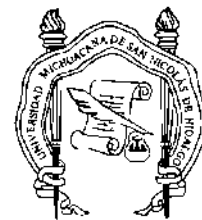




UNIVERSIDAD MICHOACANA SAN NICOLÁS DE HIDALGO



FACULTAD DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

**Análisis comparativo de *Casa de geishas*
de Ana María Shua**

TESIS DE MAESTRÍA

ANA GABRIELA RANGEL CUEVAS

GRADO A OBTENER: MAESTRA EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

ASESOR: DOCTOR EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y
LITERATURA COMPARADA RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ

MORELIA MICHOACÁN, JULIO DE 2015



Esta investigación ha sido desarrollada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por medio del programa de becarios nacionales dentro del Programa Nacional de Posgrados de calidad (PNPC).

Índice	Pág.
Resumen / Abstract	4
Introducción	5
0.1 Microrrelato	5
0.2 Ana María Shua	12
0.3 Metodología y teoría	14
0.4 Distribución de la investigación	19
Capítulo I: El Orientalismo latinoamericano en la literatura	21
1.1 Oriente: de Occidente a la concepción latinoamericana	22
1.2 La poesía latinoamericana que mira hacia Oriente	38
1.3 La narrativa latinoamericana <i>reciente</i> con perspectiva orientalista	50
1.4 La brevedad como <i>liason</i> entre la literatura latinoamericana y Oriente	56
Capítulo II: La casa como espacio de las prostitutas como personajes prototípicos	63
2.1 El burdel: de espacio para la sexualidad a espacio cotidiano	64
2.2 La espacialidad en <i>Casa de geishas</i>	74
2.2.1 Constitución de la casa	75
2.2.2 Los personajes y el espacio	79
2.3 Personajes icónicos	81
2.3.1 Madama	81
2.3.2 Prostitutas	86
2.3.3 Clientes	95
Capítulo III: Intertextos varios y la metatextualidad como <i>leit motiv</i>	101
3.1 Arquetipos y textos literarios clásicos	101
3.1.1. Rabino y golem	102
3.1.2. Doncellas y unicornios	110
3.1.3. Ermitaños	120
3.1.4. Cenicienta y Blancanieves	128
3.1.5. Princesas y sapos	134
3.1.6. Otras tradiciones literarias	138
3.2 La metatextualidad en <i>Casa de geishas</i>	146
Conclusiones	153
Bibliografía	163
Anexos	175

RESUMEN

Este trabajo está enfocado en el análisis comparativo de *Casa de geishas* de Ana María Shua. Las primeras aproximaciones que hemos hecho son de los conceptos de microrelato y literatura comparada. En la introducción hay también una pequeña lista de algunos de los trabajos de Ana María Shua. La investigación ha sido organizada en tres bloques. El primero contiene: a) el origen del orientalismo, propuesto por Edward Said; b) la poesía y la narrativa corta latinoamericana que tiene algunos elementos orientales; c) la brevedad como un elemento de “liason” entre la literatura latinoamericana y oriental. El segundo capítulo analiza la configuración de la casa como un burdel, usando las categorías de espacio y los personajes icónicos: la madama, las prostitutas y los clientes. La última parte contiene dos secciones, los intertextos y la metatextualidad. Algunos de los intertextos que revisamos son Blancanieves, Cenicienta y el golem. En la parte de la metatextualidad, hemos examinado algunos de los microrrelatos que contienen una reflexión sobre el proceso de escritura.

Palabras clave: microrelato, intertextualidad, metatextualidad, literatura latinoamericana, orientalismo.

ABSTRACT

This work is focused in the comparative analysis of *Casa de geishas* of Ana María Shua. The first approximations we had made are to the concepts of microfiction and comparative literature. In the introduction there is also a short list of some of the works of Ana María Shua. The investigation has been organized in three blocks. The first one contains: a) the origins of the orientalism, proposed by Edward Said; b) the latinoamerican poetry and short narrative that has some oriental elements; c) the briefness as an element of “liason” between latinoamerican and oriental literature. The second chapter analyses the configuration of the house as a brothel, using the categories of the space and the iconic persons: the madame, the prostitutes and the clients. The last part has two sections, the intertexts and the metatextuality. Some of the intertexts that we reviewed are Snow White, Cinderella and the golem. In the part of the metatextuality, we have examined some of the microfictions which contain a reflection about the writing process.

Key words: microfiction, intertextuality, metatextuality, latinoamerican literature, orientalism.

Introducción

En este apartado haremos mención de las razones por las cuales nos ha parecido pertinente trabajar el libro de microrrelatos de Ana María Shua titulado *Casa de geishas*. Para ello, comenzaremos por hablar de la discusión que se ha derivado entre los teóricos sobre este género. Después se pasará a hacer una breve revisión sobre la trayectoria de Shua así como de la producción teórica que se ha hecho en relación a su obra. Más adelante se trabajará sobre el marco teórico y metodológico que se empleará en la presente investigación, para cerrar con una descripción del contenido de esta tesis.

