

JUAN IGNACIO MUÑOZ
Montréal

ORIENTALISMOS FANTÀSTICOS
E INSULARIDADES JAPONESAS EN
MADAMA SUI DE AUGUSTO ROA BASTOS
Y *GAIJIN* DE MAXIMILIANO MATAYOSHI

El orientalismo se ha constituido en una disciplina que enfrenta las bases éticas de la representación con la realidad de la alteridad. Hoy en día, es indiscutible la necesidad de repensar los presupuestos del célebre comparatista Edward Said y de otros críticos inscritos en la misma línea. Sin embargo, también se puede pensar en el orientalismo como un punto de encuentro entre otros sectores diferentes al supuesto binarismo ontológico Oriente/Occidente, como es el caso de una imagología (estudio de la imagen del extranjero) hecha a partir de otras versiones históricas de la modernidad. Tal es el caso del orientalismo hispanoamericano. Los vínculos que unen América y Asia comienzan ya desde tiempos del Imperio Español con las comunicaciones marítimas entre Filipinas y Nueva España, de lo cual da cuenta en varios episodios la primera novela hispanoamericana, *El periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi. Igualmente, los modernistas, una generación de escritores que reúne las tendencias simbolistas y parnasianas a finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, se interesan en el Extremo Oriente. Entre ellos se destaca el mexicano José Juan Tabla quien adapta el haiku japonés a la lengua castellana. Ya en pleno siglo XX, no hay que olvidar todo el espacio que ocupó la cuestión de Oriente en la ensayística y la poética de Octavio Paz así como en la narrativa de Jorge Luis Borges. Igualmente, los estudios críticos han ido aumentando tanto en la elaboración de artículos dedicados a cronistas y viajeros modernistas, o a representaciones de inmigrantes asiáticos en

un país hispanoamericano determinado, como en la sistematización de dicha imagen de oriente en la obra de un autor.

Este trabajo tiene por objetivo el de trazar un paralelo entre dos novelas escritas en los últimos años en donde lo japonés, uno entre muchos orientalismos hispanoamericanos, está al servicio de una revisión de los fundamentos de la nación latinoamericana moderna. Así, en la novela del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, *Madama Sui* (1996), existe una interrogación de la función alegórica del personaje a lo que se suman otras estrategias narrativas que ponen en entre dicho una representación transparente de la nación. Del mismo modo, con *Gaijin* (2003), primera novela de un joven argentino de descendencia japonesa, Maximiliano Matayoshi, se entra en un problema postidentitario y postnacional a partir de la elaboración de una memoria de la diáspora japonesa en Argentina. Tal paralelo no sería posible sino se le interroga a través de un proceso de insularidad y orientalismo impuesto por un grupo mayoritario de un espacio nacional, proceso frente al cual un grupo minoritario se ve obligado a construir su propia identidad.

Alegoría nacional en *Madama Sui*

El personaje epónimo de la novela *Madama Sui* aparece como un símbolo de la nación paraguaya, tal como lo comenta la profesora Blake Seana Locklin al referirse al carácter proteico y vacío de Sui:

Sui becomes an empty vessel into which are poured the meanings with which others want to endow her. The most important of these is the identification of Sui as representative figure for the Paraguayan people: "Madama Sui" becomes a sexualized national symbol" (Locklin 2004: 123).

No solamente Sui asume modelos de mujeres a las que admira a tal punto de desear convertirse en una de ellas como es el caso de Elisa Lynch (1833-1886) y de la controvertida Evita Perón, sino que su coronación como señorita Paraguay viene a conformar su valor de símbolo de la nación paraguaya. Cabe decir que luego de esta coronación, Sui caerá en las garras del Gran Hombre, dictador que es la sombra implícita de Alfredo Stroessner, lo que coloca la situación de este personaje en contacto directo con la historia paraguaya.

No es el carácter simbólico del personaje de Sui lo que causa problemas aquí, ya que su función de representante es señalada a lo largo de la novela. Sin embargo, es necesario detenerse en lo que puede llamarse símbolo. Como es bien sabido, el símbolo es aquella representación en la que existe una convención social que otorga una significación abstracta a algo concreto. Si el símbolo lo encarna una persona en la vida real, por lo general, debería haber una distinción entre lo que ella representa a nivel social y lo que esta persona es en su vida privada. Pero esta separación de lo individual y lo colectivo es imposible en la ficción y en la misma novela de Roa Bastos, ya que de entrada el narrador A.R.B formula su teoría sobre el personaje:

En la dicotomía, no siempre bien definida entre lo individual y lo colectivo, el relato de la historia de un personaje representativo envuelve siempre como trasfondo el panorama de una época, el modo de ser colectivo de una sociedad, sin lo cual la substancia del personaje - la carnadura de su historia - carecería de un soporte real verosímil. Quiéralo o no, el narrador siempre presenta o representa en la ficción ese lugar de la Mancha, "del cual no quiere acordarse" (*Op.cit.*: 12)

Estas palabras ponen en entredicho el valor de símbolo que manejo aquí, ya que la significación más concreta del personaje se borra para dar paso a una figura mucho más compleja.

Roa Bastos entra en diálogo con la formulación del marxista norteamericano Fredric Jameson cuando explica sobre la alegoría nacional:

Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic -necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society.* (Hardt, Weeks 2000: 320)

Nótese bien cuando A.R.B dice "quiéralo o no" y esta afirmación de Jameson que le ha traído la reacción de los estudios post-coloniales¹.

