestaciones del arte pop, con las más arraigadas tradiciones de su país.

Cabe mencionar que el Japonismo es el más lejano y tardío de los orientalismos, con los que comparte algunas características pero con notables particularidades que matizan las conocidas tesis de Edward Said.

Este recorrido presentado de la literatura nipona y sus representantes contemporáneos más destacables, tiene la finalidad de introducirnos en una atmósfera de

los japonés y así posibilitar el reconocimiento de los puntos de confluencia entre los autores presentados en este apartado y los que serán estudiados en esta investigación.

## 2.2 La estética en Japón

La producción literaria japonesa ha sido innovadora y peculiar desde su periodo más clásico. Con la modernidad que llegó desde la Apertura o Revolución Meiji en 1868 sus obras no han perdido calidad y su difusión hacia Occidente ha sido lenta. Con las traducciones de casas editoriales como Acanalado, Alfaguara, Alianza, Ático de libros, Días contados, Ediciones Escalera, Impedimenta, Siruela, Sitori, Tusquets, etcétera, es como hemos conocido en América Latina a los autores que le han dado un nuevo tratamiento a la narrativa nipona.

De acuerdo al recorrido histórico realizado por Shunsuke Tsurumi en su libro *Ideología y literatura en el Japón Moderno* (1980) la primera época de la narrativa japonesa contemporánea da inicio con la ruptura del Sakoku<sup>9</sup>. Japón empieza a tener un nuevo contacto y acercamiento con el Occidente. Se evidencia, como lo señala Carlos Rubio en la introducción a *Vida de un idiota y otras confesiones* (2011), en la obras de Natsume Sōseki y de Ryūnosuke Akutagawa la influencia de Gustave Flaubert, Guy de Maupassant y Émile Zola. Sin embargo, son autores que sólo adoptan el lenguaje literario de autores franceses e ingleses pero su literatura sigue mostrando al tradicional Oriente,

---

<sup>9</sup> Literalmente se traduce como “país en cadenas” y corresponde a una política de relaciones exteriores impuesta por Shogunato Tokugawa, que establecía que nadie, fuera extranjero o japonés podía entrar o salir del país, la desobediencia de este estatuto era condenado con pena de muerte.

marcan una narrativa de búsqueda de la identidad de los japoneses una vez que advierten que sus valores están siendo alterados por Occidente. Es con las novelas *Futón* (1907) de Katai Tayama, *Hakai* (1974) de Tōson Shimazaki y *Yo, el gato* (1905) de Natsume Sōseki, se inaugura un tipo de novela reconocida como “watakushi-shosetsu” o novela del yo; este tipo de escritura nipona abandona la tradición textual japonesa de las grandes historias para visualizar las pequeñas circunstancias humanas, el autor se sirve de la literatura para reflejar sus propias circunstancias vitales desde la óptica de la sátira.

La segunda ola es recordada por la escritura de obras de posguerra. Con el desastre de Hiroshima autores como Takiri Kobayashi, Jun'ichirō Tanizaki, Masuji Ibuse, revelan en sus personajes el desamparo en el cual se encontraba la sociedad japonesa, se busca dar testimonio de un trauma, se plantea en obras como *Lluvia negra* (1966) cuál es la evolución que tendrá el síndrome, qué consecuencias va a tener una vida después de la bomba nuclear del 6 de agosto de 1945.

La figura de Osamu Dazai<sup>10</sup> marca de manera muy peculiar la narrativa japonesa, sus obras abandonan la escritura de posguerra y comenzará la ola de escritores que van a mostrar a una sociedad acosada totalmente por el hombre (siendo también un periodo de numerosos suicidios por parte de los escritores), se acercan más a la globalización y se advierte que los límites entre la novela japonesa y el occidente son más indefinidos. Es esta última época la cual nos ha acercado más al Japón literario, con autores como Yasunari Kawabata<sup>11</sup>, Kōbō Abe, Kenzaburō Ōé<sup>12</sup>, Tsutsui Yasutaka, Akira Yoshimura, Ryū

---

<sup>10</sup> La narrativa de este autor se manifiesta más cercana al trabajo novelístico de Fiódor Dostoyevski. Esta influencia de la literatura europea se observa más a detalle en su obra *Indigno de ser humano* (1948).

<sup>11</sup> Primer Premio Nobel de literatura japonés. En sus obras como *País de nieve* (1948) y *La casa de las bellas durmientes* (1961) vemos cómo recoge en un lenguaje moderno todos los valores que habían sido los valores del Japón antiguo y tradicional.

Murakami, Yoko Ogawa, Hiromi Kawakami, Haruki Murakami, Banana Yoshimoto y Kyoichi Katayama.

A partir de este último periodo, la novela nipona se manifiesta como un espejo invertido, un reflejo no de ellos sino de nosotros mismos; lo japonés lo recibimos como la figuración del Otro para los occidentales. Sus historias sitúan el papel del hombre en el mundo en escenarios muy reconocibles para nosotros, los occidentales. Lo atractivo de ésta última oleada es que hay un matiz muy japonés al hablar de las relaciones humanas y del vértigo de la sociedad actual. La respuesta y propuesta de la literatura nipona ante una época de aceleración, donde no hay tiempo ni comunicación, es respetar los ciclos de la naturaleza.

### **2.2.1 Motivos recurrentes en la literatura japonesa**

Los tópicos que a continuación se enumeran y en los cuales podríamos concentrar la narrativa nipona han sido formados de acuerdo a las lecturas realizadas de novelas japonesas. Asimismo se hizo uso de tópicos destacados por críticos y novelistas como Carlos Rubio, Kayoko Takagi, Marta Rivera de la Cruz, Nuria Barrios, Santiago Roncagliolo, Winston Manrique Sabogal, entre otros.

---

<sup>12</sup> Segundo Premio Nobel de literatura otorgado a un japonés. Con los libros *Cuadernos de Hiroshima* (1963) y *Una cuestión personal* (1964), su narrativa se torna más humanista que el resto de sus compañeros e introduce en su quehacer creador el uso de la crónica.

### 2.2.1.1 Una tradición literaria moldeada por el alma femenina

Una de las características de la literatura japonesa que más sorprenden es -si se compara con las literaturas occidentales- que haya tantas obras escritas por mujeres. Esta participación femenina ha estado sujeta a altibajos: tuvo su auge entre el siglo VII y el XII; sin embargo, lo que se escribió en esa época se considera aún hoy lo mejor de la producción literaria japonesa, y las obras principales fueron escritas por mujeres. En aquella época el idioma chino prevalecía en la corte japonesa, se esperaba que los hombres lo hablaran; sin embargo, no de las mujeres. Quienes se dedicaron a preservar y a escribir poesía en japonés, usualmente lo hacían en la forma de la *tanka*.

Los escritos de ese grupo de mujeres moldeó la forma de la literatura japonesa en los siglos venideros. Produjo obras que aún hoy se leen con interés, en contraste con las obras escritas por los hombres en aquella época -historias de naturaleza moralista o didáctica- que ya no se leen. Dentro de este grupo podemos señalar las figuras de dos obras en prosa: la primera novela japonesa, *Genji Monogatari (Romance de Genji)*, cuya autora es Murasaki Shikibu (978-1014), y *Makura no Sôshi (El libro de la almohada)* de Sei Shônagon (968-1025); además está presente la autora de *Kagerô Nikki (Los años de la telaraña)*, únicamente reconocida como “La madre de Michitsuna”.

La melancolía de una tarde lluviosa, la preciosidad de la belleza que pronto se desvanece, las alusiones no habladas de un comentario informal, y demás características de el ánimo femenina en el período Heian, se convirtieron en herencia para el pueblo japonés.

Un ejemplo de esto lo encontramos en un pasaje de la novela *El libro de la almohada*<sup>13</sup> de Sei Shōnagon<sup>14</sup>:

Me desperté de noche, y la luz de la luna se filtraba por la ventana iluminando las ropas de cama de todas las personas en la habitación. Su claro brillo blanco me conmovió enormemente. Es en ocasiones como ésta cuando se escriben poemas. (2009:257)

La literatura producida en esta época, era difundida ante un público interesado en los diarios, memorias, en el intercambio de poemas y en acertijos literarios. Lo que es particularmente importante para la literatura japonesa es que la sensibilidad femenina dominó la poesía de esa época y colocó el tono para las posteriores composiciones tanto de hombres como de mujeres.

### 2.2.1.2 El escritor japonés hacia dentro

Algunas obras de literatura ponen el énfasis en el mundo interior, psicológico y espiritual de los personajes representados. Otras se mueven hacia fuera, al poner el énfasis en la crónica de los acontecimientos externos con los cuales los personajes se involucran. El

---

<sup>13</sup> El año exacto se desconoce debido a que el manuscrito original desapareció antes del fin de la era Heian. Se conoce que hasta antes del siglo XVII, sufrió modificaciones, se añadieron, suprimieron o reordenaron fragmentos de la obra.

<sup>14</sup> En el prólogo a *El libro de la almohada*, Amalia Sato señala a Shōnagon como la pionera de un género propio de la literatura japonesa y que es vigente: “*zuihitsu*, el ensayo fugaz y digresivo, literalmente “al correr del pincel”, *farrago libelli* sobre emociones, observaciones, apuntes autobiográficos o poemas, carente de una orientación predeterminada; una dispersión del sujeto en fragmentos. Algo tan típicamente japonés como la literatura de los diarios (*nikki bungaku*).” (2009:14-15)

cambio del exterior hacia el interior ha sido, en líneas generales, un desarrollo medianamente reciente en las tradiciones de la prosa de ficción en Occidente. La tradición japonesa, sin embargo, parece haber comenzado a la inversa. Las primeras obras que se propusieron contar una historia le dieron un lugar de honor a las respuestas y sentimientos interiores de sus personajes o narradores respectivos. Tal combinación de acontecimientos narrados y la respuesta interior le dan a estas obras un extraordinario efecto moderno; los trasfondos exóticos y las emociones expresadas hacen que estos textos antiguos sean accesibles aún ahora.

Con semejante modelo, la narrativa japonesa continuó privilegiando los sentimientos interiores sobre los acontecimientos externos. A medida que Japón se incorporó al mundo moderno, las preocupaciones sociales y políticas comenzaron a interesar a muchos escritores; entonces, la polaridad comenzó a cambiar rápidamente de posición hacia la crónica exterior. No obstante, se continúa haciendo énfasis en los sentimientos interiores de los personajes centrales. La fuerza del empuje interior en narrativa -una constante a través de los siglos- sigue conservando un lugar central en la tradición japonesa. Muestra de ello es apreciable en las obras de Haruki Murakami como *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (*Negimaki-dori Kuronikuru*, 1994), *Kafka en la orilla* (*Umibe no Kafuka*, 2002); en *El gato que venía del cielo* (*Neko no Kyaku*, 2001) de Takashi Hiraide; *Justicia de un hombre solo* (*Toi Hi No Senso*, 1978) de Akira Yoshimura, *La casa de las bellas durmientes* (*Nemureru bijo*, 1961) de Yasunari Kawabata y en gran parte de los relatos compilados en *El puente de los sueños y otros relatos* (1959) de Jun'ichirō Tanizaki. En la novela *La madre del capitán Shigemoto* (*Shosho Shigemoto no Haba*, 1950) del propio Tanizaki, leemos:

Al levantar la vista para ver qué era, vio que su madre miraba hacia la oscuridad con los ojos llenos de lágrimas. Fue en ese momento cuando verdaderamente pensó que su madre era bella: un reflejo del sol de primavera acababa de pasar sobre su rostro en aquel preciso instante, destacando en nítido relieve los contornos que hasta entonces Shigemoto sólo había visto en interiores profundos y oscuros. (121)

La caracterización de gran parte de la estética japonesa está dada por una delimitación espacial -estática por lo tanto- en la que se elimina al "yo" como producto temporal, lo cual es otra de las figuras más recurrentes para representar la intimidad. El desencanto, el sufrimiento, la pérdida de la inocencia, el emblema de la caída, todos ellos suponen el paso del tiempo, ya sea psicológico, biográfico, estético o histórico, y continuamente se presentan como producto cuya finalidad comparte la sociabilidad, el invisibilizado "yo" es una voz que protege un "nosotros" que se presencia en lo literario. Ejemplo de esto es la obra *Confesiones de amor* (Iro Zange, 1935) de Chiyo Uno, la autora inaugura su novela con dos líneas en las que se discurre el tiempo y desaparecen las individualidades: "No sé por dónde empezar, dijo, y, tras reflexionar un instante, empezó a contar la historia lentamente" (7). La subjetividad de la narrativa japonesa se disuelve o intenta allegarse a una concepción del sujeto comunitario o nacional, disolviendo la dicotomía adentro/afuera y apelando al paisaje, al mito y al tiempo como el espacio donde el cambio es o será posible.

### 2.2.1.3 Sugerir por explicar

Aunque los japoneses comparten con otros pueblos el apego por las flores es su amor por los brotes apenas abiertos y las flores caídas aquellos que los distingue. Parecen ser conscientes de que la luna llena -o la floración plena de un árbol-, por muy preciosa que sea, bloquea las posibilidades de la imaginación. Los comienzos sugieren lo que va a llegar, los finales sugieren lo que ha sido, así la imaginación gana un espacio para expandirse más allá de los hechos literales hasta los límites de las aptitudes del lector de un poema, del espectador en una obra de teatro Noh o del conocedor de la pintura monocroma. Los innumerables poemas de amor conservados en antologías de poesía japonesa casi nunca expresan la alegría de encontrarse con el ser amado; más bien hablan del anhelo del poeta por el encuentro, o la tristeza -más comúnmente, de ella- al darse cuenta de que la relación se terminó y no habrá un nuevo encuentro. Dentro del género narrativo, Yasunari Kawabata en su novela *La casa de las bellas durmientes* nos da una lección de este motivo:

Era como si lo preguntara con la excusa de poder tocarle la mano. La tomó en la suya y la sacudió. Sabía que ella no abriría los ojos. Sin soltar su mano, contempló su rostro. ¿Qué clase de muchacha sería? Las cejas estaban libres de maquillaje, las pestañas cerradas eran regulares. Olió la fragancia del cabello femenino. Al cabo de unos momentos el sonido de las olas se incrementó, porque el corazón de Eguchi había sido cautivado. Se desnudó con decisión. (2001: 14)

Un rasgo evidente de la poesía japonesa, sumamente alabado por los críticos, es su poder de

sugestión. Un poema realmente bueno lo tiene que completar el lector<sup>15</sup>. Por esa razón, como lo señala Donald Keene en *La literatura japonesa* (1988), muchos poemas japoneses nos parecen exageradamente pasivos, pues el escritor no especifica la verdad aprendida por una experiencia, ni siquiera la forma en qué lo afectó; si lo dice, su poema se malogra. Lo que con más frecuencia buscan los poetas japoneses es crear con unas cuantas palabras, por lo regular con unas cuantas imágenes muy precisas, el bosquejo de una obra cuyos detalles tiene que suplirlos el lector, de igual manera que en una pintura japonesa unas cuantas pinceladas tienen que sugerir todo un mundo. A ese rasgo de la sugestión se debe en parte el que la poesía japonesa no se pueda comunicar adecuadamente en ningún idioma occidental. (Reckert, 2001)

Las características señaladas líneas arriba se observan en el trabajo de la autora Chiyo Uno en *Confesiones de amor*, donde describe las conductas y emociones para anunciar el encuentro sexual entre dos de sus personajes. Propio de la narrativa nipona la concreción del acto no es descrito y en algunos casos propicia la ambigüedad en el lector, esto es, desde la visión occidental se duda de la concreción del encuentro:

Mientras yo seguía inmóvil, demasiado atónito para moverme, ella se acercó a la cama y empezó a quitarse el kimono rojo claro. Al desceñirse el obi, el kimono se deslizó hasta el suelo. Su cuerpo, libre de toda prenda, era inusitadamente sensual. Mirándola vestida, habría sido imposible soñarlo siquiera, pero la suavidad de su piel blanca me hizo sentir que, si la tocaba, la mano se me quedaría pegada a su piel, sin poder apartarla nunca más. [...] Desconcertado, luché por serenar mi corazón que ardía como el de un animal al que le mostraran la comida. (1992: 18)

---

<sup>15</sup> En su texto *Semiotics of poetry* (1978), Michael Riffaterre refiere la dialéctica del fenómeno literario en el que el espacio textual sirve para conformar o crear signos a partir de sentidos lingüísticos de los que el lector habrá de hacerse cargo: “The literary phenomenon, however, is a dialectic between text and reader” (1)

El tratar de representar grandes entidades por medio de pequeños detalles dio por resultado un realismo y una concreción de las imágenes que contrastan singularmente con la nebulosa ambigüedad del efecto total. Se comprenderá que el sugerir todo un mundo por medio de una imagen penetrante ha de estar necesariamente restringido a las formas estróficas breves, y de hecho en tales formas de expresión es en lo que se han distinguido generalmente los japoneses (Keene, 1988).