0.1 Microrrelato

En el mundo literario aún no existe un consenso generalizado sobre la nomenclatura del microrrelato, también denominado en español relato brevísimo, mini-cuento, cuento rápido, ficción relámpago y en inglés short short, suddenfiction, microfiction y blasters (Dahl Buchanan, 2000a: 102). Pese a ello, se ha llegado a algunos acuerdos; entre ellos se encuentra la metatextualidad como un rasgo característico¹ y sus dimensiones pequeñas en relación con otros estilos narrativos, como el cuento o la novela.

Para Zavala, además de la brevedad existen otras cosas que son importantes para la minificción. De hecho, uno de los temas centrales de su obra es hablar sobre la diferencia entre la minificción y la microficción. De acuerdo a lo expuesto en “El sentido de la *ficción* en el término *minificción*”, tenemos que la palabra minificción viene en muchas ocasiones a englobar todo lo que tiene que ver con la brevedad: haikús, sonetos, greguerías, aforismos, etc. (Zavala, 2012: 3); al mismo tiempo, una minificción puede ser un minicuento, un microrrelato o una minificción como tal:

Minificción también es un término empleado para referirse simultáneamente a los tres tipos de *narrativa* breve. Éste es el sentido que se ha adoptado en el Congreso Internacional de

¹Lauro Zavala compiló un volumen con textos de diversos autores que realizan varios ejercicios de metatextualidad. *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento* (2010) contiene cuentos de Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Salvador Elizondo, Enrique Anderson Imbert, Sandra Cisneros, Alfonso Reyes, Gabriel García Márquez, Octavio Paz y José Emilio Pacheco, entre otros.

Minificción (que se realiza en distintas sedes cada dos años, desde 1998). Desde esta perspectiva, la minificción engloba, en primer lugar, al **minicuento** (como un subgénero del cuento clásico, es decir un texto narrativo de naturaleza secuencial, con un subtexto moral y una resolución epifánica); en segundo lugar, al **microrrelato** (un texto parcialmente narrativo con dominante poética o ensayística); y en tercer lugar a la **minificción** propiamente dicha (Zavala, 2012: 4).

Es decir, que los microrrelatos se encuentran dentro de la minificción en esta taxonomía. Y, además, se especifica que los microrrelatos contienen un poco de narración mezclada con poesía y/o ensayo. En España la postura es diferente respecto a este tema:

Con frecuencia los problemas originados en el ámbito genérico del microrrelato han derivado de no tener claridad conceptual respecto a las tipologías textuales en el marco de análisis del discurso y de la narratología. Conviene, en primer lugar, diferenciar entre la *microtextualidad* de la *micronarratividad*; formas como el haiku, el aforismo, las greguerías o las sentencias son formas microtextuales que carecen, sin embargo, de la narratividad que es condición *sine qua non* de la existencia del microrrelato. Y, en segundo lugar, conviene distinguir el microrrelato de otras formas que puede adoptar la microtextualidad narrativa, como la parábola, la fábula, la anécdota, el apotegma, la escena, el caso, etc. (Calvo Revilla, 2012: 17).

La diferencia se empieza a perfilar aquí. Mientras que para Zavala el microrrelato contiene un poco de narración, sin que esta sea el elemento determinante para definirlo, para Ana Calvo Revilla la narración es un elemento *propio* del microrrelato. La discusión no se queda ahí, pues llega a la defensa y refutación del microrrelato como un nuevo género². Debido a que nuestro objetivo no es dar por zanjada esta confrontación académica, no nos inclinaremos por una u otra perspectiva, sino que tomaremos elementos de las dos tradiciones, conformando la base para llevar a cabo este trabajo.

Diremos, en primer lugar, que nos decantaremos por el término microrrelato por convención. La minificción es un concepto que abarca más producciones breves de distinta índole, pero nosotros no trabajaremos con ella de lleno. También es importante recordar que nuestro objeto de estudio proviene de Argentina y en este país es más frecuente hablar de microrrelato que de minificción (Zavala, 2012: 2), lo que permite identificar con mayor facilidad la tradición a la que se adscribe *Casa de geishas*.

² Cfr. con Lagmanovich (2006), específicamente el primer apartado del capítulo uno, que lleva por título “Microtextos, minificciones, microrrelatos”.

Por otro lado, consideraremos como microrrelato a la producción literaria breve (media cuartilla o menos) que mezcla diversos discursos y que suele contener un grado notable de ironía y/o sarcasmo, independientemente del nivel de narratividad que presente. Desde nuestra perspectiva, la ausencia o presencia de narración en el microrrelato no es un elemento determinante para configurarlo como tal, pues la espontaneidad, por ejemplo, es un rasgo más característico; es decir, no pretendemos realizar indagaciones profundas respecto a los elementos intrínsecos que definen o no al microrrelato, pero si nos interesa que quede claro que contiene particularidades que lo hacen distinguirse de otros textos.

Un rasgo sobre el que insistiremos es la intertextualidad en relación con el microrrelato y viceversa, ya que es una constante en *Casa de geishas* y es además persistente en la gran mayoría de los microrrelatos: “El micro-relato, en cambio, es de unidad cerrada como un cuento o un soneto y no depende de una obra contigua para completar su significado, sino a veces aprovecha aquélla en la memoria del lector, en un juego intertextual y con frecuencia metaliterario” (Koch, 2011: 33).