¹ Jameson explica que su ensayo sobre la alegoría nacional del tercer mundo responde a la necesidad de señalar la pérdida de ciertas funciones literarias y del compromiso intelectual en la academia estadounidense contemporánea. Sin embargo, esto

Al igual que Roa Bastos, los primeros textos de Jameson sobre las alegorías nacionales parten de un análisis de los personajes en la novela europea. Así, en "National Allegory in Wyndham Lewis" (1979), Jameson escribe: "In its simplest form, that of the use of the contemplation of a single foreign national essence alone, such allegory often serves as the instrument of cultural critique" (Hardt, Weeks: 310). Jameson, desde su campo de interés, postula lo mismo que los estudios de imagología en literatura comparada, es decir, imágenes del extranjero que reproducen aspectos propios a la cultura o al país del autor. Si esto es válido para una literatura europea en la que se puede reflejar el sistema de relaciones diplomáticas a escala transnacional durante la Primera Guerra Mundial en la novela de Lewis por medio de figuras de extranjeros, y si la literatura de un país del tercer mundo, en el modo de ver de Jameson, está destinada a producir alegorías de sí misma por medio de personajes nativos o de la propia narración, el personaje extranjero de dicha literatura, según la imagología, debe también estar en un proceso de designar la nación.

En la teoría del personaje alegórico en Roa Bastos, Sui goza de una plasticidad figurativa para presentarse como la simple Lágrima Gonzáles Yoshimaru Kusug-e a Madama Sui, la Mariscala, la Cabrita Chiflada, la Ballena Blanca, la *piscina*, etc.; además de otras apelaciones. Esta característica proteiforme se debe a la estructura narrativa, la cual está a cargo de lo que A.R.B., compañero de la infancia de Lágrima, puede elaborar por medio de los veinte cuadernos en los que ella dejó consignadas las memorias de sus únicos veinte años así como las evocaciones librescas y arquitectónicas del italiano Ottavio Doria. Igualmente, A.R.B. asegura que ha intentado reproducir:

la sensibilidad y la noción del mundo, con el estilo y el lenguaje propios de la mujer, a quien su capacidad de engendrar vida, de asegurar la continuidad de la especie, de preservar lo esencial de la condición humana, le otorga la intuición natural de saberlo todo, aun

no es suficiente para salir de una representación reductora y esencialista de otras literaturas en la recepción universitaria, lo que llevará a Rey Chow a plantear el problema desde un punto de vista de la visualidad y de la representabilidad en la que cae el sujeto post-colonial dentro de los estudios culturales. Para mayores lecturas, véase: Rey Chow (2002) "Keeping in their place: Coercive Mimeticism and Cross-Ethnic Representation" en *The Protestant ethnic and the spirit of Capitalism*, en donde se da igualmente más referencias que critican el trabajo de Jameson.

no sabiendo lo que sabe. Don casi siempre negado a la imaginación masculina.

Sin embargo, dicho intento de travestismo de la escritura, no se cumpliría siguiendo los modelos auto-impuestos en esta teoría del personaje, porque, con algunas excepciones, la subjetividad de Sui está construyéndose en la propia escritura de A.R.B. que no deja de destacar la "carnadura" de Sui mediante la sexualidad y el erotismo, lo que ya ha sido estudiado por Locklin. Por ejemplo, si se tiene en cuenta la economía del relato, con lo que aporta la pausa de la descripción, uno podría ver el deseo panóptico o voyeur cuando Sui, en medio de sus ensoñaciones se traviste en bailarina brasileña y contempla su sexo frente al espejo. Si en principio Sui se muestra como una alegoría de otras significaciones mucho más que un símbolo - de ahí que pueda empezarse a hablar de una alegoría nacional -, la mirada masculina que manipula la carnadura simbólica de la feminidad de Sui va a asumirse como una voluntad alegórica, es decir, como travestismo u ocultamiento de una cosa en lugar de otra.

Madama Sui y otras geishas latinoamericanas

Sería injusto atacar la obra de un intelectual comprometido como Roa Bastos a partir de la crítica de la política de la representación diferente a las de su oposición al "monoteísmo del poder" y a ese "tópico del dictador, que infesta la historia y la literatura de estos países hasta el hartazgo" (12); pero no se puede elaborar un elogio o una apología sin dejar de señalar otros aspectos conflictivos que aparecen en el texto. De esta manera, *Madama Sui* es un lugar de confluencia de intereses para los estudios feministas y étnicos. Habiéndome referido ya al género y la sexualidad de Lágrima, el rasgo étnico del personaje también forma parte de su carnadura. En el contexto hispanoamericano existen otras prefiguraciones de Sui. Sin ir muy lejos, ya en 1992 la escritura de García Márquez somete a un personaje femenino de rasgos orientales a las cavilaciones eróticas y literarias de un viajero obsesionado por las mujeres que duermen desnudas en la obra de Kawabata Yasunari².

² Esta misma obsesión de ver la pasividad de la mujer durmiente evoluciona de ese cuento peregrino a la más reciente novela de García Márquez, *Memorias de mis tristes putas*, esta vez sin el ingrediente étnico japonés, pero con una citación muy explícita en la novela *La casa de las bellas durmientes* del escritor Kawabata.