#### **2.2.1.4 El empleo de la metáfora**

Los escritores japoneses usan la metáfora de un modo que es "novedoso" para nosotros los occidentales. Estamos acostumbrados a indicar las metáforas y símiles con las palabras "como" y "tan". Los japoneses son mucho más sutiles. En el relato titulado "El tatuador" (*Shisei*, 1910) de Jun'ichirō Tanizaki, encontramos un ejemplo de ello:

En este momento, levantó el pincel que apretaba el pulgar y los dos dedos siguientes de la mano izquierda, aplicó su extremo en la espalda de la muchacha y, con la aguja que llevaba en la mano derecha, empezó a grabar un dibujo. Sintió que su propio espíritu se disolvía en la tinta negra de polvo de carbón con que le manchaba la piel. Cada gota de cinabrio Ryukyu con que iba mezclando el alcohol y atravesándola era una gota de sus propia sangre. Veía en sus pigmentos los matices de sus propias pasiones. (19)

Por medio de la yuxtaposición (colocando dos imágenes, una al lado de la otra) el lector tiene que formar la ecuación, la comparación o la asociación en su mente. Esta afirmación podría parecer demasiado simple, pero cuando la relación entre dos imágenes concretas no

se hace explícita, se obliga al lector a formar un cuadro o imagen en su mente y se le permite buscar por sí mismo la información significativa.

Francine Masiello en *El cuerpo de la voz* (2013), pese a referirse concretamente a la poesía viene a colación su señalización sobre el espacio íntimo en donde propone que comulgan la imagen, la voz y el lector y que el éxito de esta depende en gran medida de lo que ofrezca el texto, el significante:

De construcción exacta, de ritmos y movimientos controlados por un solo autor cuyo destinatario está dispuesto a recibir lo que el poema ofrezca, el poema evoca sus múltiples poderes (voces, temblores, pulsiones, sonidos ásperos o musicales) para poder producir su efecto. Y aunque parece ser labor de una sola persona en el arte de la construcción destinada para un solo lector, lo cierto es que el poema está cruzado por múltiples vectores de innumerables ritmos latentes que no se desplazan en línea recta. Tampoco desde luego, es un solo cuerpo el que lo recibe siempre de la misma manera. (56-57)

Otra muestra de la manera en la cual es empleada la metáfora en la narrativa japonesa y que pone en práctica las sugerencias de Masiello, la hallamos en la novela *Música (Ongaku)*, 1964) de Yukio Mishima. La novela versa sobre la paciente Reiko Yumikawa quien es tratada al inicio de las sesiones terapéuticas por un problema de anorexia y un tic en las mejillas. A lo largo de la novela la relación de la paciente con la música es clave debido a un constante señalamiento en el que la paciente insiste en su deseo por escucharla, conforme se intensifica ese deseo le es imposible lograr percibir sonido cuando de temas musicales se trata. El diagnóstico final que durante la novela es sugerido por su psiconalista pero no enunciado es el de frigidez femenina. Mishima lo declara así: “Por ejemplo, si

escucho un programa dramático en la radio, entiendo y oigo perfectamente la parte dialogada, pero la música de fondo desaparece, como si el sol, de repente, escondiera las nubes.” (22)

Las novelas de Banana Yoshimoto como *Kitchen* (1988) y *N.P.* (1990) también evidencian la relación entre imágenes concretas. En *Kitchen* se nos acerca, en distintos pasajes, a objetos que forman parte de lo doméstico tales como plantas, cubiertos, mobiliario de viviendas, etcétera. Dichos objetos guardan una constante relación con las temáticas, personajes y tiempos que se narran. Por ejemplo, uno de los personajes describe su estado anímico y una época de su vida de la siguiente forma:

Con la planta entre los brazos, lloraba de tal modo que, siendo un hombre, no pude coger un taxi a pesar de que hacía un frío horrible. A lo mejor fue entonces cuando pensé por primera vez que no me gustaba ser hombre [...] Yo temblaba de frío abrazado a la plantita, con sus hojas puntiagudas pinchándome la mejilla. Pensé de todo corazón que no existían en el mundo otros seres que pudieran comprenderse tan bien aquella noche como la palmera y yo [...] Poco después murió mi esposa y la palmera se marchitó. No sabía cómo cuidarla y la había regado demasiado. Dejé la planta en un rincón del jardín y comprendí una cosa a pesar de que no puedo expresarla bien. Es muy simple traducida en palabras: “El mundo no existe sólo para mí. El porcentaje de cosas que me sucede no variará.” (110-111)

El planteamiento de esta cita nos señala y profundiza –además de poner una imagen a lado de otra en la que la jerarquía es horizontal, esto es apelando al budismo Zen-, la relación de la naturaleza con el individuo, exponiendo la no-dualidad, según la cual ningún elemento es diferente ni tiene mayor o menor importancia. Este tópico y el modo en el que es tratado por Banana Yoshimoto lo veremos presente en el capítulo III, primordialmente en el

análisis de la obra de Guadalupe Nettel y con mayores matices en Alejandro Zambra.

### 2.2.1.5 Gusto por lo irregular

Para el gusto japonés, la uniformidad es indeseable. Dejar las cosas incompletas las hace interesantes, y le da uno el sentimiento de que hay espacio suficiente para el crecimiento. Aunque sea la construcción del Palacio Imperial, siempre dejan un lugar sin terminar. Los japoneses se han inclinado no sólo a lo incompleto sino a otra variedad de irregularidad, la asimetría; tienen fuerte aversión por la simetría, a la que consideran poco sutil y embarazosamente obvia.

La escritura japonesa que no está específicamente bajo influencia china evita el paralelismo. La escritura más admirada por el japonés tiende a ser asimétrica<sup>16</sup>, y la perfección de la tipografía de los libros es admirada sólo con condescendencia. Los jardines japoneses famosos insisten en la irregularidad con una determinación equiparable a la que los jardines europeos clásicos insisten en la simetría.

Junto con el gusto por lo irregular también se plantea la existencia de la relación entre el hombre y la naturaleza. Para Renato Ortiz, se trata de un

amor ecológico que se asociaría a la idea de orden social [...] un vínculo ontológico que relaciona el hombre y la naturaleza [...] los japoneses tendrían la innata capacidad de interactuar con ella de un modo absolutamente complementario. Al contrario del hombre ‘occidental’ cuyo propósito sería conquistarla, someterla a su voluntad,

---

<sup>16</sup> Recordemos que las formas estándar de verso tienen cantidades irregulares de líneas: cinco para la *tanka*, tres para el *haikú*.

preferiría preservarla. (2003: 44)

Si bien las construcciones son una forma de ejemplificar este tipo de tópico, dentro de la narrativa se realiza un ejercicio más complejo en el que la irregularidad está manifiesta en descripciones sugeridas y en el aparente desequilibrio de la naturaleza. Esto es, la propuesta de los escritores nipones se encamina a que el lector complemente, logrando así que cada parte (el narrador y el lector) cuente con una parte del todo. En *La llave* (Kagi, 1956) de Jun'ichirō Tanizaki; en el relato “Extractos de la agenda de Yasukichi” (“Yasukichi no Techō Kara”, 1920) de Ryūnosuke Akutagawa; *El cielo es azul, la tierra es blanca* (*Sensei no Kaban*, 2001) y *Algo que brilla como el mar* (*Hikatte mieru monno, are wa*, 2003) ambas novelas de Hiromi Kawakami, observamos este ejercicio. En la primera novela de la autora la irregularidad aparece en la descripción de la naturaleza como un modo de explicar alguna pugna en el que se hallen inmersos los personajes. Ésta no es declarada en la narración como positiva o negativa sino que los paisajes y acontecimientos que rodean a los personajes son expuestos con tal delicadeza que el lector puede resignificar un estado emocional como el de la tristeza o el enojo en algo bello; el personaje Tsukiko nos narra:

Bajé la cuesta a mano firme. El sol del atardecer seguía suspendido por encima del horizonte. Las incómodas chanclas me golpeaban las plantas de los pies y me sacaban de quicio. El escándalo de las gaviotas era insoportable. El vestido que me había comprado expresamente para el viaje tenía la cintura demasiado estrecha. Las chanclas me venían grandes y me dolía el empeine. Tanto la playa como el camino estaban desiertos y tristes, y yo, yo me sentía furiosa porque el maestro no me seguía. (2002:130)

### 2.2.1.6 La fugacidad

En Occidente, se busca más la permanencia que la fugacidad, y esto ha inducido a los hombres a construir monumentos con materiales que figuren y signifiquen lo inmortal, lo no perecedero. Por regla general, construimos para lo permanente, el japonés para lo transitorio; no sólo no se han contentado con la transitoriedad, sino que la han buscado con ansia. Los japoneses fueron quizá los primeros en descubrir el placer especial de lo fugaz como un elemento necesario de belleza; para ellos lo más precioso de la vida es su incertidumbre.

Yasunari Kawabata es un ejemplo primordial de este tipo de tópico. En *La casa de las bellas durmientes*, su personaje principal: el viejo Eguchi, al llegar a la casa de citas muestra mayor interés ante lo que no está descubierto. Ante cada una de las mujeres que lo esperan en la habitación otorgada, el personaje dedica tiempo a observarlas emulando lentitud sin embargo sabemos la acción es breve por el devenir de los demás acontecimientos. Eguchi imagina una corporalidad total a través de pequeños indicios. La narración de Kawabata al hacer uso de este tópico logra una empatía con el lector, no sólo el personaje principal vacila y se encuentra a la expectativa de mirar la belleza de la mujer dormida sino que también pone en juego el interés del lector de que sea develada esa figura en su totalidad. Rasgo que muy propio de la narrativa nipona no es descrito: “Para los ojos cansados y con presbicia de Eguchi, la mano vista de cerca era aún más suave y hermosa. Era suave al tacto, pero no podía ver la textura” (16)

La debilidad de la existencia humana, un tema común en la literatura de mundo,

probablemente no ha sido reconocida en ninguna otra parte como una condición necesaria de la belleza como en el Japón. El amor especial que los japoneses tienen por la flor del cerezo está seguramente también vinculado con el aprecio por este tópico de la fugacidad. El personaje Tooru Okada de *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1995) es un buen ejemplo de este tópico, leemos en la obra:

Me adormecí varias veces, pero enseguida volvía a despertarme. Momentos de sueño breves e inquietos como los que se descabezan en el asiento de un avión. Cada vez que parecía que iba a sumergirme en un sueño profundo, me despertaba de repente; siempre a punto de desvelarme, sin darme cuenta, volvía a adormecerme. Eso se repitió indefinidamente [...] Cada que me despertaba echaba una ojeada al reloj y miraba la hora. El paso del tiempo era lento e irregular.

Como observamos en el pasaje citado, el personaje de Haruki Murakami experimenta la fugacidad a través de la inmediatez en el cambio de sus emociones y su relación de estas con el vaivén del tiempo, mismas que se hacen más evidentes cuando se interna en un espacio cerrado y de índole natural, un pozo.

#### **2.2.1.7 Espacios: lugares, viajes**

Los topónimos y sus significados fascinaron de especial manera a los japoneses. Toda una especie de la literatura primitiva consiste en su mayor parte en etimologías populares de los toponímicos. La mayoría de las obras tienen un viaje, durante el cual el significado y las asociaciones de los nombres de los lugares recorridos están utilizados como instrumentos

que comunican las emociones de los viajeros, ya sea en su camino hacia la muerte, o hacia una unión dichosa.

En el repertorio de la narrativa japonesa una figura clásica para la representación del sujeto es el espacio cerrado: la pieza, el salón, la habitación. Concebidos como un espacio interior y cerrado, por lo tanto, opuestos al exterior, esta clásica distinción filosófica - adentro vs. afuera, sujeto vs. objeto- se encuentra principalmente en los escritos de autores como Yasunari Kawabata, Yukio Mishima e incluso el más contemporáneo Haruki Murakami y sus visitas forzadas a un pozo.

La novelista norteamericana Suzanne Cokal advierte que de los objetos estéticos la caja es posiblemente la forma predilecta del siglo XX. Es posible develar en la narrativa japonesa esa aseveración; los espacios cerrados —que también le competen a Franz Kafka— son fuente de estructuras y espacios narrativos sofocantes, de terror, de renacimiento, un punto de reunión de objetos sueltos.

Si bien este ha sido un recorrido que pretendió presentar un acercamiento a la literatura japonesa y a los exponentes que consideramos son con quienes mayoritariamente comparten rasgos de narración con los autores estudiados en este trabajo de investigación, tales como Banana Yoshimoto, Haruki Murakami, Jun'ichirō Tanizaki, Natsume Sōseki, Ryūnosuke Akutagawa, Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, entre otros; así como presentar a los autores, la obra a analizar y las posturas críticas (muy pocos son los estudiosos que se han interesado hasta el momento por una lectura similar a la que se ocupa en este trabajo de investigación) con respecto al tema que nos ocupa y finalmente el reconocimiento de los tópicos que ubicamos se asemejan y repiten en las obras estudiadas, es pertinente aclarar que en el siguiente capítulo se expondrá la postura literaria de

Guadalupe Nettel, Mario Bellatin y Alejandro Zambra en el que en sus textos se vislumbra a un Japón cercano –incluso interiorizado–, no como un espacio exterior ideal sino como un ámbito integrado a sus propias realidades y lecturas de lo que asimilan del país nipón. Por lo tanto, se presenciara no un Japón mimético, ni un Japón verdadero en las obras estudiadas sino el territorio imaginado por los autores y así saber de qué sirve Japón a estas obras, cuál es la necesidad de inscribir motivos japoneses en sus textos y qué vislumbran con estos.

### **2.3 De los motivos recurrentes en las obras a analizar**

Las lecturas que se han hecho de Oriente generan en los escritores occidentales una posibilidad de acercarse a concebir u obtener una experiencia similar a lo que es, en este caso, la literatura nipona. Sin embargo, la prosa creada por estos únicamente nos ofrece un testimonio de lo que imaginan que es Oriente.

Se tiene el primer caso de autores como José Juan Tablada<sup>17</sup> (1871-1945) y Octavio Paz<sup>18</sup> (1914-1998), quienes al ser visitantes de Oriente, obtuvieron una ilusión de lo que y

---

<sup>17</sup> Reconocemos, primordialmente, a José Juan Tablada como uno de los primeros poetas mexicanos en escribir haikús en lengua castellana, algunos de ellos: “Hiroshigé, “Li-Po” y “El Jarro de flores”.

<sup>18</sup> Al dejar París, Octavio Paz se dirige a Oriente. Realiza una breve estancia de seis meses en Nueva Delhi y posteriormente se le otorga un puesto en la Embajada de México en Tokio, donde vivirá alrededor de dos años. La poesía de Paz sostuvo así un acercamiento a la estética oriental; muchos de sus poemas están hechos con imágenes muy semejantes a las de los haikús japoneses. En *El arco y la lira* (1956), Paz escribe: “Yo es una ilusión, un agregado de sensaciones, pensamientos y deseos” (86). Su proximidad con las filosofías orientales es evidente, en cuanto al abandono del “Yo” o de la identidad personal, a favor de un “Yo” más interpersonal y en comunicación con todo lo que lo rodea. En uno de los últimos poemas de *Libertad bajo palabra* (1960), expresa:

La vida no es de nadie, todos somos  
la vida –pan de sol para los otros,  
los otros todos que somos nosotros-,

cómo se escribía en Japón y así incluyeron estas perspectivas y estilos en su poética; mientras que los autores estudiados en esta investigación conciben una realidad japonesa a partir de lo que leen, por lo tanto su trabajo creativo se rige a partir de una suposición de lo que es el Oriente y proponen así una narrativa.

A continuación se enumeran los motivos japoneses que se analizan con mayor reiteración en la obra de los escritores nipones mencionados a lo largo de este trabajo de investigación y que su vez se ofrecen recurrentes en “Bonsái” de Guadalupe Nettel, *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin y *Bonsái* de Alejandro Zambra.

### **2.3.1 El sintoísmo: sombras, jardín, ceremonias**

En Japón hay que destacar la presencia ancestral del sintoísmo (o shintoísmo), la religión étnica y fuente del origen espiritual de la nación cuya tradición ha enriquecido en los japoneses una concepción muy particular ante la naturaleza y su disfrute. Aquí, cualquier elemento notable (desde un gran árbol hasta una llamativa roca) es objeto de adoración y el cual posee divinidad. Actitud que se conoce como animismo, donde los elementos son identificados y marcados a fin de establecer una relación armoniosa y de éstos recibir su aprobación y protección.

---

soy otro cuando soy, los actos míos son más míos  
son más míos si son también de todos,  
para que pueda ser de otro,  
salir de mí, buscarme entre los otros  
[...]  
la vida es otra, siempre allá, más lejos,  
fuera de ti, de mí, siempre horizonte.

El sintoísmo asume que el hombre es parte de la naturaleza al igual que las piedras, plantas y animales. La naturaleza es por lo tanto respetada y los santuarios sintoístas son ubicados en densos bosques de rica belleza escénica. Una característica importante de estos recintos es el *yu-niwa* o sitio sagrado, un espacio vacío, plano y abierto, compuesto de grava, los cuales son demarcados y purificados a través de rituales para realizar actividades o ceremonias religiosas. El sintoísmo es un credo politeísta basado en mitos, ritos y en un conjunto de ideas, prácticas e instituciones.