El primer microrrelato es atribuido al mexicano Julio Torri (Torri, 1917: 9-12), de quien dice Koch que su obra no fue aislada, “sino que su cuidada producción literaria es afín a un buen número de obras contemporáneas de las que quizá fue precursor desconocido, parte de una corriente subterránea que se hace evidente en la incidencia de la próxima generación” (2011: 24). Las conexiones entre Torri y otros escritores no son escasas, sino más bien dispersas:

Torri continúa en la prosa hispanoamericana la renovación del lenguaje de origen cosmopolita y universalista. Esta revolución, que reconoce la supremacía del arte como mitigación de la trivialidad cotidiana, había sido ya propuesta, pero mal atendida, por la palabra engalada [sic] de José Martí, tan dado a la frase lapidaria y al vocablo certero, y continuada en la poesía, en los mejores momentos del modernismo, por Rubén Darío. En México habría que tener en cuenta también la palabra cuidada de Gutiérrez Nájera, precursor como Martí del modernismo, y continuador de los experimentos ideogramáticos de José Juan Tablada (Koch, 2011: 26-27).

Esta correspondencia es crucial para la presente investigación. Más adelante hablaremos con más detalle de Martí, Darío y Gutiérrez Nájera; sin embargo es interesante ver cómo y en qué grado se encuentran implicados estos escritores y sus trabajos con *Casa de geishas*. Es decir, la imbricación entre estos autores –y otros que se mencionarán más adelante–, el

microrrelato, el modernismo y la brevedad es patente aun antes de abordarlos de manera específica. Se configura pues un escenario propicio para los microrrelatos de Ana María Shua; todas estas implicaciones literarias son la antesala de los textos que hay en la *Casa*.

Otra característica que queremos mencionar en relación al microrrelato es la participación activa que se requiere del lector. Aunque no pretendemos indagar al respecto en profundidad, es imprescindible hablar de esta particularidad. Así como la sorpresa, la ironía o el sarcasmo son parte fundamental de los finales explosivos del microrrelato, la interacción que existe entre el lector y el texto adquiere mayor sentido, especialmente por la concisión que se usa. Es pues imprescindible que el lector cree una elipsis por medio de la cual decodifique el contenido del texto a partir de los vacíos; en otras palabras: “esta parquedad sugerente necesita de un lector activo que complete los significados o saque sus propias conclusiones, de un lector cómplice, como lo llamara Julio Cortázar más tarde” (Koch, 2011: 21).

En este proceso es muy importante el horizonte de lectura que cada receptor tiene, pues no significa lo mismo leer e interpretar un texto a partir de sus intertextos que hacerlo sin el conocimiento previo de estas implicaciones. En ese sentido, el microrrelato está vivo, pues se encuentra creándose y recreándose a partir de la continua reelaboración de textos clásicos e incluso, de la parodia de los propios microrrelatos. Un buen ejemplo de lo arriba expresado se encuentra en un trabajo de José Luis Fernández Pérez, donde habla de las implicaciones del lector en el proceso de lectura de los microrrelatos:

Aun cuando en algunos de estos microcuentos la lectura parece no ofrecer grandes dificultades de decodificación, el discurso propende a que el lector vacile y fluctúe en los espacios de incertidumbre, por lo que la tarea de construir sentidos sustentables involucra, la mayor parte de las veces, un conjunto de habilidades específicas para completar o desambiguar lo narrado (2010: 130).

Además, y continuando en el mismo orden de ideas, Fernández Pérez especifica que “el lector inexperto o pasivo no estará en condiciones de actualizar las potencialidades significativas de estos microcuentos. La alta retoricidad a la que se verá expuesto lo inhabilitará para ejecutar los movimientos que la programación autorial le propone” (2010:

133-134). Queda así mejor explicado el papel que funge el lector en el microrrelato³. Sin embargo, hemos de decir que no es imprescindible que el lector conozca y reconozca los intertextos, pues simplemente se crearía otra línea de lectura, generando así diferentes posibilidades de interpretación; veamos un ejemplo para clarificar este punto. Tomaremos un microrrelato de *Casa de geishas* denominado “Los hijos del súcubo”:

En cierta habitación del fondo de su casa, un hombre casado mantiene relaciones con un súcubo. Cuando el hombre muere, el hijo de la diablesa pretende heredar la casa. Su medio hermano nacido de mujer amplía la base en litigio demostrando que una parte del infierno le corresponde como bien ganancial de su padre. Presenta un proyecto en el que propone parquizar el sector, dotándolo de electricidad, agua corriente y cloacas, con calles asfaltadas para el beneficio de la comunidad. Consultados los peritos, se inclinan por las ventajas del infierno original destacando el peligro ecológico de modificar el hábitat de las almas condenadas. Finalmente el juez entrega la casa al hijo del diablo (pero hay sospechas de soborno o amenazas) (Shua, 2011: 209).

Leído así, sin más contexto que el que se presenta en el microrrelato, “Los hijos del súcubo” se entiende a la perfección. La historia presenta con su concisión característica un panorama en el que dos hermanos –uno mortal y otro mitad sobrenatural, mitad humano– pelean por una herencia, finalizando el texto con algo de ironía al mencionar lo del soborno. Esa sería la primera línea de lectura; la segunda, corresponde a la incorporación del intertexto. Esta historia se encuentra reproducida con mayor amplitud en otro texto de Ana María Shua, *Cuentos con fantasmas y demonios* (2008).

