



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA ERRANCIA LINGÜÍSTICA COMO VÍA DE
CRÍTICA A LA COMUNIDAD: TRADUCCIÓN
COMENTADA DE UN ENSAYO EN LENGUA
“PATERNA”, *PETIT ÉLOGE DE L'ERRANCE* DE
AKIRA MIZUBAYASHI**

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS FRANCESAS)**

PRESENTA:

ALEJANDRA ORTIZ HERNÁNDEZ



ASESORA:
**DRA. TATIANA ALEJANDRA EDILIA SULE
FERNÁNDEZ**

CIUDAD DE MÉXICO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Este trabajo, que concluye mi paso por la carrera en Letras francesas, nunca habría sido posible sin las aportaciones de incontables personas. Me disculpo de antemano, pues es imposible mencionarlas a todas. En primer lugar quisiera agradecer a mi madre, Sonia del Pilar, por nutrirme en todos los aspectos, guiarme y enseñarme la pasión por la vida. A mi padre, Luis Manuel, por apoyarme y confiar en mí. A mis maestros Adriana y Lulli, por inspirar mi amor por la lengua y la literatura. A Tamara y Gil, por hacerme la vida más bonita.

Quisiera agradecer a la UNAM por brindarme todo y a la Facultad de Filosofía y Letras por formarme íntegramente. Al área de Movilidad Internacional, por volver realidad un sueño. A todos mis maestros de la carrera, por enseñarme a leer y a leer el mundo, en especial a María Elena Isibasi, Rodrigo Machuca, Claudia Ruiz y Monique Landais. A mi asesora, Tatiana Sule, por su paciencia y dedicación, y por darme todas las bases y límites en la proporción justa para dar forma a este trabajo. A mis sinodales Alejandro Merlín, Mariana Arzate, Juan Carlos Calvillo y María Elena Isibasi por sus valiosas lecturas y puntos de vista.

Por último, quisiera agradecer a mis compañeros de Letras modernas, por inspirarme y hacer posible el diálogo. A David, Andrea y Mario, por su amistad y por darme una razón más para querer ir a clases. A mi familia, por nunca juzgarme, y a mis amigos, por todo lo que me han compartido.

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	3
I. Akira Mizubayashi y la escritura en lengua “paterna”	5
I.1 El francés como alternativa a la lengua japonesa	6
I.2 El aprendizaje musical de una lengua extranjera	9
I.3 La relación del autor con Francia y Japón	11
II. Marco para el análisis y traducción de <i>Petit éloge de l’errance</i>	14
II.1 Características del texto fuente y delimitación del texto traducido	14
II.2 Análisis discursivo de la construcción del autor y el lector	18
II.3 Revalorización de una traducción que acerque al autor hacia el lector	21
III. <i>Elogio de la errancia</i> y decisiones de traducción	26
III.1 Texto traducido	26
III.2 Decisiones de la lengua	77
III.3 Decisiones del lenguaje	80
Conclusión	85
Fuentes	87

Introducción

Este trabajo presenta la traducción comentada de una selección de pasajes del ensayo *Petit éloge de l'errance* del autor japonés contemporáneo Akira Mizubayashi. El volumen de páginas traducidas es considerable, lo que tiene como finalidad que el lector pueda tener una idea completa de la exploración del tema y sus implicaciones, aunque no tenga acceso al texto integral. El capítulo I está dedicado al autor. Su situación lingüística es de suma importancia para comprender la manera en que trata el tema de la errancia. El capítulo II construye el marco para el análisis y la traducción de la obra. En éste, señalo primero los aspectos que la caracterizan como ensayo, después hago un análisis a partir de una perspectiva discursiva y finalmente reflexiono en torno a la traducción en un diálogo con la obra traductológica de Schleiermacher. Este mismo capítulo sirve para justificar mi decisión de realizar una traducción naturalizante. El capítulo III presenta en primer lugar el cuerpo de texto traducido y, después, ahonda en las decisiones de traducción que tuve que asumir.

Petit éloge de l'errance trata asuntos relevantes para el contexto japonés; no obstante, el tipo de reflexión le da valor frente a un público mexicano. Este texto demuestra cómo el contacto entre dos lenguas y la síntesis de ambas perspectivas llevan a una crítica de gran valor social. En el contexto de la licenciatura en Letras Modernas Francesas, esta reflexión vincula el estudio de la literatura extranjera con una crítica de la realidad social que no se limita sólo a la realidad (o ficción) que el texto pueda evocar.

Aunque este texto nunca habla sobre traducción, creo que presenta una oportunidad ideal para reflexionar en torno a las posibilidades que la “errancia lingüística” brinda durante el acto de traducir; éste es el interés principal de este trabajo. De la misma manera

que el autor eligió dedicarse al aprendizaje de una lengua *extranjera* —en todo el profundo sentido de la palabra— y que gracias a ella pudo entrar a un mundo de reflexión que le permitió formar una crítica de su comunidad de origen, me parece que el acto de traducir obras *extranjeras*, además del resultado, nos lleva al pensamiento crítico.

I. Akira Mizubayashi y la escritura en lengua “paterna”

Akira Mizubayashi es un autor japonés contemporáneo de expresión francesa y japonesa. Debido a los temas que desarrolla, su elección voluntaria del francés como lengua de escritura es un aspecto que no se puede perder de vista en el análisis de la obra que es objeto de esta traducción comentada: *Petit éloge de l'errance*, publicada en 2014.

Antes que nada, me parece importante hacer una breve observación sobre la noción de francofonía y por qué este término no me parece apropiado para referirme a la situación lingüística del autor en cuestión. A simple vista, la posición de Mizubayashi podría encajar muy bien con la noción de “surconscience linguistique” que Lise Gauvin desarrolla en la introducción a su obra *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Según este concepto, el escritor francófono está “condenado a pensar la lengua” (el énfasis es mío) debido a las relaciones complejas y generalmente conflictivas entre las lenguas.¹ Mizubayashi, de hecho, hace del “pensar la lengua” uno de los ejes de su escritura; sin embargo, con él sería difícil hablar de una condena. Las connotaciones negativas del término resaltado hacen que la noción entera sea incompatible con este autor, para quien la elección de la lengua francesa está directamente relacionada con el amor y la familia. En el campo de la literatura francófona del siglo XX, la adquisición de la lengua francesa a menudo es resultado de una situación previa de colonización, dominación e imposición. Este conflicto de poderes, entre una lengua que representa a una cultura oprimida y otra que representa al opresor, está ausente en la escritura de Mizubayashi, puesto que su

¹ Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, París: Karthala 1997, p. 7. Todas las traducciones de textos que no están originalmente en español son mías, salvo que se indique lo contrario.

aproximación personal a ambas lenguas tiene un enfoque muy distinto, el cual desarrollaremos a continuación.

I.1 *El francés como alternativa a la lengua japonesa*

Mizubayashi nació en el seno de una familia de sangre puramente japonesa en 1951. En el libro *Une langue venue d'ailleurs*, el autor relata su autobiografía, tomando como eje principal lo que él llama su nacimiento voluntario en la lengua francesa, el cual se distingue de su nacimiento no voluntario en la lengua japonesa. Cabe resaltar que el hecho de no haber elegido la lengua japonesa como medio de expresión para la obra que analizaremos aquí no implica de ninguna manera un rechazo de su lengua materna, como tampoco significa una adoración ciega de la lengua voluntaria. Se desarrollarán estas cuestiones más adelante;² primero es necesario tratar el tema de la adquisición de esta “lengua que vino de fuera”.

Su nacimiento en lengua francesa tuvo lugar a los diecinueve años, durante su último año de liceo. Rodeado por un medio estudiantil aún muy politizado por el movimiento de 1968 y la sensación insoportable que le provocaban los discursos vacíos que habían despojado de su vitalidad a las palabras,³ Mizubayashi no se encontraba cómodo en la lengua pública de su época con los compañeros a su alrededor. En una entrevista afirmó: “el discurso dominante me parecía colmado de falta de autenticidad y me volví desconfiado respecto del uso público de las palabras. La familia era la excepción”.⁴ Ante esta situación,

² *Vid. infra* pp. 11-13.

³ *Vid.* Mizubayashi, Akira, *Une langue venue d'ailleurs*, París: Gallimard, 2011, p. 23-25.

⁴ Makhoulf, Georgia, “Akira Mizubayashi, étranger à sa langue”, *L'Orient Littéraire*, núm. 72, junio de 2012.

encontró refugio en la literatura (occidental), cuyas palabras tendían, en cambio, hacia el “silencio”.⁵ Es decir que, en la literatura, el autor encontró una voz para el silencio provocado por su malestar lingüístico.

Es necesario hacer hincapié en términos como “discurso dominante” y “uso público de las palabras”, pues indican que la elección del francés por encima del japonés tiene poco que ver con la estructura inherente a cada lengua; más bien tiene que ver con el uso que la comunidad de hablantes le ha dado al japonés para construir grandes discursos. En esto, difiero del prologuista de *Une langue venue d'ailleurs*, Daniel Pennac, quien se refiere a la lengua materna del autor como “inadaptada a la estructura misma de este pensamiento”.⁶ En la reflexión de Mizubayashi no se menciona nunca una estructura de pensamiento que no se adapte a la lengua japonesa; se trata de un pensamiento que no se adapta a los discursos que se transmiten y se perpetúan a través del uso de la lengua japonesa. Esto generó un profundo malestar en el autor, que lo orilló a aislarse durante cierto tiempo y provocó un distanciamiento lingüístico a partir del cual surgieron oportunidades muy interesantes de análisis de su comunidad de origen. La siguiente reflexión de Roland Barthes en *L'empire des signes* explica la necesidad de este distanciamiento: “cuán insignificante es querer cuestionar nuestra sociedad sin nunca pensar en los límites mismos de la lengua mediante la cual (relación instrumental) pretendemos cuestionarla: es querer destruir al lobo alojándose cómodamente en su hocico”.⁷ Aquí Barthes se refiere a los límites de las lenguas occidentales frente a las inimaginables posibilidades que brindan algunas lenguas orientales, pero la reflexión es válida en ambos sentidos. La elección de

⁵ Mizubayashi, *op. cit.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ Barthes, Roland, *L'empire des signes*, Ginebra: Les sentiers de la création-Flammarion, 1970, p. 13.

una lengua venida de fuera es lo que le permitió al autor reflexionar sobre los límites de su lengua natal y pensar fuera de éstos. En *Petit éloge de l'errance*, el autor se apoya en el francés para poder tomar distancia con respecto a la manera en que el uso de la lengua codifica las relaciones entre los hablantes y cuáles son las consecuencias de dicha codificación; esto se aprecia en el capítulo “Comunidades”.⁸

Pero, ¿por qué decidió aprender francés? La respuesta tiene que ver con su encuentro con la obra del filósofo japonés Arimasa Mori, quien por su parte había decidido aceptar la pérdida de su posición en la sociedad japonesa para comenzar desde cero en París. El autor de *Petit éloge de l'errance* no siguió sus pasos en este sentido, pues sí decidió conservar su lugar en la sociedad japonesa; no obstante, emprendió un camino que lo uniría para siempre con Francia. A sus diecinueve años, se dio cuenta de que el francés le brindaba la posibilidad de encontrar su voz.

Mizubayashi decidió entrar a la Universidad Nacional de Lenguas y Civilizaciones Extranjeras de Tokio para sus estudios de licenciatura. Éstos lo llevarían a conseguir una beca del gobierno francés para continuar su formación como profesor de francés en Montpellier; a pesar de que sus intereses más sinceros estaban en el estudio de la obra de Rousseau. Poco antes de entrar a la licenciatura, el aprendizaje del francés comenzó a través de un programa de la radio nacional japonesa. El autor se deleitaba escuchando cada lección como si las voces de los invitados ejecutaran un concierto. Este primer acercamiento dejaría una marca que aún es visible en la manera en que escribe el autor.

⁸ *Vid. infra*, pp. 45-60.

I.2 El aprendizaje musical de una lengua extranjera

En su obra, Mizubayashi traza un paralelo entre la lengua francesa y la música. Dado que su aprendizaje comenzó por el oído, para él, el francés es un instrumento musical cuyo dominio requirió el mismo nivel de disciplina y compromiso que el de un músico.⁹ En *Une langue venue d'ailleurs*, el autor describe la disciplina casi obsesiva con la que repasaba las lecciones del programa de radio. Durante el proceso de aprendizaje de esta lengua, el ambiente familiar desempeñó un papel de gran importancia. Como vimos, la lengua japonesa representaba el entorno público; el francés, en cambio, formaba parte del ámbito privado y familiar, aunque no fuera una lengua compartida por los demás miembros. La pasión musical que el autor sentía por el francés sólo pudo florecer gracias al apoyo de su familia y, más específicamente, de su padre.

Podemos notar cuán importante fue este apoyo cuando el autor se refiere al francés como su “lengua *paterna*”.¹⁰ Así, además de estar estrechamente relacionado con la música, el francés de Mizubayashi está relacionado con la figura de su padre y, en un segundo grado, con las aspiraciones ideológicas de éste. Los valores más importantes para su padre eran la modernidad y la democracia, en una época en la que el discurso dominante pugnaba por lo contrario (durante la llamada “Guerra de los Quince Años” con China, de 1931 a 1945). El autor narra cómo su padre “había vivido el periodo oscuro del fascismo militar del imperio japonés en Manchuria, donde, en revuelta solitaria, había hecho lo *menos posible* por el Gran Imperio”.¹¹ Las experiencias dolorosas de su padre también figuran en *Petit éloge de l'errance* (subcapítulo “Mon père, soldat” [Mi padre, soldado] del capítulo

⁹ Mizubayashi, *op. cit.*, p. 155

¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹¹ Mizubayashi, *op. cit.*, p. 44

II). Durante esa misma época, la música occidental estaba prohibida por ser considerada parte de una cultura enemiga. Para el padre de Mizubayashi, el simple hecho de escuchar a Beethoven a escondidas era una forma importante de resistencia.

Con ese espíritu, el padre de Mizubayashi apoyó la pasión musical de sus dos hijos: el francés para nuestro autor y el violín para su hermano. Cabe resaltar que el hecho de involucrarse tan apasionadamente con la educación de sus hijos lo ponía fuera de la norma en una sociedad en la que se esperaba que el padre se limitara a las ocupaciones del trabajo. También hay que dejar en claro que no se trataba de una familia acomodada. Permitir que ambos hijos desarrollaran sus intereses requería sacrificios grandes y acciones que provocaban la desaprobación de los demás, puesto que no correspondían a su clase social. El autor da dos ejemplos de estos sacrificios: el magnetófono que su padre le compró especialmente a él para que pudiera grabar las lecciones de francés de la radio y el piano de su hermano. Si bien se trata de dos objetos muy costosos, la desproporción es evidente, pero el autor elige ponerlos en paralelo como prueba del compromiso de su padre con el talento y dedicación de ambos.¹²

Al estar impregnada de este espíritu, la lengua “paterna” es una que está fuera de la norma y del discurso dominante, una forma de rebelión sutil que, no obstante, es capaz de romper el silencio. Para Mizubayashi, el acto mismo de escribir en lengua “paterna” es una forma de resistencia frente a un discurso con el que está en desacuerdo.

Otro aspecto importante de esta relación de la lengua con la música tiene que ver con la estética. Nuestro autor no se considera a sí mismo un verdadero bilingüe,¹³ porque su lengua de expresión fue voluntaria y no dada, como el japonés. Esta situación provoca un

¹² *Ibid.*, p. 48

¹³ Mizubayashi, *op. cit.*, p. 261

acercamiento a la lengua muy distinto al de un hablante nativo. Como consecuencia, el autor explora la lengua como un instrumento musical capaz de producir consonancias y aliteraciones a pesar de que se trate de un texto de prosa no ficcional. La relación *instrumental* con la lengua es doble en el caso de *Petit éloge de l'errance*: primero, el autor trata la lengua francesa como un instrumento de música y segundo, como un instrumento de comunicación. Resulta vital tomar en cuenta este carácter doble de la lengua al momento de traducir, pues es la característica que hace que la lengua de Mizubayashi, que es la materia prima de la traducción, se distinga del resto de los autores. Se trata de dos aspectos que deben estar a la cabeza de las prioridades en las decisiones de traducción que se desarrollarán en el capítulo III.

I.3 *La relación del autor con Francia y Japón*

Actualmente, Akira Mizubayashi vive en Japón y elige conservar su nacionalidad a pesar de haberse casado con una mujer francesa, pues, tal como explica en *Petit éloge de l'errance*, a los japoneses no se les permite la doble nacionalidad. En total, pasó 7 años en Francia. Estos datos nos dicen poco si no exploramos la relación con la lengua, con la expresión. Por un lado, este autor elige el francés para transmitir sus reflexiones sobre la comunidad japonesa en *Petit éloge de l'errance*; y es interesante ver que, por otro lado, elige el japonés para hablar sobre la literatura occidental, con seis ensayos publicados.¹⁴ En palabras del propio autor, el francés lo volvió irreversiblemente extranjero a su propia

¹⁴ En su sitio web personal, el autor ofrece los títulos en francés de sus obras japonesas, las cuales no han sido traducidas: <<http://mizubayashi.urdr.weblife.me>> [consultado el 18 de marzo de 2016]

lengua y a su propia comunidad;¹⁵ aun así, el autor conservó una posición externa respecto de la cultura francesa. Es importante ver que ninguna de estas dos situaciones tiene resultados negativos, este intercambio es el que hizo posible el carácter de su reflexión.

La errancia, que es el tema central del trabajo que nos ocupa aquí, es una especie de síntesis a la que el autor pudo llegar gracias al encuentro de la lengua francesa con la cultura japonesa. En la exploración de este tema, el autor analiza la configuración de la sociedad japonesa a partir de una perspectiva que sólo le pudo permitir el conocimiento de la lengua francesa y, más que nada, la expresión del pensamiento de la Ilustración.

En una entrevista para *L'orient littéraire*,¹⁶ el autor se permitió explicar qué cosas le disgustan de la cultura francesa y la japonesa. Su malestar referente a la cultura japonesa es resultado de la codificación extrema en la que el individuo desaparece en beneficio del grupo; ahora bien, en Francia le horroriza el carácter conflictivo de las relaciones que tiene su origen en el individualismo, de ahí la importancia del *Contrato social* de Rousseau. En el subcapítulo “*Okaerinasai*”,¹⁷ Mizubayashi explica la diferencia en la configuración de una comunidad según ambas culturas: mientras que en el modelo europeo basado en Hobbes y Rousseau existe un contrato entre individuos, en Japón la comunidad tiene más que ver con una esencia étnica y nacional a través de la historia. El interés de Mizubayashi por la errancia sólo pudo surgir como conjunción del análisis de ambos puntos de vista, al cual llegó por la puerta de la lengua francesa.