Con el tiempo, estos espacios formaron parte de los palacios de la aristocracia la cual, sofisticada y con la tendencia a realizar viajes de placer y retiro, empezó a embellecerlos con árboles y rocas que inspiraban memorables escenas paisajísticas. Los jardines fueron así distinguidos de la austeridad de los espacios sagrados y se crearon en áreas abiertas para realizar actividades y ceremonias festivas, así como réplicas de paisajes distantes. Es por ello por lo que podemos afirmar que el precursor del jardín japonés fue en cierta medida el espacio santificado de los santuarios sintoístas.

Ignacio Aristimuño en su artículo titulado “Fundamentos del jardín japonés” (2008) señala que el jardín también fue considerado como una

*miniaturización* del cosmos en donde una roca se convertía en una montaña, un estanque de agua en un océano, y un lote de musgo en un gran bosque. Esta concepción se basó en el uso del *bonsái* y el *bonkei* (árboles y paisajes en miniatura) traídos de la China y comúnmente usados dentro de sus jardines como elementos focales para la contemplación. (43)

En Japón, los jardines de piedra son los que mejor expresan esta idea de la miniaturización en donde la interpretación de las escenas reducidas recae en el usuario, quien mediante el uso de su abstracción mental participa dentro de este micro-cosmos llegando así a extraer la esencia de su contenido.

La clave de comprensión de esta peculiar religión es la empatía con la naturaleza. La percepción sagrada con la naturaleza puede explicarse por los elementos animistas de ésta, aunque también confluyen en ella elementos de veneración a los ancestros. Posee una clave optimista y se base en un reconocimiento de la belleza y los frutos de la naturaleza, y la sumisión hacia ella.

El sintoísmo y su forma de aparecer en la narrativa hispanoamericana, podríamos enmarcarlo en los siguientes puntos:

- a) La expresión de una espiritualidad o de un alto contenido emocional.
- b) El encerramiento del espacio y la enmarcación del paisaje.
- c) La composición pictórica y la asimetría en el diseño.
- d) La miniaturización del paisaje a fin de expresa conceptos abstractos del ambiente natural.
- e) La integración visual y espacial con la arquitectura del entorno.
- f) La expresión de la transitoriedad o del cambio de las cosas, así como del uso de los cambios de las visuales durante el desplazamiento a fin de ofrecer expectación y sorpresa al usuario.

La ceremonia en la cultura japonesa guarda en sí un acto de solemnidad y se advierte como un rito en el cual el individuo se hace consciente de su encuentro consigo mismo y a partir

de ahí de sus repercusiones hacia los demás, por lo que el conmemoración de la ceremonia puede darse en conjunto y en diversos contextos, primordialmente en un contexto donde se integre la naturaleza.

### **2.3.2 El puente flotante de los sueños y las desapariciones. (Harakiris y suicidios)**

En las culturas de Asia oriental, acunadas por influencias taoístas y budistas, el sueño ha tenido una presencia constante. La voz del sueño, ajeno a la voluntad del que sueña, es interpretada como una voluntad de la naturaleza, y por lo tanto obedecida sin ningún cuestionamiento.

El sueño ha figurado de forma prominente en la literatura japonesa, desde *La historia de Gengi*, para muchos considerada cimera de la literatura nipona, basa su argumento en la idea del sueño, de tal manera que sus personajes siempre están soñando. Yukio Mishima también basó su tetralogía *El mar de la fertilidad* en los sueños con un carácter donde se posibilitan las reencarnaciones. En la época moderna el motivo del sueño sigue vigente: Jun'ichirō Tanizaki en “Anhelos de madre” toma de recurso el sueño para describir y mezclar nostalgia y fantasía. Por su parte, Ryūnosuke Akutagawa mezcla alucinaciones, sueños y visiones que reflejan su propio estado aterrado en *Vida de un idiota y otras confesiones*. En *La casa de las bellas durmientes*, Yasunari Kawabata emplea el sueño como un recurso diegético.

Una de las cualidades de la cosmovisión japonesa es la espontaneidad de las causas, es decir, la conciencia de que el origen de los fenómenos se basa en lo natural, lo espontáneo de los sentimientos y de las acciones.

El concepto y acto de desaparición en la literatura nipona tiene que ver con la estructura de la lengua japonesa en la cual la omisión del sujeto no presenta una función tan marcada, por lo tanto, en la conciencia cultural japonesa lo que es importantes es el efecto y no la causa. Las desapariciones y las pérdidas contenidas en las obras japonesas poseen una naturaleza inexplicable, cuya ausencia lejos de atormentar u obsesionar al personaje afectado, se visualizan como un hecho intrascendente.

El suicidio en Japón tiene cierta aprobación en la medida que les significa una manera de asumir la falla de una responsabilidad social o moral. La actitud cultural hacia el suicida, es indulgente en la sociedad japonesa, funciona como un modo de escape comprensible para las tensiones. Otro modo de explicar esta legitimación se puede hallar en el código ético de los samuráis, llamado *bushido*. La historia japonesa describe que la autodestrucción del guerrero, se busca como vía de escape a la vergüenza de la derrota, siendo por lo tanto un acto de honor y de coraje, una prueba de integridad.

### **2.3.3 Las cuatro estaciones: Individuo y sociedad**

Las formas de comportarse en la cultura japonesa se derivan del respeto escrupuloso a la posición que cada persona tiene en la sociedad, la cual incluye el modo de hablar, la etiqueta, el vestido, la vivienda, la profesión, la educación, el amor. La preocupación de

cumplir bien hasta los detalles mínimos, está ligado a que es más importante la forma que el contenido.

La cultura japonesa sostiene que cualquier forma de respeto, sea esto en la manera de servir los alimentos, la manera de caminar, de saludar, producen actitudes interiores que contribuyen a la sinceridad de la intención y por lo tanto favorecen a una armonía social. El valor de la armonía se construye a través de un proceso sutil en el cual no existe la confrontación, las discusiones, ni mucho menos las decisiones individualistas.

El japonés se ve así mismo integrado a “algo”, el cual se halla íntimamente relacionado con la naturaleza. Crean un sentimiento existencial de encontrarse abrazados a la naturaleza, de vivir en comunión con ella. La veneración por la naturaleza y sus cambios de estaciones han marcado la actitud de este pueblo. Existe una devoción por la naturaleza y sus cambios que los propios habitantes se mimetizan con ésta.

#### **2.3.4 Del personaje: nombres, características y espacios**

Es imprescindible señalar que además de los motivos descritos anteriormente, las obras a analizar muestran un carácter en el que a modo de imitación y de recurrencia a la creación literaria japonesa, los autores han asimilado las características de personajes entrañables de ésta. Adoptan así los nombres de personajes de la literatura nipona, situándolos en espacios propios del Japón moderno y los dotan de cualidades que se asumen y son parte de personajes de las obras de autores como Haruki Murakami, Jun'ichirō Tanizaki, Yasunari Kawabata, Banana Yoshimoto, etcétera.

Este recorrido se ha realizado para analizar el vínculo de la narrativa nipona en las novelas *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin, “Bonsái” de Guadalupe Nettel y *Bonsái* de Alejandro Zambra con el fin de pormenorizar la presencia de la estética de la novela japonesa, tales como la adaptación de las tradiciones en los personajes de dichas novelas, la alusión a elementos que son símbolo de la cultura japonesa y la apropiación del modo narrativo.

## CAPÍTULO 3

### MOTIVOS JAPONESES: HACIA UN ANÁLISIS DE LAS OBRAS

#### 3.1 De las obras

En toda obra literaria, señala José Romera Castillo en su texto *El comentario semiótico de textos*, el lector sensible se da cuenta de que, tras lo que el creador está exponiendo, “existe un eludir constante que se manifiesta en forma de símbolos, imágenes o mitos, de un algo que subyace y que está mucho más profundo que lo que la estructura de superficie

exterioriza” (1980: 85). En el texto literario aparecen una serie de referencias que hacen que se produzcan identificaciones con otros textos.

En un México cuya literatura se ha orientado a las letras realistas, autobiográficas, fantásticas y policíacas, se hace presente en el año 2000 una novela que hace evocación a autores japoneses, tales como Yasunari Kawabata y Jun'ichirō Tanizaki, entre otros. Ésta es *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin (México, 1960). En ella recoge las preocupaciones filosóficas de Oriente y el autor atiende ciertos ritos ceremoniosos japoneses y es posible evidenciar la exquisitez narrativa de creaciones niponas, así como la introducción de objetos clave de alto nivel simbólico para y que representan a la cultura japonesa.

Más tarde, en el año 2007, aparece la obra de Guadalupe Nettel (México, 1973), titulada *Pétalos y otras historias incómodas*, que contiene el cuento “Bonsái”, cuyos rasgos le han valido denotar la mano e influencia de Haruki Murakami. Nos expone una reflexión sobre la naturaleza del ser humano, le da a los espacios un valor excepcional y a la manera del narrador Murakami, centra a sus personajes en un espacio concreto para llegar a una reconciliación de sí y después hacia los demás.

Entre los dos autores mencionados anteriormente, aparece la figura de Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975) con su novela *Bonsái* (2006). Si bien esta obra narra una historia de amor y muerte diferida muy al estilo de lo contemporáneo, el suicidio de uno de los personajes va a deshilar una historia de paralelismos entre la creación de un libro y un delicado bonsái. Ambos crecen de una manera caprichosa, densa y concentrados en un ser que dejó de existir y cuya muerte es enunciada por la voz del narrador desde el inicio de la novela. La introducción de un bonsái en la novela nos acerca a reconocer que la

narrativa presentada por Zambra seguirá la manera peculiar y el tratamiento dado por los autores japoneses a sus obras, primordialmente de Jun'ichirō Tanizaki, Natsume Sōseki y Yasunari Kawabata.

### **3.1.1 Mario Bellatín y *El jardín de la Señora Murakami***

Mario Bellatín nació en la ciudad de México en el año de 1960. Debido a su preparación profesional ha dedicado gran parte de su trabajo al área de la literatura y las humanidades, haciéndose así director del Área de Literatura y Humanidades de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Cursó durante dos años estudios de Teología, lo que en sus obras se verá reflejado en su apreciación del budismo zen y el sincretismo. En los años de 1986 y 1995 publicó sus primeras cinco novelas y en el año 2000 fue finalista del Premio Mediceis a la mejor novela extranjera. Recibió el premio Xavier Villaurrutia por su novela *Flores* (2003) y el Premio Mazatlán por *El gran vidrio* (2007). Su obra ha sido traducida al inglés, francés y al alemán. Dirige desde el año 2000 en la Escuela Dinámica de Escritores, una especie de anti-taller literario con el que busca romper los mitos literarios y desacralizar el proceso de la escritura. Además de las citadas anteriormente, entre sus publicaciones están *Salón de belleza* (1994), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *La escuela del dolor humano de Sechuan* (2001), *Perros héroes* (2003), *Bola negra* (2005), *El pasante de notario de Murasaki Shikibu* (2011), *El libro uruguayo de los muertos* (2012) y recientemente *El perro de Fogwill* (2015).

Aunque la novela *El jardín de la señora Murakami* (2000) le ha conducido a Bellatin que se señale que su escritura se nutre de la literatura japonesa, o bien ser el más japonés de los escritores mexicanos, el mismo autor advierte de su creación: “No es un juego intelectual, lo hago para zafarme de los encasillamientos” (Lennard, 2006). Así él precisó en crear ésta como una traducción de una novela inexistente y es que su narrativa está impregnada de juegos lúdicos entre la ficción y la realidad, donde él mismo propone romper la barrera de las fronteras lingüísticas y territoriales. Señala: “Hay una intención de que no haya marcas territoriales ni espaciales ni de tiempo, y es ahí donde busco las máscaras: escribo un texto musulmán, japonés, judío o chino” (Lennard, 2006).

En el número 43, año 15 de la revista *Literatura mexicana contemporánea* (2009), Felipe Ríos Baeza realiza una interpretación sobre la presencia de los ritos ceremoniales como una actividad que evidencia rasgos del sincretismo y la filosofía oriental en la obra de Bellatin. En este artículo el autor advierte la presencia de autores como Yasunari Kawabata, Ryūnosuke Akutagawa y Jun'ichirō Tanizaki, haciendo de este trabajo uno de los primeros en abordar la evidencia estética de la literatura japonesa en la narrativa mexicana.

Por otra parte, Macarena Areco observa en su artículo “Japonerías en la narrativa argentina, chilena y mexicana reciente” (2013) en la propuesta narrativa de Mario Bellatin a un narrador que burla los imaginarios orientalistas y que descoloca la idea de armonía tan interiorizada en la sociedad japonesa y reflejada en la propia literatura

En la repetición del texto vanguardista de Magritte *–Esto no es Japón–* y en la destrucción del jardín de la señora Murakami y del propio país oriental me parece que Bellatin intenta burlar los imaginarios orientalistas de armonía con la naturaleza, las pastorales modernistas y posmodernistas que se figuran el más allá japonés como la

posibilidad de una vida estetizada y protegida. En lugar de eso, difumina el referente imaginario, lo contagia con referencias absurdas e incluso con prácticas bárbaras, lo destruye en un nuevo apocalipsis, se burla e ironiza. (2013:15)

La historia de *El jardín de la señora Murakami* tiene por argumento presentar a Izu, una estudiante de arte, al cuidado de un padre enfermo. Como parte de sus cursos visita la célebre colección de arte del señor Murakami, descrito como un hombre viudo, rico, de misteriosas costumbres y que comienza a cortejar a Izu al sentirse atraído por la voz de ésta. De dicha visita surge un ensayo crítico que le genera al personaje femenino verse en vuelta en situaciones de traición y venganza en su contra. Años después de su matrimonio con el señor Murakami, Izu, de pie al borde de un estanque, ve entre los destellos del crepúsculo el espectro de su marido agonizante y toma una decisión: destruir el jardín que había fungido como su refugio.

Esta novela de Mario Bellatin dibuja un Japón cercano. Los detalles con los que precisa los espacios, la estructura narrativa, el conocimiento sobre atributos japoneses como lo son la comida, descripción de lugares (concretamente el jardín y piezas cerradas) y vestimenta, generan reconocer en él un interés por mostrar la escritura a la manera japonesa como un lugar ideal y a su vez –propio de este escritor mexicano- se arriesga a jugar con alternidades: por una parte, muestra y enriquece la mayor parte de la novela con tintes tradicionalistas japoneses, se mantiene dentro de los imaginarios éticos y estéticos de la nación nipona; y por otra, incluye un personaje con visiones occidentales, lo que genera en la lectura un espacio degradado, el cual llega a parecer incluso “contaminado”. Sin embargo, al referirnos al reconocimiento de un “espacio contaminado”, es lo que precisamente se apela a establecer que la propuesta literaria de Bellatin es encontrar, en la

estética literaria japonesa, características y ambientes para la creación de algo en apariencia nuevo. Uno de los pasajes en la novela que atrae inmediatamente la atención, es la conducta tradicional del señor Murakami, donde a base de pruebas que dañan la reputación de la protagonista consigue un pacto matrimonial en el cual Izu es despojada de cualquier privilegio obtenido en su soltería y lo único que podrá tener ligado a su pasado es la posesión de un jardín tradicional, con senderos acuáticos y un lago con peces dorados:

El señor Murakami exigía que su futura esposa renunciara a la dote para convertirse, de ese modo, en un marido de la vieja estirpe. Recibiría una mujer sin nombre, sin privilegios y sin dinero. La madre le suplicó que no pidiera la mano de su hija. Pero el señor Murakami le dijo que poseía pruebas de la presencia de Izu en el hotel donde se realizaron las citas clandestinas. Tenía también unas fotos [...] en las que aparecía Izu semidesnuda” (197).

Izu tiene esa correspondencia con lo tradicional. Presenciamos a un personaje cuya individualidad, soledad y asimilación de su destino es entendida y reflejada de manera metafórica a través de un flor amarilla que era visible en el jardín: “Había llegado a esa conclusión luego de mirar, una y otra vez, el reflejo de la solitaria flor amarilla que ciertas noches aparecía en el centro de su pequeño jardín” (198).

*El jardín de la señora Murakami* funciona como una suerte de signo que devela en su totalidad, anunciar el corpus al que nos enfrentaremos. Los significantes presentes en el título refieren y exaltan la relación con Oriente. El jardín es ese tópico el cual hemos manejado como una constante en la narrativa japonesa, que si bien responde al contacto con la naturaleza y por lo tanto a su relación con el individuo cercano a ese espacio, también juega una suerte de ámbito recreativo y de autoconocimiento en lo privado. El significante

“Murakami” en el título, por su parte apela de manera más inmediata al reconocimiento de estar frente a un texto cuya propuesta está encaminada a un imaginario del Oriente.