Sin embargo, se puede decir que en Roa Bastos dicha pasividad del personaje femenino no está plenamente realizada como en García Márquez, ya que Lágrima es activa cuando se encuentra en lugares públicos, espacios generalmente de dominio masculino. Así se puede verla tomando la iniciativa para tener su primera relación sexual cuando, ante la ausencia obligada de su amado Él, se entrega a Leandro, un muchacho de Manorá; o mejor aún, cuando toma decisiones mucho más arriesgadas como la de disfrazarse de prostituta para encontrarse con Él en la Plaza Uruguay o arrojarse conjuntamente al árbol en llamas del Tamurá, al final de la novela. Pero, en lo que respecta al tratamiento de género y de rasgo étnico, Roa Bastos estaría en una posición intermedia entre García Márquez y Ana María Shua³. Esta última da un ejemplo claro de lo que es la representación y la construcción de la identidad al interior de un espacio más estatal que nacional a través de un procedimiento alegórico y de travestismo:

Claro que no es una verdadera Casa y las geishas no son exactamente japonesas; en épocas de crisis se les ve sin kimono trabajando en el puerto y si no se llaman Jade o Flor de Loto, tampoco Mónica o Vanesa son sus nombres verdaderos. A qué escandalizarse entonces de que ni siquiera sean mujeres las que en la supuesta Casa simulan el placer y a veces el amor (pero por más dinero), mientras cumplan con las reglamentaciones sanitarias. A qué escandalizarse de que ni siquiera sean travestis, mientras paguen regularmente sus impuestos, de que ni siquiera tengan ombligo mientras que a los clientes no les incomode esa ausencia poco brutal en sus vientres tan lisos, tan inhumanamente lisos. (Shua 1992: 10)

Igualmente, Shua va más allá en el procedimiento alegórico al contar un "Antiguo cuento japonés" en donde un zorro y un tejón se desafían a engañarse transformándose en varios objetos como un templo budista o un ejército. Los animales logran burlar el engaño del otro al encontrar su cola, oculta en alguna parte de las representaciones. Pero al final, el zorro "se transforma en un antiguo cuento japonés y gana", y aparece la voz de la narradora diciendo, "se invita al lector a descubrir la cola" (Ibid: 195).

³ Por razones de temática y de interés, no trato aquí de los casos de "La Japonesita" y de "Sayonara" en las novelas *El Lugar sin límites* (1997) del chileno José Donoso y *La Novia oscura* (2000) de la colombiana Laura Restrepo.

En el texto de Shua, en donde hasta la categoría de lo humano está puesta en tela de juicio, lo japonés no responde a una nacionalidad ni a un nombre o formulación simbólica japonesa ni muchísimo menos a la idea -la mayor parte del tiempo errónea- que se tiene de la geisha. De esta manera, Shua cuestiona la representación desde un punto de vista de la crítica orientalista y de la imagología. Frente al sentido de pertenencia que Sui tiene por el país de su madre, Blake Seana Locklin se pregunta: «How is that she can be completely Japanese and yet so clearly a figure of Paraguay?» (Locklin 1997: 83) La respuesta a este interrogante es el de sostener que Japón es un paraíso paraguayo, un doble exótico y a la vez utópico. Las imágenes orientalistas de la novela, como Locklin lo demuestra, se encuentran en la figura de la Geisha, en lo que Sui se transformará después de su viaje iniciador a Japón, y en la figura del harén, representación clásica que el Occidente tiene del mundo musulmán, en la que se recluye a Sui durante sus años al servicio del dictador.

Orientalismo ideológico y orientalismo utópico

Pero la comparación que aparece en la novela de Roa Bastos entre Japón y Paraguay en cuanto al desdoblamiento, ofrece una nueva versión de la alegoría nacional. Locklin enumera los lazos casi imposibles que unen estos dos archipiélagos - entre el archipiélago de un Japón que quiere darse una imagen culturalmente homogénea⁴ y Paraguay, isla histórica rodeada de tierra y archipiélago de diferencias. Por ejemplo, las cuestiones lingüísticas, mitológicas y raciales pretenden hermanar a Japón y Paraguay. Pero lo más importante es la interpretación alegórica que Locklin le da a este paralelo: si Japón pudo resurgir de las cenizas de la bomba atómica y volverse una potencia mundial, ¿por qué Paraguay, por medio de la inmolación de Sui y Él en las llamas del Tamurá, no puede hacerlo de las cenizas de su historia? De esta manera, Japón como doble de Paraguay es igual al doble terrestre que Roland Barthes ve en el planeta Marte de la cultura popular de los años 50: el doble siempre estará un paso adelante del sujeto (Barthes 1957: 41); de igual modo, el Japón moderno y tecnológico señala un camino utópico y teleológico que Paraguay debería seguir.

⁴ Para mayor información véase: Tessa Morris-Suzuki (1995) "The Invention and Reinvention of "Japanese Culture". *Journal of Asian Studies* 54, no. 3, August: 759-780.

La imagología, con relación al orientalismo, aparece en una escala menor, ya que no depende de las dos entidades ontológicas que dividen al mundo en Oriente y Occidente, como la explica Edward Said. No obstante, si se ahonda más en esta cuestión, uno podría matizar que la imagología se basaría en una entidad etnocéntrica nacional que se refuerza con la representación de una diferencia étnica, independientemente si esta proviene directamente de otro país – turistas extranjeros o inmigrantes de primera generación – o si esta ya es una minoría cultural y “fenotípicamente” visible que se ve excluida de los modelos hegemónicos. La imagología y el orientalismo reposan sobre un derecho exclusivo y supuestamente legítimo – legitimidad basada hoy en día en la libertad de expresión propia del mundo occidental, laico y democrático – a emplear una serie de convenciones, clichés y estereotipos para representar el Otro, no siempre hostil o amenazador, pero que al que se le cosifica y caricaturiza. Más allá de estos juicios sobre el derecho a representar el mundo y el hecho de ser representado según unos parámetros desiguales de poder, la imagología puede considerarse desde otro punto de vista.