El elogio de la errancia es la revalorización del individuo en una comunidad en la que éste no tiene lugar. Dicho punto de vista no podía surgir únicamente a partir de la noción japonesa de comunidad, en la cual el individuo es englobado y engullido por

¹⁵ Makhoulf, *loc. cit.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Vid. infra*, p. 45.

completo en beneficio del conjunto; tampoco podía surgir desde la situación francesa en la que la primacía de los individuos les hace perder su trascendencia. La síntesis de una mirada externa a ambas partes es la que lleva a esa revalorización del errante, la trascendencia de los individuos que por voluntad propia o situación ajena se encuentran *aparte*, y su valor en una comunidad.

Al sumergirse en la lengua francesa y emprender un camino de errancia lingüística, el autor no perdió su lengua ni su cultura de origen. Perdió la capacidad de verlas sólo a partir de sí mismas, gracias a la nueva perspectiva que le brindó el francés. Salió de la boca del lobo que evoca Barthes.¹⁸ En ello reside el alcance de su obra, que no se limita de ninguna manera a la relación entre Francia y Japón. Esta obra nos habla de lo que puede surgir del encuentro entre las lenguas-culturas, cualesquiera que sean: una reflexión crítica que permite dar valor a aspectos que acaso ninguna de las dos culturas toma en cuenta.

¹⁸ *Vid.* nota 7, p. 7.

II. Marco para el análisis y traducción de *Petit éloge de l'errance*

II.1 *Características del texto fuente y delimitación del texto traducido*

Es momento de indagar en la obra misma para desarrollar los aspectos que la constituyen como un texto singular. Comencemos por lo que respecta al contexto editorial de la publicación del libro.¹⁹ Este texto pertenece a la colección “Folio 2€” de la prestigiosa editorial francesa Gallimard. Dicha colección hace énfasis en lo económico de su precio en el afán de dar a conocer obras contemporáneas o fragmentos de obras consagradas. Dentro de esta misma, la obra se sitúa en la serie de “Petits éloges”: textos inéditos, breves, de autores contemporáneos cercanos a la editorial Gallimard (Mizubayashi lo es debido a que ya tenía otros dos títulos publicados por ésta). La serie se encuentra catalogada en el género “ensayos” y está constituida por 39 títulos diferentes sobre temas muy variados, que no demuestran ninguna inclinación particular por un ámbito determinado del saber. Ninguno excede las 144 páginas, que es la extensión de *Petit éloge de l'errance*. Todas estas características sugieren que es muy probable que la editorial haya dictado de entrada el formato de la obra, quizá incluso en una especie de obra por encargo. La uniformización de los títulos nos hace imaginar que, de no haberse publicado precisamente en esta serie, posiblemente el título de este texto sería diferente.

La obra está dividida en cuatro capítulos numerados: “Blessures” [Heridas], “Incorporations” [Incorporaciones], “Communautés” [Comunidades] y “Errances” [Errancias] con sendos subtítulos, además de una “Obertura” y un Epílogo. Cada uno de los

¹⁹ La siguiente información se obtuvo de los sitios web: <www.folio-lesite.fr> y <www.gallimard.fr> [consultados el 3 de abril de 2016].

capítulos presenta entre cuatro y seis subcapítulos no numerados. A partir de tales subdivisiones, realicé una selección que permitiera al lector de esta traducción comentada acercarse a un texto redondo y coherente. En la Obertura, el autor presenta y define el tema central del ensayo, la errancia, y para ello recurre a la figura del *ronin* en la obra cinematográfica de Kurosawa, al mismo tiempo que la inserta en un contexto de turbulencia política en Japón. En “Heridas”, el autor revive experiencias que lo llevaron a reconocer su propia no pertenencia y originaron su deseo de errancia. El capítulo “Incorporaciones”, que no fue incluido en este trabajo, continúa explorando esta no pertenencia y la sitúa específicamente en el contexto japonés. “Comunidades” se centra en un análisis, a partir de la lengua y la cultura, sobre cómo no hay espacio para los *seres singulares* en la comunidad japonesa y cuán dañino puede resultar esto. El capítulo “Errancias” explora cuatro *figuras singulares* a partir de su obra artística: Rousseau, Mozart, Kobayashi y Kurosawa (en este trabajo sólo se conservó al último). Finalmente, en el Epílogo, el autor define su propia errancia que tiene lugar en la lengua francesa.

Así como el texto fuente sufrió (o gozó) de restricciones para su publicación, la traducción también. El texto completo tiene alrededor de 80 cuartillas de 1800 golpes, y para este trabajo de titulación hubo que elegir un total de 40. Decidí dar prioridad a los pasajes cuya reflexión se centra más en lo lingüístico y aquellos cuya traducción suscita una mayor cantidad de dificultades, principalmente en cuanto al uso particular de la lengua y el diálogo con obras cinematográficas. Privilegié los capítulos que a mi parecer eran esenciales para comprender la noción de errancia y tuve que dejar de lado algunos capítulos de carácter más exploratorio.

Hay una serie de características que permiten afirmar que el texto es un ensayo, más allá de la simple ficha catalográfica de la obra. Sin duda, los rasgos básicos del género que señala Liliana Weinberg pueden apreciarse en este texto: “forma en prosa no ficcional que representa la perspectiva particular de un autor-intérprete dedicado al examen de las más diversas clases de asuntos”.²⁰ Analicemos de qué manera se muestra cada uno de estos elementos en *Petit éloge de l’errance*.

El texto se instaura como prosa no ficcional a partir del momento en que hace explícito para el lector que lo que está leyendo no está dentro del marco de un mundo imaginado. El autor abre el texto con una definición del tema por explorar, la errancia. Para ésta, se vale en primer lugar de la película *Yojimbo* de Akira Kurosawa. Las primeras páginas de este elogio comienzan con una especie de “cita textual” interpretativa (en la que el texto es el filme) de la escena con la que comienza la película, en la que el héroe se presenta como *ronin* o samurái errante. De esta forma, el autor prepara al lector para la exploración del tema. Otro elemento importante en este ensayo es la voluntad de claridad; puede apreciarse en la manera en que el autor resalta explícitamente sus motivos, mostrándole así al lector los engranes de la maquinaria interpretativa cuando procede a contestar la pregunta “¿Por qué comenzar este *Elogio de la errancia* con la evocación de dicho personaje singular?”.²¹ El texto no es hermético; existe una interpretación particular que se quiere comunicar al lector con claridad y a la vez con un uso estético de la lengua: en la doble relación instrumental con la lengua de la que ya se habló.²²

El siguiente elemento de importancia para el ensayo es el autor-intérprete. A lo largo de todo el texto hay una marcada presencia de un “yo” que lleva una experiencia

²⁰ Weinberg, Liliana, *Pensar el ensayo*, México: Siglo veintiuno editores, 2007, p. 125.

²¹ Mizubayashi, Akira, *Petit éloge de l’errance*, París: Gallimard, 2014, p. 20.

²² *Vid. supra*, p. 11.

personal biográfica (todo el capítulo I, “Heridas, *o los orígenes del deseo de errancia*”) a una reflexión sobre la lengua, el arte y la sociedad (en el capítulo III, “Comunidades, *o la errancia imposible*”) para proseguir su exploración en el terreno de la crítica de obras literarias, musicales y cinematográficas (en el capítulo IV, “Errancias, *o figuras de la afirmación individual*”). La voz del ensayo no es una voz narrativa, sino la del propio autor. Según cita Weinberg, “El ensayo lleva una firma, y es por lo tanto un ejercicio radical de responsabilidad por lo dicho y por el modo de decirlo”.²³ El autor explora el tema de la errancia siempre a partir de su propia interpretación y, al hacerlo, asume la responsabilidad que conlleva el sostener un punto de vista particular respecto de lo que ya se ha explorado antes.

Las características de la prosa de este texto no son siempre uniformes. El uso del tiempo presente y la presencia del “yo” conducen la reflexión, pero también se observan pasajes narrativos en tercera persona y en tiempos verbales del pasado. Todas las partes del texto siguen un mismo camino, la exploración del tema, y tienen como función la de ejemplificar una visión particular de la errancia y hacer al lector cómplice de la interpretación. Otro aspecto que cabe resaltar es que la finalidad de esta exploración no es fijar el tema, sino abrirlo para que suscite una reflexión en el lector y quizá incluso una reflexión ensayística ulterior. El texto se inserta así en un diálogo de ideas.

En la traducción, será importante conservar todas estas características que hacen que nuestro texto se constituya como un ensayo. Hasta ahora, hemos hablado de aspectos generales sobre la forma y el contexto editorial del texto. Sigamos adelante con un análisis propiamente textual del ensayo, para así profundizar en las características que será importante tener en mente para la traducción.

²³ Carlos Piera citado en Weinberg, *op. cit.*, p. 21.

II.2 Análisis discursivo de la construcción del autor y el lector

Al hablar de un texto que pretendemos traducir es de especial importancia tomar en cuenta la relación entre el autor, el texto y el lector, la cual se verá desdoblada en el texto traducido. ¿De qué manera el cambio en la lengua afecta a la relación entre los tres? Abordaré esta pregunta basándome en el análisis del discurso, entendido a partir de Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, el cual pone énfasis en el contexto como el elemento que moldea las elecciones lingüísticas.²⁴ Según este enfoque, la situación de enunciación del texto escrito se caracteriza por:

La actuación independiente y autónoma de las personas que se comunican a través de un texto. Emisores y receptores se llaman más precisamente escritores y lectores. La comunicación tiene lugar *in absentia*: sus protagonistas no comparten ni el tiempo ni el espacio. El momento y el lugar de la escritura no coinciden con los de la lectura.

Al tratarse de una interacción diferida, el texto debe contener las instrucciones necesarias para ser interpretado.²⁵

A partir de este esquema, el papel del traductor consistirá en verter tales instrucciones que el texto ya contiene para que el lector pueda traspasar la barrera espacial y temporal que se encuentra de entrada en la comunicación escrita (a pesar de que el texto es muy reciente) y que se vuelve mucho mayor en el texto traducido, debido a la distancia que siempre existe entre los hablantes de una lengua y otra.

Resulta interesante notar cómo estas mismas instrucciones construyen al autor y al lector. En *Petit éloge de l'errance*, la construcción del lector comienza con la elección del

²⁴ Calsamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls, *Las cosas del decir*, 2ª ed, Barcelona: Ariel, 2007, p. 1.

²⁵ Calsamiglia y Tusón, *op. cit.*, p. 63.

francés, el cual crea de entrada una comunidad de hablantes a los que Mizubayashi ofrece su texto. Si bien el francés se perderá en la traducción, no se perderán las marcas específicas que indican que Mizubayashi les habla directamente a los franceses.²⁶ Esta comunidad extremadamente extensa y heterogénea se reduce en función del registro de lengua del texto —el tipo de lenguaje, que puede ser desde coloquial hasta literario—. Como señalan Calsamiglia y Tusón: “Algunos autores dan un valor determinante al perfil de la audiencia o del público a quien va destinado un texto en lo que respecta a la elección del registro, de tal manera que, a su vez, cada texto selecciona a su posible destinatario”.²⁷ En este ensayo, se puede afirmar que el registro predominante no es particularmente literario ni elevado, pero hay muchos ejemplos específicos en los que el lenguaje se vuelve bruscamente culto y especializado, sobre todo en cuanto a términos de cinematografía, lengua y política, a los cuales se dedicará un apartado en el capítulo III de este trabajo.²⁸

En esta traducción, como en todas, es necesario desprender al texto de la elección primaria del autor: la lengua, pero no por eso lo desprenderemos de las decisiones en el nivel del lenguaje, es decir, del registro, las cuales permiten que el texto construya su propia comunidad de lectores. Por lo tanto, una de las tareas más importantes es mantener el cambio de registros, cuidando no uniformar el texto en uno que, al elevar el registro predominante, sólo acepte lectores especializados ni uno que, al contrario, pierda todo lo que el texto original ofrece a un posible lector culto.

Ahora bien, en lo que se refiere al autor, su presencia no es explícita en todos los pasajes del texto, pero no por eso pierde visibilidad. Recordemos que “la persona que habla [o que escribe, en nuestro caso] no es un ente abstracto sino un sujeto social que se presenta

²⁶ *Vid. infra*, p. 58.

²⁷ *Ibid.*, p. 138.

²⁸ *Vid. infra*, pp. 81-82.

a los demás de una determinada manera. En el proceso de enunciación y al tiempo que se construye el discurso también se construye el *sujeto discursivo*".²⁹ Cuando el autor construye su texto, a partir de su contexto particular, toma una serie de decisiones que lo construyen a él también en el interior del texto. Así pues, para conservar al autor en la traducción es necesario tener en mente que esta construcción del sujeto discursivo ya está en el texto mismo.

En el capítulo I,³⁰ el autor se construye como tal a partir de mostrar al lector sus "Heridas". Se presenta a partir de una posición de vulnerabilidad y resistencia, para crear cierto lazo de confianza con el lector y así construir su "yo" fuera de toda posición de autoridad implícita en esta elección, puesto que, como señalan Calsamiglia y Tusón, "el uso del 'yo' tiene un empleo comprometido, arriesgado. Con su uso, el locutor no sólo se responsabiliza del contenido de lo enunciado sino que al mismo tiempo se impone a los demás".³¹ Hay que señalar también que la construcción del "yo" es particularmente importante para este autor cuya preocupación en este ensayo es la *errancia* vista como afirmación individual en una sociedad que no la permite. No podría haber prueba más clara de cómo el autor es un sujeto social que toma decisiones lingüísticas a partir de su contexto: Mizubayashi elige usar un "yo" —afirmación individual— y lo construye de tal manera que no se imponga al lector para evitar caer en el autoritarismo que critica en más de un pasaje.³²

En el resto del texto, la presencia del autor se nota a partir de una serie de marcas discursivas que tienen que ver con la modalidad, también llamada expresividad, la cual "se

²⁹ Calsamiglia y Tusón, *op. cit.*, p. 129.

³⁰ *Vid. infra*, pp. 37-44.

³¹ *Idem.*

³² *Vid. infra*, pp. 37-40, 51-58.

refiere a la relación que se establece entre el *locutor* y *los enunciados que emite*".³³ Ésta toca un sinnúmero de aspectos que no es posible desarrollar cabalmente en este trabajo, pero que sí se tomaron en cuenta para la traducción: la elección de modalidades de frase (afirmación, negación, etc.), modos verbales (indicativo, subjuntivo), expresión de grados de certidumbre, uso de adjetivos y adverbios, énfasis, tematización, etc.³⁴ Por ahora bastará con señalar que esta modalidad debe conservarse en la medida en que sirve para demostrar la subjetividad del autor. Esta traducción debe conservar cualquier uso de la lengua que indique una toma de postura, una perspectiva específica, sobre los temas tratados en el ensayo.

Los aspectos señalados en esta sección nos demuestran que es posible reconfigurar el texto en una lengua diferente de manera apropiada si nos ceñimos a lo que está propiamente escrito en el texto. A pesar de la distancia que pueda existir entre los lectores de la lengua del original y los lectores de la lengua de traducción, es posible mantener las relaciones que el texto construye. En la siguiente sección se discutirá el enfoque con el que pretendo llevar a cabo la traducción.

II.3 Revalorización de una traducción que acerque al autor hacia el lector

Para concluir este capítulo, me parece pertinente reflexionar en torno a la teoría de traducción desde la perspectiva que ofrece este texto en un diálogo con la reflexión traductológica del teólogo alemán Friedrich Schleiermacher. En 1813, Schleiermacher dio a conocer su trabajo *Sobre los diferentes métodos de traducir* y, con éste, esquematizó las

³³ Calsamiglia y Tusón, *op. cit.*, p. 164.

³⁴ *Ibid.*, p. 165.

bases cuya relevancia actual no puede negarse: la división entre dos tipos de traducción que hoy en día son llamadas naturalizante y extranjerizante.³⁵ Antes de analizarlas, es importante que conozcamos lo que distingue a la traducción de la simple interpretación para dicho autor.

La interpretación tiene que ver con intercambios en los que el contenido tiene un referente inmediato en objetos, transacciones o hechos visibles. Por lo tanto, la interpretación no se presta a mayor discusión. En cambio, para la traducción, los elementos más importantes son la presencia del autor en el texto y su relación con la lengua:

Siempre que lo que se dice no está totalmente determinado por objetos visibles o por realidades externas que basta con enunciar, es decir, cuando el hablante piensa más o menos independientemente y quiere, por tanto, expresarse, éste se halla ante la lengua en una relación doble, y lo que dice sólo puede ya entenderse bien en la medida en que tal relación es bien comprendida.³⁶

La relación doble de la que habla Schleiermacher indica que el autor es moldeado por su lengua, puesto que no puede *pensar* fuera de ella, y que éste a su vez moldea la lengua.³⁷ Resalto el verbo *pensar* porque forma parte de las claves de la argumentación que pretendo desarrollar en esta sección.

³⁵ La relevancia de Schleiermacher se puede apreciar también a partir del trabajo de teóricos más recientes como Lawrence Venuti (*The Translator's Invisibility*, Londres y Nueva York: Routledge, 1995.). Venuti reconoce la formulación de Schleiermacher como una de las más decisivas para responder a la pregunta inicial que se hace cualquier traductor literario independiente: ¿cómo traducir? Desde el contexto angloamericano en el que está inmerso Venuti — en el que además de que se traduce muy poco, lo que se traduce se *domestica*—, Schleiermacher brinda los elementos para poder conceptualizar un movimiento contrario a la domesticación (una forma de naturalización que provoca la invisibilidad del traductor) que Venuti busca combatir. Yo elegí regresar a Schleiermacher porque, al igual que Venuti, me parece que brinda herramientas conceptuales sumamente efectivas para articular la brevísima aportación que pretendo hacer a la reflexión traductológica por medio de este trabajo.

³⁶ Schleiermacher, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, trad. de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 2000, p. 35.

