

SOBRE *HANAKO* DE MORI OGAI: JAPÓN EN EL *ATELIER* DE RODIN

AMALIA SATO
Universidad de Buenos Aires

MORI OGAI (1862-1922), desilusionado por la puesta en práctica en Japón de una política cada vez más represiva, que culminaría con la detención y posterior ejecución del líder socialista Kotoku Shusui, escribió entre 1909 y 1912 una serie de relatos críticos que presentaban ácidamente el panorama de un Japón inmerso en un acelerado proceso de modernización, Objetos de polémica ya en su momento, esos relatos serían más tarde blanco de desconfiadas apreciaciones.

Uno de los textos de esa narrativa intermedia es *Hanako*, cuento que hemos traducido y sometido a un análisis textual, con el fin de registrar las variaciones que Ogai labra sobre las lecturas de literatura occidental, y observar qué funciones desempeñan sus protagonistas en este simulacro de encuentro entre Japón y Occidente. Este breve relato, escrito en 1910, describe el encuentro entre Rodin y una bailarina japonesa de variedades. Las circunstancias recreadas por Ogai son contemporáneas al primero y los personajes del relato son muy conocidos. Durante esos años, la carrera artística de Fukujara Janako, la bailarina que lo inspira,¹ se encuentra en su apogeo, y por su parte, Rodin constituye el tema de las conferencias que Rainer Maria Rilke escribió entre 1903 y 1907.

En medio de otras obras de Ogai más polémicas del mismo periodo —como *La torre de silencio* (*Chinmoku no To*) o *Comedor* (*Shokudoo*), por citar algunas, que reflejan el conflicto entre la autoridad y la libertad, o que bosquejan los nuevos tipos sociales como el empleado público o el escritor

¹ Fukujara Janako era oriunda de la provincia de Gifu. Durante veinte años tuvo una compañía de danza japonesa con la que recorrió Europa y Norteamérica. En 1906, Rodin la conoció en la Exposición de Marsella y la tomó como modelo de numerosas obras.

profesional— *Hanako* se consideró como un texto emotivo y menor, carente de méritos como para provocar comentarios importantes. Debo confesar que leí ese relato dando por sentado que tendría un tono decadente, “japoniste”, tal como induce a creer el ensayo que le dedica Donald Keene;² pero mis expectativas de encontrar esa supuesta suave emoción erótica quedaron frustradas: la precisión irónica de las observaciones y el tratamiento peculiar de la figura femenina provocaron en mí el mismo efecto irritante y cuestionador de otros relatos cuyo sesgo es claramente ideológico.

El argumento es por demás escueto: Rodin aguarda a Janako en su taller. Primero entra el agente de espectáculo, quien anuncia la llegada de la muchacha, la cual viene acompañada por un estudiante japonés de medicina, quien fungirá como intérprete. Una vez hecha la presentación, el agente se retira y, entonces, tras un breve diálogo, Rodin le transmite a la joven, por medio del estudiante Kubota, que desea trabajar un desnudo de su figura, a lo que ella accede. Kubota se retira a la biblioteca donde encuentra, en medio de muchos libros, uno que contiene el ensayo de Baudelaire sobre los juguetes. Cuando Kubota acaba de leer el ensayo, aparece Rodin que ya ha finalizado los bosquejos para invitarlo a que regrese al taller, donde Janako los aguarda ya vestida. El relato finaliza con las palabras del escultor sobre el ensayo de Baudelaire y, por último, sobre el cuerpo de Janako.

Si bien en el relato no se hace énfasis en las motivaciones psicológicas, las emociones que se suceden son prístinas: indiferencia, satisfacción y alegría en Rodin; emoción y vergüenza en Kubota; simpatía y franqueza en Hanako. Todo se presenta de manera desapasionada pero logra un pleno significado, y el efecto de la ajustada narración no es de ningún modo confuso; cada personaje se delinea con claridad gracias a actos definitorios: Rodin es el noble creador que trata con desprecio al agente de espectáculos; Kubota es un atildado pretencioso, y Janako es una joven fresca y simple.

En esta escritura despojada, el texto de Baudelaire desem-

² Donald Keene, *Portraits and Landscapes Hanako, Some Japanese Eccentrics*.

peña un papel revelador y en cuanto a Rilke, a éste no se le menciona como fuente. Ahora bien, al cotejar el texto de Ogai con los originales de ambos autores se ponen de manifiesto alteraciones inesperadas y sugerentes que son fruto de una lectura intencional y del uso creativo de las fuentes de la literatura europea, cuestión que hasta ahora no se había señalado pertinentemente en los estudios sobre este relato.