Esta novela propone un escenario absoluto en el que el imaginario oriental está interiorizado, operando y dando así sentido a la diégesis. El territorio por el cual se mueven los personajes se vislumbra como un Japón real desde la visión de un narrador occidental. Los espacios funcionan a manera de refugios y el narrador brinda dos alternativas a sus personajes; por una parte, se genera una intención de otorgar protección y por otra, parece darle al espacio la capacidad de perturbar al personaje y confrontarlo con su desdicha. Izu, el personaje principal es un claro ejemplo de este manejo del espacio con una doble intencionalidad. Antes de casarse con el señor Murakami, Izu contaba con una estancia privada<sup>19</sup>, con vista y salida al jardín, destinada a su trabajo intelectual, sin embargo al reconocer este espacio como suyo determina dormir ahí y sobre todo es el lugar en donde se refugia, guarda y contempla los regalos enviados por el señor Murakami durante el cortejo. Después de la muerte del señor Murakami, el jardín es expuesto como un espacio que trastorna al personaje y también al lector, esto debido al conocimiento de que los entornos naturales en la literatura japonesa tienen el atributo de la tranquilidad y no del desasosiego:

Al final de algunas tardes, cuando las sombras hacen difusos los contornos de los objetos, la señora Murakami cree ver la silueta de su marido en la otra orilla del estanque. Hay ocasiones en que percibe cómo le hace señas con las manos. La señora Murakami suele sentarse entonces en una piedra situada en la explanada mayor, y entrecierra los ojos para ver mejor el espectáculo que se le presenta al

---

<sup>19</sup> Por el narrador conocemos que los padres convirtieron “el salón destinado a la ceremonia del té en un estudio en el que se pudiera dedicar con disciplina a su tarea intelectual” (163), esta imagen da cuenta de la modernización efectuada y de las posibilidades de autonomía que se le abren a la joven, quien dispone de un “cuarto propio” con ruptura de lo tradicional.

fondo del jardín. Aquellas apariciones ocurren cuando las condiciones de la atmósfera son las apropiadas. Cierta vez, vio cómo el fantasma iba hundiéndose de pie en uno de los senderos acuáticos. [...] El jardín de la señora Murakami Izu iba a ser demolido en los días siguientes. (151)

Por otra parte, en la cita anterior presenciamos dos motivos fuertes de la literatura japonesa y que de inmediato surge el diálogo con la propuesta de Jun'ichirō Tanizaki y la de Yasunari Kawabata. Del primero obtiene la idea de la sombras y la penumbra, que dentro de la narrativa de Tanizaki recrean los escenarios ideales para los momentos álgidos en la diégesis, tal como ocurre en la novela *La madre del capitán Shigemoto* (1949); el ensayo del mismo autor *El elogio de la sombra* (1933) nos da las claves para entender la necesidad de los claroscuros en la cultura japonesa y que de manera evidente Bellatin parece conocer. Por otro lado, tenemos la ensoñación y la presencia fantasmal de algún familiar, a la manera de Yasunari Kawabata: los espacios privados, el personaje en estado de duermevela, preparan el ambiente propicio para las apariciones.

El Japón revelado en la literatura nipona nos ofrece una cultura alternativa. En el capítulo dos de esta investigación, describíamos una constante en la narrativa nipona: el manifestar la relación del individuo con la naturaleza, provista de armonía y control. La posibilidad de destrucción, por tanto, opera mayormente al modo del imaginario occidental. Es precisamente en este rasgo donde el trabajo creativo de Mario Bellatin se separa de la profundidad sintoísta con la que los autores nipones enmarcan su narración. Si bien el autor decide que el jardín de la señora Murakami sea destruido, también en la narración se nos presenta como un artificio: el jardín no era parte del entorno sino que es construido para

agradar. A la voluntad de Izu, esta artificialidad es comprendida desde el modo occidental en el cual el hombre tiene el propósito de someter a la naturaleza<sup>20</sup>.

Además del jardín japonés, otro elemento importante es la presencia de peces<sup>21</sup> en distintos pasajes del texto. La presencia de estos seres otorgan un sentido distinto dentro de la novela cuando se asimila que los elementos de la naturaleza funcionan como análogos del humano, esto sin llevar a cabo una prosa que evidencie esa relación. En la novela se narra que en el primer jardín de la estudiante Izu no es posible mantener peces, pero en el segundo jardín (el creado por señor Murakami), se dice que la señora Murakami contempla durante horas “los reflejos de las escamas y las colas” (151). Además cuando la joven deja la casa de sus padres cena con el señor Murakami en un restaurante

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

---

<sup>20</sup> Esta voluntad de lo artificial también aparece en la obra de Alejandro Zambra (*Bonsái*), donde Julio adquiere un bonsái, adquiere instrumentos y manuales que le indiquen cómo modificar la naturaleza propia del árbol miniatura y darle la forma de un bonsái que el personaje concibe como idóneo para representar en él (a manera de espejo) su escritura, sus emociones y el modelo de relación de pareja que no pudo lograr.

<sup>21</sup> En *Salón de belleza* (1994), los peces son un elemento importante para la narración. Bellatin a través de distintos peces, que van desde los Gupis Reales, Carpas Doradas a los Peces Basurero, realiza una analogía del personaje principal y del Moridero o Salón de belleza con el comportamiento de los habitantes de la pecera, el cual había sido acondicionado como parte del inmueble de dicho lugar. Leemos: “Desde el primer momento, pensé en tener peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que mientras eran tratadas, las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie” (2013:25) Hacia el final de la novela, nos encontramos la artificialidad de la pecera como una alegoría de la muerte: “Será inútil, por eso, dismantelar este lugar, que tiene todo destinado para la agonía. Incluso para la decoración pues, entre otros objetos, la pecera del agua verde es la más adecuada para convertirse en la última imagen de cualquier moribundo.” (81)

esta ceremonia tradicional parece alegorizar la destrucción de la personalidad de Izu. El pez dentro de la pecera –imagen que también se hace recurrente en la narrativa de Guadalupe Nettel<sup>22</sup>- es una representación de la propia señora Murakami.

La inclusión de Occidente, sus costumbres y su idea de modernidad se hallan presentes en la novela como una manera de romper con la armonía tradicionalista del escenario tan perfecto e ideal que describe Bellatin. Tras ser invitada al aniversario de la revista en la cual había publicado un artículo sobre la colección de arte del señor Murakami, Izu decide que asistirá vestida a “la moda occidental” (166) justificando que de esa manera acrecentará el impacto del artículo publicado.

Aunque el personaje principal de Bellatin hace manifiesta su fascinación por Occidente, también declara que la mezcla de ambas culturas le resulta aún más atractiva. Con este señalamiento podríamos reconocer una declaración disfrazada y muy matizada del autor y su interés por retomar la cultura japonesa para dar escenario a su creación literaria. El narrador nos dice de Izu: “Siempre había sentido atracción por los hombres de su país que conocían Occidente y lograban, de alguna manera, poner en práctica lo mejor de las dos culturas” (164)

La novela termina de manera circular, con la palabra ‘otsomuru’ que, según se indica en una nota, “refiere al final que es en realidad un comienzo” (199), así como ha empezado cuando la historia termina: después de la muerte del marido, en cuya agonía ha revelado que tuvo por amante a la sirvienta de Izu. Ésta, que con la viudez enfrenta la pobreza, ordena la demolición de su jardín. A partir de esta destrucción adquieren sentido diversos

---

<sup>22</sup> Guadalupe Nettel en el año 2014 publica el cuentario “El matrimonio de los peces rojos”, en él es también reflejado a través de los diferentes cuentos el uso de animales como atributo para comprender la personalidad y acciones de los personajes.

indicios poco comprensibles en una primera lectura: la complejidad de la disposición temporal, que va entrecruzando fragmentos de la diégesis y finalmente se cierra en un círculo. De acuerdo a esta explicación, ‘otsomuru’ genera descubrir una novela estructurada muy al modo de la narrativa contemporánea actual. Sin embargo, la misma palabra sugiere que la literatura japonesa se comprende dentro de sí misma: la historia de Izu y todos los recursos incorporados de Japón funcionan dentro del texto como sucesos encadenados unos tras otros, mismos que se comprenden en el interior del texto y no como elementos aislados o exteriores. Por ello no es azaroso que Bellatin<sup>23</sup>, como autor, incorpore notas a pie de página<sup>24</sup>, aclaraciones finales de la novela<sup>25</sup>, pues la intención es sumergir al lector en un imaginario nipón sin que deba recurrir a fuentes externas. Este propósito de Bellatin de ser un guía y encaminar la lectura nos remite a relacionar su propuesta con la narrativa del escritor Jun'ichirō Tanizaki.

---

<sup>23</sup> Las notas a pie de página en ocasiones remiten a una nota futura o incluso se centran a detallar cuestiones conocidas, como qué es un kimono o un futón; la descripción de rituales como la cacería de orugas en los años bisiestos; las descripciones de las comidas; las ceremonias del té o algunas otras, ocupan un interés particular por parte del autor en ser descritas y especificarlas a la manera en la cual el narrador quiere sean comprendidas.

<sup>24</sup> En la segunda parte de las tres que componen a esta novela, hallamos con mayor recurrencia el uso de notas al pie de página para aclarar significantes japoneses utilizados durante la historia. En un pasaje en el que se describe una de las recetas favoritas del señor Murakami, leemos:

[...] Shikibu las tostaba hasta dejarlas crujientes. Luego las cocía con el arroz. Los *sudares*<sup>20</sup> donde se asaban eran siempre de metal. Su madre le había enseñado a usarlos. Antes había habido uno en la casa, también importado, pero no de metal sino de bambú. El paquete en el que llegó incluía las instrucciones de uso escritas con extraños caracteres, que el padre del señor Murakami logró descifrar después de muchos esfuerzos. A veces los rollitos eran acompañados de *tutsumoro*<sup>21</sup> o de *jiru-matsubae*<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Olla japonesa diseñada especialmente para cocinar rollos de algas. Por la dificultad en su obtención es muy apreciada en el país, especialmente entre las clases media y alta.

<sup>21</sup> Trozos de pescado.

<sup>22</sup> Carne de res prensada. (2005:172)

<sup>25</sup> Al término de *El jardín de la señora Murakami*, Bellatin incluye una sección de notas finales, titulado: “Adenda al relato del jardín de la señora Murakami”. Entre ellas, es destacable la alusión realizada al escritor Jun'ichirō Tanizaki, el autor mexicano, declara: “1. Si bien no está dicho explícitamente, la señora Murakami parece mantener una extraña relación con el ensayo *Elogio del sombra*, de Tanizaki Yunichiro. Resulta difícil de definir la naturaleza de dicho interés.” (200)

Otro punto a resaltar en la propuesta narrativa de Mario Bellatin es la estructura gráfica de la novela. Las innumerables notas al pie de página, las palabras japonesas en cursivas, el referente de escritores japoneses<sup>26</sup> dentro de la novela y la explicación de estos incluidos en el corpus de la misma, sugieren estar presenciando una novela japonesa que ha pasado por el ejercicio de la traducción. Este tipo de composición estilística cumple de manera exitosa el interés del escritor de romper con las fronteras territoriales, lográndolo desde de la apropiación del imaginario oriental y haciendo suyos escenarios nipones y hasta modos lingüísticos.

### 3.1.2 Guadalupe Nettel y “Bonsái”

Guadalupe Nettel es originaria del Distrito Federal. Nació en 1973, estudió la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México, posteriormente obtuvo un doctorado en Ciencias del Lenguaje en Francia por el École des Hautes Études en Sciences Sociales. Su producción literaria está conformada por los libros de cuentos *Juegos de artificio* (1993), *Les jours fossiles* (2003), *Pétalos y otras historias*

---

<sup>26</sup> Los referentes a autores nipones, también los encontramos en otras novelas de Mario Bellatin, por ejemplo, *Salón de belleza* (1994), inicia con un epígrafe que forma parte del corpus de *La casa de las bellas durmientes* (2011) de Yasunari Kawabata: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humano”. De la misma forma, en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), encontramos un pasaje del relato “La nariz” (1916) de Ryūnosuke Akutagawa, empleado nuevamente como epígrafe: “En el hombre conviven dos sentimientos opuestos. No hay nadie por ejemplo, que ante la desgracia del prójimo, no sienta compasión. Pero si esa misma persona consigue superar esa desgracia, ya no nos emociona mayormente. Exagerando, nos tienta a hacerla caer de nuevo en su anterior estado. Y sin darnos cuenta sentimos cierta hostilidad hacia ella.” (2005). Por otra parte, en *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2011), utiliza el nombre de la autora de *Genji Monogatari* para conformar la diégesis de su historia y entablar un diálogo-homenaje a la propuesta narrativa actual de Margo Glantz. En *La historia de Mishima. Una biografía ilustrada* (2010), Mario Bellatin, oscila entre exponer una indagación biográfica y develar mediante una vasta serie de fotografías que no hay acontecimientos únicos sino diferentes perspectivas.

*incómodas* (2008); por las novelas *El huésped* (2006), *El cuerpo en que nació* (2011), *El matrimonio de los peces rojos* (2013), *Después del invierno* (2014); por el ensayo *Para entender a Julio Cortázar* (2011) y la reciente publicación de la investigación *Octavio Paz. Las palabras en libertad* (2014).

La recopilación de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* le valió a la escritora el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen (2007) y con éste llamaría la atención de las casas editoras, quienes la invitarían a mayores publicaciones. En esta compilación se encuentra la obra “Bonsái”. Si bien pueden documentarse algunos artículos en los cuales se hace referencia a que la autora maneja influencia del autor japonés Haruki Murakami, aún no se ha realizado un estudio detallado sobre dichos intertextos. En entrevista para Cultura UNAM en el año 2011, la autora declara ante la pregunta “¿Con qué escritores actuales te sientes conectada?”: “Están, por ejemplo, Philip Roth, a quien no puedo dejar de leer; John Banville; Jean Echenoz y, en un registro distinto aunque imprescindible conectada con Haruki Murakami”. En la misma presentación señala más adelante que es el personaje femenino de “Bonsái” un encuentro con el personaje de Midori de *Tokio Blues*.

Macarena Areco propone una lectura del cuento en el cual los motivos japoneses, a los que la autora ha denominado “japonerías”, son una fuente de subjetividad, individuación y de identidad artificial

Las japonerías como productoras de subjetividad e individuación tienen efectos emancipadores: “Fue como una liberación. En ese momento dejé de preocuparme por cosas que antes me pasaban y me causaban angustia [...] También por esas fechas dejé de propinar sonrisas hipócritas [...] No era falta de amabilidad, sino simple coherencia

con mi naturaleza. Y, al contrario de lo que podía esperar, la gente no lo tomó a mal. Es más, los compañeros de oficina comentaban que últimamente me veía ‘en buena forma’, incluso ‘más natural’”. En cambio los bonsái representan una identidad artificial que impide ser feliz: “Yo amaba a Midori, pero dejarme invadir era actuar en contra de mi naturaleza” [...] Si bien el desenlace nostálgico relativiza las asociaciones éticas ello no invalida las relaciones que se proponen entre jardín japonés, bonsái y subjetivación. (2013:12)

“Bonsái” es un cuento que relata la vida de un hombre que, a pesar de encontrarse en un aparente feliz matrimonio y con una vida estable, se percata de un sentimiento de soledad que lo abrumba día tras día. Los paseos dominicales al jardín botánico del señor Okada, se convierten en el refugio idóneo para olvidar las frustraciones y el vacío que le provoca su vida cotidiana de oficinista.

La trama se sitúa en alguna ciudad de Japón, donde Okada, un hombre casado sin el deseo de tener hijos, asiste cada domingo a espaldas de su mujer, sin ninguna razón aparente, a un parque cerca de su casa. En el parque hay un invernadero. El hombre, arrastrado por las memorias que de ese espacio tenía su esposa, un día irrumpe en él y se da cuenta, de la mano del jardinero experto que lo guía entre las plantas, que su naturaleza es la naturaleza propia de un cactus. Lo acepta y se vuelve más natural en su conducta al adoptar una postura, un “ser” específico que a la vez delimita y potencia lo que es.

El protagonista se olvida de fingir una conducta, se olvida de querer ser algo que no es, para así ya no seguir traicionándose. Esto, invariablemente, le trae consecuencias, hace que se replantee su vida tanto personal como matrimonial. El cuento termina con el hombre divorciado, al comprender que su esposa y él no son la misma planta (interpreta que ella es una enredadera) y ninguno puede, o debe, manipular su naturaleza para encajar con el otro

y poder seguir juntos.