³⁷ *Idem.*

Según Schleiermacher, el traductor con una verdadera voluntad de acercarse al autor y al lector puede elegir entre dos caminos: llevar al lector al encuentro del autor (traducción extranjerizante) o llevar al autor al encuentro del lector (traducción naturalizante). En el primer camino, se quiere llegar a lo que el autor mismo habría traducido si conociera la lengua de traducción tan bien como la suya; en el segundo camino, se busca un texto tal como si el autor lo hubiera escrito originalmente en la lengua de traducción.³⁸

Schleiermacher prefiere que se lleve al lector al encuentro del autor y brinda una serie de argumentos que degradan al camino opuesto. Aquí es donde cobra relevancia la traducción de un autor como Mizubayashi, quien de ninguna manera es un ejemplo aislado de alguien que elige una lengua diferente a la materna para *pensar* y escribir.³⁹ La clave se encuentra en el siguiente argumento: “cada uno produce originalmente sólo en su lengua materna, y, por consiguiente, ni siquiera puede plantearse la cuestión de cómo habría escrito sus obras en otra lengua”.⁴⁰ Para Schleiermacher resultaba inconcebible un autor que pudiera escribir un texto en la relación doble con la lengua —en la que el autor es moldeado por la lengua al mismo tiempo que él la moldea a ella— si tal autor no estaba atado cabalmente a una lengua, la cual, para él, también tenía mucho que ver con la nación. Dado que Mizubayashi logra de hecho expresarse, en una relación doble, con una lengua que no es su lengua materna y que ni siquiera es la lengua de su nación, y que esta imposibilidad es el argumento de Schleiermacher para la futilidad de la traducción naturalizante, aquí podemos pugnar por una revalorización de ésta.

Si reflexionamos sobre la traducción a partir del contexto lingüístico de Mizubayashi, podemos apreciar que lo que surge del encuentro de las lenguas es de hecho

³⁸ Schleiermacher, *op. cit.*, p. 47.

³⁹ Pensemos en Agota Kristof (1935-2011) o Nancy Huston (1953).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 83.

muy valioso y va más allá del hecho de insertar en una lengua valores ajenos (extranjeros) por medio de una traducción. La lengua de traducción proporciona herramientas nuevas e inesperadas al texto, las cuales vale la pena aprovechar; además, la lengua fuente también le hace ver a la lengua de traducción que existen otras posibilidades que su lengua es incapaz de usar y, no obstante, puede resolver de manera global para apuntar en el mismo sentido.

Desde este punto de vista, en una traducción extranjerizante se volverían aún más evidentes las diferencias innegables entre las lenguas-culturas, lo que contribuye a un mayor hermetismo, a una mayor distancia entre lo conocido y lo desconocido, lo propio y lo ajeno. En este tipo de traducción también cabe la posibilidad de que una lengua sea estimada por encima de la otra, como lo era en el contexto de Schleiermacher, cuando las obras del griego y el latín eran vistas como parte de un genio superior. Hoy en día, las implicaciones de esta “superioridad” son peligrosas. Dado que ya no se trata de lenguas muertas, se dificulta un verdadero intercambio entre lenguas-culturas vivas y en constante cambio.

El valor del acto de traducir está en que al traductor se le permita un constante redescubrimiento de su propia lengua a partir de una perspectiva externa y a su vez de la lengua externa a partir de la suya. Este doble intercambio es lo que hace que hoy y siempre la traducción tenga un valor intrínseco más allá del funcional.

Por último, el lector también tiene un papel muy importante en todo esto. Schleiermacher habla de las condiciones para que se pueda realizar con éxito una traducción extranjerizante: “que la intelección de obras extranjeras sea una situación conocida y deseada, y que se conceda cierta flexibilidad a la lengua nacional misma”.⁴¹ La segunda es siempre posible con un uso creativo de la lengua; la primera, sin embargo, es

⁴¹ Schleiermacher, *op. cit.*, p. 77.

una condición que no siempre se puede cumplir. Me parece de suma importancia tomar en cuenta que el lector contemporáneo no especializado rara vez repara en el hecho de estar frente a una traducción. Éste se debe tomar en cuenta en el caso particular de *Petit éloge de l'errance* por la naturaleza del ensayo. También hay que señalar la responsabilidad que tiene el traductor no sólo en el ámbito exclusivo de los estudios de traducción, sino también en la comunidad extendida de posibles lectores en la lengua de traducción, a la cual termina excluyendo por privilegiar lo extranjero.

Dicho esto, me parece que una traducción naturalizante es la vía adecuada para acercar al lector a la expresión particular de Mizubayashi en *Petit éloge de l'errance*. Como ya vimos en la sección II.2, tanto el lector como el autor son construidos por el texto mismo. Por esta razón, el objetivo de la traducción es el de conservar los diferentes registros y la modalidad discursiva de una manera que resulte natural en español, es decir, sin el uso sistemático de estructuras afrancesadas. Las decisiones específicas de traducción y el texto traducido al español se encuentran en la sección siguiente.

III. *Elogio de la errancia* y decisiones de traducción

III.1 *Texto traducido*

Elogio de la errancia

Akira Mizubayashi

En memoria de J.-B. Pontalis

La búsqueda del lugar aceptable es
la columna vertebral de la errancia.

RAYMOND DEPARDON

Errance.

OBERTURA

Tras las huellas de un guerrero en errancia

Música primero. Redobles de tambor muy ritmados. Después, muy rápido, se mezclan unos ruidos secos como si se golpearan dos placas de bambú una contra otra, golpeteos casi metálicos parecidos a los martillazos que uno escucha en *El oro del Rin* de Richard Wagner en el momento en que Wotan y Loge se arriesgan a descender al Nibelheim, el país de los enanos herreros. Algunas décimas de segundo después, mientras que los golpeteos se retiran poco a poco, se escuchan unas notas graves, todavía con el mismo ritmo sostenido, repetidas, de manera entrecortada e *in crescendo*, probablemente de saxofones. Pero, repentinamente, ya no hay más ruidos secos ni saxofones. Sólo continúan los redobles de tambor. En ese momento es cuando interviene otro instrumento de viento como una flauta transversal que introduce una extraña frase musical, tenue, inquietante, trémula, para dibujar una curva que primero asciende y luego desciende. Y hacia el final de la última nota espectral que se queda rezagada vuelven a aparecer los chasquidos de bambú imperceptiblemente más agudos que antes.

Todo en un lapso de veinticinco segundos.

Cambio brutal de atmósfera, con un torrente de sonidos chirriantes que rompen la continuidad rítmica y musical. Podría pensarse en notas interpretadas en un clavecín. Tras un silencio que sólo dura un aliento, las placas de bambú y el tambor vuelven a tomar su lugar con más intensidad. Pero el choque viene sobre todo de la repentina aparición de una imagen: la de una cadena de montañas nevadas sobre la que se superponen en blanco tres

ideogramas cuyo trazado, vigoroso y controlado al mismo tiempo, le recuerda al ojo experto el de un pincel grueso empapado en tinta china:

用心棒 Yojimbo

Se escuchan chasquidos de bambú estridentes y golpes de tambor más claros y aireados —sin duda, se trata de un tambor de mano, en forma de raqueta de tenis, golpeado con un mazo— sobre un ritmo radicalmente diferente al anterior, pero ordenado a la perfección y que esta vez parece imitar y sugerir cierto desorden.

Finalmente aparece en el extremo derecho de la pantalla un hombre que avanza hacia el fondo. Lo vemos de espaldas. Lleva un kimono oscuro con un blasón blanco impreso en medio de la espalda, justo debajo del cuello. Por lo tanto, se trata de un samurái que proviene de una familia respetable. Sin embargo, de inmediato uno se da cuenta de que es un guerrero venido a menos puesto que está mal peinado (su recogido no está atado correctamente) y su kimono está remendado, sensiblemente desteñido. La prueba decisiva de su estado de *ronin* sería no obstante un *gesto*, ese tan característico de alguien sucio: su mano derecha sale del traje, no por la manga como se debe, sino por la parte de enfrente, para subir hacia la nuca; el vagabundo esboza ese gesto para rascarse y, sobre todo, frotarse los cabellos grasosos y sucios que tiemblan a capricho del viento invernal. Los tres enormes ideogramas escondían su cuerpo al principio; pero, en el instante mismo en que el samurái hace ese gesto, éstos se borran por completo para mostrarlo en toda la claridad del aire montañoso. Rodeado de otros *kanjis* (el nombre de los dos productores), el cuerpo del

solitario, ahora, sólo resalta mejor. Solo, aislado, sin señor, sin empleo, desprendido de cualquier lealtad, de cualquier enfeudación, se preocupa poco por los buenos modales propios de la casta guerrera.

Así entra en escena el héroe cuya soledad se ve resaltada por el gran silencio de la naturaleza que lo rodea. La aparición del héroe también se indica, hay que insistir en ello, con la música que introduce en ese preciso momento una especie de *leitmotiv*, justo aquel del hombre sin ataduras inmerso en sus combates solitarios.

El samurái entonces inicia un movimiento lateral mientras admira el paisaje grandioso. A partir de ahora la pantalla está inundada de ideogramas. Son los créditos: el guerrero es como una sombra que se mueve. La música, que multiplica las variaciones del motivo del héroe, acompaña a esta sombra vacilante. Se ve al hombre de espaldas, casi siempre en diagonal. De vez en cuando, mueve los hombros nerviosamente como si tuviera comezón. Se observa entonces su mano derecha que, por primera vez saliendo de la manga de su kimono, rasca la cabeza cerca de la oreja. Bajo una avalancha de *kanjis* caligrafiados de manera espléndida, el hombre continúa caminando. Ningún bulto ni alforja. Sólo lleva un largo sable a la cintura, del lado izquierdo. Al cabo de algunos instantes, la cámara baja lentamente para concentrarse en sus pies calzados de *waraji*, sandalias de paja. El *ronin*, en efecto, es antes que nada alguien que camina, que va quién sabe a dónde, porque nada lo detiene, nada lo ata a un lugar fijo. Dos estatuillas *jizo*, divinidades protectoras de los viajeros, están puestas a la orilla del camino. En el momento en que los pies arrastran el cuerpo hacia una especie de hundimiento al mismo tiempo que le dan la vuelta, aparece por fin en medio de la pantalla el nombre del director: Akira Kurosawa.

La música introductoria termina con estallidos de trompeta y cede suavemente al ruido del viento. Hace frío. De pronto, la cámara se levanta para captar al personaje en

plano medio; después deja de seguirlo en su caminar. El ruido del viento se intensifica. Se levanta algo de tierra; las largas mangas del kimono flotan a merced del viento. Al fondo, la vaga silueta de una cadena de montañas. El samurái, aterido, se sacude varias veces. Está rodeado de plantas largas y abundantes que se erizan frente a él como innumerables lanzas aceradas. La soledad es infinita y profunda. El héroe, al que vemos ahora de cuerpo entero, llega a una intersección. ¿Adónde ir? ¿Qué camino tomar? Examina el horizonte y da una vuelta completa sobre sí mismo. En ese momento encuentra una rama de árbol larga en el suelo. La toma y la lanza al aire. Ésta cae. Se tiene la impresión de que, puesta en diagonal, salida de la enorme sombra del guerrero que ocupa la mitad inferior de la pantalla, indica una dirección. Con música de fondo de una inocencia y tranquilidad infantiles, el samurái pasa por encima de la rama y se decide a tomar la dirección indicada por el azar.

Así introduce Kurosawa, de lleno, a la figura emblemática de un individuo solitario y *errante* en su obra maestra de 1961.

En una intersección en mitad del campo como la del inicio de *Yojimbo* están de pie nueve samuráis jóvenes reunidos que ocupan la mitad izquierda de la pantalla. Las plantas largas y abundantes están ahí como para producir un efecto de *déjà vu*. En medio, más lejos, dos hombres se encuentran cara a cara. El de la derecha, el samurái en andrajos, mal rasurado y mal peinado se dirige al grupo de jóvenes:

—Regresen. No los voy a seguir.

Se da la vuelta.

Una continuidad magnífica permite ahora ver a los dos hombres en primer plano. Los nueve guerreros neófitos que forman una unidad se encuentran atrás, bastante lejos, como observadores atentos. El *ronin* se planta justo frente a su rival y le dice:

—¿Realmente quieres pelear conmigo?

El adversario, llamado Hanbei Muroto, frustrado e iracundo, quiere sin falta abatir al que ha puesto en jaque su proyecto entero de ascenso en la carrera de samurái acomodado. El guerrero venido a menos y solitario, deseoso además de seguir así a pesar de las peticiones señoriales, intenta persuadirlo de lo absurdo del duelo que sólo lleva a la muerte de uno de los dos, pero en vano.

Entonces se instala un silencio, un silencio que no termina. Los combatientes se ponen en guardia, mientras que los observadores, jovenzuelos petrificados, permanecen en una inmovilidad de estatuas. Pasan cerca de cuarenta segundos... en una espera de eternidad. En una décima de segundo, Muroto blande su sable; el *ronin* se agacha y, como relámpago, desenvaina el suyo con la mano izquierda para golpear mortalmente al enemigo en el pecho, lo que provoca, ante el estupor de todos los testigos pusilánimes (y de todos los espectadores, por supuesto), un monstruoso chorro de sangre. Muroto, abriendo los ojos de par en par, cae al suelo. El combatiente sobreviviente, sin aliento y horrorizado por su hazaña, mira al muerto extendido en medio de un amplio y abundante charco de sangre.

—¡Magnífico! Dice el líder del grupo de jóvenes inexpertos dando unos pasos adelante.

—¡Deja de soltar tonterías! ¡No sabes de lo que hablas!

El hombre, filmado en plano medio corto está loco de ira. Vuelve a envainar su sable y grita con todas sus fuerzas:

—Cuidado, estoy enojado...

La cámara lo sigue en su movimiento lateral, mientras lo filma de perfil en plano medio en su soledad esencial. Los mocosos, que habían desaparecido un momento, van tras el guerrero victorioso. El samurái solitario se define entonces como una espada

desenvainada, recordando las palabras de la esposa afable del señor generoso, quien decía que un verdadero sable de calidad estaba siempre guardado en su funda. Añade, con un tono convencido y autoritario:

—Quédense siempre guardados en su funda. ¿Entienden?

El solitario desaparece de la pantalla dejando en el centro de ésta un espacio vacante que divide a los jóvenes atónitos y extrañados en dos grupos, uno de cinco y otro de cuatro. Éstos corren tras el vencedor encolerizado. El plano siguiente, picado, muestra a los admiradores en la mitad izquierda de la pantalla, mientras que el héroe, en primer plano, ocupa el extremo derecho. Éste se da la vuelta y, mirándolos por encima, les dice con voz de ultratumba que no lo sigan. Las palabras y el tono con el que son dichas tienen una rara violencia:

—Si me siguen, ¡voy a liquidarlos a todos!

El samurái solitario, todavía en el extremo derecho de la pantalla, se da la vuelta por última vez. Los jóvenes aprendices de samuráis se arrodillan y le dirigen una profunda reverencia. Están al borde de las lágrimas. El héroe, en plano medio corto, un poco avergonzado, les dice:

—¡Adiós!

Se aleja subiendo el camino inclinado y moviendo los hombros como en el comienzo de *Yojimbo*. Es inútil precisar que la visión en plano contrapicado traduce la mirada de los jóvenes guerreros siempre en grupo, nunca dispersados. Una música de singular estruendo a cargo de trompetas acompaña el andar determinado y acompasado del *ronin*. Su *errancia* prosigue.

Como quizá ya se habrán dado cuenta, se trata del final de *Sanjuro* que Akira Kurosawa dirigió en 1962 como continuación de *Yojimbo*. De una película a la otra, el

samurái solitario y errante lleva el mismo kimono desgastado, deteriorado, remendado; está exactamente igual de mal peinado, igual de mal rasurado; un mismo actor lo interpreta, aquel legendariamente asociado al director, Toshiro Mifune. Todos los indicios están ahí para decirnos que el que habita las dos películas es el mismo personaje. El samurái errante no tiene nombre. El *yojimbo* (guardaespaldas) se presenta en un momento dado con el nombre de Sanjuro Kuwabatake, pero el campo de moreras (*kuwa*) que contempla al pronunciar tal nombre muestra que se trata de un nombre inventado de todo a todo en ese instante. El *ronin* de *Sanjuro*, por su parte, se llama Sanjuro Tsubaki, pero ahí una vez más las camelias (*tsubaki*) que mira al presentarse indican que es una identidad forjada por las circunstancias. El héroe de ambos filmes es por lo tanto un hombre sin nombre. Es como un fantasma que atraviesa la ciudad y el campo. Es un ser singular, totalmente singular, pero lo indefinido de su existencia errante, sin raíz, invita a cualquiera a llenar esa indefinición por su propia cuenta.

¿Por qué comenzar este *Elogio de la errancia* con la evocación de dicho personaje singular? Kurosawa lo creó en el contexto político particular en el que Japón acababa de salir de un periodo extremadamente agitado en torno a la ratificación, en junio de 1960, del tratado de seguridad entre Japón y Estados Unidos. El *ronin* solitario e invencible hizo su aparición en el paisaje político desencantado que resultó del desmoronamiento de las protestas estudiantiles y sindicales. Más de cincuenta años después, la invención del personaje en *errancia* me parece el indicio discreto, el efecto inesperado de una reflexión exigente sobre de la situación problemática del individuo en la sociedad japonesa de la posguerra. En efecto, me parece que existe un sustrato político profundo —y quizás incluso inconsciente— en la concepción y la construcción de ese *errante* ejemplar. Pienso en él.

Desde hace mucho tiempo, pienso en él; no dejo de pensar en él para pensar a través de él el *ser en conjunto* del que me alejo y el cual busco deconstruir. Vive en mí, me asedia, me obsesiona. Desde mi infancia en la que ignoraba todo sobre Kurosawa...

Yo tenía once años cuando salió *Sanjuro*. Después de un día en la escuela donde un inmenso patio se transformaba en espacio de desbordamiento físico e imaginativo, jugaba a menudo con algunos compañeros hasta que cerraban el portal de entrada. También solía encontrarme con niños de mi barrio en un terreno baldío, no muy lejos de casa, al que llamábamos “bosque de bambús”, aun cuando no hubiera ahí un bambú sino un gran castaño en el centro. Nuestro juego favorito consistía entonces en inventar escenas de combate de samuráis maniobrando una lanza imaginaria o blandiendo una ramita de árbol a manera de sable, como si hubiéramos sido auténticos personajes en una película de capa y espada. Recuerdo que al actuar esas escenas yo entraba en el personaje un samurái implacable llamado Sanjuro Tsubaki. Me presentaba ante mis compañeros como Sanjuro y me imaginaba en una situación que me pusiera frente a una multitud de beligerantes hostiles. Creyéndome en una situación parecida a la terrible escena de matanza en la que Sanjuro no tiene otra opción, debido a una idiotez de los jóvenes pretenciosos, más que abatir en un desencadenamiento de violencia fulgurante a todos los asaltantes en posición, yo gritaba: “¡*Anpo Hantai!*”, ¡abajo el tratado de seguridad!, para aplastar a los enemigos imaginarios que veía en mis compañeros.