Jean-Marc Moura plantea la posibilidad de encuadrar la imagen del extranjero en la literatura a partir de los conceptos de ideología y utopía, siguiendo la propuesta de Paul Ricoeur en sus estudios sobre Karl Mannheim y otros pensadores como Karl Marx, Max Weber o Jürgen Habermas. La ideología tiene que ver con una imagen tradicional, convencional y poco sujeta al cambio que una comunidad y su representante, el escritor, reproducen hasta el “hartazgo” o desgaste. Como ya se ha visto, en *Madama Sui*, la imagen de la geisha y del harén son una muestra de este orientalismo tradicional. La utopía imagológica, al contrario, es una elaboración original de un individuo que ha sabido ver más allá del horizonte que le ofrece su tradición. La imagen de un Japón como utopía económica no puede ser una utopía imagológica sino más bien una ideología, incluso en los países latinoamericanos, en donde la necesidad de diversificación de mercados y de una alternativa a la dependencia norteamericana podría entrar fácilmente en el campo literario; pero Roa Bastos va a lograr presentar una construcción utópica, en el sentido imagológico, bastante radical. La utopía futurista del Japón es ideológica hoy en día en el mundo de la ciencia ficción anglófona, o en lo que David Morley y Kevin Robins llaman “techno-orientalismo”, en donde el Japón se deshumaniza para volverse una nación de seres que pueden vivir en el ciberespacio y que son mitad robot y mitad humanos.

Pero en la humilde aldea paraguaya no hay manera de dar vida a estas figuras post-humanas; Roa Bastos no va a trabajar con un Japón de ciencia ficción sino con uno de fantasía.

Igual que Shua con su cuento del zorro y del tejón, Roa Bastos explota una imagen fantástica que Japón ofrece por medio de su literatura clásica y folklórica en donde abundan los cuentos de fantasmas y de espíritus de la naturaleza. El escritor paraguayo utiliza dispositivos que van a producir extrañeza, siguiendo la teoría sobre el género fantástico de Todorov, o lo ominoso o siniestro (*das unheimliche*) de Sigmund Freud, cuando coloca en medio del paisaje de Manorá una casa japonesa diseñada por Ottavio Doria. Este ya había visto frustrado su deseo de construir una ventana bizantina en la escuela del pueblo porque el ministerio de obras públicas determinó que se trataba de un “exotismo foráneo impropio de ese lugar” (Bastos 1996: 61). La casa japonesa, al igual que la ventana bizantina, están asociadas al deseo y al fantasma – en el sentido de “fantasía” o representación imaginaria síquica y del personaje literario –, ya que Doria “no concebía la realidad del mundo que no abarcara al mismo tiempo lo misterioso, lo inverosímil” (67-68)⁵. Pero la casa también crea sus propios fantasmas que la habitan. Al mudarse, Sui adquiere una ubicuidad que impresiona a los antiguos compañeros de escuela que le ayudan a acomodar los muebles y otros objetos. Dicha ubicuidad que demuestra el poder de mando que tiene Sui se logra con la imagen cinética del kimono. El adjetivo fantástico califica esta ubicuidad que le da a Sui un aspecto más fantasmal, impávido, incluso después de enterarse de la muerte de Leandro: “se rehizo enseguida. Volvió a deslizarse sobre las manchas negras a fantástica velocidad. Voló al aire una chinela blanca. La mujer-ventarrón no se detuvo” (101).

No obstante, si esta experiencia deja “con la boca abierta” a los hombres, las mujeres del pueblo se llevarán un mayor susto, cuando Sui las invita a la inauguración de la Casa de Té o Sukiya del Sol Naciente, y ven las “geishas flotantes, ingravidas” que se desplazan “como figuras irreales” (107). Luego del terror, vendrá la fascinación, y los equipos audiovisuales que permanecen invisibles en el relato, pondrán en juego la imaginación del público femenino con la aparición de un buda norte-

⁵ *Madama Sui* presenta varias superposiciones al igual que gran parte de la narrativa de Roa Bastos. Mario Benedetti ya se había referido al “despliegue fantasmal” que “por un instante, queda haciendo equilibrio en la frontera misma de la duda” (Giacoman 1973: 23).

americano en medio de la sala de proyección de la película *La casa de té de la luna de agosto*, que encarna Marlon Brandon y que, a su vez, solo se sentirá inspirado a dedicar un bostezo a su audiencia del "pleistoceno" (109). Roa Bastos se sirve aquí de un orientalismo que, desde el punto de vista del cine norteamericano, es completamente ideológico⁶; pero que si se mira desde la desterritorialización del territorio paraguayo en la escena de la casa de té y del dispositivo fantástico puesto en marcha, se tiene un procedimiento utópico, no solamente imagológico, sino que lleva a reconsiderar la lectura de la alegoría nacional. En primer lugar, no se puede hacer una lectura alegórica del tipo "esto, eso y aquello es como la nación paraguaya" porque lo que el autor presenta al interior de la casa de té es un "pueblo" en medio de un desfile de imágenes orientalistas que son de por sí transnacionales⁷. Este pueblo no es representativo de una entidad que se le pueda otorgar una especificidad; se trata de una materia humana de un espacio local cualquiera que dentro de una lectura de alegoría más continental se podría decir otro Macondo latinoamericano con su gente rústica y consumidores de la cultura de masas estadounidense. Del mismo modo, Sui tampoco actúa como el personaje representativo que suele ser a lo largo de la novela - a no ser de que si se quiera seguir operando la lectura alegórica, se diga que con su venganza logra criticar la ignorancia del "pueblo" - y por medio de su nueva advocación de fantasma su carnadura se vuelve más etérea.