Resultó entonces fructífero volver a la lectura de las conferencias de Rilke sobre Rodin, para comprobar hasta qué punto Ogai construyó la figura del escultor apropiándose del texto de Rilke. Admirado como paradigma de un mundo occidental individualista y dionisiaco, en la obra de Ogai, Rodin conserva la impronta de titán que tiene en las conferencias. El efecto de la apropiación del tono rilkeano, de la inserción de sus imágenes, crea una temperatura emotiva muy distinta del resto de la narración que, en contraste con estos segmentos recreados de Rilke, “se enfría”.³

³ Los apuntes de las fichas de las conferencias de Rilke permitirán hacer un primer cotejo:

1) Sobre la obra: “Esta obra de la que se ha de hablar aquí ha crecido día a día desde hace tiempo como un bosque, y no pierde ni una hora. Se yerra en torno de sus mil cosas, bajo el dominio de la abundancia de hallazgos e invenciones que abarcan, y con la mirada se buscan involuntariamente las dos manos de que ha brotado este mundo” (p. 1689). 2) Sobre la palabra *travailler* y el efecto de revelación que significa para Kubota: “...se situaría en los días de su juventud un encuentro que contenga una prueba de la grandeza futura, una de esas profetizaciones posteriores que son tan populares y conmovedoras. Podrían muy bien ser las palabras que un monje, hace casi quinientos años, hubo de decir al joven Michel Colombe; *Travailler, petit, regarde tout ton saoul et le clocher-a jour de Saint-Pol et les belles oeuvres des compagnons, regarde, aime de bon Dieu, et tu auras la grace des grandes choses*” (p. 1690). 3) Sobre las lecturas de Rodin: “Leía mucho. Era habitual verle por las calles de Bruselas siempre con un libro en la mano...” (p. 1696). Al pasar revista a los libros que solía leer Rodin, Rilke cita, por supuesto, *La divina comedia* de Dante y sigue: “Y de Dante pasó a Baudelaire [...] Sentía Baudelaire a uno que los había precedido, uno que no había dejado engañar por los rostros y que buscaba los cuerpos, en que la vida era mayor, más cruel y más inquieta” (p. 1696). 4) Sobre Rodin y los talleres: “Tiene varios talleres, unos conocidos en donde le encuentran las visitas y las cartas, y otros apartados, de los que no sabe nadie. Hay celdas, espacios desnudos y pobres llenos de polvo y gris” (p. 1725); “[...] a menudo en los diversos estudios, varios trabajos empezados son acometidos uno tras otro y cada cual avanza un poco” (p. 1747). 5) Sobre Rodin: “Su indescriptible concentración le viene en todos sentidos como un beneficio” [...] “*Avez-vous bien travaillé?*” es la pregunta con que saluda a todos los que quiere pues cuando se puede responder que sí, ya no queda más que preguntar, y se puede estar tranquilo; el que trabaja es feliz [...] Trabajar como trabaja la Naturaleza y no como los hombre ésta era su determinación”.

Para trazar el personaje Kubota —el médico becario que es incapaz de apreciar a su compatriota pero que, irónicamente, oficia como un “puente entre culturas”— Ogai también utilizó datos anecdóticos contenidos en Rilke. El joven japonés se siente a su vez convocado, como ante un llamado místico, por el “travailler” que había llevado a la observación al poeta Rainer. Y así Kubota, sometido a la limpiadosa pluma de Ogai, cumple, a su manera y sin percatarse de ello, con el precepto de “mirar bien a su alrededor, abrir bien los ojos y observar”, precepto que Rilke cumpliera en el *Jardin des Plantes*. Sin mayores posibilidades de distraerse, el joven médico encontrará al azar la oportunidad de una solitaria iluminación, al descubrir el rarísimo ensayo de Baudelaire entre los libros de la desordenada biblioteca. Sin haberse tomado “la contemplación como trabajo” sino como ocupación ociosa, Kubota podrá leer en la “Metafísica del juguete” una respuesta a su incompreensión. En esta ocasión, Ogai vuelve a nutrir su texto con otro ajeno, ahora mediante citas tramposas pero verosímiles: el ensayo que da pie a las observaciones sobre metafísica y física se titula en realidad “Morale du joujou” (Moral del juguete),⁴ y no “Metafísica del juguete”; la referencia al deseo de conocer el alma de los juguetes (primera tendencia metafísica según Baudelaire) como opuesta a la *Physique* (física), en el texto se dice: “Se inclinan más por la *Metaphysique* que por la *Physique*”), no figura en el original de Baudelaire. De modo que con el cambio de título y con la invención de una conclusión, nuestro autor inventa un nuevo ensayo que le sirve para ilustrar su teoría literaria,⁵ fría en la

⁴ Este ensayo parte del relato de una anécdota de infancia en la que una dama le ofrecía a los niños que la visitaban juguetes de una habitación, y luego pasaba revista a los diversos usos que les daban a los juguetes las distintas clases de criaturas, niñas, varones, pobres, ricos, etc., y finalmente crítica a los antipáticos padres que impiden jugar a sus hijos creando adultos prematuros. Hacia el final del ensayo se menciona la frustración tras la destrucción, al no hallarse el alma, desilusión que es el comienzo del embrutecimiento y la tristeza. Obras completas de Charles Baudelaire. “Morale du joujou”, en *Curiosités Esthétiques*.