No creo que sea el rastro indeleble de un sueño posterior. El niño de once años que fui estaba lleno de palabras o ecos de palabras captados sin darse cuenta por el oído que prestaba al mundo tumultuoso de los adultos. Yo no era más que un niño, un niño feliz dedicado a una vida familiar y escolar sin problemas, un niño que no se preocupaba por nada, que sólo creía en la promesa de los placeres, que no tenía ningún miedo del futuro tan

poco presente en el horizonte de su conciencia aún dormida. No obstante, él crecía. Su cabeza comenzaba a poblarse cada vez más de palabras cuyo contorno semántico adivinaba más o menos. “*¡Anpo Hantai!*” es una de las que remiten al contexto político o geopolítico del año de 1960. En enero de 1960, el primer ministro Nobusuke Kishi —ex miembro del gabinete de Hideki Tojo, criminal de guerra llevado ante el Tribunal Militar Internacional para el Lejano Oriente y ejecutado— y su equipo, de visita en Estados Unidos, habían firmado el tratado de seguridad con el presidente Eisenhower. Este acuerdo bilateral iba a involucrar necesariamente a Japón en la política y estrategia militares de Estados Unidos, lo cual estaba en total contradicción con el espíritu pacifista de la Constitución promulgada en 1946 como resultado de la guerra catastrófica y que rechazaba la noción de derecho a la beligerancia. La ratificación del tratado a cargo del parlamento, llevada a cabo en mayo de 1960 en condiciones opuestas a las que exige el principio de la deliberación democrática, provocó movimientos de oposición gigantescos por parte de los sindicatos, los estudiantes y, de manera más general, de una gran parte de la población consciente de la crisis de la democracia. Durante más de un mes, el parlamento fue escenario de una fuerte movilización que llegaba incluso a cientos de miles de manifestantes. La consigna que gritaban entonces los contestatarios era precisamente “*¡Anpo Hantai!*”. El gobierno de Nobusuke Kishi, que se apoyaba en el sustento de la “mayoría silenciosa”, intentó dominar a las masas encolerizadas haciendo un llamado a ciertos notables de la mafia japonesa, más allá de las fuerzas del orden y de la extrema derecha tradicional. Los problemas sociopolíticos, que culminaron con la muerte de una estudiante militante, encontraron un desenlace en junio con la dimisión colectiva del gobierno de Kishi. Con la llegada al poder de Hayato Ikeda, los movimientos de oposición se vinieron abajo rápidamente.

Ese contexto, agitado y tumultuoso por decir lo menos, cuyos pormenores ignoraba el niño de once años, es el que dirigía las escenas de combate de samuráis. Yo era un Sanjuro Tsubaki que, gritando a todo pulmón “¡*Anpo Hantai!*”, creía exterminar a una manada de enemigos al vociferar imprecaciones en su contra.

El *ronin* o samurái venido a menos sin señor de *Yojimbo* y *Sanjuro* es, resáltémoslo por última vez, un personaje *errante*. Llega solo de algún lugar en el infinito de un paisaje montañoso o emerge de la nada tenebrosa de una pagoda abandonada lejos de los hombres y su vida ordenada; y, una vez que termina la faena, se aleja de la manada humana y comienza una caminata solitaria hacia otro lugar indeterminado.

En francés, según el *Trésor de la langue française*, el verbo *errare* significa “ir de un lado a otro sin propósito ni dirección precisa”. Me dan ganas de modificar ligeramente esta definición. *Errare*, es más bien “ir *solo*, de preferencia *a pie*, de un lado a otro sin propósito ni dirección precisa”. *Errare* implica en efecto la idea de soledad. Uno decide irse, caminar hacia quién sabe dónde precisamente para estar solo. Pero ningún caminante sabrá alejar o suprimir para siempre y de manera definitiva la idea de un propósito que alcanzar o la de una dirección que tomar. Caminar es necesariamente caminar hacia un lugar —*acceptable*, según el término de Raymond Depardon— que, tarde o temprano, se apoderará del espíritu de uno. Nuestro *yojimbo*, una vez que se percató de la dirección indicada por la rama de árbol lanzada al aire al azar, se puso efectivamente a caminar con un paso firme y seguro hacia el vasto campo desierto.

I. HERIDAS

O los orígenes del deseo de errancia

Pruebas ensangrentadas

Había pasado tres años y algunos meses en París en la Escuela Normal Superior de la calle Ulm en calidad de pensionario extranjero. Había defendido en la universidad Paris-VII una tesis de doctorado sobre la escritura en primera persona de Rousseau. Acababa de regresar a Tokio. Estaba en busca de una plaza de profesor en la universidad como todos los estudiantes recién doctorados. Me aconsejaron dar una ponencia en uno de los dos congresos anuales organizados por una asociación de profesores de francés. Era, según me decían, una oportunidad de darse a conocer... Así pues, hice una presentación de veinte minutos a partir de mi tesis en el congreso de primavera que tuvo lugar en Tokio. El congreso de otoño se celebraría en una ciudad de provincia. Viajar en Shinkansen (tren de alta velocidad japonés) era muy costoso para un desempleado. No vale la pena gastar tanto dinero para hablar apenas veinte minutos... De todos modos, no es más que un rito pasajero...

Mi presentación fue seleccionada para publicarse en francés como un artículo en la revista de la asociación. Así que hice de mi pequeña presentación un artículo en la forma debida y apropiada y lo envié con toda confianza a la secretaria de la asociación. Pasaron varias semanas. Después, un día, recibí una llamada del secretario de la revista. Una voz de

hombre muy cortés, un poco constreñida, me citó para que fuera a recoger las pruebas de mi artículo.

Me recibió un hombre joven de bigote fino. Era el mismo que me había llamado, lo reconocí por la voz constreñida. Me sirvió una taza de té verde y me dijo mientras me pasaba un sobre grueso:

—Aquí tiene las pruebas de su texto. Un *gran* profesor del comité de redacción lo leyó con cuidado y lo corrigió. Está marcado en rojo. Ya verá usted. ¿Podría volver a enviármelo dentro de diez días?

Me daba la impresión de que insistía en la palabra francesa *grand* alargando la vocal nasal. Le agradecí el recibimiento y me retiré.

En casa, descubrí las pruebas que todavía exhalaban los olores embriagantes de la tinta mezclados con los del papel. Di vuelta a las páginas una tras otra. Todas estaban abarrotadas de anotaciones en rojo difíciles de descifrar.

—¿Qué está pasando? —me preguntaba, intrigado.

Volví al principio. Comencé a leer con extrema atención todo lo que había escrito el *gran* profesor. Era una caligrafía descuidada, insolente, que daba la impresión de rechazar la atención que sin embargo requería. A pesar de eso, logré comprender todas las notas puestas en los márgenes. Desde lo alto de su pedestal, el *gran* profesor me enseñaba cómo se tenía que escribir en francés correcto. No obstante, ninguna, estrictamente ninguna anotación era aceptable. Reemplazaba términos precisos por términos inapropiados; perturbaba la distribución de palabras pensada detenidamente con modificaciones inoportunas. En resumen, destruía mi estilo. Lo peor es que introducía errores gramaticales... Recordé lo que un amigo me había dicho sobre un robo del que había sido víctima. Había encontrado enormes materias fecales en su baño. Esas inmundicias

nauseabundas lo habían afectado en su intimidad, me confió. Yo deseaba tener un trabajo para el cual había desplegado todo el esfuerzo posible y necesario, para el cual me sentía hecho, para el cual creía haber demostrado mi competencia. Para ello, tenían que aceptarme los notables del medio de los francófilos; tenía que adherirme y pertenecer a la corporación de profesores de francés. Y uno de los primeros pasos para que me integraran era precisamente, si no aceptar, al menos transigir con esas órdenes castrantes disfrazadas de consejos benévolos.

¿Qué hacer? ¿Qué comportamiento se espera, qué actitud debe tomar un joven investigador que busca un puesto de profesor?

Sobra aclarar que modificar mi texto con base en los consejos fuera de lugar, si no erróneos, del *gran* profesor era impensable. ¿Cómo hacer que aceptara mi texto tal como había salido de mis manos sin ofenderlo? ¿Cómo rechazar todas esas arrogancias autoritarias infundadas sin faltar al respeto a quien me las imponía? Tal era la difícil tarea que tenía que llevar a cabo, tal era el reto imposible que tenía que superar.

Fui a ver a Maurice Pinguet. En ese entonces era profesor adjunto en la Universidad de Tokio, ostentaba varios títulos y cualidades indiscutibles e indiscutidas: había sido alumno de la Escuela Normal Superior, profesor en la universidad Paris-III Sorbonne Nouvelle, director del Instituto Franco-japonés, era amigo de Michel Foucault y cercano a Roland Barthes, quien le había dedicado *L'empire des signes*. Yo lo había conocido algunos meses antes; le había echado una mano cuando terminaba su libro mayor, *La mort volontaire au Japon*. Le expliqué a Maurice el peso que tenía encima. Le mostré mi texto; lo leyó y me aseguró que no había estrictamente nada que cambiarle, que las anotaciones en rojo estaban fuera de lugar, no tenían ningún propósito.

Así pues regresé las pruebas, sin juicios fuera de lugar, al secretariado de la asociación, tras haber eliminado sistemáticamente las impurezas exteriores. Adjunté una carta dirigida al *gran* profesor en la que, con un lenguaje cortés y respetuoso, le agradecía sus valiosas e instructivas observaciones, pero al mismo tiempo, le comunicaba humildemente mi decisión de publicar el artículo en su estado inicial, ateniéndome a la opinión del profesor Maurice Pinguet, amigo además de consejero.

Me publicaron. No recibí ninguna respuesta del *gran* profesor.

La fealdad y el horror del poder castrante que un superior ejerce sobre un inferior y que se basa esencialmente en la superioridad de su posición en el marco de una estructura comunitaria jerarquizada, eso es lo que me fue revelado en esta anécdota de la cual he guardado un recuerdo imborrable por la violenta repulsión de la que fui presa y que nunca me ha abandonado. Desde entonces, siento una aversión por los que obtienen un placer malsano de su posición de supuesta superioridad. Pululantes y avasalladores, están presentes por todas partes en la sociedad. Su poder es como un sutil condensado de la dominación arcaica de la sociedad militar imperialista.

Me juré nunca parecerme al *gran* profesor, nunca aprovecharme de cualquiera que fuere mi posición para ejercer poder alguno, hacer todo para evitar, tanto como se pueda, *formar parte* de una estructura de poder o, más bien debería decir, nunca dejarme seducir por la psicología triunfante y orgullosa de un soldado endurecido que ejerce una violencia arbitraria sobre un ser débil, jerárquicamente inferior, cuya legitimidad se escuda siempre tras la autoridad de una instancia superior. Estar solo siempre me ha parecido preferible, aunque se pague el precio de una melancolía sombría que a menudo conlleva el aislamiento escogido y deseado.

Estuche de costura

En la primaria, cuando tuve diez años, entró una nueva clase en mi vida: trabajos domésticos. Niñas y niños debían a partir de entonces adquirir los rudimentos de los conocimientos prácticos, las habilidades indispensables para la construcción de una vida familiar ordenada y equilibrada: cocina y costura principalmente. La maestra nos anunció que para las sesiones de costura cada uno debía tener un estuche de costura con todos sus pequeños accesorios y que la escuela estaba organizando la compra colectiva de un estuche de plástico para uso pedagógico con todo el material necesario. Enseguida nos repartió una hoja de inscripción y nos pidió que se la diéramos a nuestros padres explicándoles lo que acabábamos de escuchar.

Eso fue lo que hice. ¿Así que aprendería a coser? ¡Qué idea más extraña! Aunque, ¡seguramente sería divertido! ¿Qué es lo que haría? ¡Un futón para Shiro, el cachorro blanco! ¡Sí, un futón para él!

Shiro era un cachorro completamente blanco que yo cuidaba a escondidas de mis padres en un bosque de bambús cerca de casa. Algunos niños del barrio eran cómplices. Llevábamos restos de comida furtivos a nuestro amigo canino.

Yo pensaba con toda naturalidad que mi madre llenaría la hoja de inscripción. Cada quien iba a llevar a la escuela desde el día siguiente su orden de pedido recortada para tener un bello estuche de costura idéntico al de los demás. Mi madre ojeó el mensaje de la maestra. Entonces se dibujó en su rostro, por espacio de algunos segundos, un aire pensativo. Por fin me dijo que tenía un botecito de hojalata que podría servir muy bien.

—El botecito lindo de galletas. Ahora está vacío. Ya nos comimos las galletas...

—¡Pero la maestra nos dijo que compraban un estuche de costura en la escuela!

—Pero si en casa tenemos algo que se parece, no vale la pena, ¿entiendes? Además tengo todo lo que hay que ponerle adentro. Voy a buscarlo... ¡Ya verás!

Mi madre regresó con un bote de hojalata muy colorido. En la tapa se veía un vasto paisaje de montañas.

—Ya ves, está bonito, es pequeño. Yo creo que es perfecto para un estuche de costura. ¿Te gusta?

No respondí. *¡Caray, qué horror! Voy a ser el único en tener ese condenado bote de galletas...*

—Pero voy a ser el único, mamá. Todo el mundo compra esa cosa de la escuela. Además, tu bote está un poco abollado... ¡No quiero que se burlen de mí!

Tenía ganas de llorar, pero hacía todo por contenerme.

—Claro que no, no es nada... Yo creo que será un estuche de costura muy bonito. Le preguntaremos a tu papá qué piensa hoy en la noche. ¿De acuerdo?

Evidentemente, mi padre estuvo de acuerdo con su esposa. Le parecía que nada justificaba la compra de un estuche de costura recomendado por la escuela, puesto que su mujer podía darle a su hijo una cosa similar capaz de contener todo lo que la institutriz pedía que se le pusiera.

—Necesitas un estuche para poner todo lo necesario para la costura. ¡Qué suerte que tengamos este bote! ¡Además es lindo! ¿Por qué gastar dinero inútilmente?

—Pero, papá, voy a ser el único en tener un estuche raro como este... Me van a preguntar por qué no actúo como los demás... No me gusta eso...

Casi sollozaba.

—Tienes un estuche de costura para aprender a coser. No es para enseñárselo a los demás, ni para compararlo con el de los otros. La única cosa que importa es que tienes todo lo que se necesita en este bote para aprender a coser, para poder poner en práctica las instrucciones de la maestra...

Era la última palabra de la conversación familiar, decisiva, definitiva, sin apelación, con todo el peso de la autoridad paternal, imperceptible, pero real.

Llegó el día de la primera sesión de costura.

Mi madre había confeccionado una bolsa para poner el famoso estuche. Era una bolsa muy bonita que había logrado hacer a partir de varios pedazos viejos de tela estampada con motivos de animales y flores. La maestra nos pidió poner nuestro estuche de costura en la mesa. Éramos alrededor de cincuenta en la clase, sentados de dos en dos en una mesa oblonga. Los otros pusieron frente a ellos su estuche de plástico azul claro con una tapa rechoncha. Todos los estuches eran idénticos, me lastimaban la vista. Ningún otro sobresalía. Cada quien tenía su pequeño estuche azul que brillaba con la chispa singular propia de un producto nuevo. Me pareció mucho más pequeño y compacto que mi antiguo bote de galletas que, a mi parecer, carecía singularmente de redondez. Yo sentía como una vergüenza imposible de reprimir por su tamaño excesivo y su carácter ortogonal. Al fin saqué yo mi estuche, tratando de que no hiciera un ruido metálico que pudiera llamar la atención de mis compañeros. Mi vecina —cada niño estaba al lado de una niña— lo miró furtivamente. Quizá más bien sentí su mirada posarse en mi extraño objeto —¿pero era cierto?—. Yo tenía calor; estaba envuelto como por una espesa cobija de calor. De repente, una punzada de dolor me atravesó el bajo vientre. Me turbé. Sin embargo, no persistió; al contrario, se volvió más tenue poco a poco para finalmente desaparecer. Menos mal.

La maestra nos dijo que quitáramos la tapa, quería verificar si teníamos nuestro pequeño costurero. Cada vez que nombraba una pieza, debíamos sacarla del estuche para ponerla en la mesa. Un par de tijeras, agujas, un dedal, un carrete de hilo blanco, otro de hilo negro... Se paseaba por las filas, paso a paso, echando un vistazo rápido a las cosas que se alineaban. Venía hacia mí. Se detuvo justo a mi altura.

—¡Pero qué lindo! ¡Tu mamá tuvo la maravillosa idea de hacerte un bote mágico recubriéndolo con papel bonito! ¿Podrías enseñar tu estuche a los demás?

Yo había visto la tapa; había visto los motivos de animales y flores que además correspondían a la perfección con los de la bolsa de tela. Aun así, nada había causado una impresión, nada se había proyectado en mi pantalla ocular. Era la voz tan jovial de la maestra la que me hacía comprender al fin la tierna y sutil atención de mi madre. Mostré con orgullo la tapa ortogonal.

Ya han pasado varias décadas, pero todavía escucho su voz. La maestra se llamaba Sra. Muramatsu. Era una dama menuda vestida de rosa que, de vez en cuando, soltaba carcajadas sonoras.

III. COMUNIDADES

O la errancia imposible

Okaerinasai

La fatiga hacía más lento su paso; pero, alentados por las ganas de encontrar el hogar y el descanso, la niña y sus padres, que la agarraban de la mano, caminaban a un ritmo regular en el largo corredor en dirección a la banda de equipaje. Antes de llegar al control de pasaportes bajaron lentamente una escalera de unos diez escalones. La niña miró entonces el gran panel fijado al muro. Siete letras *hiragana* (signos fonéticos) de material sintético de diversos colores estaban pegadas a éste. Las deletreó distinguiendo unas de otras.

—O-KA-E-RI-NA-SA-I.

Repitió dos veces más esa palabra cuyo significado conocía a la perfección mientras le dirigía una gran sonrisa a su padre. Él, leyendo con una voz casi inaudible la frase en inglés escrita justo al lado de las letras en *hiragana*: “*Welcome to Japan!*”, lanzó una mirada furtiva a su esposa que le decía a su hija:

—Sí, cariño, ya regresamos a Japón. ¿Estás contenta?

Cuando al fin llegaron a la línea de puestos de control de pasaportes, la mujer se unió a la multitud de viajeros extranjeros, mientras que su marido e hija se dirigieron hacia uno de los numerosos agentes encargados de colocar el sello de “regreso” en el pasaporte. Separada de su madre francesa, la niña se soplabla en la mano como para mandarle besos.