El título que da nombre a este cuento, devela la intención, por parte de la autora, de acercarse al universo japonés. Sin embargo, lo apropia desde una visión occidental a través de la cual desenmascara su artificialidad. Si bien este árbol miniatura es un tópico en la narrativa nipona que pretende la perfección a través de un minucioso cuidado, dentro del relato genera una antítesis con el corpus de la historia y con los personajes. El matrimonio es presentado, al inicio del relato, como funcional y feliz, apegado a sus rutinas, pero hacia la mitad del cuento, cuando el señor Okada conoce los bonsái, esta atmósfera es desquebrajada y presenciamos las voces de los personajes, juzgando la falsedad de su vida en pareja:

Midori y yo llevábamos ocho años de casados. Los matrimonios de amigos tenían casi todos hijos. Cuando nos preguntaban cómo hacíamos para vernos felices, decíamos que el secreto consistía en no tenerlos. Era curioso que, justo la noche que había descubierto su verdadera identidad, Midori hablara de ese tema. (51)

Asimismo, Okada no pretende ser una planta bella, e incluso se reconoce en un cactus a los que describe como: “[...] erguidos como centinelas, [algunos] otros en forma de ovillo, a ras del suelo, asumiendo la posición circunspecta de un erizo. [...] La multitud de espinas diminutas sobre esa piel me hizo recordar mi propio rostro cuando llevo más de dos días sin afeitarme” (47)

Por otra parte, el bonsái, dentro de la historia, es un elemento que causa repulsión. Este árbol en la propuesta de Nettel, es despojado de las características orientales y se le atribuyen particularidades en las cuales se niega una estética del preciosismo en este elemento. El personaje principal describe: “Los bonsáis siempre me habían causado una

especie de miedo, en todo caso una aprensión inexplicable. Hacía mucho que no veía alguno y encontrarme de repente con tal cantidad de ellos me produjo un malestar casi físico” (54). El jardinero Murakami los califica de traicioneros: “Los árboles son los seres más espaciosos que hay sobre la tierra, en cambio un bonsái es una contracción. Así vengan de un árbol frondoso o de un árbol frutal, los bonsáis sólo son eso, bonsáis, árboles que traicionan su verdadera naturaleza” (55). La valoración señalada por el jardinero al describir como traicionero al árbol miniatura, emerge para puntualizar en su escucha, el señor Okada, una manera análoga del cómo los elementos de la naturaleza se relacionan con los seres humanos y estos tienden a ser modelos a imitar por el hombre. Como se planteaba en el capítulo II de esta investigación, la narrativa nipona emplea la metáfora a modo de una yuxtaposición de imágenes que no obvian ni declaran juicios; por ello la declaración del personaje Murakami apunta a generar la reflexión en el señor Okada sobre traicionar los modos y deseos de vida.

Ligado a lo anterior el epígrafe de Khyentsé Norbu, con el que se inicia el relato, nos establece un primer indicio de las pugnas a las cuales se enfrentarán los personajes por escapar a un ideal de belleza, tal como lo representa un bonsái: “Nuestros cuerpos son como árboles bonsái. Ni una hojita inocente puede crecer en libertad, sin ser viciosamente suprimida, tan estrecho es nuestro ideal de apariencia” (35). Además, esta rúbrica apunta a señalar la intención de la autora por gestar un relato que desarticula el ideal del universo narrativo nipón, desde una óptica occidental, a través de la cual es posible romper los modelos narrativos y concebir nuevas propuestas.

De acuerdo a lo anterior, no es gratuito que el territorio por el cual se desplazan los personajes nettelianos, develen un Japón concebido por la autora. Aoyama no es un lugar

estrictamente nipón, sino que el lector se sabe dentro de un espacio japonés por el uso de *japonerías* incluidas dentro de la narración: “Los sábados, Midori tenía la costumbre de pasar la tarde entera en el salón de belleza. Como el paseo en Aoyama para mí, la estética era un espacio que ella se reservaba” (40); en otro pasaje del relato, Okada narra sus visitas a una cafetería describiéndolo como cualquier edificio y el único referente nipón es el nombre del café: “Los domingos, por ejemplo, tomaba algún libro del despacho y salía de casa fingiendo que iba a pasear por el jardín botánico, pero en realidad me quedaba en el café de Jenjiko, situado a unas cuantas cuabras de nuestro edificio.” (46).

En cuanto a la conformación de los personajes, Guadalupe Nettel hace uso de sus conocimientos teóricos sobre intertextos para conformar y bautizar a los personajes de su cuento, de acuerdo al universo murakamiano. Éste, como se presentaba líneas anteriores, se desarrolla a través de tres personajes principales: El señor Okada, Midori (esposa del señor Okada) y el señor Murakami.

Claramente el personaje del señor Murakami está construido como una insinuación al autor japonés e incluso como un homenaje a la narrativa del novelista. Esto se señala así debido a que el personaje de Nettel se desenvuelve en un papel de aleccionador: es un jardinero, cuidador de plantas por excelencia, no se intimida al hablar de su trabajo ni de su conocimiento amplio sobre las plantas. El señor Murakami, señala:

-Pues a pesar de lo que usted pueda creer, las plantas son peores que los animales: o las atiende o se mueren; en pocas palabras. Son un chantaje perpetuo. Plante una y verá: en cuanto salga la primera hoja no podrá dejar de regarla; cuando crezca demasiado tendrá que cambiarla de maceta, quizás con el tiempo le salga alguna plaga. (42)

De igual manera, en la mayoría de las obras de Haruki Murakami<sup>27</sup> se presenta la figura del autor retratada en algún personaje, al quien por lo regular le asigna el papel del escritor frustrado con un par de novelas que sólo puede desenvolverse como profesor (es decir, con la característica de enseñar). Por su parte, Haruki Murakami en el prólogo a *Sauce Ciego, mujer dormida* emite una declaración de principios<sup>28</sup>, en la cual es muy puntual al señalar que la creación de sus novelas las concibe como ir creando un bosque, mientras que su participación cuentística la asimila más hacia la creación de un jardín. Dado este referente es por lo cual señalo el cuento de Nettel funciona a manera de homenaje al autor nipón, pues si bien Murakami reconoce la creación de cuento como una analogía de darle vida a un jardín, es el personaje de la narradora mexicana, quien con su rol de jardinero funciona a manera de vertebra netteliana como el creador y el punto de origen a que la narración sea un cuento.

Otro de los personajes es el de la esposa del señor Okada: Midori. Este personaje en el texto de Guadalupe Nettel, en realidad es una figura un tanto sombría en cuanto a la acción de su presencia en la narración, sin embargo las características descritas por la narradora, que enmarcan al personaje, tales como nombrarla una planta “enredadera”, una mujer insistente en mantener relaciones sexuales con su esposo al anochecer y al despertar, así como mostrar que su participación más importante se da en un diálogo llevado a cabo durante la hora del almuerzo, nos develan un personaje activo, desinhibido. Bajo estas

---

<sup>27</sup> Por mencionar algunas: *Sputnik, mi amor* (1999), *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1995) y *IQ84* (2009-2010)

<sup>28</sup> “Para mí escribir novelas es un reto, escribir cuentos es un placer. Si escribir novelas es como plantar un bosque, entonces escribir cuentos se parece más a plantar un jardín. Los dos procesos se complementan y crean un paisaje completo que atesoro. El follaje verde de los árboles proyecta una sombra agradable sobre la tierra, y el viento hace crujir las hojas, que a veces están teñidas de oro brillante. Mientras tanto, en el jardín aparecen yemas en las flores y los pétalos de colores atraen a las abejas y a las mariposas, y ello nos recuerda la sutil transición de una estación a la siguiente”. (Murakami, 2008:7)

descripciones es inmediata la relación con el personaje femenino de *Tokio Blues* que de igual manera lleva por nombre Midori, con una participación en la novela donde sus diálogos siempre están acompañados de imágenes en las cuales ella se encuentra cocinando, sugiriéndole a Watanabe (personaje principal de la novela) tener un encuentro sexual o ambas situaciones.

Midori en el cuento “Bonsái” es descrita así: “En las mañanas antes de ir al trabajo o en las noche antes de dormir, a Midori le entraban unas ganas de hacer el amor, cosa que por supuesto contrariaba mi naturaleza cactus” (51). En la obra de *Tokio blues*, en un diálogo entre Midori y Watanabe, se señala de este personaje:

Al atardecer [Midori] se fue de compras por allí cerca y preparó la cena. Sentados a la mesa de la cocina, bebimos cerveza y comimos tempura y arroz con chicharos.  
-Watanabe, come mucho y produce montones de semen –dijo Midori-. Luego haré que lo expulses con cariño. (Murakami, 2009:347)

El señor Okada, se caracteriza por encontrarse en un estado de autodescubrimiento. Goza de sus espacios de soledad y aunque enamorado de Midori, se encuentra cansado de luchar constantemente por ocultar su naturaleza, decidiendo así separarse de la artificialidad en la cual se sentía preso al vivir con ella. De la misma forma, Tooru Okada, personaje principal de la novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (2010) se presenta como una persona escéptica, sin conocimiento de sus alcances para relacionarse con otros seres; su relación más importante es con su esposa Kumiko pero al desaparecer ésta, el personaje se ve envuelto en un misterioso camino que le hará encontrarse consigo, afrontarse a sus

debilidades y ateísmos para rescatar así al ser más amado en su existencia, misma situación que para el autor japonés no es otro planteamiento que el de encontrarse así mismo.

[...] Me rasuré el mentón, la mejilla izquierda y, después, la derecha. Pero cuando al terminar dirigí la mirada hacia el espejo, me quedé sin aliento. En la mejilla derecha tenía una mancha negrizul. [...] Parecía estar profundamente estampada en mi piel. La palpé con la punta de los dedos. La piel de aquella zona estaba ligeramente más caliente, pero eso es lo único que se apreciaba al tacto. Eran una *mancha de nacimiento*. *Me había salido una mancha de nacimiento* en el punto exacto donde, en el fondo del pozo, había tenido aquella sensación de calor. (Murakami, 2010: 390-396)

El Okada de Murakami, en su búsqueda interna y el rescate de su esposa desarrolla en su cuerpo una mancha negrizul, la cual aparece repentinamente en su mejilla derecha. Por su parte, el Okada de Nettel desarrolla más su sensibilidad a hacerse semejante a las características de un cactus.

Conforme pasaron los días, mi pertenencia a los cactus me fue pareciendo más y más evidente. En la oficina, me mantenía siempre erguido, esperando con aprensión el momento en que la puerta iba a abrirse para dejar entrar una mala noticia. Cada vez que el teléfono sonaba, sentía sobre mi piel el nacimiento de una nueva espina [...] mis colegas de trabajo me habían jugado ya algunas bromas acerca de mi temperamento austero, pero nunca les había dado importancia. Ahora, en cambio, todo me parecía una consecuencia lógica de mi condición. Era así de simple: yo era un cactus, ellos no. (48)

Además de ser notorios los cambios físicos experimentados por los personajes, también es importante destacar que en ambas narraciones los cambios se producen cuando se adentran a espacios dotados de significar: soledad y entornos individualizantes; por una parte Okada

de Nettel lo experimenta en el jardín y Okada de Murakami, lo hace al internarse en un pozo.

En el capítulo dos de esta investigación, mencionábamos este interés de la cultura japonesa en seleccionar espacios para llevar a cabo una ceremonia del encuentro del individuo con su naturaleza. La narradora mexicana se apropia de la literatura nipona el presentar el uso de los espacios como lugares donde se posibilita un acercamiento a la sabiduría oriental<sup>29</sup>. Nettel, de manera similar a la narrativa de Murakami, emplea los espacios como un eje que muestra de una manera más transparente a sus personajes<sup>30</sup> y los lleva a sufrir cambios. Estos procesos de cambio ocurren en áreas que aún conociéndolas y siendo tan cercanas a los personajes, nunca habían sido de su interés hasta el momento de significar una analogía de su autodescubrimiento. Si bien por un lado la autora de “Bonsái” sitúa –para este cambio- a su personaje en un invernadero, el protagonista de Murakami se encierra en un pozo; en ambos casos, por la tanto, se trata de espacios únicos y cerrados. El señor Okada de “Bonsái” presenta así su espacio:

De joven había ido a ese mismo jardín con alguna chica del colegio y más tarde con alguna novia de la universidad, pero tampoco a ellas se les había ocurrido visitar el invernadero. Hay que reconocer que el edificio no era precisamente atractivo: más que un jardín cerrado, parecía un gallinero o un almacén de verduras. Lo imaginaba un lugar agobiante, enloquecedor como el mercado de Tsukiji, aunque más pequeño y

---

<sup>29</sup> Como anteriormente se ha mencionado, los espacios en la literatura nipona tienen una estrecha relación con la naturaleza, misma que a su vez es el templo del sintoísmo, éste funciona a manera de religión en el cual los elementos naturales funcionan como instrumentos para comprender al hombre a través de la naturaleza. En la novela *Kafka en la orilla*, Haruki Murakami nos explica esta relación a través de su personaje Kafka Tamura: “Pienso en el río, pienso en la marea. Pienso en el bosque, pienso en el manantial. Pienso en la lluvia, pienso en los rayos. Pienso en las rocas. Pienso en las sombras. Todo aquello se encuentra dentro de mí.” (402)

<sup>30</sup> En un pasaje del cuento el personaje principal, el señor Okada, declara haber encontrado en el jardín un lugar que conforme avanza el tiempo se vuelve más suyo: “[...] Aoyama se había convertido en un espacio reservado para mí, uno de esos lugares de los que uno se va apropiando y que constituyen una suerte de refugio.” (37)

lleno de plantas desconocidas con nombres impronunciables. Pero una tarde, de manera repentina, el invernadero empezó a interesarme. (36)

Para el personaje de Murakami, Tooru Okada, su espacio de reflexión (un pozo) es expuesto en múltiples pasajes debido a que constantemente el personaje desciende describiendo diferentes estados de ánimo, así como diversos resultados de su cavilación: Respiré, me senté en el fondo del pozo y apoyé mi espalda contra la pared. Luego cerré los ojos y dejé que mi cuerpo se familiarizara con el lugar. “¡Bueno!”, pensé, “ya estoy en el fondo de un pozo”. (2010: 311)

En el caso de ambas narraciones, las descripciones empleadas para dar a conocer esos espacios muestran la esencia de la narrativa japonesa la cual radica, entre otros elementos, en hacer de cada motivo un espejo del sentir del humano. Por ello, no es casual que ambos autores nos expongan estas visiones en sus personajes: en el momento de cambio y ahogo se recurre a dichos espacios, incluso de una forma aberrante, para acercar al lector a un estado de complicidad emocional.

En un grado menor de la apropiación de los espacios, también figura Midori de Nettel, quien cada sábado por la tarde acostumbra a realizar visitas al salón de belleza, en cuyo lugar a manera de ritual, acude a realizarse el mismo peinado y a colocarse el mismo color de uñas. Estas dos características advierten a un personaje cómodo con su naturaleza, pero que a su vez desea sea reafirmado ese estado natural desde el exterior pero sin que ese espacio sea invadido por su esposo.

Otra de las apropiaciones de la narrativa nipona presentes en la obra de Guadalupe Nettel radica en el uso de la primera persona para llevar a cabo la narración de “Bonsái”. Uno de los detalles que más resalta en la estética de Haruki Murakami es la construcción

de sus obras con el uso del “yo”<sup>31</sup>; utilizando el *boku* como una licencia para conocer la psique del personaje. Esta estrategia literaria forma parte de la poética de Murakami, en algunas obras es más evidente, como en el caso de *La casa del carnero salvaje* (1982), *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (1985), *Baila baila baila* (1988) y *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1994).

[...] Apoyé la cabeza en la pared y cerré los ojos. Pensé que quizá May Kasahara tuviera razón. El hombre que era yo, a fin de cuentas, había sido hecho en alguna otra parte. Y todo venía de otra parte y luego volvía a ir a otra parte. Yo no soy más que un simple camino por donde pasa el hombre que yo soy.  
¿Sabes, señor pájaro-que-da-cuerda? Yo esas cosas las entiendo. ¿Por qué no las entenderás tú? (Murakami, 2010: 365)

En el relato de Nettel conocemos al personaje principal a través de su propia voz: “Según mi mujer, tengo demasiado pelo para ser japonés. Pero, más allá de la barba, me pareció que los cactus y yo teníamos algo en común [...] Entre más los miraba, más comprendía a los cactus.” (Nettel, 2011: 47)

Si bien el relato “Bonsái” del año 2007 es un homenaje al escritor predilecto nipón de la autora, para el año 2013 en el cuento “El matrimonio de los peces rojos”, Guadalupe Nettel logra acercarse más hacia la apropiación del universo japonés. Alcanza en este último relato hacer evidente que las lecturas realizadas sobre Oriente generan en los

---

<sup>31</sup> Aunque en japonés no existe este pronombre, la palabra más utilizada por la narrativa nipona para acercarse y designar la primera persona posee un tono formal, se emplea para ello: *watakushi* o *watashi*. Sin embargo el autor japonés ha optado por emplear *boku* como un sustituto del pronombre porque, considera, tiene un carácter más casual y, cree, es la voz más cercana al “yo” en el lenguaje de los jóvenes expresado en circunstancias informales. A través del *boku* se lleva la dirección narrativa, con la característica de lograr un desconcierto que permita permear en la realidad del personaje y observar de cerca las posibles fracturas en la psique del narrato.

escritores occidentales una posibilidad de acercarse a concebir u obtener una experiencia similar a lo que es la cultura nipona y su relación con la naturaleza. La manera en la cual se manifiestan las japonerías en este relato, ofrecen un modo alternativo de conocer a los personajes de la narración a través de unos peces rojos que son un regalo dado a un matrimonio joven en espera de su primera hija.

Una de las constantes en la narrativa nipona está el de manifestar la relación del individuo con la naturaleza, provista de armonía y control; la posibilidad de destrucción opera mayormente al modo del imaginario occidental. Es precisamente en este rasgo donde “El matrimonio de los peces rojos” muestra un trabajo más creativo por parte de Guadalupe Nettel, debido a que consigue obtener del universo nipón ciertos rasgos pero logra apropiarlos y explotarlos en su propia narrativa; esto es se separa de la profundidad sintoísta con la que los autores nipones enmarcan su narración.