En segundo lugar, la utopía, que puede definirse como $X + n$, coloca el mismo procedimiento de lectura alegórico en un nivel diferente. Evidentemente, el problema aquí reside en esclarecer la significación del término "utopía", el que ya aparece ambiguo desde la publicación de la obra de Thomas More en 1516 *De Optimo Reipublicae statu, deque nova insula Utopia*. De este modo, se encuentra una cierta

⁶ A propósito del Buda americano, Ziauddin Sardar escribe: «We move from the *Teahouse of the August Moon* (1956) phase, where Marlon Brandon played the engaging Japanese peasant who acts intermediary and translator for the American victors and educators of the Reconstruction. The innocent and well-meaning Americans must tutor the age-old traditions of Japan, which seem to centre around a geisha house, and mould them into an acceptable modernity. Brando's character is a cunning, artful but ultimately humorous scamp». (Sardar 1999: III)

⁷ Dichas imágenes se transmiten mediante el género fílmico, el cual, según Wison y Dissanayake: "Film, still the crucial genre of transnational production and global circulation for refigured narratives, offers speculative ground for the transnational imaginary and its contention within national and local communities" (Wilson, Dissanayake 1996: II).

vacilación en el término entre una valoración de un lugar del bien (eutopía), o una etimología y mayor abstracción de un "no lugar" (u-topos). A esta dificultad se le suma el hecho de que alrededor de 1840 el término utopía, en la pluma de Marx y Engels, y luego en una acepción que va se va propagando en los diccionarios y en la vida cotidiana, empieza a adquirir la significación de: "ideal político o social atrayente, pero irrealizable, en el cual no se tiene en cuenta los hechos reales, la naturaleza del hombre y las condiciones de vida" (Rouvillois, 1998: 11). En mi opinión, lo mejor es ser fiel a la etimología del término y aclarar la dirección del sentido cuando se utilice en determinado contexto. Para el caso de la novela de Roa Bastos, si se parte de la etimología del "no lugar", entonces se puede decir con Roland Barthes que en lugar de Japón, se puede escribir desde "une nouvelle Garabagne" (1970: 11). El Japón de Madama Sui es un país inexistente. Pero, debido a todo el potencial teleológico de la novela, hay una invitación a ver este Japón como una "eutopía" (lugar del bien), entiendo esta idea del "bien" como el principio del progreso que anima el pensamiento occidental desde el siglo de las Luces y que define el proceso de la Modernidad que la misión civilizadora debe llevar a todos los rincones del planeta. Roa Bastos utiliza, en efecto, la tipología imagológica de la utopía para criticar la situación del país; pero como ya se ha visto, imagológicamente hablando se sirve de una fórmula ideológica como Japón es igual a $X + n$, es decir Paraguay + modernización, economía, etc.; aunque hay que señalar que esta imagen también deconstruye la idea occidental del Japón deshumanizado y ciudadano, al mostrar otro panorama con el drama de la madre de Sui y la gente de las zonas rurales, aún si dicho panorama es puramente ficticio. La casa japonesa, y la isla japonesa de la novela, funcionan igualmente como utopía, como no lugar. Así, Doria dirá a Sui: "¡Tu casa será única! [...] La verán como una utopía, un lugar que no existe en ninguna parte" (95).

Por último, es un procedimiento alegórico puro, que no es nacional, lo que lleva a pasar de una imagen a la otra, como de la casa a la isla mediante el deseo y, de un modo muy general a todo lo que es fantasma, fantasía, sueño. Antes de la frase sobre la utopía que pronuncia Doria, Sui le expresa: "Quiero una casa que ande conmigo, como la tortuga con su carapacho". Casa, isla, tortuga: el personaje de Sui gana su derecho a intimidad, no por medio de la mirada nacional masculina, sino por medio de su deseo: si ella contempla su sexo frente al espejo es porque, en cuanto a alegoría pura de la alegoría y de la

ensoñación, de la "rêverie", ella quiere ser como la mulata brasileña. Antes de que Lágrima se entere de que está "pensando", y que se escandalice de ello, - que claro está no es más que el arreglo escrito de ARB - ella siente "brillar en su interior, en alguna parte de su cuerpo, de sus recuerdos, de sus sueños, una isla pequeña, rodeada por lo que ella es ahora. Una isla verde luminosa, que nadie había visto, ni tocado, ni pisado, ni sería hollada jamás. En esa isla misteriosa tenía alojada la presencia de El" (31). ¿Es una metáfora del corazón más que una alegoría de la nación? ¿Y qué puede significar la tortuga sino la tras-humanancia del hombre en el mundo o una alusión a la diáspora?

Salir del gueto o dejar salir al doble

La respuesta a estas preguntas va a plantearse a partir de otra novela que en lugar de tomar el rasgo étnico como un elemento accidental lo pone en el centro de su narración. La identidad japonesa de Lágrima es tan solo un sueño de identidad, ya que si se observa la construcción del relato, más que el orden cronológico de la historia, la frase que antecede al trágico desenlace es: "el regreso al serrallo no fue tan feliz como ese viaje que le seguía pareciendo un ensueño" (275). De este modo, sin haberse trazado el objetivo de dar espacio a la literatura nikkei⁸, Roa Bastos pasa la voz a Maximiliano Matayoshi que en *Gaijin* (2003) va a llevar a cabo algo que para el escritor mexicano Mario Bellatin es "inédito en la literatura latinoamericana".

En 1952, Juan Domingo Perón dice a propósito de los japoneses que a estos se les reconoce "por su honestidad, diligencia y respeto por la ley" (Masterson, Funada-Classen, 2004) y que gracias a esto, la gente argentina les quería. Con respecto a lo que se pasa en el resto del continente latinoamericano durante la Segunda Guerra Mundial, donde las políticas de cooperación con los Estados Unidos llevan a los gobiernos

⁸ La definición del término Nikkei tiene algunos problemas. Masterson y Funada-Classen citan una definición que viene de la Undécima Conferencia Panamericana Nikkei, celebrada en Nueva York, en Julio de 2001: «[Nikkei is an individual] who was has [sic] one or more ancestors from Japan and/or anyone who self-defines as a Nikkei» (xi). Igualmente, existe una terminología para cada generación: Issei, primera generación que inmigró a América Latina antes de la Segunda Guerra Mundial; Nikkei-jin que se refiere a las siguientes generaciones y que se subdividen en Nisei (primera generación nacida en el continente americano), Sansie (segunda) y Yonsei (tercera).