En esta versión, se trata de un joyero que es seducido por una mujer demonio con la que tiene varios hijos de la misma manera que con su mujer mortal; tras el uso de un amuleto, el hombre deja de sucumbir a las pasiones de la “Tentadora”, como se denomina en el cuento, pero en el lecho de muerte es visitado por ella y consigue que el joyero incluya a sus hijos demonio en su testamento, dejándoles vivir en el sótano de la casa (58). Años después, cuando la casa que el hombre hereda a sus hijos de ambos mundos es vendida, los demonios comienzan a hacer disturbios en la ciudad; al tratar de acabar con ellos, éstos invocan el nombre de la justicia para salvarse y se realiza un tribunal, entregando el siguiente veredicto:

³ Sin embargo, se invita al lector a leer completo el artículo de Fernández Pérez (2010), pues ahí hay diversas cuestiones de suma importancia que no corresponden del todo con los fines de esta investigación, como el perfil del lector ideal de microrrelato.

La ley está hecha para todos y así está escrito.

Los demonios no pertenecen al mundo de los hombres y no pueden compartir sus viviendas y así está escrito.

Está prohibido a los demonios vivir en las ciudades y así está escrito.

Los hijos tienen derecho a recibir la herencia que sus padres les hayan dejado y así está escrito.

Durante su vida en este mundo el hombre puede elegir entre el bien y el mal y así está escrito. No es más culpable la Tentadora que el Tentado sino todo lo contrario: ya que una Tentadora no puede elegir, creada fue para tentar a los hombres, y así está escrito.

Por lo tanto:

Los demonios deben ser inmediatamente expulsados de la ciudad.

Pero nadie más que ellos tiene derechos sobre el sótano de la casa de piedra. Que debe ser nuevamente sellado y colocadas las cadenas y candados tal y como estaba cuando la familia llegó a vivir a la casa (Shua, 2008: 64-65).

Al considerar este texto de la misma autora, se genera una segunda línea de lectura que permite una interpretación diferente del microrrelato: se trata de una parodia de otro texto. Pero gracias a la intertextualidad, se puede generar una alternativa más. Esta historia tiene una relación con el Talmud, específicamente en el libro en el que se habla sobre las propiedades compartidas (Rodkinson, 1918).

Para finalizar este tema queremos recalcar que el microrrelato es un género que está en constante movimiento, de forma que tiene diversos exponentes en varias partes del mundo. De hecho, el microrrelato actual ha tenido muchas colaboraciones en español, de ahí que se puedan mencionar una cantidad importante de escritores. Una clasificación de estos microrrelatistas que no podemos ignorar debido al seguimiento histórico de la evolución del microrrelato y sus autores corresponde a David Lagmanovich, quien distribuye a los microrrelatistas de la siguiente manera:

- a) Precursores: Charles Baudelaire, Rubén Darío, Alfonso Reyes, Julio Torri, Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro y Macedonio Fernández.
- b) Clásicos: Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Augusto Monterroso y Marco Denevi.
- c) “Después” de los clásicos: Ana María Matute, Max Aub, Virgilio Piñera, Adolfo Bioy Casares, Manuel del Cabral, Edmundo Valadés y Enrique Anderson Imbert.

- d) Microrrelatistas actuales (España): Rafael Pérez Estrada, Antonio Fernández Molina, Luis Mateo Díez, José María Moreno, Javier Tomeo, Juan José Millás, Julia Otxoa, Neus Aguado, Carmela Greciet, Clara Obligado, Hipólito G. Navarro, Ángel Olgoso, José Manuel Benítez Ariza, José Alberto García Avilés, David Roas, y Andrés Neumán.
- e) Microrrelatistas actuales (Latinoamérica):
 - a. México: Guillermo Samperio, René Avilés Fabila, José de la Colina, Sergio Golwarz, Andrés Henestrosa, Ricardo Garibay, Carlos Valdés, Eduardo Lizalde, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, José Agustín, Xorge del Campo, José Joaquín Blanco, Jaime Muñoz Vargas y Rogelio Guedea.
 - b. Colombia: Jairo Aníbal Niño, Triunfo Arciniegas, Guillermo Bustamante Zamudio, Harlod Kremer.
 - c. Venezuela: Luis Britto García, Gabriel Jiménez Emán y Armando José Sequera.
 - d. Chile: Diego Muñoz Valenzuela, Juan Armando Epple, Jaime Valdivieso, Virginia Vidal, José Leandro Urbina, Poli Délano, Alfonso Alcalde, Eugenia Echevarría, Jorge Díaz y Alejandro Jodorowsky.
 - e. Uruguay: Cristina Peri Rosi, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Teresa Porzecanski.
 - f. Argentina: Isidoro Blaisten, Antonio Di Benedetto, Pedro Orgambide, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Eduardo Berti, Raúl Brasca, Fernando Sorrentino, Rodolfo Modern, Eugenio Mandrini, Diego Golombek, Gustavo Zappa, Juan Sabia, Marcelo Birmajer, Fabián Vique, Ildiko Nassr, Patricia Calvelo, David Lagmanovich, Ana María Mopty de Kiorcheff, Alba Omil, Rogelio Ramos Signes, Antonio Cruz, Raúl Lima, Nélida Cañas, Juan Carlos García Reig, Martha Lima, Marcela Ruiz y María Cristina Ramos (Lagmanovich, 2006: 163-306).