Recuerdo esta escena cada vez que regreso a Japón. El espectáculo del aeropuerto y los olores que emanan de él son *signos memorativos*. Me volvió a pasar de nuevo hace poco, cuando regresé a Tokio después de una estancia de nueve meses en París. Mi esposa y yo aterrizamos en el aeropuerto de Narita. Mi mirada no podía evitar posarse en la misma palabra japonesa *Okaerinasai* inscrita en un gran panel colgado en la pared, palabra de siete caracteres *hiragana* que parecían haberse realizado a partir de un modelo de escritura cuidadosamente caligrafiado. También, por supuesto, al lado de esas letras cuyo trazo dejaba adivinar el movimiento natural del pincel sostenido por la mano de un maestro, se encontraba el pequeño enunciado exclamativo en inglés: “*Welcome to Japan!*” Como cada vez, recordé lo que me había dicho mi hija un día, bastantes años después de la escena de origen que acabo de describir: hasta una edad en la que finalmente también pudo sentirse movida por la lengua y la cultura transmitidas por su madre, se habría *conmovido hasta las lágrimas* al contacto con esa palabrita encantada de *Okaerinasai*.

Okaerinasai es una fórmula hecha, un enunciado estereotipado que reactiva la unión social, que esmalta y puntúa cotidianamente la vida de los japoneses. Ningún japonés pasa un solo día sin escuchar que se le dirija esa palabra al menos una vez o, al contrario, sin que salga de su boca ante alguien que recobre su lugar natural en el espacio familiar. Tómese cualquier película de Ozu y escuchará a alguien decir *Okaerinasai*, a Ryu Chishu por ejemplo, cada vez que, encarnando al padre, regresa a casa en frecuente estado de ebriedad eufórica o melancólica. Incluso una persona que vive sola escucha en su fuero interno una voz que le dirige esa palabra en el momento en que regresa a su casa, una voz *femenina* sin duda, que viene de su pasado, de su infancia más o menos lejana, una voz que se confunde probablemente con la de su madre.

Se trata, así, de una expresión interjectiva que uno dirige a alguien que regresa a un lugar considerado como hogar de origen. Por tanto, esas siete letras que un viajero japonés descubre al final de un largo corredor de llegada en el aeropuerto de Narita no son en absoluto el equivalente semántico de “Bienvenido”. Es una cosa muy distinta que en sentido estricto no tiene nada que ver con la insípida e universal fórmula de bienvenida. De hecho, se trata de una palabra reservada exclusivamente a cuando se supone que un japonés encuentra, tras una peregrinación más o menos peligrosa en el mundo exterior, descanso y serenidad en la gran familia nacional llamada Nipón. El locutor no expresa la dicha de encontrarse con alguien cercano que había partido lejos. No, no es eso. Más bien se trata de un sentimiento de alivio. Al constatar el regreso de uno de los suyos, se libera de sus inquietudes.

De esta forma, la locución revela aun en su estructura enunciativa una rigurosa distinción efectuada por la conciencia japonesa entre los miembros auténticos de la comunidad nacional y los extranjeros que están excluidos de ella por su estatus mismo. Por consiguiente, no es de sorprender que Japón no acepte la doble nacionalidad: no se puede estar al mismo tiempo *adentro* y *afuera*. ¿Cuáles son entonces las condiciones que se necesitan para formar parte de esa gran comunidad calcada del modelo familiar? Para ello hay que preguntarse el sentido del término *auténtico* que acabo de emplear.

Lo que hay que resaltar en primer lugar es que ni el dominio de la lengua nacional, ni el deseo de tomar partido en la *res publica* cuentan para definir el contenido real de dicha autenticidad. Los extranjeros que viven en Japón se dan cuenta de ello tarde o temprano. En efecto, terminan por convencerse de que sin importar la calidad de su comprensión de la lengua, sin importar la amplitud y profundidad de sus conocimientos relativos a la historia

y la cultura japonesas, sin importar la longevidad de su arraigo a la vida japonesa, sin importar al fin su esfuerzo de integración social ni su deseo de participación política, siempre conservarán el estatus de extranjeros. Comprenderán bastante rápido que en definitiva nunca serán considerados como parte del *adentro* comunitario. Es que el *ser en conjunto* japonés no está estructurado como en Occidente. El modelo europeo de la sociedad política, tal como fue elaborado de Hobbes a Rousseau pasando por Locke, se presenta como el resultado de una decisión común y colectiva del conjunto de *individuos reunidos*, mientras que la concepción japonesa, tal como está vigente desde al menos la restauración Meiji —que vio la abolición del sistema feudal japonés y la entrada del país en la modernidad—, está basada esencialmente en el mito de la nación como entidad natural portadora de un alma supuestamente inmutable que traspasa las vicisitudes de la historia. Aquí, la comunidad nacional no es resultado de un acto de asociación libre y voluntaria. En otras palabras, no es una construcción política que pase por un pacto; es más bien de esencia étnica en la medida que se caracteriza por la permanencia y la pureza imaginarias de la sangre. *Precede* a los individuos; los engloba y los engulle. Uno puede ver que en un espacio nacional monocomunitarista, por así decirlo, delimitado y circunscrito por tales criterios, los *seres venidos de fuera* no tienen lugar.

Sin embargo, eso tampoco quiere decir que no disfruten de cierta comodidad psicológica en las relaciones que puedan llegar a entablar con auténticos nacionales. Mientras se mantengan en su lugar de *invitado*, mientras conserven su exterioridad respetable, serán tratados con cortesía e indulgencia. Las cosas se complican singularmente con los que vienen de fuera pero tienen una vida profundamente mezclada con la de los japoneses por razones históricas, como lo muestra la masacre de coreanos en 1923 después del gran terremoto de Tokio, como lo muestra también el reciente y brusco aumento del

sentimiento de odio expresado abiertamente respecto a ellos por monocomunitaristas nacionales, burdos y extremistas, en un clima de tensiones diplomáticas que mantienen, sin duda, los neoconservadores ultranacionalistas en el poder. “¡Hay que exterminar a los coreanos, sean buenos o malos!” pudo leerse en un estandarte enarbolado por manifestantes que aterrorizaban a niños y adultos del barrio coreano en pleno centro de Tokio. ¿Cómo llegaron a eso? ¿Cómo es que palabras tan ostensiblemente nocivas, tan escandalosamente racistas pueden salir de la boca de un hombre con toda la seguridad de un alma en paz?

Los revolucionarios franceses de 1789 liberaron a los individuos de su pertenencia tradicional, de todo el peso histórico de la organización corporativa de la sociedad del Antiguo Régimen. Su proceso intelectual consiste en suponer que los hombres, al final de un estado de naturaleza que se había vuelto inviable, fundan un arte de vivir juntos, una *vida común*, una *res publica*, con la mediación de un pacto de asociación. De esta forma se proclamó el artículo segundo de la Declaración de 1789: “El objetivo de toda asociación política es la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles del hombre. Estos derechos son la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión”. En ese artículo segundo de la Declaración, creo escuchar la voz profética de Rousseau que escribía en el *Contrato social* las siguientes líneas que me conmocionaron cuando las leí por primera vez y me siguen conmocionando por la demostración ejemplar de la anterioridad teórica y metafísica del hombre en relación con el cuerpo social, con la comunidad política. Se trata de ilustrar el *contrato original*, “el acto mediante el cual un pueblo es un pueblo”:

Supongo que los hombres han llegado a ese punto en el que los obstáculos que perjudican su conservación en el estado de naturaleza, debido a la resistencia de éstos, superan las fuerzas que cada individuo puede emplear para mantenerse en

dicho estado. Así, ese estado primitivo no puede subsistir más, y el género humano perecería si no cambiara su manera de ser. [...]

En ese momento, en lugar de la persona particular de cada contratante, ese acto de asociación produce un cuerpo moral y colectivo compuesto de tantos miembros cuantas voces tiene una asamblea, el cual recibe del acto mismo su unidad, su *yo* común, su vida y su voluntad. Esta persona pública que se forma como tal por la unión de todas las otras tenía anteriormente el nombre de *Ciudad* y adquiere ahora el nombre de *República* o de *cuerpo político*, el cual es llamado por sus miembros *Estado* cuando es pasivo, *Soberano* cuando es activo y *Potencia* al compararlo con sus semejantes. Respecto de los asociados, éstos adquieren colectivamente el nombre de *Pueblo*, se llaman en particular *Ciudadanos* como partícipes de la autoridad soberana y *Sujetos* porque están sometidos a las leyes del Estado. Sin embargo, dichos términos se confunden a menudo y se toma uno por el otro; basta con saberlos distinguir cuando se emplean con toda su precisión.

No es fácil volverse estudioso de Rousseau. El *Contrato social* se tradujo al japonés desde la era Meiji. Sin embargo, me parece que la concepción de Rousseau de lo *político* sigue siendo inasimilable y ajena a la conciencia japonesa. Yo distingo, siguiendo a Marcel Gauchet y muchos más, *la política* y *lo político* cuando digo que la primera no es más que el resultado de lo segundo, que es el arte de crear la coexistencia humana, aquí por medio de un pacto social, el de hacer de una multitud un pueblo reunido, de una masa de “yo”, un “nosotros”. Una visión contractual de *lo político* constituye, a diez mil kilómetros de París, un obstáculo epistemológico mayor.

El Estado tal como los japoneses lo perciben y lo viven no se parece de ninguna manera al del *Contrato social*, ni al de la Declaración en cuanto resultado de un acto de *asociación política* para la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles del *hombre*. Su Estado es AQUEL que se impone, por debajo y más allá de la voluntad de todos, como una especie de información milenaria etnogeográfica que no se podría poner en duda so pena de exclusión o incluso de muerte, como lo demuestra el destino reservado a los resistentes, liberales o comunistas de los años sombríos y fanáticos de antes de la guerra. Es AQUEL que hace sentir a los japoneses que regresan del extranjero un calor suave y una

fuerza que los rodea, propios de la comunidad familiar, a través de ese pequeño enunciado mágico que es *Okaerinasai*.

Del presentismo al conformismo

Lo que esa palabrita de *Okaerinasai* permite entrever es la imagen de una *comunidad exclusiva*, autosuficiente, replegada en sí misma, cerrada herméticamente al mundo exterior. Cierta número de rasgos característicos de la cultura japonesa están profundamente ligados a este cerco comunitario esencial. Siguiendo el camino trazado por Shuichi Kato en sus dos libros más importantes, *Historia de la literatura japonesa* y *El tiempo y espacio en la cultura japonesa*, evocaré con gusto el presentismo que privilegia la intensidad de la emoción experimentada aquí y ahora, el conformismo en cuanto sumisión espontánea a la mayoría presente que excluye un diálogo auténtico, y finalmente la ausencia de la idea de trascendencia —sea religiosa o metafísica— en beneficio del interés exclusivo para esta vida. Todos los elementos se presuponen y se determinan para constituir un conjunto cultural coherente. Pero aquí se prestará especial atención al camino que, a partir del presentismo, lleva al conformismo.

En lo que respecta al presentismo, es preciso señalar antes que nada que se trata de la actitud fundamental de los japoneses, la cual presenta una estabilidad notable desde la Antigüedad hasta nuestros días y se basa en la concepción de un tiempo sin comienzo ni fin. Por definición, el tiempo que no tiene ni comienzo ni fin no se puede estructurar. Aparece sin más como una sucesión de instantes presentes, cual existencia donjuanesca que puede reducirse a una sucesión discontinua de placeres. No se cristaliza en una *Historia*.

Primeramente pueden encontrarse ecos del presentismo en la lengua japonesa. La frase japonesa, con todo el sistema de expresiones honoríficas, está íntima e intrínsecamente ligada a la situación de enunciación en la que se expresan concretamente las relaciones sociales entre el locutor (el que habla) y su interlocutor. La función de la estructura de la frase en japonés, como distribución razonada de palabras, está por ende singularmente limitada en la medida en que no es apta para trascender las situaciones particulares variables al infinito. La elección de palabras y la manera en que se distribuyen según las reglas sintácticas dependen en gran medida de varios parámetros (edad, sexo, grado de intimidad, relaciones jerárquicas, etc.) que definen las condiciones reales de los intercambios verbales.

El orden de las palabras que, en una frase, siempre va de los detalles al conjunto corresponde también al privilegio que se le da al presente de la enunciación. La conciencia de aquel que se expresa en una lengua europea dotada de *pronombres relativos* se apega primero al *conjunto* para ir enseguida hacia los *detalles* (por ejemplo, en un enunciado como “la mujer que lleva un vestido blanco y un sombrero verde”, la “mujer” constituye el *conjunto* mientras que “un vestido blanco” y “un sombrero verde”, los *detalles*). En cambio, la lengua japonesa que ignora esas herramientas gramaticales fija la atención del locutor primero en los *detalles* para dirigirla después hacia el *conjunto*. Si se traduce la relación entre el *conjunto* y los *detalles* a términos de temporalidad, los *detalles* figuran como el curso del “ahora” en la conciencia del locutor que observa el mundo.

El presentismo se manifiesta también en el hecho de que lo que corresponde a los tiempos gramaticales en lenguas europeas —pretérito, presente, futuro— está a cargo de partículas que expresan las reacciones *presentes* del locutor frente a los acontecimientos pasados o por venir. En resumen, el japonés no tiene ni pretérito ni futuro; lo que prevalece

es el presente de la enunciación. La lengua japonesa tiene una fuerte tendencia a mostrar poco interés por la inscripción de los acontecimientos en la sucesión temporal; privilegia la postura psicológica del sujeto que habla en relación con esos acontecimientos que ya sucedieron o que van a ocurrir.

Se puede ilustrar el presentismo en el arte y la literatura con numerosos ejemplos. Me conformaré aquí con señalar algunos. En literatura, la predominancia de las formas poéticas breves como el *haiku* indica la primacía de la estética del instante presente. Un poema que se compone de diecisiete sílabas solamente, no adaptado a la construcción de un relato, se esforzará por captar la emoción del locutor con su aparición momentánea, su fugacidad. En el campo de la prosa, el género *zuihitsu* es el que aparece como la mejor ilustración del presentismo nipón. El espíritu del *zuihitsu*, invariable hasta nuestros días desde *El libro de la almohada* (siglo X) de Sei Shonagon, se manifiesta, por una parte, en la ausencia de estructura arquitectónica global y, por otra parte, en la atención dirigida exclusivamente a la vida de *cada instante*.

También en música, la ausencia de estructura arquitectónica global es un rasgo característico sobresaliente y, por eso mismo, la música japonesa participa de la estética del instante presente. Poco preocupada por la dimensión estructural de la obra, es decir, por las relaciones complejas entre las notas, privilegia el *timbre* y el *intervalo* que no tienen sentido más que en su actualidad presente. La voluntad de no estructurar la duración temporal va de la mano con la de apostarle a la intensidad de la emoción actual.

La voluntad de no estructurar la duración temporal, la de no dividir el tiempo en tres categorías netamente diferenciadas —pasado, presente, futuro—, por tanto aquella de no querer entender el presente en su relación con el pasado y el futuro, esa voluntad tan manifiesta en la lengua, la expresión literaria y musical, se impone con igual fuerza en la

práctica pictórica. El mejor ejemplo para convencerse de ello sería el florecimiento de la técnica conocida como *rollo ilustrado* (*emakimono*) a partir de la segunda mitad del siglo XII. Un rollo de pintura está concebido para que se contemplen las escenas unas tras otras al repetir dos gestos simples: el de desenrollar y el de enrollar. Las escenas ya vistas se enrollan con la mano derecha, mientras que aquellas que están por verse se desenrollan progresivamente con la mano izquierda. De esa forma, la escena que *se presenta* al contemplador de rollos ilustrados está siempre cortada a la vez del pasado y del futuro. El tiempo que pasa en este tipo de pintura única que se aprecia en una incesante operación de desenrolle y enrolle es una sucesión de momentos *presentes* que son equivalentes unos a otros.

El presentismo, en el plano de las conductas humanas, resulta en el conformismo. O, más bien, ¿debería decir que éste no es sino la manifestación del presentismo en un determinado grupo en el nivel mismo del modo de comportamiento de sus miembros?

Claro que el conformismo existe en todas partes, en todas las sociedades. La palabra existe. Gracias a Rabelais se conocen en francés los borregos de Panurgo. Pero hay de conformismo a conformismo. En Europa occidental, el conformismo es objeto de una crítica acerba cuando se confunde con la sumisión a la tiranía de la mayoría. En Japón, éste es más bien la voz (o la vía) de la sabiduría como lo indica el proverbio antes citado: “Déjate enrollar por aquello que es largo”.*

Aquello que aparece en una sociedad que da poca importancia a la libertad de conciencia y a la expresión de convicciones personales es de una naturaleza tan particular

* Véase *Petit éloge de l'errance*, p. 56: “Déjate enrollar por aquello que es largo, dice con elocuencia un proverbio. Aquí, el hecho de no poner en duda aquello que es largo —el poder— es un valor; la sumisión ciega es sabiduría”. [N. de la T.]

que merece toda nuestra atención. Cuando los individuos se callan voluntariamente frente a las normas del grupo al que pertenecen, la adhesión a la tendencia general del momento se realiza sin problemas. De ahí el fenómeno de viraje brutal que se observa tan frecuentemente en la historia del Japón moderno. Ya a principios de la era Meiji, Yukichi Fukuzawa —un pensador importante, iniciador de las ideas europeas de la modernidad en Japón—, que había observado a los reformadores del primer año de Meiji y a los del año X de la misma era cambiar como veletas para someterse al poder de la mayoría, había concluido que “eran japoneses por igual” y que, “si hoy en día estallaran problemas sociales, ellos se alinearían siempre con la mayoría”.

La sumisión ciega a la mayoría tiránica se mostró en todo su miserable y aterrador esplendor durante los años que condujeron al país a su desmoronamiento en 1945. A partir de 1936, los militares del ejército terrestre se apoderaron del gobierno y desplegaron una política de expansión colonial en China. Eso constituyó la *tendencia general y predominante* de la época. Muy pocas personas tuvieron el valor de oponérsele, ya fuera en el Parlamento o en el mundo intelectual. La Asociación para el Apoyo de la Autoridad Imperial (*Taiseiyokusankai*) formada en 1940 terminó por aniquilar a casi todas las voces discordantes. Algunas, frágiles y murmurantes, lograban aun así traspasar el muro del silencio para los oídos capaces de escucharlas. Shuichi Kato resalta la voz, solitaria y aislada, de Chuya Nakahara, quien con toda lucidez tuvo la audacia de ridiculizar en un poema titulado “Pensamientos locos un día de primavera” (1937) la mentalidad de “todos juntos” de la inmensa mayoría de gente engullida por la uniformidad rampante.