Si bien tenemos a dos personajes que cuidan de dos peces (un macho y una hembra) viviendo en una misma pecera con riesgo de lastimarse por ser esta una característica propia del tipo de pez, nos advierte la protagonista “perteneían a la especie de los *Betta splendens*, conocidos también como “luchadores de Siam”, el hecho de mantenerlos en dicho recipiente –por disposición del esposo- nos presenta este miniacuario como un artificio: la pecera es un modo de conocer el destino de los personajes, sus debilidades y rencores, personajes que viven en un matrimonio sin tener el interés de permanecer en él. Esta artificialidad es comprendida desde el modo occidental en el cual el hombre tiene el propósito de someter a su voluntad a la naturaleza<sup>32</sup>, la protagonista narra un poco acerca de

---

<sup>32</sup> Esta voluntad de lo artificial también aparece en la obra de Alejandro Zambra (*Bonsái*), donde Julio adquiere un bonsái, adquiere instrumentos y manuales que le indiquen cómo modificar la naturaleza propia

esta situación: “Se les denomina comúnmente luchadores. En algunos países, se usan incluso como animales de pelea y se les sube al ring, de la misma forma en que, en Occidente, se utilizan los gallos para ganar apuestas” (23).

Además, la presencia de los peces rojos otorgan un sentido distinto dentro de la novela cuando se asimila que los elementos de la naturaleza funcionan como análogos del humano, esto sin llevar a cabo una prosa que evidencie esa relación. En el cuento el narrador nos señala “Son como un espejo que refleja emociones o comportamientos subterráneos que no nos atrevemos a ver” (16).

La distancia entre un relato y otro (“Bonsái” y “El matrimonio de los peces rojos”), muestra que las imágenes vinculadas a Japón crecieron y pasaron de ser un simple homenaje a funcionar como un factor de subjetivación. Las japonerías en ambos relatos –ya sea en su versión idílica o en la material- son aquí algo así como una esperanza final, un orden después del caos, un amor después del amor, un arraigo después del exilio, un reconocimiento con la naturaleza propia y la lucha por la identidad.

Finalmente, la recuperación de Japón en la narrativa de Guadalupe Nettel obedece a mirar en Oriente la posibilidad de incluir motivos propios de la cultura japonesa, adueñarse de ellos y romper en el plano de lo literario fronteras geográficas y estéticas, que permitan concebir la descripción de factores como el sintoísmo y estudiarlos como análogos para descubrir detalles en la narración. La escritora hace uso de japonerías tales como el bonsái, el jardín y los peces Betta para establecer un guiño con y al modo de la literatura nipona, con el fin de hallar en este modo narrativo una posibilidad de establecer vínculos entre la creación de sus personajes y el ambiente planteado en la narración.

---

del árbol miniatura y darle la forma de un bonsái que el personaje concibe como idóneo para representar en él (a manera de espejo) su escritura, sus emociones y el modelo de relación de pareja que no pudo lograr.

### 3.1.3 Alejandro Zambra y *Bonsái*

Alejandro Zambra originario de Santiago de Chile, nació en el año de 1975; es licenciado en Letras Hispánicas. Inicia su carrera literaria en la poética y poco después llegaría a la narrativa. Entre sus libros de poesía están *Bahía inútil* (1998) y *Mudanza* (2003); realiza una colección de ensayos titulada *No leer* (2010) y las novelas *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007) y *Formas de volver a casa* (2011), las cuales han sido traducidas a varios idiomas; el cuentario *Mis documentos* (2013) y el reciente *Facsímil* (2014).

Su novela *Bonsái* fue galardonada con el Premio de la Crítica como la mejor novela chilena de 2006. Esta misma historia fue llevada a la pantalla grande con el mismo título bajo la dirección de Cristián Jiménez, estrenada en Cannes en el año 2011. La obra del autor chileno recoge elementos clave de la cultura japonesa, siendo así mismo el título de la novela. En ella la presencia de un bonsái nos plantea el reflejo de las características de los personajes y sobre todo de la manera de llevar la narrativa de la novela.

Bonsái es una novela corta que toma inicio narrándonos el final:

Al final ella muere y él se queda solo, aunque en realidad se había quedado solo varios años antes de la muerte de ella, de Emilia. Pongamos que ella se llamaba o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio. Julio y Emilia. Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura [...] (2011:13)

La historia gira en torno a dos personajes indefinibles: Julio y Emilia. Ambos, estudiantes de literatura, viven un romance muy intenso y posteriormente, por azares del destino, se separan. Sostienen una relación en la cual Julio y Emilia se mienten mutuamente para dejar

fascinado al otro, y eso solo el lector llega a saberlo.

Mientras Julio vive su solitaria existencia intentando entender qué fue lo que perdió, recuerda haber compartido con Emilia la lectura del cuento “Tantalia” de Macedonio Fernández y de ahí retoma cuidar una plantita como símbolo de que el amor muere hasta que ésta muera. Julio, ahora solo y atrapado en el pasado, decide que dedicará sus días a ver crecer un bonsái, el que cuidará con un esmero casi obsesivo al tiempo que escribe un libro. Solo que él apenas es consciente de que la historia que ha decidido escribir -inspirada por un escritor al que conoció, de nombre Gazmurri- es su propia historia, pero con los nombres de los personajes cambiados. Asistimos entonces a la soledad de Julio mientras Emilia, como un fantasma, va apareciendo de tanto en tanto como un mero recuerdo. Un recuerdo que a veces resulta amargo.

Macarena Areco reconoce un contenido metaliterario enlazado a la naturaleza y la presencia de Japón, señala: “[... ] si luego consideramos la estructura y la extensión del relato también podemos percibir esta velada presencia del país de oriente, en tanto el minimalismo es una de sus características en el imaginario occidental” (2013: 8). Por otra parte, relaciona la propuesta narrativa de Alejandro Zambra con la descripción que Roland Barthes<sup>33</sup> ocupa para describir los espacios en el país oriental y sus diferencias con los occidentales.

En el año 2009 se publicó *No leer*, del escritor Alejandro Zambra (1975). Su contenido es una suma de ensayos, crónicas y reseñas elaboradas durante su trabajo en los

---

<sup>33</sup> En su libro *El imperio de los signos* (2007), Roland Barthes realiza una descripción de Japón y puntualiza datos como: “En el mercado flotante de Bangkok, cada comerciante se mantiene en una pequeña piragua inmóvil; vende muy menudas cantidades de comida... Desde él mismo hasta la mercancía, pasando por su esquife, todo es pequeño. La comida occidental, acumulada, dignificada, hinchada hasta lo majestuoso, ligada a cualquier operación de prestigio, se orienta siempre hacia lo grueso, lo grande, lo abundante, lo copioso; la oriental sigue el movimiento inverso, se expande hacia lo infinitesimal: el futuro del pepino no es su amontonamiento o su condensación, sino su división” (23)

diarios *Las últimas noticias* y *La tercera*<sup>34</sup>. Uno de los ensayos que advierte sobre el interés del autor en voltear a ver lo que sucede con la literatura de Oriente es «Tanizaki en la penumbra». En este texto el autor expone la distancia que se marca al leer un texto cuyo proceso de traducción se ha enfrentado a diversos métodos y conocimientos de quienes realizan ese trabajo<sup>35</sup>. Señala en dicho ensayo la siguiente situación:

Tal vez suceda con [Jun'ichirō] Tanizaki lo que ha pasado, por ejemplo, con [Yasunari] Kawabata, a quien también leemos en traducciones de traducciones, a menudo encargadas a escritores que se las arreglan como buenamente pueden para recrear el estilo o lo que ellos creen que es el estilo original. Esas traducciones son, a veces, ejercicios asombrosos, pues no debe ser fácil imitar una prosa que nunca hemos, en verdad, leído. En cierto modo imitamos, ahora, a los imitadores: imaginamos las novelas de los japoneses del mismo modo que los japoneses admiraron, primero, la costumbre occidental de escribir novela (*No leer*, 137).

A partir de estas reflexiones poco aleatorias podemos acercarnos a entender el proyecto narrativo del autor chileno y la inclusión de un manejo de la diégesis *a la manera de* autores nipones como una alternativa de creación.

En su primera novela, *Bonsái* (2006), Alejandro Zambra problematiza las relaciones entre ficción y realidad desde el recurso literario de la metaficción. La trama es sencilla, la

---

<sup>34</sup> Diarios publicados en Santiago de Chile.

<sup>35</sup> En el año 2003, el escritor chileno Álvaro Bisama en su novela *Caja negra* (2006) realizaba una reflexión en torno a estos conflictos de los procesos de traducción y de la distancia cultural entre Oriente y Occidente: “Cambio de canal. Dan una película. Me quedo pegado. Sale Tsutomu Hiranuma. Un buen actor para el que todo es una farsa, un hedonista, un diletante, alguien incapaz de tomarse en serio. Un tipo al borde de sus facultades, más imbécil o más inteligente que el resto, en el límite del hastío y el agotamiento, de la decadencia. Hiranuma es un paisaje, un universo que existe para ser contemplado. Él mismo esboza las contradicciones, los discursos tensionados de la película. Hiranuma es Japón: algo kitsch pero zen, una mala broma o un chiste racista que en realidad es una parábola. Es el mensaje del filme que Hiranuma subraya: no entendemos nada, no vamos a entender nada nunca. El otro, los japoneses, la joven preciosa que aparece a rescatarlo, son las infinitas modulaciones de un idioma en cuya traducción todo se pierde: múltiples significados desaparecidos en la estética del aire.” (96)

novela es breve; se trata de dos estudiantes de literatura, Julio y Emilia, cuyas vidas se van armando acorde a la lectura de diferentes autores, desde Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, pasando por Flaubert, Proust y otra serie de nombres conocidos. No obstante, la historia de ambos llega a su fin con la lectura de un cuento de Macedonio Fernández, en el que una pareja decide cuidar una plantita símbolo de su amor. Años después Julio escribirá una novela titulada *Bonsái*, en la que un hombre se entera de la muerte de una novia de juventud, y se encierra en su habitación a cuidar uno de estos árboles en miniatura como un homenaje, incluso con la intención de conservar ese amor nunca olvidado.

El interés de este personaje (Julio) por darle forma y cuidado a un bonsái, visibiliza un proyecto de vida al modo japonés: aparece una visión idealizada –que se propone desde uno de los epígrafes que dan inicio a la novela (“El dolor se talla y se detalla” verso del poeta chileno Gonzalo Millán) - construya una suerte de sanidad vital y asegurar que después del fracaso existirá un giro de lo catastrófico. El bonsái, en su versión idílica y material, cumple una función de esperanza final, una búsqueda de orden después del caos, una preservación del amor después del amor. El cuidado del árbol japonés y el rito que oficia Julio al crearlo él mismo, emula el tratamiento especial de aquellos que han sufrido las desesperanzas sociales y personales, tales como las revela Kenzaburo Ōé en *Una cuestión personal*.

Por otra parte, la palabra bonsái está cargada de un contenido metaliterario significativo enlazado con una visión acerca de la naturaleza. Inmediatamente después del título, el epígrafe de Kawabata (alterado por el autor)<sup>36</sup>, vuelve a marcar la importancia de

---

<sup>36</sup> El texto original de Yasunari Kawabata, aparece en la novela *Lo bello y lo triste* (2009), como parte del corpus del capítulo titulado “Primavera temprana”. Se lee: “Los años pasaban y la única persona que jamás cambiaba era la adolescente de su libro”. (61)

Japón y, al hacer referencia a un personaje literario, da un primer indicio de su vínculo con la metaficcionalidad: “Pasaban los años, y la única persona que no cambiaba era la joven de su libro”. Y si luego consideramos la estructura y la extensión del relato también podemos percibir esta velada presencia del país de Oriente, en tanto el minimalismo es una de sus características en el imaginario occidental. *Bonsái* es una novela breve (94 páginas) con una trama que se sintetiza desde el inicio de la diégesis: “Al final ella muere y él se queda solo” (13).

La historia parece estar contada desde el inicio pero nos enfrentamos a otra propuesta: la de la creación de un bonsái en paralelo, con un escrito titulado *Bonsái*. Julio escribe una novela llamada *Bonsái*, muy a la manera en la que él supone que escribe Gazmuri (otro autor que también está escribiendo una novela). Esta relación metaliteraria enlaza la propuesta narrativa de Alejandro Zambra con la “novela del yo”, a la manera en que Natsume Sōseki descubre en este modo una manera de hacer evidente las circunstancias humanas y plasmarlas en la literatura, a modo de sátira.. En la «novela del yo», como ocurre con Julio<sup>37</sup>, el autor forma parte del protagonismo que ocupa la historia y se genera un nivel narrativo donde la figura del propio Zambra sufren una suerte de parodia autoficcional, al modo que ocurre en la narrativa de Kenzaburo Ōé –en el caso de *Una cuestión personal-* y Akutagawa –señalado en *La vida de un idiota-* . La producción del árbol en miniatura refiere explícitamente a la escritura: “Cuidar un bonsái es como escribir, piensa Julio. Escribir es como cuidar un bonsái” (87).

---

<sup>37</sup> En la novela del mismo autor *La vida privada de los árboles*, el fenómeno se repite con el personaje principal (Julián). Este personaje es descrito como “profesor de literatura en cuatro universidades de Santiago” (26) y que también se dedica a contar historias aunque esta posición escritural se define desde un ámbito doméstico: “Es profesor, y escritor de domingo. Hay semanas en que trabaja la mayor cantidad de tiempo posible, a un ritmo obsesivo, como si tuviera enfrente un plazo que cumplir” (27).

A partir de este símil, la novela parece enunciar una suerte de poética que liga naturaleza y escritura, que como ya ha sido mencionado en esta investigación cumple con ser un tópico recurrente de la literatura nipona: “Un bonsái es una réplica artística de un árbol en miniatura. Consta de dos elementos: el árbol vivo y el recipiente. Los dos elementos tienen que estar en armonía y la selección de la maceta apropiada para un árbol es casi una forma de arte por sí misma” (85-86). La descripción, que enfatiza la importancia de poner límites, parece ser una reflexión acerca de la necesidad del control en el arte y de una suerte de mimesis develada estratégicamente. Hacia el final de la novela, el narrador de *Bonsái*, señala: “El árbol sigue el curso que señalan los alambres. Dentro de pocos años, pretende Julio, ha de ser, por fin, idéntico al dibujo” (91), es decir, anticipadamente, idéntica a una poética japonesa.

Si entendemos que la literatura es ficción y la ficción es sinónimo de simulación de obras que, sean o no noveladas, tratan de hechos y personajes posibles en mundos posibles e imaginarios, *Bonsái* de entrada nos advierte su condición de artilugio, porque “al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura” (13). Es decir, la invención de un narrador que resultará ser el protagonista y que en un tono casi peyorativo señala que “el resto”, vale decir “lo que sobra”, es lo que va a contar, una novela de “capítulos cortos [...] [de esas] que están de moda” (64), como plantea casi en el mismo tono otro de sus personajes. Al parecer la única certeza que el lector posee es que “al final ella muere y él se queda solo”, porque incluso los nombres de los personajes son producto de un acuerdo entre quien cuenta la historia y el que la lee, acuerdo que se sella con un “pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama y se sigue llamando Julio” (13).

Estos planteamientos abordados desde una postura teórico-ficcional nos develan, mediante esos recursos del autor, una apropiación para recrear desde el título de la novela el espacio propicio en el que defiende y define un proyecto literario donde Japón y su presencia se aparta de ser un espacio idealizado y puro, para definirse como una estructura contaminada, en este caso de múltiples autores que acompañan a los personajes a lo largo de la novela.

Continuando con el tono que se ofrecen en las primeras líneas de *Bonsái* y la advertencia del narrador al focalizar su interés en la historia de Emilia y Julio y advertirnos que otros aspectos que pudieran conformar la atmósfera de la novela, así como la presencia de otros personajes, son “el resto”, “literatura” (13), es enfrentarnos a un Alejandro Zambra que descubrió y se apropió de la manera de narrar de autores como Yasunari Kawabata, Yukio Mishima o Jun'ichirō Tanizaki, donde la propuesta naturalista está sobrada: la narrativa de estos autores es limpia y no introduce elementos gratuitos a la narración, los mundos y espacios que presentan son nombrados para crear una atmósfera narrativa contada desde los personajes, no existe en la narrativa de estos autores nipones una pretensión barroca. Del mismo modo en que operan estos autores, la narrativa de Zambra continua con esa misma línea: una narrativa limpia y sin atributos sobrados<sup>38</sup>.

De acuerdo a lo mencionado en líneas arriba, el mismo Alejandro Zambra indica en su ensayo sobre Tanizaki un reconocimiento de esa precisión presentada en la narrativa japonesa: “Los escritores japoneses tal vez borraron lo que a la novela occidental, como género, le sobraba. Quizás por eso, al reseñar sus libros, inevitablemente se habla de

---

<sup>38</sup> Escribe Jun'ichirō Tanizaki, al final de *El elogio de la sombra* (2008), “En lo que a mí respecta, me gustaría resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombras que estamos disipando... Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado «literatura», oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo.” (94-95)

“precisión” o de “delicadeza” y hasta de “limpidez”, como dice Borges a propósito de Akutagawa” (2006:138). Esta afirmación concebida se evidenciaría en el trabajo literario presentado tanto en *Bonsái* como en *La vida privada de los árboles*<sup>39</sup>. La figuración de “limpidez”, de “delicadeza”, es presentada en la voz de los narradores de ambas novelas.