a perseguir a los descendientes e inmigrantes japoneses y en algunos casos a deportarlos, Argentina aparece como una eutopía para los ojos de un niño japonés durante la ocupación norteamericana: “Yo conocía a unos chicos que se habían ido y a otros que decían que [Argentina] era como América pero mejor: los argentinos no matan a los japoneses” (Matayoshi 2003: 15). A parte de la idealización positiva de Argentina, esta se convierte en una verdadera utopía, en el sentido etimológico más estricto de la palabra, es decir, Argentina se anuncia como un no-sitio donde reina lo fantástico y lo maravilloso de la infancia cuando una anciana japonesa que viaja en el barco rumbo al puerto rioplatense dice a su nieto Kiyoshi que en el hemisferio sur se ve el otro lado de la luna. El personaje principal se refiere a este hecho:

Ahora vemos la otra cara de la luna, había dicho mientras señalaba el cielo. En Japón, papá solía enseñarme los nombres de estrellas y constelaciones. Con el transcurrir de los años me di cuenta de que había inventado la mayoría, pero siempre las identifiqué como él me las había enseñado. (Ibíd.: 86)

La utopía (eutopia), de todas maneras, tiene una cierta consistencia: no solamente el estado argentino se hace cargo de una primera inmersión en lengua castellana en los centros de acogida – como le sucede al personaje de Gaijin luego de desembarcar en Buenos Aires –, sino que la existencia de una comunidad japonesa que se ha conformado con oleadas de migración desde finales del siglo XIX permite dar un anclaje al individuo. Igualmente, como señalan Masterson y Funada-Classens, los japoneses en Argentina encuentran un medio de sustento en las tintorerías, lo que se confirma en la novela de Matayoshi con la actividad que realiza la familia de Kei, amigo del protagonista.

La escritura de *Gaijin*, la cual el jurado del premio de Alfaguara califica, no sin ser cuestionable, de “oriental”, es más bien una reelaboración entre la memoria del padre – que le cuenta a Matayoshi, joven escritor, parte de su vida y de su inmigración a Argentina – y las ensoñaciones de un personaje adolescente en busca del amor. La interpretación alegórica aquí responde igualmente a la constitución de una identidad que deja un espacio a la realización individual y colectiva. Por un lado, es evidente que la madre que se queda en Japón y que luego adquiere los medios económicos para ayudar a su hijo, no deja de ser una imagen salvadora de la nación japonesa para todos los descen-

dientes latinoamericanos que regresan en busca de sus orígenes y de mejores oportunidades⁹. Ante los enamoramientos que el personaje vive en Argentina y el Amor nostálgico y maternal, el personaje debe resolver un dilema en esta novela de aprendizaje.

A pesar de las frases multiculturalistas y paternalistas de Perón, el personaje de *Gaijin* debe enfrentarse a una nueva realidad: la etnicidad. A diferencia de la desterritorialización paraguaya de *Madama Sui*, el personaje entra sin querer en una isla muy argentina de por sí: la cancha de fútbol. Caminando con su amiga Lara, una chica de cabellos castaños, el protagonista ve un balón que llega a sus pies. Entonces, escucha: "Che, chino, pasame la pelota" (Matayoshi: 205). Al patear el balón con torpeza, recibe el insulto siguiente: "Chino boludo, volvé a China, chin chu lin". El personaje, que ya antes de este episodio había encontrado extraño el insulto de recibir la apelación de "chino", ve como debe acomodarse a esa representación que la cultura local tiene de su raza asiática. Pero el "chino" aquí es un doble que envía a la muerte de aquel juguetero llamado el señor Chow que vivía cerca de la casa del personaje y su familia en Japón durante la guerra y la campaña nacionalista japonesa, y que el padre del protagonista pregunta a este si le había parecido justa (23).

Bajo estas circunstancias, el doble en *Gaijin* es una prolongación del sujeto que puede volverse su enemigo o su aliado, su oponente o su adyuvante. En la tradición occidental, sobre todo bajo la influencia de los estudios de Freud y Otto Rank, el doble está asociado a lo nefasto de una presencia fantasmagórica que duplica la imagen de un sujeto viviente que resulta de los deseos no cumplidos de este o por un exceso de narcisismo que lleva a un estallido de su imagen por doquier (Jourde, Tortonese, 1996). Sin embargo, en *Gaijin* el doble puede tener otra significación debido a la naturaleza de un sujeto que, descentrado desde un principio, busca su identidad - de ahí que el personaje sitúa el inicio de su relato en el momento en que el mundo de su infancia ya ha sido desestabilizado por la guerra y la ocupación americana; no es el caso de un sujeto céntrico, euro-norteamericano y aburguesado de las literaturas góticas y fantásticas del siglo XIX que comienza a perder los estribos frente a la presencia de lo siniestro o cuando ingresa en sus predios.

⁹ Es el fenómeno de los "dekasegui" (inmigrantes) que, aprovechando su condición de descendientes de japoneses, regresan al Japón. Para mayor información, véase: Locklin (2004) " "Mi experiencia en el Japón": Peruvian Nikkei Creating Meaning from Transnational Experiences", en donde igualmente se dan otras referencias.