Pero el viraje que más impresionó al joven Kato fue el de toda la nación en 1945. En una noche, los súbditos del imperio militarista se volvieron pacifistas; aquellos que vociferaban en contra de los estadounidenses y británicos: “Bestias diabólicas” se

transformaron súbitamente en adoradores incondicionales del general MacArthur. Aquellos que nunca habían puesto en duda la divinidad del emperador aceptaron de buena gana su declaración de humanidad. Aquellos que dirigieron la guerra, al igual que los que la sufrieron, aquellos que enviaron a los jóvenes a los campos de batalla, al igual que los que por poco zozobraron en altamar o por poco murieron de hambre en la selva del Sureste Asiático, ancianos y jóvenes, hombres y mujeres, finalmente todos, con excepción de una muy escasa minoría de intelectuales de izquierda o liberales, decidieron *echar su pasado por la borda* (es decir, olvidarlo como si nunca hubiera existido) y se doblegaron masivamente ante la nueva tendencia general.

Para Shuichi Kato (más joven que mi padre por seis años) y muchos otros intelectuales de su generación, la estupefacción que suscitó el espectáculo de ese viraje extraordinario fue sin duda el comienzo de toda una vida de *errancia* intelectual, de cuestionamientos pacientes y laboriosos, retomados sin cesar, vueltos a empezar.

Nada garantiza que la mayoría tenga razón. La historia está plagada de ejemplos que demuestran lo contrario. Por este motivo, respetar y tomar en cuenta las voces minoritarias es esencial. Sin embargo, la sumisión más o menos forzada o más o menos voluntaria de todos a la mayoría hace que esas voces minoritarias se vuelvan inaudibles; hace de la sociedad japonesa una sociedad estancada, inmóvil, incapaz de rectificar sus orientaciones de manera flexible y meditada. Sólo una *catástrofe* inimaginable puede obligarla a ponerse en tela de juicio, a buscar otras vías, a evolucionar de manera diferente. Ese fue el caso en 1945 del desastre de la guerra que las dos bombas atómicas resumen de manera a la vez cruel y elocuente.

¿Ocurrirá lo mismo con el 11 de marzo de 2011? Es seguro que no. La evolución de la realidad política a partir de diciembre de 2012 me sume en un profundo desasosiego. ¿Cómo no zozobrar en un negro pesimismo si es un hecho que ni siquiera la prueba cruel de una catástrofe como la de Fukushima puede brindar la oportunidad de un cambio significativo de la sociedad? ¿Cómo conservar un equilibrio sano en una comunidad que está parada constantemente al borde de una catástrofe factible? ¿Cómo no dejarse invadir por la angustia que se apodera de uno ante la aceptación, por parte de la mayoría anónima y silenciosa, del mundo tal como va?

¿Dónde está el camino del porvenir?

En la moral confuciana se habla de “cinco vías éticas” (*Gorin*) que todo hombre honesto debe seguir en sus relaciones con el prójimo. Las relaciones previstas por esta moral son de cinco órdenes: 1. las que unen al padre con sus hijos; 2. las que unen a los vasallos con el príncipe; 3. las que existen entre los esposos; 4. las que crean un orden jerarquizado entre los más grandes y los más jóvenes; 5. las que asocian a los amigos entre sí. Entre las relaciones humanas que se acaban de mencionar, sólo la amistad es de naturaleza horizontal; todo lo demás es, de un extremo a otro, de estructura vertical. Pero hay más: las figuras del Otro concebidas por la moral confuciana no van más allá del estrecho círculo de seres conocidos. Dicho de otra forma, las relaciones entre dos desconocidos, dos seres que se ignoran, que no se conocen, dos seres que, por su implicación en la vida común de lo que se llama la *sociedad civil*, llegaron a encontrarse en el *espacio público*, fuera de su cotidianidad inmediata, en resumen, dichas relaciones lejanas y de baja intensidad afectiva

que necesariamente crean una *moral pública* no se toman en cuenta desde la perspectiva del confucianismo que ha marcado tan profundamente a la conciencia japonesa.

¿Existe en algún lado una *vía* que lleve al surgimiento de una *sociedad política* digna de tal nombre, de una sociedad compuesta por individuos iguales, respetuosos los unos de los otros y que ejerzan soberanamente la libertad de expresión? ¿Cómo encontrar esa *vía*? ¿Cómo abrirla? ¿Cómo podríamos allanarla?

La comunidad de los que no tienen comunidad...

El poder del sometimiento inherente al *ser en conjunto comunitario* japonés no se habrá finalmente deconstruido a pesar del cambio importante que intervino en 1945 a nivel del régimen político, cambio que se tradujo en la adopción de la Constitución Democrática de 1947. Y es precisamente ese modo de existencia comunitaria indestructible, hogar del presentismo rampante, el que pone trabas e impide la aparición de *seres singulares asociativos* y su avance en el camino de una verdadera apropiación democrática. Sin duda, no estamos en el punto de las interrogantes francesas sobre la comunidad que parecen ir de cierto modo en sentido contrario... Ustedes en Francia, después del apocalipsis de la experiencia concentracionaria, después también del desastre y el trauma del comunismo real, ¿no buscan acaso saber cómo volver a fundar una nueva manera de *ser en conjunto* sin sucumbir a la tentación comunitarista mortífera, dicho de otro modo, cómo reinventar un nuevo *ser en común* en una sociedad que podría calificarse de “todo al ego”? Desde esa perspectiva, ustedes llegarían incluso a cuestionar radicalmente la teoría contractual de la

sociedad que presupone la anterioridad metafísica del *ser singular* respecto de la comunidad que supuestamente éste produce con sus semejantes. Aquí, por el contrario, a diez mil kilómetros de París, uno se pregunta más bien cómo *deshacer* el pensamiento de la comunidad nativa o más bien cómo *deshacerse de él*, cómo deconstruir el vínculo natural servil para hacer que aparezca el *individuo* liberado apto para *asociarse* por iniciativa propia con sus semejantes, o, en otros términos, cómo *librarse* de la fuerza de encarcelamiento de la *comunidad catastrófica* en vista de hacer que aparezca al fin otra comunidad, precisamente aquella de los que no tienen nada en común más que la soledad esencial del *ser singular*. Se trataría en ese caso de una *comunidad de los que no tienen comunidad* para retomar la expresión tan visionaria de Georges Bataille. Dos países, dos temporalidades, dos experiencias históricas diferentes, hasta opuestas... Pero, sin duda, un horizonte común...

En un texto dedicado a la memoria de Samir Kassir, Régis Debray define al intelectual por un gesto de *desprendimiento* voluntario:

Fungir como intelectual es siempre romper con la adherencia a su medio. “Los tontos tienen algo en común con las esponjas, que se adhieren”, decía Valéry, y qué esponjosas son las comunidades nativas.

¿No es ese gesto de desprendimiento voluntario el que cada quien tiene que hacer suyo en un país en el que la mentalidad “todos juntos” y el inamovible peso de la Mayoría confirmada asesinan las voces y las palabras que éstas portan, incluso antes de su nacimiento deseado, en estado fetal del habla?

Es vano y aberrante querer suprimir *Okaerinasai* de la lengua japonesa. No se podrá. No se incide en el inconsciente político de toda una nación con una manipulación verbal en la superficie. No obstante, es seguro que la deconstrucción de la comunidad nativa pasa también necesariamente por la de la lengua, por un *trabajo* de la lengua consciente y en suma profundamente literario. *Okaerinasai* sin duda es un síntoma de esto, por frívolo que parezca, por tenue que sea.

IV. ERRANCIAS

O figuras de la afirmación individual

A Diderot le gustaba abandonar su mente a todo su libertinaje. En la obra de aquel que osa afirmar: “Mis pensamientos son mis meretrices”, la mente busca constantemente partir, alejarse de un lugar. Ser filósofo es de cierta manera tener la mente en *errancia*. Esto ayuda a escapar de las visiones deformantes o cegadoras, ayuda también a romper los cerrojos de las identidades asfixiantes. Entonces, querer ser materialista humanista consistirá en tratar de desprenderse de sus condiciones de existencia inmediatas, de la pertenencia preestablecida que no habrá escogido en absoluto.

¿Cómo no soñar con espíritus errantes o, dicho de otro modo, con *seres singulares plurales*, para retomar la expresión de Jean-Luc Nancy, quienes en su soledad activa y nomadismo dinámico o inmóvil se esfuerzan por que se escuche su voz distinta, por trazar una vía singular que lleve a un punto de encuentro en el que los demás se les unirán un día para que resuene en armonía una música nueva?

Presento a continuación, uno por uno, a algunos exploradores del camino de la errancia.

De la errancia a cierta idea de la república: Akira Kurosawa

Hay que cerrar el ciclo. Regreso a Akira Kurosawa, el introductor mismo de estas páginas sobre la errancia.

El tema de la errancia es esencial en la obra de Kurosawa. Recordemos al personaje del samurái venido a menos y solitario que protagoniza los dos filmes gemelos, contemporáneos exactos de *La condición humana* y *Harakiri*:* *Yojimbo* (*El mercenario*) (1961) y *Sanjuro* (1962). En 1961, Kurosawa mostraba, de entrada, a un samurái sin nombre que *erraba* a través del campo abierto, sin saber a dónde ir, siguiendo con indolencia sólo la dirección indicada por un palo lanzado al aire. Un año después, en *Sanjuro* uno encontraba al mismo samurái solitario en andrajos, mal rasurado, mal peinado. Su condición de vagabundo indicaba sin ambigüedades que se trataba de un *ronin*, un samurái sin señor, desempleado, *desprendido* por consecuencia de cualquier lealtad, de cualquier enfeudación, de cualquier pertenencia a algo y además, según comprende uno al final de *Sanjuro*, deseoso de permanecer en ese estado de *no pertenencia*.

No obstante, lo que impacta con respecto a la errancia del samurái solitario en los dos filmes mayores de Kurosawa es que el hombre *errante* suspende su *errancia* para desplegar toda su capacidad *asociativa* que le permite dedicarse a una causa común. Con Kurosawa, si me atrevo a decirlo, despunta el *estar solo en común* o el *estar solo con*. En este sentido, nuestro cineasta se presenta como pensador de la comunidad. Más allá de la apariencia entretenida del contenido narrativo se perfila el deseo consciente o inconsciente de Kurosawa que consiste en producir, a través del excepcional actor que es Toshiro Mifune, la figura de una individualidad singular inédita en el paisaje cultural japonés. ¿Qué es la individualidad en la obra de Kurosawa? Es precisamente un *ser singular* que tiende hacia la *repartición* y está consciente de su dimensión *plural*.

* Filmes de Masaki Kobayashi, otra figura de la afirmación individual de este capítulo. *Vid.* pp. 105-114 de *Petit éloge de l'errance*. [N. de la T.]

No obstante, me parece que el más bello y grandioso éxito de Kurosawa en cuanto a la figuración de dicha individualidad a la vez *errante* y *asociativa* sigue siendo *Los siete samuráis*, una de las cumbres, si no es que la cumbre, de su filmografía, que data de 1954. ¿Cuál es el argumento de esta obra? Para poder medir el alcance del trabajo del cineasta, es necesario primero recordar lo que escribía en su autobiografía respecto de los japoneses tal como los había observado en 1945:

Si el emperador no hubiese pronunciado su discurso para rogarle al pueblo japonés que abandonara las armas, y si en vez de eso hubiese llamado a la Honorable Muerte de los Cien Millones, esa gente en la calle de Soshigaya habría probablemente hecho lo que se le decía y estaría muerta, y yo probablemente habría hecho lo mismo. El japonés considera inmoral la afirmación de sí, y el sacrificio personal como una manera razonable de llevar su vida. Estábamos acostumbrados a esta educación, y nunca se nos habría ocurrido la idea de ponerla en tela de juicio. [...]

No teníamos derecho a expresarnos, sino a repetir como pericos los dogmas que el gobierno militar nos enseñaba. Si queríamos expresarnos por nosotros mismos, debíamos encontrar la manera de hacerlo sin tocar ningún problema social, por esa razón la poesía haiku conoció una nueva fama.

La creación de la obra maestra viene nueve años después del año catastrófico del que habla este texto. En consecuencia, *Los siete samuráis* es de cierta manera una respuesta, producto de una reflexión madura, a lo que era el Japón antiguo fundado sobre la noción de *cuerpo moral estatal** que estuvo a punto de llevar al país precisamente a la *Honorable Muerte de los Cien Millones*, es decir, al suicidio colectivo de toda la nación. No sé cuáles son las ideas que atormentaban al cineasta durante todos esos años en los que todos se preguntaban por la decisión que había que tomar en cuanto al futuro común, el proyecto de sociedad que se tenía que elaborar, el tipo de individuo que debía promoverse.

* Véase pp. 75-79 de *Petit éloge de l'errance*: “cuando el Estado imperial nipón se apropia en conjunto de la autoridad espiritual y el poder político inventa la noción fundamental de *cuerpo moral estatal* (*kokutai*) como único criterio legítimo para evaluar y juzgar la existencia humana en su conjunto”. [N. de la T.]

Sin embargo, la obra monumental de 1945 muestra extensamente que reflexionaba sobre estas cuestiones esenciales con los medios que le eran propios, los del cine.

La belleza de la película reside en la manera de mostrar en primer término la *errancia* de los siete hombres desprendidos de los lazos feudales y después su *acto de asociación* que tiene el efecto de producir una comunidad nueva hecha de componentes diversos, de individualidades singulares caracterizadas por una soledad común. Pero no hay que adelantarnos. Empecemos por el principio.

El comienzo de *Los siete samuráis* es notable en el sentido que expone de manera sobrecogedora la situación inicial, el punto de partida de la diégesis. “La acción tiene lugar en el siglo XVI, la época de los reinos en combate y de los guerreros civiles incesantes. Guerreros honorables vueltos bandidos salvajes devastaban los campos y ejercían una tiranía implacable sobre los campesinos. El pánico se apoderaba de ellos cuando escuchaban un ruido sordo de cascos acercarse.” Este es el pequeño texto introductorio que nos pone de lleno en el centro del mundo de *Los siete samuráis*. Entonces, se escucha efectivamente un ruido sordo de cascos, cada vez más fuerte, inquietante y amenazador, mientras que desde el fondo de la pantalla dividida en dos horizontalmente por la tierra y un cielo tempestuoso surge una tropa de bandidos que se lanza en una cabalgata fulgurante y victoriosa. La pantalla dividida en dos zonas de luminosidad contrastada es como una metáfora del mundo desgarrado en dos. Los bandidos llegan pronto por las alturas de una colina desde la cual pueden tener una vista panorámica de la aldea. Ésta, arrellanada al fondo del pequeño valle, abatida, abrumada, aplastada por el poderío arrogante de los guerreros que lo han despojado de todo, vive en el miedo y la miseria. La cámara, que deja a los bandidos en su movimiento de alejamiento, desciende hacia el pueblo y presenta primero la imagen de los campesinos reunidos en círculo, todos agachados, con la espalda

arqueada, como aplastados bajo el peso del mundo despiadado. Hay quejas y lamentos de mujeres. Gritos de cólera, aullidos de rabia y palabras de rebelión se extienden por turnos. Un campesino, Rikichi, se levanta para expresar todo su odio hacia los invasores y su irreprimible deseo de exterminarlos. A esto responde exacerbado otro campesino de más edad, Manzo: “¿Exterminarlos? ¡Eh! Sabes muy bien que es imposible. Nosotros los campesinos no tenemos ningún medio más que sufrir en silencio y soportar... Es nuestro destino. Uno no tiene más opción que la de *dejarse enrollar por aquello que es largo...*”

Manzo preconiza la resignación, la obediencia, la sumisión muda al poder absoluto de los guerreros fuera de la ley. No obstante, el decano del pueblo al que han decidido consultar propone una solución inesperada: decreta que hay que contratar a samuráis capaces de defenderlos contra el asalto de los agresores bárbaros. Pero, ¿cómo encontrarlos? Manzo se opone a esta idea descabellada. El decano responde con firmeza que un oso, cuando tiene hambre, sale del bosque. Por tanto hay que encontrar a samuráis hambrientos, *ronins* reducidos a la última necesidad. Ahora bien, un *ronin*, aun en una gran indigencia, si está muy apegado a su pertenencia a la clase guerrera, no se dignará a consagrarse a una tarea tan degradante como la de defender a un pequeño pueblo de campesinos. La misión de Rikichi y algunos otros en búsqueda de defensores desinteresados demuestra pues ser difícil. Este trabajo no dará gloria ni retribución; la única ventaja será la de poder comer lo suficiente. La mayoría de los *ronins* que se encuentran no imaginarían aceptar tales condiciones. De hecho, Kurosawa muestra a dos guerreros venidos a menos que se sienten ofendidos por la propuesta deshonrosa de los campesinos.

Con todo, el azar pone a los campesinos en el camino de un encuentro decisivo. Son testigos de una escena impactante: un *ronin*, Kanbei Shimada, disfrazado de bonzo indigente rapado, logra llevar a cabo una operación de rescate de un niño pequeño tomado

como rehén por un ladrón, para beneficio de una simple familia de campesinos. He ahí un samurái que está dispuesto a dar todo por prestar auxilio a una familia en la miseria, sin esperar nada a cambio. De entrada, por su doble distanciamiento —vestirse del hábito de *bonzo* y ponerse en el lugar de una *campesina* cuyo hijo es tomado como rehén—, Kanbei se presenta como un samurái que está dispuesto a desprenderse de su condición de guerrero si es necesario. Después de largos momentos de duda, responderá favorablemente a la petición de Rikichi. Poco a poco, este samurái que lleva una formidable facultad de *volverse otro* reúne a su alrededor a otros seres que se le parecen. Los siete son *ronins* errantes, sin empleo, sin techo, sin recursos; viven en la pobreza. Tienen en común una fuerza interior que los distingue de los demás samuráis expulsados de la casta guerrera que están deseosos, por motivo mismo de esta marginalidad sufrida, de reintegrarse al pescar un trabajo ante un señor. En cuanto a esto hay que resaltar que Kurosawa insiste en el hecho de que hay un gran número de estos ambiciosos e incluso constituyen la *mayoría*.