0.2 Ana María Shua y la crítica

Ana María Shua⁴ se ha ido conformando con los años como una de las escritoras más reconocidas en Latinoamérica, en especial por sus microrrelatos y es por ello que haremos una revisión de su obra, tomando por antecedente las posturas críticas de otros autores.

Algunos de los autores que trabajan sobre la obra de Shua son Rhonda Dahl (2000a, 2000b, 2001), Graciela Tomassini (2006), Velebita Koricancic (2007), Raquel Villalobos Lara (2008), Carlos Hernán Sosa (2012) y Adrián Ferrero (2009, 2011, 2012). Haremos una revisión de las obras y los autores más relevantes en este tema.

“El cuento brevísimo en *La casa de geishas* de Ana María Shua” de Rhonda Dahl Buchanan es un acercamiento a los mecanismos paródicos y metaficcionales usados por Shua en su texto. Buchanan habla de intertextualidad e ironía, así como las formas en que estas son empleadas en cada uno de los tres apartados del libro. Más o menos en el mismo orden de ideas se encuentra “Las estrategias lúdicas en los micro-relatos de Ana María Shua” de Velebita Koricancic. Los ejes temáticos del trabajo de Koricancic son la transtextualidad y la ironía, basándose en autores como Linda Hutcheon, Gérard Genette, David Lagmanovich y Lauro Zavala (2007: 1-19).

En cuanto a Graciela Tomassini, su artículo “De las constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua” plantea una propuesta bastante interesante sobre la narrativa de Shua, en específico de *Casa de geishas* y sus microrrelatos. El trabajo se secciona en dos partes, la primera habla sobre los paratextos (los títulos, los epígrafes, las introducciones, los intertítulos, las series y los grupos correlacionados), mientras que la segunda se enfoca en los textos (junto con la deconstrucción de estereotipos, prototipos, clichés; de igual manera se trabajan las

⁴Schoua es el apellido verdadero de Ana María. Shua es su pseudónimo. nació en Buenos Aires el 22 de abril de 1951. Es profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y a lo largo de su carrera acumuló diversos premios, entre ellos el de la editorial Losada en 1980 y el estímulo del Fondo Nacional de las Artes en 1967. Ha trabajado como periodista, guionista y publicista. Sus textos son numerosos: novelas (*Soy paciente*, 1980; *Los amores de Laurita*, 1984; *El libro de los recuerdos*, 1994; *La muerte como efecto secundario*, 1997; *El peso de la tentación*, 2007), cuentos (*Los días de pesca*, 1981; *Viajando se conoce gente*, 1988; *Como una buena madre*, 2002; *Que tengas una vida interesante*, 2009), microrrelatos (*La sueñera*, 1984; *Casa de geishas*, 1992; *Botánica del caos*, 2000; *Temporada de fantasmas*, 2004; *Cazadores de letras*, 2009; *Fenómenos de circo*, 2011), poesía (*El sol y yo*, 1967), ensayo (*Libros prohibidos*, 2003) y cuentos para niños (*La batalla de los elefantes y los cocodrilos*, 1988; *La fábrica del terror*, 1991; *Cuentos con fantasmas y demonios*, 1994; *Caracol presta su casa*, 2000; *Mascotas inventadas*, 2008), etcétera.

estrategias constructivas) (2006: 16-34). Para Tomassini en los textos de Shua pueden encontrarse series cíclicas de unidades contiguas no secuenciales (2006: 31), series abiertas y constelativas (2006: 33) y constelaciones ectópicas (2006: 34).

El texto de Raquel Villalobos Lara es una reseña del libro *La historia de Bruria. Memorias, autofiguraciones y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua* de Denise León. En el trabajo se hace una síntesis de los temas abordados por Denise León, mencionando puntualmente cada apartado con un breve resumen del contenido. Se trata de un texto bastante ilustrativo que sirve para guiar a los investigadores que les interese el tema, pues constituye un parte aguas sobre Kamenszain y Shua.

Otra reseña que usaremos es la de Carlos Hernán Sosa, misma en la que habla sobre Ana María Shua y su libro de microrrelatos *Fenómenos de circo*. Sosa hace una revisión sobre los temas tratados y la manera de abordarlos, mencionado varias de las características de los microrrelatos: los giros coloquiales, el humor negro, la reflexión en torno a los procesos compositivos de la narrativa, la intertextualidad, entre otras (2013: 3-4). El párrafo de cierre es de suma importancia para este trabajo debido a la reflexión final que se hace tanto del microrrelato como del mismo en relación a Shua y es por ello que lo incluiremos de manera íntegra:

Desde hace unas décadas, el creciente interés por el microrrelato como género literario cimentó los excelentes aportes de los trabajos de David Lagmanovich, Laura Pollastri, Lauro Zabala [sic] y Francisca Noguerol, quienes han sistematizados [sic] los rasgos genéricos de esta especie literaria y han analizado el tratamiento que el mismo ha recibido en la literatura española y latinoamericana. Las obras de Ana María Shua son piezas claves, tanto en los corpus críticos que estos estudiosos organizan como en las numerosas antologías que circulan sobre el género. El último aporte de *Fenómenos de circo* si [sic] lugar a dudas afianza su rol como autora de microrrelatos en Argentina, pues su notable pericia narrativa, el acierto en la difícil captación de lo lúdico y la exhibición de las potencialidades que detenta la artificiosidad del lenguaje literario, la avalan como uno de los exponentes más prestigiosos en la materia (Sosa, 2013: 4).