Así, el primer enamoramiento que el personaje tiene por una rubia de ojos azul celeste resulta una fuente de angustia que lo lleva a una cierta rivalidad con su amigo Kei; el segundo enamoramiento se transforma en una fuente de liberación y de autonomización del personaje en cuanto sujeto individual y al mismo tiempo en cuanto doble. No solamente Lara saldrá a la defensa de su amigo luego de que lo insultaran los chicos futbolistas, sino que durante una velada inocente de baile y algo de alcohol, esta le dice al protagonista: "Tus ojos me encantan [...], abiertos o cerrados son hermosos" (219). Pero dicha relación no será más que una amistad: Lara parte a Buenos Aires para estudiar psicología mientras que el personaje se queda en Mendoza para comenzar sus estudios de medicina. Un año y medio después, le llega la invitación para el matrimonio de Lara. Cuando conoce el esposo de su amiga, el protagonista se da cuenta de que este es su sosia: su doble más perfecto en semejanza física ha encontrado el amor de Lara. El protagonista no siente celos - o al menos, no los demuestra. A su lado, lo acompaña una mujer hermosa que conoció cuando apenas era una chiquilla en la casa de los Arakaki, la familia japonesa que lo acogió a su llegada a Buenos Aires, Julieta.

No se trata de resignación. No existe el peligro de pensar en una jerarquía racista en la que la primera posición se otorga a la rubia de ojos azul celeste, la segunda a Lara, la chica de cabellos castaños, y la tercera a la chica asiática (o de un "contra-racismo" si dicha jerarquía se invierte) porque es el amor como proceso o enamoramiento el que determina la propia evolución del personaje y de la historia que va de mano a la utilización de un recurso fantástico: el desdoblamiento. La introspección del personaje lo lleva a imaginarse, saco al hombro y siguiendo a Kei y al señor Arakaki, luego del término de su estadía en el centro de acogida del gobierno argentino, como "tortuga en el mar de la ciudad, aparecía y desaparecía entre la gente" (104); igualmente el personaje proyecta una enredadera sobre un muro blanco (141), jugando quizá con una intuición del concepto deleuziano de rizoma. Sin embargo, el doble va a cobrar una función positiva y premonitoria en la imagen del espejo:

En el cuarto de Julieta, frente al espejo en el que veía su rostro que se asomaba por sobre mi hombro, me vestía para la boda [de Lara]. Qué guapo estás, dijo y me envió un beso a través del espejo y del aire. Estuve de acuerdo con ella; no sabía si estaba guapo, pero no pensaba volver a probarme las otras diez prendas aún amenazantes exten-

didas en la cama. Dentro de un sobre, la invitación de Lara; al volver a leerla para buscar la dirección me di cuenta de que era para dos personas. Vi a Julieta reflejada dentro de aquel marco y me vi junto a ella. Nunca había pensado llevar a nadie, pero no estaría de más ir al casamiento de mi ex novia acompañado de una mujer bonita. (233)

Es con Julieta que el protagonista tendrá su primera relación sexual y podrá decir un "te amo" liberador. Y la primera vez en que el lector conoce el nombre del protagonista, Kitaro, será en los labios de Julieta.

La apoteosis es minimalista: una compresión abrupta de la temporalidad. El momento del crecimiento económico de Japón coincide con la invitación de la madre para que Kitaro vuelva. La nostalgia materna se confronta al presente amado y erótico. En el aeropuerto, Kitaro logra resolver el dilema y pone así fin a la novela: encuentra en su bolsillo una hoja de papel que Julieta le había dado y en el que está escrito "te amo":

"Con la vista fija en esas palabras, pensaba en los tres meses que me había tomado llegar a la Argentina, en los catorce años que había demorado en decidirme a regresar a Japón, en los días de vuelo hasta casa, en las diez semanas con mi madre, mi hermana y mis dos sobrinos [...], y en lo poco que faltaba para volver a besar a Julieta. (265).

El regreso al Japón es posible, saludable, pero no es más que una posibilidad entre otras. El personaje lo condensa en una temporalidad elíptica, pero su destino se encuentra en donde se halla el amor. La comunidad puede doblarse, asumiendo por una parte todas sus individualidades y por otra su colectividad, para encontrar sus insularidades en el archipiélago movable de la nación.

Conclusión

La mundialización, con sus efectos erosivos sobre entidades que antes se concebían como inmutables (Occidente, nación, identidad y otros meta-relatos) ha traído una preocupación por los aspectos de la diferencia y la alteridad no solo en la realidad, sino en las improntas mismas de la representación. Representar conlleva una paradoja entre lo Uno y lo Otro. Según la imagología y el orientalismo, al crear una imagen de lo extranjero solo se producen modelos mentales y psíquicos propios. ¿Es posible representar entonces la alteridad? ¿Y es posible que

la voz de esa alteridad sea en verdad alteridad pura cuando esta se sirve de un medio o un lenguaje que no es el suyo, solo para que se le pueda comprender? ¿No estaría ya enmarcada esta voz en el discurso de lo Mismo, de lo Uno? Estas preguntas no dejan de ser las constataciones de la crítica y de los estudios culturales frente a los callejones sin salida de la complejidad del mundo. Quizás nunca haya una salida de este laberinto si la lucha por el reconocimiento de los diversos grupos humanos y diversas insularidades (archipiélagos de diferencia) - reconocimiento en el campo de lo cultural y de la mejora de condiciones de vida - no se obtiene o no se deja de poner al día.