La narración a lo largo de toda la novela está caracterizada por ser una prosa fría que denota una cuidada elección y disposición de las palabras, el fingimiento y el engaño cruzan la relación de los protagonistas quienes se unirán por lo que no leen y se separarán por lo que efectivamente llegan a leer<sup>40</sup>. Conocemos a Julio y Emilia por sus posibles (dada esa postura de fingimiento letrístico) mundos literarios y esto sucede del mismo modo en el proyecto literario de Jun'ichirō Tanizaki –e incluso de manera menos presente en el de Kenzaburo Ōé-: fue un escritor que dentro de sus obras citaba otras obras precedentes (de su misma creación) y que a su vez explotaría en obras futuras<sup>41</sup>.

El Japón de Zambra es un significante que está y pretende dar signos de presencia en la novela: tiene un valor estético en la narrativa que se contrapone a lo vulgar y a la saturación de descripciones, y aunque la parte del erotismo y sensualidad tan discretamente trabajada por los autores nipones se ve en desventaja frente a la propuesta de pasajes

---

<sup>39</sup> Si bien en *Bonsái* este ejercicio no es declarado gráficamente, sino sólo en la estética propuesta, en *La vida privada de los árboles* sí existe una declaración que afirma dicho interés por procurar lo exacto, lo preciso: “Acaba de terminar un libro muy breve, que sin embargo le tomó varios años escribir. En un principio se dedicó a acumular materiales: llegó a juntar casi trescientas páginas, pero luego fue descartando pasajes, como si en lugar de sumar historias quisiera rescatarlas o borrarlas. El resultado es pobre: una escuálida resma de cuarenta y siete hojas que él se empeña en considerar una novela” (27-28).

<sup>40</sup> Desde el inicio de la novela se exhibe una relación contaminada por la mentira, cuando con impostada intimidad los personajes se confiesan haber leído los siete tomos de *En busca del tiempo perdido*. A partir de esa confesión-mentira se crea un simulacro de complicidad, de “dispersar frases que parecen verdaderas” (25), de anularse y disimular las diferencias para recrearse desde la literatura y formar un bulto, una masa informe e indiferenciada que los sitúa –bajo su óptica- en un lugar preferencial, el espacio de las letras, un espacio que los hace mejores que ‘el resto, “ese grupo inmenso y despreciable” (26) que en la narración apenas aparece dibujado.

<sup>41</sup> Este mismo ejercicio es también notorio en Alejandro Zambra. Su obra *La vida privada de los árboles* ha tenido una recepción en la que se le figura como la “hermana” y/o continuación de *Bonsái*.

narrativos presentados por el autor en donde el narrador cuenta las aventuras sexuales de los personajes, se justifica porque obedece más a un modo de reflejar una época de juventud a la manera occidental. El erotismo y sensualidad de la narrativa nipona no está en los personajes sino en la escritura del autor. El signo japonés está presente en la nobleza y gracia erótica dibujada en la manera de describir los objetos y las conductas más banales, con firmeza pero con el deseo de hacer una propuesta estética, de un estilo.

El único rasgo de presencia de “inspiración erótica” a la manera japonesa (31) aparece en el apartado de la novela nombrado “Tantalia”, cuando los personajes después de acostumbrarse a leer en voz alta, el narrador nos menciona que *El pabellón de oro* de Yukio Mishima es una fuente de inspiración.

El espacio literario en *Bonsái* adquiere connotaciones paródicas. Se nos presenta un texto que imita críticamente a otro texto preexistente por medio del recurso de la ironía, con el fin de desafiar las mismas bases de aquello que critica. Por una parte, en la novela de Zambra se reconoce toda una tradición literaria que los personajes leen, pero la pregunta es cómo la leen, de qué forma como estudiantes de literatura y como lectores<sup>42</sup> entienden se apropian de esa tradición desde Santiago de Chile del siglo XX. Sin embargo, este espacio de lo parodiado no sólo se da en la metaficción de la novela, sino que genera un radio más amplio en el que el autor parodia el espacio, estructura y motivos presentes en la narrativa japonesa.

---

<sup>42</sup> Con una actitud que finalmente evidencia ser bastante conservadora, tanto Julio como Emilia son una suerte de intelectuales snob que toman al pie de la letra los lugares comunes de la literatura, porque ambos pertenecen al grupo de “los jóvenes tristes que leen novelas juntos, que despiertan con libros perdido entre las frazadas, que fuman mucha marihuana y escuchan canciones que no son las mismas que escuchan por separado” (40), jóvenes que cuidan cada una de sus palabras y las exponen como si fuesen trascendentes, personajes que se cuidan de tener “amistades vulgares” (74) y tienen horror de caer en lo corriente.

Existe en la obra de Zambra la posibilidad de que esa parodia sea un homenaje a autores como Yukio Mishima o al mismo Yasunari Kawabata de quien aparece un epígrafe al iniciar la novela. Sin embargo dicha posibilidad se desvanece cuando se confronta la cita con la del autor y es evidente la alteración en el enunciado. Por otra parte, este mismo episodio puede significar en sí la propuesta de Alejandro Zambra y que tan bien señalaba en su ensayo “Tanizaki en la penumbra”, en el que sostiene la baja posibilidad de estar leyendo verdaderamente al autor dada la imposibilidad de la certeza de las traducciones. La traducción se enuncia desde el universo zambriano como creación de otro texto.

Tras la lectura hecha por los personajes del cuento de Macedonio Fernández “Tantalia”, la relación de estos empieza a decaer. Se afirma una insatisfacción de los personajes zambrianos y de los personajes del cuento, quienes se sienten tentados a alcanzar una felicidad a la que no pueden acceder porque viven su realidad de manera absurda, simbolizando su amor en una planta que ellos mismos terminan desechando por cobardía. La lectura del cuento en *Bonsái* marca el quiebre de la relación amorosa entre Julio y Emilia, a pesar de que ambos intentan prolongarla imaginando e incluso protagonizando, escenas que harán “más bello y más triste”<sup>43</sup> (37) el desenlace, muy a la manera de enunciación de Yasunari Kawabata. La pareja termina así ficcionalizándose conscientemente dentro de la ficción de la que ellos mismos forman parte.

En una entrevista realizada por Nicolás Vicente Ugarte, Alejandro Zambra revela de *Bonsái*, en un contexto en el que la pregunta versaba sobre el tema de la dictadura y las movilizaciones sociales de la postdictadura durante el año 2011: “Yo creo que *Bonsái* es

---

<sup>43</sup> En la novela se lee: “Desde que leyeron «Tantalia» el desenlace era inminente y por supuesto ellos imaginaban y hasta protagonizaban escenas que hacían más bello y más triste, más inesperado ese desenlace”. (36-37)

una novela sobre ese tiempo. Éramos árboles reprimidos entonces, nos alambraron en una cierta dirección, para que fuéramos a favor de la corriente”. (2014: 67). Esta íntima declaración de Alejandro Zambra, propone recordar las declaraciones que en su momento realizó el escritor Kenzaburo Ōé cuando se le preguntaba sobre sus explícitas novelas como *Una cuestión personal* o *Arrancar las semillas, fusilar a lo niños*.

*Bonsái* se vuelve escritura de la escritura, la novela que el personaje de ficción escribe pero que llega a las manos de nosotros, sus lectores, desarticulando los límites convencionales entre lo real y lo ficticio. En ella la metaficción y la apropiación de la literatura realizada por los personajes son estrategias que parodian ciertos tópicos literarios y que evidencian la participación en el texto de motivos japoneses recurrentes, mismos que sirven para conciliar y articular un mundo imaginario del cómo se estructura la narrativa nipona.

Así habría que señalar que la obra de Alejandro Zambra no es una escritura hecha a la manera de la novela japonesa, sino cómo el escritor concibe dichas textualidades de Oriente son, situación que es una ventaja pues le ha permitido elaborar un proyecto creativo con matices, hacia una escritura que explora otras posibilidades en el campo de la literatura latinoamericana.

Recientemente James Wood, en su artículo “Story of my life. The fictions of Alejandro Zambra” (2015) puntualiza sobre la diferencia de registro que el autor de *Bonsái* está trabajando con respecto a la de sus antecesores y contemporáneos. Wood al revisar la obra completa, sin incluir *Facsimil* (última novela publicada por el autor, 2014), concluye:

What appears to torment Zambra is, in fact, the old realist dream of an infinite novel, a fiction that haplessly captures all of life, a novel that has escaped the artificiality of form, that has vanquished the aestheticism of authorial selection: a long book about a whole year, say; a book made up of nothing but inventoried reminiscences; the blank page before it has become a book, as open to life as a camera or a microphone, waiting to be filled up with existence—the “accidental” book that would perforce become a “necessary” one.

Alejandro Zambra juega con las posibilidades de hacer novela: desde apelar a la memoria, al duelo, a la innovación, a las formas de estructurar el texto. Sus posturas críticas y sus intentos por teorizar sobre la traducción le hacen no sólo crear una novela al modo de la narrativa japonesa sino metaforizar con japerías su obra completa: El árbol miniatura son sus novelas breves como proyecto literario; el contenedor, la estructura empleada para darle forma al texto mismo.

## CONCLUSIONES

Escribir sobre la literatura japonesa, sin hablar, leer o entender japonés, ha supuesto un trabajo que se vio predispuesto al alcance de traducciones de la literatura japonesa hechas al inglés o, en el mejor de los casos, al español. Esta tesis que se realizó durante dos años de investigación pretendió ser un acercamiento a una lectura que rebasara fronteras geográficas y lingüísticas. Se pusieron en juego elementos teóricos, literarios, ideológicos, culturales y la interpretación del lector, como inacabadas veces lo sugirió Barthes.

Esta investigación ofreció un enfoque desde donde se conjuntaron inquietudes y teorías que establecían la relación entre el modo de captar el exterior (en el sentido del Otro y también de lo geográfico); el análisis de aquellas teorías que ofrecían estudiar a los discursos como posibilidades de interpretación, dejando de lado modos estructuralistas, sirvieron para justificar la operación que percibíamos latente en las obras de los autores estudiados durante esta investigación.

El universo literario nipón con todos sus rasgos propios y tradicionalistas de su cultura, potencializaron universos con motivos persistentes de ese cosmos pero con apropiaciones e intención de trasladar un mundo ajeno a uno propio: un Oriente occidentalizado, un *orientalismo en segundo grado* como lo utilizaría Felipe Ríos Baeza. Esas propuestas narrativas con carácter de nuevo originaron obras como *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin, “Bonsái” de Guadalupe Nettel y *Bonsái* de Alejandro Zambra, en las cuales en algunas era exageradamente notorio el vínculo con la narrativa nipona y en otras, había que develar con los pequeños motivos presentes, el acercamiento tan grande y de contenido oculto con algunos autores japoneses.

Obtuvimos que tal como lo señala la teoría de la intertextualidad, los textos que pudimos asociar frente a los que teníamos como muestra de investigación, eran un conjunto de textos que al estar almacenados en nuestra memoria orientaban la lectura del texto que teníamos enfrente. Sin embargo, tal como lo señaló Roda P. Roberts, advertimos un estilo propositivo de los escritores mexicanos y del chileno, además de destacar que cada uno introdujo elementos culturales ajenos a una nueva sociedad (la mexicana y la chilena). Esta recepción de motivos nipones reveló entre los escritores estudiados su manera de articular un constructo imaginario de lo que es Oriente a partir de una concepción occidental.

Durante este trabajo la intención fue revisar y analizar el territorio imaginado o mimético por los autores para tratar de responder si existía una evidencia estética entre la novela japonesa y la mexicana, así como de la obra de Alejandro Zambra; se presentaron los vínculos de un Japón literario que se evidencia en las obras de estos tres autores. Es decir, el universo nipón, manejado como imaginерías japonesas (por el modo en el cual cada autor logró su apropiación), su modo de uso y su posible funcionalidad fueron el interés de este trabajo. Dado que se trata de un territorio inventado decidimos utilizar las categorías *Japonismo* y *japonerías* para referirnos, en el caso del primero, al universo japonés que se hace presente en Occidente; en el caso del segundo, para referirnos a los elementos propios de la cultura japonesa que se hallaban presentes dentro de cada uno de los textos.

El proceso de esta investigación nos permitió hacer evidente la intención de los escritores hispanoamericanos de descentralizar el interior de Japón, su cultura, y de traspasar a través de las poéticas de cada uno la lejanía geográfica con Oriente. Nos enfrentamos con esto a autores que con el uso de “japonerías”, lograron salir de la amenaza

de la repetición de géneros. No más novela de detectives, de novela psicológica, de realismo; estos autores encontraron bonsáis, vasijas de porcelana, jardines, un refugio ante la amenaza de la monotonía literaria.

Por su parte, Mario Bellatin ha sido y continuará siendo un autor que se arriesga, sin temor a los juegos lingüísticos, con las variantes temáticas. *El jardín de la señora Murakami* nos mostró un escritor conocedor de la cultura japonesa, de la literatura nipona, de las filosofías orientales y que haciendo uso de este conocimiento logró una obra fundada en el universo nipón pero con destellos de burla hacia las estructuras seguidas durante la traducción de textos. Los ritos ceremoniosos y la relación del individuo con la naturaleza, fueron dos motivos japoneses entre los cuales Bellatin hizo notar su apropiación de ese universo oriental y lograr entonces una versión occidentalizada.

Guadalupe Nettel desde su relato breve “Bonsái” nos confirmó los vasos comunicantes de su propuesta literaria con el autor Haruki Murakami. Los espacios y los personajes en el cuento hicieron evidente demostrar en “Bonsái” una especie de homenaje al creador de *Crónica de pájaro que da cuerda al mundo*. Este apego con Murakami es manifiesto en el modo de tratar las relaciones amorosas: en ambos autores siempre uno queda solo, haciendo una reflexión de la individualidad y del no saber establecer vínculos que satisfagan la entereza del otro. Si bien el relato “Bonsái” del año 2007 es un homenaje al escritor nipón predilecto de la autora, para el año 2013 en el cuento “El matrimonio de los peces rojos”, Guadalupe Nettel logra apropiarse aún más del universo japonés. Alcanza en este un último relato hacer evidente que las lecturas que se han hecho de Oriente generan en los escritores occidentales una posibilidad de acercarse a concebir u obtener una experiencia similar de lo que es la cultura nipona y su relación con la naturaleza. La manera

en al cual se manifiestan las *japonerías* en este relato ofrecen un modo alternativo de conocer a los personajes de la narración a través de unos peces rojos que son un regalo dado un matrimonio joven en espera de su primera hija. Una de las constantes en la narrativa nipona es manifestar la relación del individuo con la naturaleza, provista de armonía y control; la posibilidad de destrucción opera mayormente al modo del imaginario occidental. Es precisamente en este rasgo donde “El matrimonio de los peces rojos” muestra un trabajo más creativo por parte de Guadalupe Nettel, debido a que logra obtener del universo nipón ciertos rasgos pero logra apropiarlos y explotarlos en su propia narrativa; esto es: se separa de la profundidad sintoísta con la que los autores nipones enmarcan su narración. Esta misma temática se hace presente en otras obras de la autora mexicana, como en la recién publicada *Después del invierno* (2014) y en la columna que colabora para el diario *El País*.

Mirando hacia el cono sur, Alejandro Zambra y su *Bonsái* le sirve al autor para ejemplificar lo que ya enunciaba en su ensayo “Tanizaki en la penumbra” en el cual advierte el distanciamiento bajo el cual se leen obras de las que se desconoce el idioma. Zambra propone una separación con la prosa condensada y extensa y crea a modo de parodia una narrativa con tintes nipones. Sigue una estilística al modo de Jun'ichirō Tanizaki, introduce un elemento simbólico para la cultura japonesa y desarrolla una, dos, tres historias en paralelo al crecimiento del árbol miniatura. Ese personaje-autor que recorta y da figura al bonsái, simula el trabajo de las traducciones, en el que el mismo Alejandro Zambra reconoce se produce un moldeo de acuerdo al campo cultural del que traduce que el texto es un resultado, muchas veces, lejano al texto original.

Presentar a tres autores que casi se empatan en una brecha generacional, permitió generar un corpus que ejemplificara un interés nuevo por absorber escenarios, símbolos, ambientes, modos de narrar y estructurar ajenos. Mario Bellatin (1950), Guadalupe Nettel (1973) y Alejandro Zambra (1975) nos señalaron a través de su narrativa el hecho de retomar la literatura nipona como un rasgo que deviniera en un apropiación de al modo de y generar algo nuevo.

Los autores presentados tuvieron puntos de convergencia en los motivos que introducen en sus novelas y cuento, tales como: a) sugerir por explicar, b) empleo de la metáfora, c) espacios, lugares/viajes, d) personajes al modo nipón, e) presencia del sintoísmo.