Asimismo, Adrián Ferrero (2012) tiene una reseña de *Fenómenos de circo*, en la que también se hace un recorrido por el texto de Ana María Shua. Del mismo autor, se encuentran las reseñas de *Mascotas inventadas* (2008) y *Cuidado que hay trampa: cuentos del mundo sobre trampas y tramposos* (2011). En la primera reseña se explicita la conformación de *Mascotas inventadas*, pues este contiene una amplia gama de “seres virtuales pero semánticamente posibles” (Ferrero, 2009: 221). En cambio en el texto que

aborda *Cuidado que hay trampa...* se ocupa de situar las referencias intertextuales que existen entre los cuentos de Shua y las versiones originales de dichos cuentos, ya que la escritora usa un recurso denominado *retelling*. A propósito de este tema Ferrero dice que “El arte del *retelling* supone una serie de estrategias de escritura que resultan complejas, pese a que en apariencia se trate de una literatura más cerca de la transcripción que de la invención y eventualmente de un menor compromiso creativo” (2011: 214).

Además de estos autores, cabe mencionar que existe una gran variedad de reseñas de libros que tratan sobre Ana María Shua y su obra⁵, entre ellos destacan *Women and Power in Argentine Literature; Stories, Interviews, and Criticalessays* de Gwendolyn Díaz (Foster, 2008: 167), de igual manera, se encuentra en inglés la reseña de *Microficciones* de Shua (Ponce, 2009: 355 y Gladhart, 2011: 258) que fue traducida al inglés por Steven J. Stewart. También se encuentra reseñada *Quixfix: Suddenfiction* que fue traducida por Ronda Dahl Buchanan (Barr, 2010: 216-219).

0.3 Metodología y teoría

Este trabajo se encuentra enmarcado desde la perspectiva de la literatura comparada. Esta corriente teórica ha tenido un impacto global, desarrollándose de diversas maneras dependiendo de la corriente, el país y el objeto de estudio que se aborde⁶. Pero, ¿qué es la literatura comparada? De las múltiples definiciones que se pueden encontrar al respecto (a través del tiempo, las diferentes etapas del comparatismo y las apreciaciones de los propios comparatistas), hemos optado por incluir en este trabajo una aproximación actual, misma que no pretende ser definitiva:

⁵ Estos y otros textos se han dejado de lado en la presente investigación debido a que se trata de reseñas en inglés y nos hemos decantado por usar los trabajos en español al existir, en esta ocasión. Sin embargo se hace mención de ellos para aclarar que tenemos constancia de los mismos dentro del abanico crítico que se ha desplegado en relación a la producción literaria de Ana María Shua.

⁶ Para una panorámica general de la literatura comparada desde sus orígenes hasta el presente, recomendamos –además del ya citado texto de Vega y Carbonell– Damrosch, Melas, y Buthelezi, (2009). Este texto es una recopilación de los trabajos de diversos autores icónicos de la teoría y la crítica literaria como Frederich Nietzsche, Germaine de Stäel, Mikhail Bakhtin, Octavio Paz, Julia Kristeva, René Wellek, Edward W. Said, Gayatri Chakravorty Spivak.

Por Literatura Comparada –rótulo convencional y como esclarecedor– suele entenderse cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales.

Prefiero no decir, con otros, sin más contemplaciones, que la Literatura Comparada consiste en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional. Pues su identidad no depende solamente de la actitud o postura del observador (...) Piénsese en un género multiseccular como la comedia, un procedimiento inconfundible como la rima, un vasto movimiento, europeo y hasta mundial, como el Romanticismo. De hecho estos términos denotan fenómenos que existen o han existido. Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales (Guillén, 2005: 27).

Si la literatura comparada una comparación supranacional, esta metodología le sienta perfecto al trabajo de Ana María Shua. Esto se debe a la relación intrínseca que se muestra en los microrrelatos con otros textos de diferentes procedencias. La idea general de esta tesis es demostrar las relaciones que hay entre *Casa de geishas* y otras corrientes literarias como el modernismo hispanoamericano, los textos clásicos de la *Ilíada* y la *Odisea* y la tradición de los cuentos de los hermanos Grimm y Charles Perrault.

Pero evidenciar la relación no es nuestro único objetivo, sino que basándonos en las palabras de Wellek también citadas arriba, nos proponemos observar, describir y analizar la asimilación de los textos fuente en *Casa de geishas* para enriquecer de esta manera las reflexiones que se harán sobre el objeto de estudio. Para esto usaremos trabajos de distintos teóricos y críticos literarios (que se irán develando conforme aparezcan), adscritos a diversas corrientes críticas pues consideramos que sus posturas teóricas nos sirven para examinar y comparar el texto de Ana María Shua.