Las dos novelas analizadas en el presente trabajo muestran modos diferentes de encuadrar un aspecto común de la representación: la imagen del Oriente, del Otro. La novela de Roa Bastos, un poco más tradicional que la de Matayoshi, y un poco menos cuidadosa de ciertos aspectos relativos a la feminidad y lo étnico, juega con los tópicos de la literatura occidental orientalista sobre el Japón y el Oriente para dar una fuerza alegórica a su personaje y a la novela, una fuerza alegórica que no se puede reducir a una simple alegoría nacional paraguaya. Hay una apertura que incluye una apropiación de nociones como la fantasía, lo fantasmagórico y la elaboración ficticia de la utopía. Matayoshi se encarga de los auto-orientalismos, del destello de los reflejos de espejos y de la mirada de unos y otros - japoneses y argentinos -, recurriendo y transcendiendo el tema del doble.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1957) *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. (1970) *L'empire des signes*. París: Éditions du Seuil.
- Chow, Rey. (2002) *The Protestant ethnic and the Sprit of capitalism*. New York: Columbia University Press.
- Donoso, José, (1977) *El lugar sin límites*. Barcelona: Bruguera.
- García Marquez, Gabriel (1992). *Doce cuentos peregrinos*. Madrid: Mondadori.
- (2004) *Memorias de mis putas tristes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Giacoman, Helmy Foad. *Homenaje a Augusto Roa Bastos: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Long Island City, NY: Anaya Las Américas, 1973.
- Jameson, Fredric. (2000) [1979] "National Allegory in Wyndham Lewis" en Hardt, Micheal y Weeks, Kathi (ed.) *The Jameson reader*. Oxford, UK, Malden, Mass: Blackwell. (2000) [1986] "Third-world Literature in the Era of Multinational Capitalism" en Hardt, Micheal y Weeks, Kathi (ed.) *The Jameson reader*. Oxford, UK, Malden, Mass: Blackwell.
- Jourde, Pierreá; Tortonese, Paolo. *Visages du double. Un thème littéraire*. [France]: Nathan, 1996.

Locklin, Blake Seana. (1998) *Orientalism and the nation: Asian Women in Spanish American Literature*. Ann Arbor: Cornell University; (2004) "Mi experiencia en el Japón: Peruvian Nikkei Creating Meaning from Transnational Experiences". *Delaware Review of Latin American Studies*. Vol. 5 No. 2, <http://www.udel.edu/LASP/Vol5-2Locklin.html> [Página consultada en mayo 1 de 2006. En línea]; (2004) «'Un país seductor y combativo': Japan as Paraguayan Paradise in Madama Sui» in Chasqui, Vol. 33, No. 2, 123-137.

Masterson, Daniel and Funada-Classen Sayaka. (2004) *The Japanese in Latin America*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Matayoshi, Maximiliano (2003) *Gaijin*. Alfaguara : Buenos Aires.

Moura, Jean-Marc (1999) "L'imagologie littéraire: tendances actuelles", en Bes-sière, Jean y Pageux, Daniel Henry (ed.) *Perspectivas comparatistas*. París: Honoré Champion.

Morley, David; Robins, Kevin (1992). "Techno-Orientalism: Futures, Foreigners and Phobias", *New Formations*, No. 16, Spring; (1995) Techno-Orientalism: Japan Panic", in *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London: Routledge.

Restrepo, Laura (2000) *La novia oscura*. Barcelona: Anagrama.

Ricoeur, Paul (1997) *L'idéologie et l'utopie*. Paris: Éditions du Seuil.

Roa Bastos, Augusto (1996) *Madama Sui*. Madrid: Santillana. (2003) *Madama Sui*. Asunción: Editorial: El lector.

Rouvillois, Frédéric (1998). *L'utopie*. Paris: GF Flammarion,

Said, Edward (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Sardar, Ziauddin (1999). *Orientalism*. Buckingham: Open University Press.

Shua, Ana María. (1992) *Casa de geishas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Todorov, Tzvan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Éditions du Seuil.

Wilson, Rob Dissanayake, Wilmal (1996). *Global/Local. Cultural production and the transnational imaginary*. Durham, London: Duke University Press, 1996.

ORIENTALIZM FANTASTYCZNY I JAPOŃSKA WYSPIARSKOŚĆ
W POWIEŚCIACH *MADAMA SUI* AUGUSTA ROA BASTOSA
I *GAIJIN* MAXIMILIANO MATAYOSHIEGO

Streszczenie

Artykuł wyznacza paralełę między dwoma współczesnymi powieściami latynoamerykańskimi, które przywołują orientalne obrazy Japonii i jej etniczne aspekty. Ta paralela między powieścią paragwajskiego pisarza Augusto Roa Bastos (1917-2005) pt. *Madama Sui* (1996) i powieścią młodego Argentyńczyka Maximiliano Matayoshiego (ur. 1979) zatytułowaną *Gaijin* (2003) ma dać odpowiedź na pytanie: Jak można przekazać całą złożoność literackiej prezentacji w postnowoczesnych i peryferyjnych ramach współczesnej powieści latynoamerykańskiej przez porównanie z modelami przedstawień Wschodu, które narzuciła nowoczesna tradycja euroamerykańskiego Zachodu? To pytanie ujawnia dalsze: po pierwsze, jak znaczenia przestrzeni narodowej i obrazy obcego są przedstawiane w obu powieściach? I po drugie, jakie inne jeszcze odczytania orientalizmu są możliwe w obu powieściach. I tak zobaczymy u Roa Bastosa jak reprezentacje narodu i Innego zachęcają do zrewidowania podstaw interpretacji – zwłaszcza jeśli chodzi o alegorię – i finalnej wymowy – czyli problemu utopii. Tekst Roa Bastosa gra tymi wszystkimi elementami włączając niewypowiedziany aspekt fantastyki, aspekt, który problematyzuje założone z góry tożsamościowe cechy narodu i przedstawienia orientalne. Aspekt fantastyczny operuje także w przedstawieniach i autoprezentacjach orientalnych w powieści Matayoshiego, który odwołuje się do historii i pamięci zbiorowej emigracji japońskiej do Argentyny w XX stuleciu. W artykule pokazano jak orientalizm i fantastyczność, dwie praktyki kulturalne wywiedzione z tradycji europejskiej mogą się same przekształcać i przekształcać wizje subiektywności i odmienności w innych przestrzeniach kulturowych.