Si un equipo de protectores dedicados se constituye alrededor de Kanbei, es porque su facultad de desprendimiento con respecto a su grupo de pertenencia original impregna a los demás y los transforma a semejanza suya. Katsushiro, el benjamín que saldrá de su minoría de edad a través de toda la aventura contada por el relato cinematográfico, siente una admiración sin límites por su maestro después de haber sido testigo de la escena del rescate del niño. Gorobei, también fuertemente impresionado por la personalidad de Kanbei, decide poner su granito de arena en la obra común. A Shichiroji, un personaje un poco desdibujado al que Kanbei conoce nada más que por casualidad, uno lo siente atado a su compañero de armas por un profundo sentimiento de respeto y afecto. Al tratarse del temible y taciturno maestro del sable, Kyuzo, cuyo primer encuentro con Kanbei no se muestra, uno se imagina que se dejó seducir por su compromiso desinteresado. Finalmente,

en lo que concierne a Heihachi, el alegre leñador, Gorobei es quien lo encuentra como si la capacidad propia a Kanbei de ir más allá de su pertenencia propia lo conmoviera por medio del primer conmovido. A estos auténticos guerreros se añade en último lugar un séptimo que no es como los demás: Kikuchiyo. Es un falso samurái, un campesino que desea apropiarse de una identidad guerrera; al igual que Katsushiro, también le fascinó la manera en que Kanbei salvó al niño. Se ve subyugado hasta perder el poder del habla por ese extraño samurái que pone dichosamente entre paréntesis su pertenencia original para ponerse en el lugar de una campesina desesperada y de su hijo expuesto a un peligro mortal. Kikuchiyo está decidido absolutamente a seguir a Kanbei y los demás.

Guiados por los campesinos reclutadores, los seis samuráis seguidos de su medio hermano parten al alba hacia el pueblo que van a defender. Así se lanzan en una larga errancia cuyo final no conocen, un intento de desprendimiento de sí en el sentido en que se elevan más allá de su condición primera o, si se prefiere, un ejercicio de alejamiento respecto de sí que pone a prueba su humanidad al interior mismo de su experiencia de alteridad radical, de ese Otro que representan los campesinos.

Los siete samuráis son sendos *seres singulares* que se caracterizan antes que nada por su soledad esencial. Aparecen frente a nosotros, uno por uno, cada uno a su manera, en cuanto seres *autorreferenciales*: nada externo a ellos los determina. En sentido estricto, no tenemos ninguna información sobre su pasado, su presente, sus relaciones familiares o sociales. Se definen simple y llanamente por su movimiento mismo de aparición.

Lo que resulta notable es que estos seres errantes y libres, a partir de su posición de *seres singulares*, buscan tejer lazos inéditos no sólo entre ellos —inéditos en el sentido de que ya no son de naturaleza vertical sino de esencia horizontal—, sino también con los campesinos

desde la perspectiva de la creación de un verdadero cuerpo político. La errancia de los siete hombres los lleva por tanto a proceder a un acto de asociación consentido libremente. El designio profundo de Kurosawa estalla aquí en toda su radicalidad. A mí me parece dotado de una incomparable fuerza de cuestionamiento de la *res publica*, en vista de la concepción tradicional y étnica de lo *político*; estamos en presencia de hombres que buscan *rehacer una sociedad* con motivo de esta especie de *pacto social* que contrajeron entre ellos y con los campesinos que a partir de ese momento quieren proteger contra la horda de bandidos sin escrúpulos.

Sin embargo, no todos los campesinos del pueblo están forzosamente dispuestos a aceptar con los brazos abiertos a sus salvadores. Cierta desconfianza puede instalarse y conducir a uno que otro individuo a privilegiar el interés particular en perjuicio del interés común. De esta forma, Manzo, quien teme lo que pueda ocurrirle a su hija Shino, joven, bella y libre en el medio de los guerreros, siembra el pánico al transformarla en chico con el salvaje método de cortarle la abundante cabellera. Mosuke, que reprime a Manzo en esa ocasión, también se deja llevar por la ira cuando se entera de que debe sacrificar su casa situada a las afueras para la construcción de barricadas que protejan el pueblo. Kanbei desenvaina entonces su sable para ordenar a los disidentes que asuman su puesto, y a semejanza de un tribuno, arenga a los campesinos: “No pueden ponerse en peligro veinte casas para salvar tres. Una vez que destruyan el pueblo, ninguna de esas tres casas podrá sobrevivir. De eso se trata la guerra. Proteger a los demás para protegernos a nosotros. El que sólo piense en sí mismo se destruirá solo.”

A pesar de la apariencia comunitaria del pueblo, los campesinos no constituyen un cuerpo social unificado al inicio. Como lo resaltó de manera atinada Clélia Zernik, están ahí más bien en calidad de multitud o agregado de individuos impotentes, se trata precisamente

de transformarlos en *pueblo* por medio de la intervención educativa de los samuráis. Me parece que este proyecto de institución política, dicho de otro modo, esta visión de lo *político*, en gran medida afín al espíritu del *Contrato social*, es precisamente lo que *Los siete samuráis* presenta y propone al público de 1954 aún asediado por los espectros de la Guerra de los Quince Años* que, como se sabe, engendró terribles sufrimientos en Japón y otras partes.

La escena que muestra admirablemente el carácter gregario de los campesinos es sin duda alguna en la que los samuráis llegan al pueblo. Se trata de un momento esencial en el que una especie de pacto social se celebra gracias a la mediación genial de Kikuchiyo para hacer de la multitud desordenada lo que Rousseau llama precisamente un *pueblo* o una *república*. Tratándose de esto cabe señalar que Kikuchiyo, un falso samurái o un ser híbrido ni samurái ni campesino, es el único que podía desempeñar el papel de catalizador que permitiera el encuentro fabuloso de los campesinos con sus guerreros protectores.

Los campesinos temen a los samuráis. Están encerrados en sus casas. Nadie tiene el valor de acercarse a los defensores, a los que no perciben como tales. En ese momento se escuchan unos golpecitos de madera estridentes, como una alerta que viene de quién sabe dónde. Kanbei y sus colegas se precipitan hacia la plaza del pueblo, mientras que los campesinos asustados, soltando gritos de terror, se dispersan por todos lados. El correr ritmado y determinado a la vez de los samuráis se opone a la agitación caótica de los aldeanos. Los cuerpos erectos y perfectamente dominados de los guerreros contrastan con los cuerpos dudosos, inestables y titubeantes de los granjeros. En el plano cinematográfico,

* Nosotros en Occidente la conocemos como “Guerra del Pacífico”, pero Mizubayashi la llama así porque es la manera japonesa posterior de referirse a ese conjunto de conflictos si se toma como punto de inicio la invasión de Manchuria (1931) en lugar de la expansión a partir de 1941 que designa la Guerra del Pacífico. [N. de la T.]

resaltaré que los movimientos de las multitudes campesinas aglutinadas, desordenadas e histéricas son captados por planos de conjunto, mientras que los samuráis, en perfecto dominio de sus movimientos, son individualizados por una sucesión rápida de planos medios. Al final se revela que los golpes de madera estridentes se debían al malicioso engaño de Kikuchiyo que quiso así sacar de sus madrigueras a todos los campesinos cobardes y efectuar el encuentro de dos grupos distintos en una cálida y jovial reunión. En consecuencia, ahí nace algo que podría llamarse un pueblo (distinto de una simple multitud) o, si se prefiere, un *cuero político* en el sentido que Rousseau le da al término. Kikuchiyo funge aquí como una metáfora viviente del *pacto social* que permite la unión de ambos grupos, incluso de todos los individuos que hasta ese momento estaban dispersos, lo cual además ilustra magníficamente el estandarte fabricado por Heihachi y enarbolado a continuación por Kikuchiyo mismo sobre el techo de una choza tras la muerte dramática del leñador, el estandarte que sería la bandera de una verdadera ciudad, negación y antítesis radical de la bandera del disco solar. La película se adhiere a la Historia de nuestra época por medio del personaje de Heihachi que inventa el símbolo de un *cuero político* naciente. Cabe recordar a este respecto que precisamente a la mitad de la secuencia narrativa de *Los siete samuráis* está inserta una breve secuencia que no pasa inadvertida debido a su *realismo crudo*. El efecto documental prevalece sobre el ficticio como si la película nos invitara a salir de la historia para entrar de lleno en la Historia. El día anterior a la cosecha, los samuráis reúnen a los campesinos: Gorobei les advierte que a partir de ese momento deberán vivir en grupo con el fin de prepararse para la batalla contra los bandidos. Kikuchiyo añade: “Entonces, ¡complazcan a su mujer esta noche!” La frase de Kikuchiyo, dicha con un tono de broma, provoca una risa general, tan franca como jovial, de parte de las campesinas arrugadas y ya sin dientes. La manera en la que Kurosawa filma en plano

medio a esas mujeres viejas, representadas sin duda alguna por actrices no profesionales, pone en evidencia que ellas no solamente se encuentran en la historia (de la película) sino más que nada en la sociedad japonesa de su tiempo.

A través del esfuerzo de distanciamiento respecto de sí desplegado por cada uno de los samuráis solitarios, a través también de su deseo de asociación para el bienestar común aparece pues la errancia del cineasta mismo, profunda y grandiosa. Me parece que Kurosawa llevó a cabo aquí una tarea titánica que lo llevó muy lejos en la deconstrucción de la famosa noción de *cuerpo moral estatal*, encarnación nacional del cuerpo divino del Emperador y fundamento mismo del Japón de antaño que sumió a éste en uno de los sistemas totalitarios más mortíferos, menos respetuosos del individuo y de la vida humana. En la obra maestra de 1954, la idea de *cuerpo moral estatal* es aniquilada hasta sus raíces en beneficio del surgimiento de otro orden de cuerpo que es precisamente un *cuerpo político* informado ya no por una instancia tutelar exterior, sino fundamentalmente resultado de la voluntad común de los individuos reunidos.

El director de *Los siete samuráis* es un creador inusual que, con los medios que le son propios, supo introducir cierta idea de república en el imaginario político japonés, un verdadero estallido en la calma.

EPÍLOGO

Mi errancia

Soy japonés, nací en Japón de padres japoneses; crecí en Japón, fui instruido en el sistema educativo japonés. En la genealogía entera de mi familia, tan lejos como se pueda remontar en el tiempo, no se ve figura extranjera alguna. Y, hoy en día, sigo viviendo en el país que me vio nacer, sigo respirando en las costumbres que forjaron mi cotidianidad, moviéndome en el embrollo de las percepciones que moldearon y moldean mis días tanto como mis noches.

Uno no escoge su nacimiento. No escoge a sus padres. No escoge su genealogía. No escoge su país. No escoge sus orígenes étnicos y raciales. No escoge ni su época, ni su lugar y fecha de nacimiento, ni tampoco *a priori* su lengua. Sin embargo, entre todos esos hechos fuera de nuestro control, que se nos imponen definitivamente desde fuera y que nos fijan, nos detienen, nos encierran en una determinación previa sin salida o casi, sólo el espacio de la lengua parece ofrecernos aperturas, escapatorias, por ínfimas que sean. En realidad, uno puede escoger su lengua si así lo desea; una lengua, de las lenguas que hay en toda la gigantesca sinfonía comunicante de las lenguas. Uno puede apropiarse libremente de una lengua, de unas lenguas. Y una cosa que vale la pena notar es que la lengua o más bien las lenguas son bienes comunes, espacios públicos, lugares no delimitados y no delimitables que uno puede recorrer, frecuentar sin quedar a deber nada a nadie, sin ser tachado de invasor. La lengua no es una *propiedad privada*. Es una tierra generosa sin propietario en la que tiene lugar una fabulosa fiesta permanente de entrada libre. La lengua

es la cosa, y al decir esto siento la necesidad de decir de inmediato que no es una cosa, la lengua es entonces algo que da cuenta, atrevámonos a usar el término, del *comunismo absoluto*, es decir, algo que, más allá de la situación babélica del mundo, es lo más universalmente compartido y compartible, más que el cielo que vemos, más que el aire que respiramos. ¡Qué alentador y reconfortante es saber que uno no está fatal y terminantemente encerrado en una sola lengua, que uno no es inevitablemente prisionero de su cultura propia!

Me gustan los errantes, los personajes en errancia que se alejan de lo natural, de lo natal, de lo materno. Me gustan aquellos que miran lo cercano desde la lejanía. Me gustan aquellos que se atreven a deshacer los lazos preestablecidos para rehacer otros que les convengan, un poco como lo *ecléctico* de Diderot que tiene la intención de hacerse una “filosofía particular y doméstica” después de haber examinado todas las filosofías “sin deferencia y sin parcialidad”. Me gusta por ejemplo Travis Henderson en *París, Texas* (1984) de Wim Wenders; me gusta también Natalie Ravenna en *Dos almas en pugna* (1969) de Francis Ford Coppola.

No obstante, yo no me parezco en nada a Travis ni a Natalie. No me gustan los desplazamientos. Soy de naturaleza muy sedentaria. Estoy bien donde me encuentro. Con todo, ¿me atrevería a definirme como un ser en errancia? Mi errancia, si es que la hay, es de orden interior como la de todos mis grandes héroes convocados en las páginas anteriores. Pero también y más que nada es de naturaleza lingüística. Comenzó hace ya más de cuarenta años entre dos lenguas; entre, por un lado, la de mis padres, la que me fue dada naturalmente, la que me atraviesa a todo lo vertical y, por otro lado, la que fui a habitar, de

la que escogí apropiarme, aquella a partir de la cual decidí hacerme un lugar de anclaje que me permite distanciarme de lo que mi lengua de origen me obliga a ser.

Pero, ¿de dónde vino ese deseo de errancia? Creo poder decir hoy que mi manera de entrar, de penetrar en la lengua francesa e incluso de experimentarla si me atrevo a decir, esa manera voluntaria y voluntarista de *descentrarme* respecto de mi lengua primera, se la debo ampliamente a mi padre. Al vivir durante el periodo tan difícil de los años previos a la guerra que vio a Japón sumergirse en la dictadura asesina, mi padre supo desolidarizarse de la unanimidad de la mayoría reinante. Yo nací de *ese deseo*. Mis dos nacimientos, uno biológico y el otro inscrito en la elección de la lengua francesa, se originan de *ese deseo*. Esa es la razón por la cual me atrevo a hablar de la *lengua paterna* refiriéndome al francés. “Lengua paterna” no es un concepto; es simplemente una manera de indicar una proximidad real, la inscripción de mi identidad en una lengua aprendida laboriosamente y conquistada amorosamente. Insistiré en esos dos adverbios: *laboriosa* y *amorosamente*. Laboriosamente, porque, cuando uno viene de una lengua tan alejada como el japonés, el aprendizaje implica un esfuerzo y una actitud que hay que calificar de ascéticos; amorosamente, porque sin el amor a las palabras y a la música que generan en su disposición sutil, uno no puede ir lejos en su errancia verbal. No es anodino que siempre haya considerado al francés un instrumento musical, pero también y sobre todo como una mujer deseada o más bien el cuerpo deseado de una mujer que se me escapa perpetuamente.

El francés es mi instrumento musical, mi deleite. El músico que se esconde dentro de mí se entrega a un ejercicio solitario en la intimidad impenetrable de una alcoba cerrada con llave. Ahí se libera. Al salir de su lengua natal que lo encierra en inextricables limitantes de orden al mismo tiempo social y lingüístico y al emprender un descenso submarino en las aguas profundas de la lengua francesa, se aventura a señalar avances

inseguros, peligrosos en un espacio extraño y misterioso que emerge frente a él y al fondo de él. En esencia, esa es su *errancia* que no dejará de proseguir *solo*; incansable, incesante e interminablemente.

Sí, solo. Estar en el lenguaje esencial que elabora por medio de esa otra lengua que es el francés para callarse, para morir a sí mismo; entrar, dicho de otro modo, en el *reino intermedio* por la majestuosa puerta de esa otra lengua; estar así *desvinculado* de todo lo que *hablar* en su lengua primera supone; querer compartir del mismo modo la soledad de un animal que ve lo *Abierto* como dice Rilke; apegarse a conservar su estatus de *ser singular* hasta poner entre paréntesis su ser social; es necesariamente experimentar un duro pesar, una melancolía tenaz, una desolación profunda.

Kurosawa lo sabía. ¿Se han dado cuenta de que algunos de los guerreros de *Los siete samuráis*, empezando por el jefe Kanbei, llevan en sí esa tristeza inherente a su situación de *ser singular*? Soseki Natsume lo sabía también. Me pregunto pues si no es esa tristeza la que evoca este gran novelista en su célebre conferencia *Mi individualismo* (1914). Dicha conferencia fue pronunciada en un contexto particular que es el del afianzamiento del régimen dictatorial de la era Meiji, definido, por un lado, por la Constitución del Imperio del Gran Japón y, por otro, por la Ordenanza Imperial sobre la Educación. Y, me atrevo a pensar, la valentía de asumir y vivir esa tristeza fue lo que le permitió a Soseki crear figuras literarias poderosas, inolvidables precisamente por su voluntad de *errancia desvinculada*, como el personaje del joven auténticamente *libre* de *Botchan* (1906) o ese del *inactivo* Daisuke de su obra maestra *Y entonces...* (1909).

Al final de este *Elogio de la errancia* que se esforzó por ser en sí mismo un intento de errancia, pienso sobre todo en el personaje de Botchan, ese joven profesor de matemáticas en un colegio de provincia. En cada institución escolar, el “santuario” era el

lugar en donde se almacenaban el retrato fotografiado del emperador y una copia actualizada de la Ordenanza Imperial sobre la Educación. La misión del vigilante nocturno consistía precisamente en salvar a toda costa esos dos sustitutos sagrados de la presencia imperial puesta en peligro por las llamas de un eventual incendio. Ahora bien, Soseki inventa una situación según la cual Botchan, mientras está de guardia en la noche, se toma la libertad de ir a relajarse en las aguas de una fuente termal. El escritor llega incluso a efectuar una especie de desacralización del “santuario” con la invasión de una plaga de langostas. ¿Cuántos hombres y mujeres en la actualidad son capaces de ser igual de soberanamente indiferentes que Botchan ante la sacralidad imperial, e igual de libres, igual de radicalmente críticos que Soseki frente al poder dictatorial del Estado siempre listo a resurgir?

“Por gracia de una educación reducida al mínimo estrictamente necesario, la gente de este país es tan explotada, hasta dar vértigo, que sucumben todos a coro ante la neurastenia”, hacía decir el novelista de *Y entonces...* a su personaje principal. ¿Qué diría él hoy frente a los resucitados del *cuerpo moral estatal* que vampirizan las mentes?

Una extraña y amenazadora calma reina en Tokio.