Pese a todo lo que ya hemos dicho sobre el comparatismo, haremos nuestra propia aproximación a la disciplina, pues nos parece fundamental dejar claro cuál es nuestra postura al respecto de esta forma de trabajo. Definir la literatura comparada es una tarea ardua, casi inabarcable por su amplitud y vitalidad; esto es gracias a todas las modificaciones que ha sufrido a lo largo de la historia, tanto de contenido como de nomenclatura. Además, la literatura comparada tiene otro problema, la dificultad a la hora de catalogarla como teoría o como metodología. Desde nuestro punto de vista es ambas cosas a la vez. Analicémosla primero como teoría.

Consideramos a la literatura comparada como teoría debido a la extensa cantidad de textos que contienen postulados para analizar, abordar y estudiar a la literatura por medio de la comparación de un texto en específico y otros y/u otros discursos. Se trata de un

elaborado entramado de estudios, artículos, libros, revistas, tesis, etc., que teorizan sobre la comparación de la literatura con diversos elementos para, a partir de esta comparación, realizar una reflexión que permita al teórico comprender de una manera más global el texto en cuestión. A la par, se trata de incluir todos los elementos posibles que van ligados a los textos, pues como toda obra de arte tiene un contexto y la ausencia del conocimiento de dicho contexto por parte del lector crea una lectura distinta, sin algunos significados que en ocasiones pueden ser de suma importancia.

La literatura comparada como teoría permite a los estudiosos plantear sus hipótesis sobre la manera en que la literatura integra diversas convergencias y mezcla no sólo los propios textos sino también otras formas de arte (cine, música, fotografía) y otras formas de expresión, convencionales o no; es decir, la literatura comparada brinda las herramientas teóricas para incluir en las investigaciones elementos relevantes que cambian la perspectiva del trabajo y que muchas veces son imprescindibles para desentrañar sino todas, muchas de las implicaciones extratextuales.

Pongamos por ejemplos textos al azar. Un análisis realizado a *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela debe incluir, casi forzosamente, una aproximación al estado de la política y la economía de México en la época. La inclusión de documentos históricos en el análisis literario es una herramienta que permitirá esclarecer asuntos puntuales que se encuentran entre líneas, como el desenlace de la novela en el que “la bola” ya no sabe por qué se encuentra luchando.

El caso anterior, es sin duda, una relación obvia y lógica, que en la práctica muchas veces la realiza el investigador sin tener la consciencia de que está haciendo literatura comparada, lo que nos lleva la otra parte de la disciplina, la metodología. Para intentar explicar esta parte, en primera instancia usaremos otro texto donde la relación entre discursos literarios es muy fácil de encontrar. El *Quijote* (1605) es la obra en español con intertextualidades por excelencia; existe una cantidad impresionante de relaciones directas y metafóricas con otros textos, en especial con los de caballerías, razón por la cual ha sido abordado por diversas teorías.

Usar estas conexiones entre los textos para explicar su funcionamiento y su significado también lleva a los especialistas a hablar, ya sea directa o indirectamente, de la manera en que los textos evolucionan por medio de sus similitudes y diferencias; y esto,

también, explica el por qué no se puede hablar de la originalidad y la creación “pura”, por novedosa que sea la estilística que presenta. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que la esencia de la literatura comparada no se encuentra en comentar las conexiones obvias, esas en las que el autor hace evidente que hay una relación de su texto con otro incluso por medio de epígrafes, en los que tiene la bondad de decirnos de dónde ha surgido la idea de lo que nos disponemos a leer. La literatura comparada como metodología va mucho más allá de eso.

Nosotros consideramos que, debido a la inmensa cantidad de producción discursiva –literaria o no–, es sencillamente imposible conocer *todo* lo que existe en el mundo. Por eso el poder comparar básicamente cualquier cosa con otra es una tarea ardua y no existe una serie de pasos a seguir para demostrar por medio de una cadena de postulados la relación que existe entre dos objetos de estudio; es decir, que el método de trabajo de la literatura comparada no se encuentra establecido de manera fija debido a la complejidad de los elementos que pueden ser contrastados por medio la comparación.

¿Entonces por qué consideramos la literatura comparada como metodología si no tiene pautas a seguir? Esto es relativamente sencillo de explicar. La forma de trabajo del comparatista es muy obvia: comparar dos o más elementos con características similares o contrastantes. Pero lo más importante no es la comparación en sí, sino las herramientas metodológicas que el investigador usa para argumentar aquella relación que ha descubierto; así, en un análisis comparativo podemos encontrar otras teorías como la semiótica, el estructuralismo, teoría de la recepción, etc. De esta manera, siempre hay innovación respecto a lo que se estudia y la forma en que se estudia.

Al mismo tiempo que es importante la forma de sostener una hipótesis cualquiera al comparar, es igual de relevante la conexión que se intenta demostrar. Si bien, como habíamos mencionado arriba, el comparatista no puede conocer todas las implicaciones de un texto, su astucia para investigar un elemento determinado y sus enlaces con otras unidades de significado similares u opuestas es imprescindible. Y es en esto en lo que radica la originalidad de la literatura comparada.