Finalmente, aunque autores como Mario Vargas Llosa y José Donoso ya habían recurrido a las japonerías, en menor medida (el primero en su novela *La casa verde* (1965) con su personaje Fushia, y el segundo con *El lugar sin límites* (1966) con el personaje de “la japonesita”), habrá que continuar bajo la línea presentada durante esta investigación y revisar las propuestas de autores como Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) y su novela *Wasabi* (1994), Álvaro Enrigue (México, 1969) con su relato “Un samurái ve el amanecer en Acapulco” (2013), Isabel Allende (Perú, 1942) con la reciente novela *El amante japonés* (2015), Pablo Simonetti (Santiago, 1961) con la novela *Jardín* (2014), Roberto Brodsky (Santiago, 1957) y la novela *Bosque quemado* o Tryno Maldonado (México, 1977) con su relato “ Variación sobre temas de Murakami y Tsao Hsueh-Kin”, donde impera la apropiación de rasgos japoneses para una propuesta occidental.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABE, Kōbō. (1962). *La mujer de la arena*. Madrid: Siruela, 2009. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1964). *El rostro ajeno*. Madrid: Siruela, 2011. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1973). *El hombre caja*. Madrid: Siruela, 2009. Impreso.
- AKUTAGAWA, Ryūnosuke. (n.d). *Vida de un idiota y otras confesiones*. España: Satori, 2011. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (noviembre 2012). *Vida de un loco*.  
«<http://es.scribd.com/doc/102412616/Jorge-L-epilogo-La-vida-de-un-loco-de-RA>» Recuperado el 1 de noviembre de 2012. Digital.
- ALLENDE, Isabel. (2015). *El amante japonés*. Barcelona: Plaza & Janés, 2015. Impreso.
- ALMAZÁN, David. (mayo 2011). «<http://Visiones y ensoñaciones del japonismo en la narrativa española y unas notas sobre la recepción de la narrativa japonesa>». Siglo Diecinueve, EBSCOhost. Recuperado el 18 de mayo de 2011. Digital.
- ARECO, Macarena. (2013). “Imaginario de espacio y de sujeto en la narrativa de dos mil: Chile, Argentina y México”. Proyecto Fondecyt Regular No. 1130489. Impreso.
- ARISTIMUÑO, Ignacio. “Fundamentos del jardín japonés”. *Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión*. Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela. No. 67-68. Enero-agosto, 2004, pp. 29-50. Impresa.
- BAJTIN, Mijail. (1970). *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 2003. Impreso.

- \_\_\_\_\_. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (n.d.). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.
- BARTHES, Roland. (1989). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI editores, 1989. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1970). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de france*. México: Siglo XXI editores, 2011. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1968). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.
- BASSNET, Susan. (1998). “¿Qué significa la literatura comparada hoy?”. *Orientaciones en literatura comparada*. Comp. Dolores Romero. Madrid: Arco. 87-101, 1998. Impreso.
- BELLATIN, Mario. (1994). *Salón de belleza. Obra reunida*. México: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Salón de belleza*. Santiago: Cuneta, 2013. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (2000). *El jardín de la señora Murakami. Obra reunida*. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (2001). *La escuela del dolor humano de Sechuan*. México: Andanzas, 2001. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción. Obra reunida*. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Flores*. España: Anagrama. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Bola negra. Obra reunida*. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (2007). *El gran vidrio*. España: Anagrama. Impreso.

- \_\_\_\_\_. (2011). *El pasante de notario Murasaki Shikibu. Obra reunida 2*. México: Alfaguara, 2014. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (2012). *El libro uruguayo de los muertos*. Barcelona: Sexto piso, 2012. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (2015). *El perro de Fogwill*. Montevideo: Criatura, 2015. Impreso.
- BISAMA, Álvaro. (2003). *Caja negra*. Santiago de Chile: Bruguera, 2006. Impreso.
- BLOOM, Harold. (1973). *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*. España: Trotta, 2009. Impreso.
- CABRAL, Nicolás. (enero-febrero, 2013). Mario Bellatín. Artista del año. *La Tempestad*, 88. 75-81. Impreso.
- CAEIRO, Luis. (1993). *Cuentos y tradiciones japoneses. I. El mundo sobrenatural*. Madrid: Hiperión, 2009. Impreso.
- COMPAGNON, Antoine. (1979). *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*. París: Seuil. Impreso.
- DAZAI, Osamu. (2010). *Indigno de ser humano*. Trad. Montse Watkins. Barcelona: Sajalín. Impreso.
- EAGLETON, Terry. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- ECO, Umberto. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1999. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Lector in fabula*. Trad. Ricardo Potchar. Barcelona: Lumen, 1993.
- FANON, Frantz. (1952). *Piel negra, máscaras blancas*. México: FCE, 1994. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1961). *Los condenados de la tierra*. México: FCE, 1994. Impreso.

- FERNÁNDEZ, Macedonio. (1965). "Tantalia". Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012. Impreso.
- FOKKEMA, Douwe W. (1982). "Comparative Literature and the New Paradigm", *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 9, 1982.
- GARRIGÓS, Cristina. (2004). "Hacia una estética poliglósica de constructos heteroglósicos: literatura comparada e interculturalidad". RACO, EBSCOhost. «<http://www.raco.cat/index.php/Bells/article/view/82931>» Recuperado el 18 de mayo de 2013. Digital.
- GUILLÉN, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 2005. Impreso.
- GONZÁLEZ, Isabel. (2010). "Literatura comparada y estudios culturales: perspectivas e intersecciones culturales del multiculturalismo". RACO. EBSCOhost. «<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/208073>» Recuperado el 18 de mayo de 2013. Digital.
- GROSBBERG, Lawrence. (n.d.). *Estudios culturales. Teoría política y práctica*. Valencia: Letra Capital, 2010. Impreso.
- HIND, E. & Bellatín, M. (2004). Entrevista con Mario Bellatín. *Confluencia*, (1), 197. Impreso.
- IBUSE, Masuji. (2007). *Lluvia negra*. Barcelona: Libros del Asteroide, 1969. Impreso.
- JAMESON, Frederic. & Žižek, S. (1993). *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998. Impreso.

- KATAYAMA, Kyoichi. (2001). *Un grito de amor desde el centro del mundo*. México: Punto de lectura, 2013. Impreso.
- KAWABATA, Yasunari. (1969). *País de nieve*. Barcelona: Zeus, 2003. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1965). *Lo bello y lo triste*. Argentina: Emece, 2009. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1961). *La casa de las bellas durmientes*. Argentina: Emece, 2011. Impreso.
- KAWAKAMI, Hiromi. (n.d.). *Algo que brilla como el mar*. Barcelona: Alcantilado, 2010. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (n.d.). *El cielo es azul, la tierra blanca*. Barcelona: Alcantilado, 2009. Digital.
- KEENE, Donald. (1969). *La literatura japonesa*. Trad. Jesús Bal y Gay. México: Fondo de Cultura Económica. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1969). *La literatura japonesa entre oriente y occidente*. México: El Colegio de México, 1969. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1988). *The pleasures of Japanese literature*. New York: Columbia University Press, 1988. Impreso.
- KOJIN, K. (1993). *Origins of modern Japanese literature*. Trad. Brett de Bary. London: Duke University Press, 1993. Impreso.
- KRISTEVA, Julia. (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos, 1981. Impreso.
- LENNARD, Patricio. (diciembre de 2006). "Señas particulares". *Página 12*. «<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2356-2006-12-12.html>» Recuperado el 18 de noviembre de 2012. Digital.

- LLOVET, Jordi. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2012.  
Impreso.
- MASIELLO, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2013. Impreso.
- MAYORAL, José Antonio. (comp.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco, 1987.  
Impreso.
- MISHIMA, Yukio. (1949). *Confesiones de una máscara*. Madrid: Alianza, 2011. Impreso.  
\_\_\_\_\_. (1950). *Sed de amor*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.  
\_\_\_\_\_. (1964). *Música*. Madrid: Alianza, 2012. Impreso.
- MOUNIN, Georges. (1977). *Los problemas teóricos de la traducción*. Trad. Julio Lago Alonso. Madrid: Gredos, 1977. Impreso.
- MURAKAMI, Haruki. (1982). *La caza del carnero salvaje*. México: Tusquets, 2009.  
Impreso.  
\_\_\_\_\_. (1985). *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. México: Tusquets, 2009. Impreso.  
\_\_\_\_\_. (1987). *Tokio blues*. México: Tusquets, 2009. Impreso.  
\_\_\_\_\_. (1988). *Baila, baila, baila*. México: Tusquets, 2012. Impreso.  
\_\_\_\_\_. (1992). *Al sur de la frontera, al oeste del sol*. México: Tusquets, 2008.  
Impreso.  
\_\_\_\_\_. (1995). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. México: Tusquets, 2008. Impreso.  
\_\_\_\_\_. (1996). *Sauce ciego, mujer dormida*. México: Tusquets, 2008. Impreso.  
\_\_\_\_\_. (1999). *Sputnik, mi amor*. México: Tusquets, 2009. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2000). *Después del terremoto*. México: Tusquets, 2013. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2002). *Kafka en la orilla*. México: Tusquets, 2008. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2004). *After dark*. México: Tusquets, 2009. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2009-2010). *1Q84*. México: Tusquets, 2012. Impreso.

MURAKAMI, Ryu. (1976). *Azul casi transparente*. México: Anagrama, 2009.

Impreso.

NAKAWAGA, Hisayasu. (2006). *Introducción a la cultura japonesa*. Barcelona: Melusina, 2008. Impreso.

NAVARRO, Desiderio. (comp). (1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEC, 1997. Impreso.

NETTEL, Guadalupe. (2006). *El huésped*. México: Anagrama, 2010. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2008). *Pétalos y otras historias incómodas*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2008). *Para entender a Julio Cortázar*. México: Nostra Ediciones. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2011). *El cuerpo en que nació*. México: Anagrama, 2011. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2013). *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Páginas de espuma, 2013. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2014). *Después del invierno*. Barcelona: Anagrama, 2015. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2014). *Octavio Paz. La libertad en palabras*. México: Taurus, 2014. Impreso.

ŌÉ, Kenzaburō. (1964). *Una cuestión personal*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.

\_\_\_\_\_. (1958). *Arrancad las semillas, fusilad a los niños*. Barcelona: Anagrama, 2010. Impreso.

- \_\_\_\_\_. (1963). *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1966). *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*. Barcelona: Anagrama, 2012. Impreso.
- ONTIVEROS, José Luis. (comp.) (1989). *Aproximaciones a Yamato: los escritores mexicanos y Japón*. México: Premiá, 1989. Impreso.
- ORTIZ, Renato. (2000). *Lo próximo y lo distante. Japón y la modernidad-mundo*. Buenos Aires: Interzona, 2003. Impreso.
- RALL, Dietrich. (comp.) (1987). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. Impreso.
- RIFFATERRE, M. “Sémiotique intertextualité: l’interprétant”, *Revue d’esthétique*, n° ½, 1979. pp. 125-150. Impreso.
- RÍOS, Felipe. (octubre-diciembre, 2009). “Mandala personal. La ceremonia como ritual privado en *El jardín de la señora Murakami*, de Mario Bellatin”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 43. I-VII. Impresa.
- \_\_\_\_\_. (2014). *El desvarío ilustrado: ensayos sobre narrativa hispanoamericana contemporánea*. México: Universidad Iberoamericana Puebla, 2014. Impreso.
- ROMERO, Dolores. (comp.) (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco, 1998. Impreso.
- ROMERO, José. *El comentario semiótico de textos*. Madrid: Colecciones de Crítica Literaria, 1980. Impreso.
- RUBIO, Carlos. (2012). *El Japón de Murakami*. Madrid: Aguilar, 2012. Impreso.

- SAID, Edward. (1978). *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo, 2003. Impreso.
- SAKAI, Kazuya. (1968). *Japón: hacia una nueva literatura*. México: El Colegio de México, 1969. Impreso.
- SHOHAT, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.
- SHÔNAGON, Sei. (n.d.). *El libro de la almohada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- SPIVAK, Gayatri. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003. Impreso.
- STEINER, George. (1981). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- SÕSEKI, Natsume. (1905). *Yo, el gato*. Madrid: Trotta, 1999. Impreso.
- TAI, Yu-fen. (2011). "Más allá de la traducción: literatura nacional y literatura comparada". RASCO, EBSCOhost.  
«<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/245284>»  
Recuperado el 18 de mayo de 2013. Digital.
- TAKASHI, Hiraide. (2001). *El gato que venía del cielo*. México: Alfaguara, 2014. Impreso.
- TAKUBOKU, Isikaua. (1971). *Un puñado de arena*. Madrid: Hiperión. Impreso.
- TANIZAKI, Jun'ichirō. (1933). *El elogio de la sombra*. Trad. Julia Escobar. Madrid: Siruela, 2008. Impreso.

- \_\_\_\_\_. (1950). *La madre del capitán Shigemoto*. Trad. María Luisa Balseiro. México: Bolsillo, 2010. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1956). *La llave*. Trad. Jordi Fibla. España: Siruela, 2014. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1959). *El puente de los sueños y otros relatos*. Trad. Ángel Crespo. España: Siruela, 2009. Impreso.
- TIEGHEM, Paul van. (1931). *La littérature comparée*. París: Armand Colin, 1931. Impreso.
- TSURUMI, Shunsuke. (n.d.). *Ideología y literatura en el Japón moderno*. México: El Colegio de México, 1980. Impreso.
- UNO, Chiyo. (1935). *Confesiones de amor*. Madrid: Mondadori, 1992. Impreso.
- VEGA, María. (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica, 2003. Impreso.
- WEISSTEIN, Ulrich. (1975). *Introducción a la Literatura Comparada*. Trad. M.T. Piñel. Madrid: Planeta, 1975. Impreso.
- WILLIAMS, Raymond. (1987). *Cultura y sociedad. 1780-1950 De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001. Impreso.
- YOSHIMOTO, Banana. (1988). *Kitchen*. México: Tusquets, 2012. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (1990). *N.P.* México: Tusquets, 2011. Impreso.
- YOSHIMURA, Akira. (1987). *Justicia de un hombre solo*. Argentina: Emecé, 2005. Impreso.
- ZAMBRA, Alejandro. (2003). *Mudanza*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2003. Impreso.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2007). *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2010). *No leer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2013). *Mis documentos*. Santiago de Chile: Anagrama, 2013. Impreso.

\_\_\_\_\_. (2014). *Facsimil*. Santiago de Chile: Hueders, 2014. Impreso.

WOOD, James. (junio de 2015). "Story of my life. The fictions of Alejandro Zambra". *The New Yorker*. <<http://www.newyorker.com/magazine/2015/06/22/story-of-my-life-books-james-wood>> Recuperado el 22 de junio de 2015. Digital.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

Abe, 43, 48  
Akutagawa, 41, 42, 47, 58, 63, 68, 75, 84,  
103, 105  
Areco, 6, 76, 85, 99  
Aristimuño, 66

### B

Bajtín, 19, 21  
Barthes, 5, 10, 18, 23, 24, 25, 100, 110  
Bassnett, 16, 26  
Bellatin, 1, 6, 7, 8, 9, 10, 38, 44, 63, 65,  
73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84,  
110, 112, 114, 119, 123  
Bisama, 100

### C

Compagnon, 18

### D

Dazai, 42, 48

### F

Fanon, 10, 34, 35  
Fernández, 99, 101, 107, 117

### G

Guillén, 13, 19, 20, 25, 26

### H

Hiraide, 52, 125

### I

Ibuse, 47

### K

Kawabata, 8, 29, 42, 48, 52, 54, 60, 62,  
63, 68, 70, 73, 74, 75, 79, 84, 100, 101,  
102, 104, 107, 108

Kawakami, 48, 59

Keene, 54, 55

Kristeva, 5, 7, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 21,  
22, 24

### L

Llovet, 13, 32

### M

Masiello, 56

Mishima, 42, 57, 62, 63, 68, 84, 101, 104,  
106, 107

Murakami,

Haruki, 45, 48, 50, 62, 63, 65, 71, 82,  
83, 85, 88, 89, 90, 91, 92

Ryū, 45, 48

### N

Navarro, 22, 23

Nettel, 1, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 38, 58, 63, 65,  
70, 73, 82, 84, 87, 89, 90, 92, 93, 94,  
95, 96, 97, 110, 112, 114

## O

Ōé, 42, 43, 48

Ortiz, 59

## P

Paz, 64, 85, 122

## R

Riffaterre, 16, 54

Ríos, 1, 5, 75, 110

Rubio, 47

## S

Said, 7, 10, 31, 32, 33, 34, 36, 46

Shikibu, 50, 75, 83, 84, 118

Shōnagon, 50

Sōseki, 9, 41, 47, 63, 74

Steiner, 13

## T

Tablada, 64

Tai, 27

Takuboku, 4

Tanizaki, 8, 9, 10, 29, 44, 45, 47, 52, 56,

59, 63, 68, 70, 73, 74, 75, 79, 83, 100,

104, 105, 106, 107, 113

Tsurumi, 46

## U

Uno Chiyo, 53, 55, 77, 95, 100

## V

Vega, 26, 33, 34

## Y

Yoshimoto, 45, 48, 57, 58, 63, 70

Yoshimura, 48, 52

## Z

Zambra, 1, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 29, 30, 38, 44,

58, 63, 65, 70, 73, 80, 97, 98, 99, 100,

101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109,

110, 111, 113, 114

Žižek, 35, 36, 37, 119