III.2 Decisiones de la lengua

Para una traducción naturalizante que se adecúe a este texto, es de primera importancia hacer una distinción entre los fenómenos que tienen que ver únicamente con la diferencia entre una lengua y otra y aquellos que conciernen al uso particular del lenguaje que demuestra el autor. Esta diferenciación marca un claro límite entre lo que me permití reformular (fenómenos de la lengua) y lo que conservé de la manera más apegada posible al original (fenómenos del lenguaje). Esta distinción se basa en la doble relación instrumental de Mizubayashi con la lengua que ya mencioné inicios de este trabajo.⁴⁶ El uso del lenguaje correspondería al uso instrumental *musical*; mientras que el uso de la lengua correspondería al uso instrumental *comunicativo*.

En esta primera sección nos dedicaremos a los fenómenos que tienen que ver con la lengua, que sirve a Mizubayashi de instrumento de comunicación. El objetivo de la naturalización a nivel de la lengua es que el texto en español no presente retos sintácticos al lector que dificulten aún más su comprensión de un texto que nunca dejará de ser extranjero hasta cierto punto. De esta forma no busco hacer que el texto original se vuelva más simple, sino únicamente que el texto traducido no adquiera una dimensión de dificultad que no tenía el original.

Puesto que el francés y el español son lenguas romances y por tanto muy cercanas, puede resultar tentador pasar por alto las estructuras que son más afines al español y calcar las del francés sin más trabajo sobre la lengua. Esto es notoriamente posible, dado que en español la construcción de la frase “no está sometida a reglas inflexibles”:⁴⁷ la posición del

⁴⁶ *Vid. supra*, p. 11.

⁴⁷ Martín Vivaldi, Gonzalo, *Curso de redacción*, México: Prisma, 1980, p. 88.

verbo y los complementos en la frase no es fija, entre otras características. Así, es posible tener una estructura gramaticalmente correcta que, no obstante, resulte poco clara para el lector. Busqué evitar esta falta de claridad en la medida que el texto original en francés sí es transparente y armónico porque usa formulaciones que le resultan conocidas al lector del francés.

La tabla a continuación muestra algunos ejemplos significativos de cambios en formulación que realicé sistemáticamente a lo largo del texto. Elegí estos ejemplos porque son fenómenos recurrentes. En la mayoría de los casos, aunque no en todos, los resolví de la misma manera aquí expuesta, siempre con el objetivo de que la formulación de las frases resultara familiar en español. Las páginas de la columna “Francés” se refieren a la edición original de *Petit éloge de l’errance* citada anteriormente y las páginas de la columna “Traducción” se refieren a la sección III.1 del presente trabajo:

	pág.	Francés	pág.	Traducción
1.-	14	Des claquements de bambou stridents et des battements de tambour plus clairs et plus aérés — il s’agit sans doute d’un tambour à main, en forme de raquette de tennis, frappé à coups de mailloche — <u>se font entendre...</u>	29	<u>Se escuchan</u> chasquidos de bambú estridentes y golpes de tambor más claros y aireados —sin duda, se trata de un tambor de mano, en forma de raqueta de tenis, golpeado con un mazo—...
2.-	21	Je suis <u>habité, hanté, obsédé</u> par lui.	35	<u>Vive</u> en mí, me <u>asedia</u> , me <u>obsesiona</u> .
3.-	24	<u>C’est</u> pour être seul <u>qu’</u> on décide de s’en aller, de marcher vers on ne sait où.	37	Uno decide irse, caminar hacia quién sabe dónde <u>precisamente</u> para estar solo.
4.-	34	J’ai de l’aversion, <u>depuis lors</u> , pour ceux qui tirent un plaisir malsain	41	<u>Desde entonces</u> , siento una aversión por los que obtienen un placer malsano de su posición de

		de leur position de supériorité supposée.		supuesta superioridad.
6.-	73	Ce n'est <u>rien moins</u> que sûr	58	Es seguro que no.

Tabla 1. Ejemplos de cambios en la formulación.

El ejemplo 1⁴⁸ muestra, en francés, una oración en la que el sujeto y el verbo están separados por una frase incisa entre guiones largos. En español esto resulta muy raro, porque no es cómodo para el lector tener una incisa tan larga antes de saber cuál es el verbo de la oración. El *Curso de Redacción* de Martín Vivaldi recomienda que el inciso modificativo se ponga “donde menos estorbe a la claridad del pensamiento: es decir, procurar que sea lo menos inciso posible”.⁴⁹ Con esto en mente, decidí mover el verbo al principio de la frase. El ejemplo 4 muestra un fenómeno similar con una frase adverbial que “estorba” en español. Pasé ésta al principio de la oración y con esto pude prescindir de una coma para que la lectura se volviera mucho más fluida.

El caso 2 muestra un ejemplo de voz pasiva en francés. Ésta es completamente correcta en español para dar mayor énfasis al sujeto, que en la voz activa sería el objeto directo. No obstante, cabe recordar que ésta es mucho más frecuente en francés. El español, de hecho, prefiere la voz activa.⁵⁰ En este caso, este tipo de reformulación resulta mucho más cómoda para el lector y además se conserva el énfasis por la repetición de “me”.

En el ejemplo 3 encontramos la típica fórmula enfática francesa “C’est... que”. Elegí el recurso de añadir el adverbio para evitar calcar el galicismo y conservar el énfasis. Finalmente, en el ejemplo 6 podemos ver una frase fija en francés que usa la negación para

⁴⁸ El subrayado de éste y todos los demás ejemplos es mío.

⁴⁹ Martín Vivaldi, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁰ Alonso, citado en Martín Vivaldi, *op. cit.*, p. 125.

dar énfasis. En español las negaciones no dan el mismo efecto y más bien provocan cierta confusión. Opté por una frase más corta, clara y contundente, porque me parece que cumple mejor con el objetivo de responder a la pregunta de dicho pasaje.

III.3 *Decisiones del lenguaje*

Pasemos ahora al segundo tipo de fenómenos, los que conciernen al lenguaje, definido como la manera en que el autor se expresa para construir su estilo. Por una parte, en este nivel podemos apreciar cómo el autor trata la lengua como instrumento musical. Gracias al lenguaje, el francés correcto del autor que ya comentamos en la sección anterior se vuelve un francés de una sonoridad y ritmo peculiares que quizá en ocasiones parezcan incluso extraños o indeseables. Elegí hacer todo lo posible por conservar esta sonoridad, pues me parece que forma parte de la propuesta estética del autor, un redescubrimiento de la lengua que no se deja limitar por lo tradicionalmente aceptado.

Por otra parte, como ya mencionamos en las secciones II.1 y II.2,⁵¹ el texto que nos ocupa es un ensayo y, como tal, en él el autor emplea la lengua de una manera singular para mostrarle al lector su punto de vista respecto del tema que desarrolla. Todas las elecciones del autor se pueden apreciar a nivel de lenguaje, es decir, en la “modalidad”, mencionada anteriormente.⁵² Esto significa que los matices positivos, negativos o enfáticos creados por distintos tipos de modificadores son necesarios para la comprensión del texto y deben traducirse con la mayor transparencia posible. Además de los modificadores, los elementos

⁵¹ *Vid. supra*, pp. 12-18.

⁵² *Vid. supra*, p. 18.

que le indican al lector la presencia de la voz y la voluntad del autor son esenciales. Todo esto da forma a la manera en que el lector percibe la escritura del autor como singular.

La dificultad en cuanto a las decisiones de traducción que se plantean en esta sección y la anterior radica en saber distinguir los fenómenos que conciernen únicamente a la lengua y aquellos del lenguaje particular del autor. La lengua se encuentra sistematizada más allá de este texto, en toda la comunidad de escritores de expresión francesa. Por su parte, el lenguaje se sistematiza al interior del mismo texto únicamente. Los rasgos del lenguaje se pueden sistematizar en una comunidad cuando hablamos de corrientes literarias, por ejemplo, y ese no es el caso del autor que nos ocupa.

A continuación comparto una serie de tablas que agrupan los usos particulares del lenguaje:

pág.	Francés	pág.	Traducción
13	en crescendo	27	<i>in crescendo</i>
15	leitmotiv	29	<i>leitmotiv</i>
16	plan taille	30	plano medio
17	raccord	30	continuidad
64	état de nature	49	estado de naturaleza
64	<i>res publica</i>	47	<i>res publica</i>
68	passé, présent, futur	52	pretérito, presente, futuro
117	diégèse	64	diégesis
132	« salle de garde »	75	“santuario”

Tabla 2. Ejemplos de registro especializado

Esta primera tabla agrupa los términos que pertenecen a un registro especializado de la música, el cine, la política y la lengua. Cabe resaltar que algunos términos debieron adoptar cursivas en español por ser considerados aún voces extranjeras: “*in crescendo*”, “*leitmotiv*” y “*res publica*”. La importancia de conservarlos y no sustituirlos por perífrasis

explicativas está en que ayudan al texto en la construcción de su lector. Una traducción naturalizante no tendría por qué explicarlos si el autor decidió ponerlos en el texto original.

pág.	Francés	pág.	Traducción
66	...à dix mille kilomètres de Paris,...	50	...a diez mil kilómetros de París,...
66	L'État tel que les Japonais l'appréhendent et le vivent [...] <u>Leur</u> État, c'est...	50	El Estado tal como los japoneses lo perciben y lo viven [...] <u>Su</u> Estado es...
85	Ne cherchez- <u>vous</u> pas en France,...	58	¿Acaso no buscan <u>ustedes</u> en Francia,...
127	Je suis japonais...	72	Soy japonés,...
127	...aujourd'hui, je continue à vivre dans le pays qui a vu ma naissance,...	72	...hoy en día, sigo viviendo en el país que me vio nacer...

Tabla 3. Marcadores de la voz del autor

La tabla anterior ejemplifica momentos clave en el texto en los que el autor hace explícito el lugar en el que se encuentra y su propia identidad. Son elementos de gran importancia en la construcción del autor y el lector que se puede apreciar en el texto fuente. Quizá resulten un poco anodinos como decisiones de traducción propiamente dichas, pero vale la pena mencionarlos puesto que explicitan la manera en que una traducción naturalizante no podría nunca eliminar lo extranjero de un texto.

La tabla siguiente muestra algunos usos particulares de la lengua que demuestran una toma de postura frente a lo que se dice. Los ejemplos 1 y 2 muestran la elección de adjetivos y verbos que dan cuenta de la opinión negativa del autor. Atenuarlos habría significado restarle poder a las afirmaciones. Los ejemplos 3 a 6 muestran cómo el autor usa cursivas y mayúsculas para resaltar lo que le parece pertinente. Además, en ocasiones,

estos últimos también sirven como indicadores de ritmo y entonación que acentúan la importancia que el autor le da al francés como instrumento musical.

	pág.	Francés	pág.	Traducción
1.-	71	La soumission <u>aveugle</u> à la majorité tyrannique s'est montrée dans toute sa <u>misérable</u> et <u>effrayante splendeur</u> pendant les années qui ont conduit le pays à son effondrement en 1945.	55	La sumisión <u>ciega</u> a la mayoría tiránica se mostró en todo su <u>miserable</u> y <u>aterrador esplendor</u> durante los años que condujeron al país a su desmoronamiento en 1945.
2.-	132	Que dirait-il aujourd'hui face aux revenants du <i>corps étatico-moral</i> qui <u>vampirisent</u> les esprits ?	76	¿Qué diría él hoy frente a los resucitados del <i>cuero moral estatal</i> que <u>vampirizan</u> las mentes?
3.-	69	la vie de <u>chaque instant</u>	53	la vida de <u>cada instante</u>
4.-	71	la <u>tendance générale et prédominante</u> de l'époque	55	tendencia <u>general y predominante</u> de la época
5.-	73	<u>errance</u> intellectuelle	56	<u>errancia</u> intelectual
6.-	66	Leur État, c'est <u>CELUI</u> qui s'impose, [...] C'est <u>CELUI</u> qui fait sentir aux japonais...	50	Su Estado es <u>AQUEL</u> que se impone, [...] Es <u>AQUEL</u> que hace sentir a los japoneses...

Tabla 4. Usos particulares de la lengua

Por último, en la tabla siguiente tenemos algunos ejemplos de las figuras de estilo que más utiliza nuestro autor: aliteración, anáfora, políptoton y reiteración. Se trata de figuras de repetición que se encuentran a lo largo de todo el texto y que le brindan un ritmo particular. Remarcan lo que ya se ha dicho para que no le quede ninguna duda al lector. Su uso continuo indica que, al ser parte del estilo, no deben eliminarse ni sustituirse por pronombres. En caso de que no formaran parte del estilo, lo más lógico sería sustituirlas para evitar la cacofonía, pero dentro de este texto se corresponden y crean una armonía y sonoridad propias, que hasta cierto punto no son convencionales:

pág.	Francés	pág.	Traducción
14	...une averse de sons <u>grésillants</u> qui <u>brisent</u> la continuité <u>rythmique</u> et musicale.	27	...un <u>torrente</u> de sonidos <u>chirriantes</u> que <u>rompen</u> la continuidad <u>rítmica</u> y musical.
18	... <u>un silence, un silence</u> qui n'en finit pas.	31	... <u>un silencio, un silencio</u> que no termina.
33	qualités <u>incontestables</u> et <u>incontestées</u>	39	cualidades <u>indiscutibles</u> e <u>indiscutidas</u>
61	Le locuteur n'exprime pas sa joie de retrouver un proche qui était parti loin. <u>Non, ce n'est pas cela.</u>	47	El locutor no expresa la dicha de encontrarse con alguien cercano que había partido lejos. <u>No, no es eso.</u>
14	...il est mal <u>coiffé</u> (son chignon n'est pas correctement <u>noué</u>), que son kimono est <u>rapiécé</u> , sensiblement <u>défraîchi</u> .	28	...está mal <u>peinado</u> (su recogido no está <u>atado</u> correctamente) y su kimono está <u>remendado</u> , sensiblemente <u>desteñado</u> .

Tabla 5. Figuras de repetición

Todos estos ejemplos sirven apenas como una muestra de las decisiones de traducción más relevantes en este texto. Los elegí porque son ejemplos muy concisos de fenómenos que se repiten a lo largo de todo el ensayo. Un volumen de texto tan extenso como el que se presenta en este trabajo cuenta con muchos más casos interesantes que, aunque no mencioné, sí fueron objeto de una reflexión consciente al momento de traducir.

Conclusión

Escoger la traducción comentada como modalidad de titulación brinda una oportunidad a la que se debe poner mucha atención: escoger el texto que se va a traducir. Es una situación que no se presenta tantas veces en la formación de un traductor y mucho menos en su vida profesional. Creo que el haber elegido este texto para traducirlo es la primera y más importante decisión de traducción que tuve que tomar. Como señala Teun Van Dijk en el recién explorado campo de la pragmática de la comunicación literaria: “la producción (y la interpretación) de dicho texto son acciones sociales”.⁵³ Desde ese punto de vista, la elección misma de este texto para interpretarlo y traducirlo dice mucho sobre mi contexto social y lo que quiero comunicar como traductora.

Este texto habla de una realidad social y política alejada de la nuestra; pero podríamos llegar a una reflexión similar a través de la lengua: “No se incide en el inconsciente político de toda una nación con una manipulación verbal de superficie. No obstante, es seguro que la deconstrucción de la comunidad nativa pasa también necesariamente por la de la lengua, por un *trabajo* de la lengua consciente y en suma profundamente literario”.⁵⁴ Me parece que esta reflexión justifica por completo mi interés en este texto. La traducción, que a mi parecer es uno de los trabajos de la lengua más conscientes y profundamente literarios, lleva al análisis profundo de la comunidad nativa e inevitablemente al de la comunidad ajena. En ello reside el valor del contacto entre dos lenguas diferentes. Éstas son puertas de entrada a toda la historia de una comunidad de hablantes, sus creaciones literarias y en general su modo de ver la vida.

⁵³ Van Dijk, Teun A., “La pragmática de la comunicación literaria” en José Antonio Mayoral (comp.), *La pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco, p. 176.

⁵⁴ *Vid. supra*, p. 60.

Más allá del enorme placer lingüístico que genera el trabajo de la traducción, es un acto valioso por este redescubrimiento de una comunidad desde la perspectiva de otra. A los traductores se nos permite redescubrir nuestra lengua, y todo lo que implica, desde una perspectiva externa con la que tenemos contacto constante. El acto de traducir tiene muchas semejanzas con la definición de errancia de Mizubayashi, es un andar solitario hacia un rumbo incierto que sólo el texto podrá indicarnos; aunque nuestra dirección sí sea precisa en cuanto a objetivos, los textos nos invitan a descubrir rincones de la lengua que desconocíamos. Este texto me permitió descubrir que la traducción es una forma de errancia lingüística que tiene un enorme valor dentro de las comunidades. El *elogio de la errancia* me permitió a mí hacer un elogio de la traducción.

Fuentes

- BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Ginebra: Les sentiers de la création-Flammarion, 1970.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y Amparo TUSÓN VALLS, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, 2ª ed., Barcelona: Ariel, 2007.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., *Vocabulario básico del audiovisual*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2004.
- DRUIDE Informatique Inc., *Antidote Ardoise 2 – Dictionnaires et guides* [Aplicación para Ipad], versión 2.3.1, 2016. Disponible en: <<http://itunes.apple.com/mx/app/antidote-ardoise-2-dictionnaires/id/797819487?mt=8>>
- GAUVIN, Lise, Introducción, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, París: Karthala, 1997, pp. 5-15.
- KUROSAWA, Akira, director, *Sanjuro*, 1962.
- , *Yojimbo el mercenario*, 1961.
- , *Los siete samuráis*, 1954.
- MAKHOLOUF, Georgia, “Akira Mizubayashi, étranger à sa langue”, *L'Orient Littéraire*, núm. 72, (junio de 2012). Disponible en línea: <http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=3844> [consultado el 17 de agosto de 2015]
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Curso de redacción*, XIX ed., México: Prisma, 1980.
- MIZUBAYASHI, Akira, *Petit éloge de l'errance*, París: Gallimard, 2014. [Folio 2€]
- , *Une langue venue d'ailleurs*, Prefacio de Daniel Pennac, París: Gallimard, 2011. [Folio]
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., Espasa, 2014. Disponible en línea: <dle.rae.es>
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, ed. bilingüe, trad. del alemán de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 2000.
- YUKIO, Kaibara, *Historia del Japón*, México: F.C.E., 2000.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, Londres y Nueva York: Routledge, 1995.

VAN DIJK, Teun A., “La pragmática de la comunicación literaria” en José Antonio Mayoral (comp.), *La pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco, pp. 171-194.

WEINBERG, Liliana, *Pensar el ensayo*, México: Siglo veintiuno editores, 2007.

ZAVALA RUIZ, Roberto, *El libro y sus orillas*, México: F.C.E., 2012.