⁵ Basada en el concepto de lo apolíneo, tomado de *El origen de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, y que significara la fundación de un mundo psicológico, estético e ideológico propio. La amada lectura juvenil instiló esta noción que el escritor maduro desarrollaría. En su ensayo de 1914 *La historia y la historia ignorada (Rekishì sono*

superficie, pero ética e idealista en su meollo, que está encarnada experimentalmente en este relato “físico”, en donde no hay nada más que lo que se evidencia transparente sobre la forma, sin disecciones psicologistas que revelen mecanismos secretos.

En cuanto a Janako, también en la imagen plástica que se da de ella como un ser dotado de potencia vegetal, se hace evidente la huella del repertorio de imágenes de las conferencias. En este encuentra, la bailarina es una joven poco agraciada con algo de muchachito jovial, un tipo bien alejado del sofisticado estereotipo de *musmé* en boga. La descripción que se hace de Janako resulta insólita: la niña que Rodin ve con simpatía, y que sabe ocultar un pasado humilde es, por otro lado, la modelo perfecta, tanto para un estudiante de medicina, como para el genial escultor: una armoniosa masa de músculos, semejante en su textura a la de un perrito. Como otras heroínas japonesas de Ogai, Janako ofrece aristas imperfectas que provocan rechazo en Kubota. Ante ella el creador mostrará una curiosidad profesional de corte paternal y el japonés manifestará vergüenza y prevención ante el hecho de que se le pida a Janako que se desnude; pero en el caso de que ninguno de los dos hombres se explicitan fantasías sensuales. La escena en la que la modelo se desviste se saltea haciéndola coincidir en la secuencia con un blanco tipográfico; asimismo, la escena del trabajo del escultor corre a cargo del lector: en pocas palabras, lo que sería la escena central en un relato erótico no figura, se la evita. Varias teorizaciones permitirían encuadrar el *lapsus*: primero, el ejercicio de la “frigiditas”⁶ que, además de su base nietzscheana, se nutría de las teorías nativas de Tenkei.

mama to rekishibanare), escribía Ogai: “Entre mis amigos hay quienes dicen que tratan su material, al igual que otros escritores, sobre la base de la emoción. Yo lo hago en base al intelecto, y creo que esto sucede en toda mi producción literaria, no sólo en los relatos basados en personajes históricos. Diría que mis trabajos no son dionisíacos sino apolíneos. Nunca hice el esfuerzo requerido para escribir un relato dionisíaco. Efectivamente, si fuera capaz de realizar un esfuerzo comparable sería un esfuerzo para hacer mi creación lo más contemplativa posible.”

⁶ Postura de indiferencia ante el deseo, ya practicada en *Vita sexualis* (1909), breve novela sobre las inquietudes sexuales de un joven hasta sus 21 años, y que es una sutil burla hacia los postulados naturalistas.

Hogetsu, Katai o Hoomei,⁷ y luego la consideración de las corrientes europeas en el juicio crítico del Ogai de estos años.

Al retomar la imagen arbórea con la que Rodin define a esta figura femenina —aparentemente banal y decorativa y hasta ahora sólo aureolada por un forzado decadentismo— se abre un profundo campo de sugerencias. Ogai dice de ella: “Tan fuerte es que puede permanecer parada sobre un solo pie todo el tiempo que sea, manteniendo la otra pierna perpendicular. Exactamente como un árbol que hundiera profundamente sus raíces”. Por su parte, Rilke había escrito de Rodin: “Era como si por las venas de este hombre subieran fuerzas de las profundidades de la tierra. Era la silueta de un árbol que todavía tiene por delante las tormentas de mayo”. Lo interesante es que esta metáfora, aplicada a la bailarina, se convierte en la obra de Ogai en lo que Charles Mauron llamara un “carácter estructural obsesivo”, pues reaparece al superponer otros escritos, y es notable cómo, de un valor aparentemente plástico y decorativo, pasará a adquirir tiempo después un valor marcadamente ideológico. Efectivamente, en 1912 Ogai escribió un ensayo laudatorio titulado *Taiken Sensei* (*Maestro Taiken*), que se refiere a Taiken, el difusor de la temprana era Meidiy que había predicado la comprensión entre Oriente y Occidente. Si bien la cita es un tanto extensa, la hemos hecho completa para que se perciba bien el juego de las imágenes:

El nuevo Japón es un país donde la cultura propia y la occidental se mezclan en un torbellino. Algunos intelectuales se implantan en Oriente y otros en el Occidente. Pero todos ellos están parados sobre

⁷ Una revisión a los ensayos de teoría literaria de los escritores de la época depara más de una sorpresa. Es notable cómo el cálculo sobre los efectos de la indiferencia o de la frialdad provocados por la escritura, o la utilización de técnicas análogas al *cup up* o planteos sobre los resultados éticos de la literatura formaban parte de sus preocupaciones. Hogetsu en 1908 exigía un *sí mismo frío* (*sameta dyiko*) y contemplación (*kanshoo*), estados elaborados a partir del budismo zen y la teoría de la indiferencia kantiana; Hasegawa Tenkei analizaba el sentimiento de estéril insensibilidad provocado por la destrucción de los ideales; Katai inistía en un método de relato sin subjetivismo; Hoomei adhería a un neonaturalismo (*shin-shiozenshugi*) que incorporara la espontaneidad de lo subjetivo frente a la objetividad material del naturalismo europeo. Ogai arriba a la noción de idealismo concreto (conjunción de realismo, *shadyitsu-ja* e idealismo, *risoo-ja*).

una sola pierna. Sin embargo, aun estando parados sobre una sola pierna, si lo está firmemente como un árbol gigante profundamente enraizado, no podrán ser derribados. Estas personas son o bien intelectuales o bien sinólogos o bien estudiosos de Occidente, cuyos talentos son de indudable utilidad. No obstante, el punto de vista de la intelectualidad que se sostiene sobre una única pierna, es prejuicioso. Y desde el momento que el prejuicio existe, cuando intentan aplicar su saber, el prejuicio se convierte en obstáculo. Si este camino es seguido por estudiosos orientales, éstos se vuelven reaccionarios. Si es el elegido por intelectuales occidentalistas, éstos se radicalizan. En verdad, en gran medida la disensión intelectual y la discordia se generan a partir de estas dos posiciones. El momento actual requiere, sobre todo, de estudiosos con dos piernas. Necesita de ambas culturas, la oriental y la occidental, de sabios parados con una base en cada cultura. Una sincera y calmada discusión puede darse sólo si tales personas existen. Ellos son necesarios elementos de armonía en el tiempo presente.

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

Si retrocedemos y sobreimprimimos esta nueva semántica sobre aquella que se infería de la metáfora de la muchacha, la figura de Janako se carga de un sentido ideológico potente: la danzarina con su fuerte belleza, aferrada a la única tradición que conoce, no necesita de intérprete ninguno para ser comprendida por Rodin. La captación espontánea de la llama interior, lograda a través de los mecanismos del arte, es la convicción idealista que tiene Ogai de la supremacía de los valores del artista (*su rojan*).

Quisiera terminar con una observación sobre el efecto de la traducción al español. En el original japonés hay muchos términos en francés o italiano, transcripciones características en esta etapa narrativa de Ogai, las cuales para muchos responden ya sea a una intención didáctica ya sea a un deseo de provocación pedante. Para los lectores japoneses, tal como lo he podido comprobar, la lectura del texto resulta dificultosa, pues

a veces para la misma palabra Ogai utiliza en ocasiones la lengua europea original, en otras la transliteración en el silabario katakana o en el sistema roomaji. ahora bien, lo que era galimatías en el texto japonés tiñen de "savoir" mundano el transcurrir de la historia.

Inesperadamente, el ejercicio probó la actualidad de las inquietudes propias de Meidi. La aspiración a un dominio cultural y la calidad en esa comprensión son cuestiones que la puesta en práctica de la occidentalización sigue suscitando.

BIBLIOGRAFÍA

- KATO, Suichi, *A History of Japanese Literature*, vols. 1, 2 y 3, traducción al inglés de Don Sanderson, prólogo de Edwin Mac Clellan, Tokio, Nueva York, San Francisco, Kodansha International Ltd, 1983.
- MICHIO, Nagai y Miguel URRUTIA (comps.), *Meiji Ishin: Restoration and Revolution*, The United Nations University.
- Nakamura, Mitsuo, *Japanese Fiction in the Meiji Era*, Kojusai (The Bunka Shinkokai Society for International Cultural Relation), 1966.
- OKAZAKI, Yoshie (comp.), *Japanese Literature in the Meiji Era*, traducción al inglés y adaptación de V.H. Viglielmo, Otunsha, 1955.
- POWELL, Irena, *Writers and Society in Modern Drama*, Tokio, Nueva York y San Francisco, Kodanzha International Ltd.
- RIMER, Thomas, *Modern Japanese Fiction and its Traditions. An Introduction*, Princeton University Press, 1978.
- SWANN, Thomas E. y Kinya TSURUTA (comps.), *Approaches to the Modern Japanese Short Story*, Waseda University Press, 1982.