Aquí nos gustaría agregar que el comparatista requiere de varias aptitudes para mantenerse en el camino de esta disciplina. Creemos que es necesario que todo aquel que se interne en este campo, debe abandonar la persecución del conocimiento totalizador los

elementos de muchos discursos mientras realiza una investigación; deberá optar más bien por ser minimalista y seleccionar un rasgo o un conjunto de ellos a estudiar, pues de lo contrario se enfrentará con estudio imposible de llevar a cabo. La delimitación del tema es pues fundamental.

Aunado a lo anterior se encuentra la continua curiosidad que debe tener el comparatista para que éste sea capaz de finalizar una investigación y aventurarse en una nueva. Contrario a lo que podría pensarse, consideramos que entre menos conocimientos tenga el investigador sobre el tema en cuestión, es mejor. Así, estará exento de muchos prejuicios y podrá realizar observaciones sobre el objeto de estudio que tendrá oportunidad de verificar, comentar y razonar una vez que haya elaborado todas las indagaciones pertinentes.

Se trata pues de un continuo reto debido a la ampliación de fuentes que el comparatista deberá hacer dependiendo de lo que se proponga demostrar. Muchas veces deberá renunciar al tema ante la imposibilidad de abordarlo, como es el caso de los textos en idiomas que no se manejan. O bien, deberá solucionar los inconvenientes: ya sea por medio del aprendizaje de la lengua en cuestión o una buena y argumentada justificación de por qué se encuentra trabajando con una traducción.

Finalmente, queremos señalar que la perspectiva de la literatura comparada de la que hemos estado reflexionando es fundamental para este trabajo. El análisis que proponemos de *Casa de geishas* requiere de un recorrido por diversas culturas, lenguas, épocas y tradiciones literarias. La línea propuesta comienza en Oriente y la manera en que este fue “apropiado” por los ingleses y franceses; de ahí pasamos a la reinterpretación de Oriente en Latinoamérica a partir de lo que los europeos entendían por orientalismo. Una vez establecidas esas conexiones, nuestros ejes temáticos requieren la introducción de elementos de otras disciplinas como la historia, la psicología y la religión.

Se trata pues de un estudio que engloba diversos enfoques del conocimiento humano para generar una mejor comprensión de lo expuesto en el texto. Es decir, el comparatismo es imprescindible para nuestro objetivo, pues el fin es elaborar una serie de inferencias incluyentes y contextuales del objeto de estudio. A la par, la cohesión argumental y la concatenación de sus elementos se realizarán por medio de las herramientas epistemológicas de la literatura comparada.

0.4 Distribución de la investigación

El presente trabajo contiene tres capítulos. El primero, nombrado “El Orientalismo latinoamericano en la literatura” tiene por objetivo definir y describir el orientalismo, especialmente basándonos en el teórico Edward W. Said y su apreciación en Latinoamérica. Ya con esto realizado, en el 1.2 se aborda la poesía latinoamericana en relación con el modernismo y Oriente. Aquí se trabajan autores como José Juan Tablada, Amado Nervo y Octavio Paz. Para cerrar el primer capítulo se habla sobre la narrativa latinoamericana *contemporánea* que presenta rasgos *orientales*.

En el segundo capítulo trata sobre los iconos que se recrean en *Casa de geishas*, comenzando por estudiar los espacios dentro y fuera de la casa, así como los límites que se establecen para las prostitutas. El 2.2 contiene análisis específicos de personajes como las prostitutas y la madama; aquí se habla de las relaciones intrínsecas que existen entre todos los implicados de la prostitución a la par que se establecen los estereotipos a partir de los cuales funciona el texto de Ana María Shua. Conviene señalar aquí que para evitar confusiones cuando se cite la *Casa*, en cursivas, nos referimos al libro completo de Shua; mientras que al hablar simplemente de la casa estaremos hablando del espacio físico en el que se constituye el burdel.

El último capítulo aborda las relecturas de los mitos clásicos y textos canónicos en relación con el texto de Ana María Shua; los textos fuente se adscriben a diversas tradiciones literarias, lo que nos permitirá realizar un análisis más elaborado respecto a las implicaciones que contiene la *Casa*. Así mismo se habla de las funciones que estos textos tienen en los microrrelatos de *Casa de geishas*. A la par, se trabajan los metatextos que aparecen en diversos puntos del texto, pues es un tema recurrente.

Finalmente, nos encontramos con las conclusiones, seguidas de la bibliografía y un breve apartado que contiene los anexos de este trabajo. En dichos anexos se pueden encontrar los planos de la casa que hemos hecho a partir de las pistas sueltas que Ana María Shua fue dejando en diversos microrrelatos y que han sido funcionales para explicar diversas cosas en el segundo capítulo, especialmente donde se habla de la relación de los personajes con espacios específicos (2.2.2).

Cabe señalar aquí que *Casa de geishas* es un libro extenso pese que se encuentra comprendido únicamente por microrrelatos; si bien el género al que se adscribe tiene como característica propia la brevedad, la cantidad de producciones literarias que alberga es basta. Es por ello que en la presente investigación hemos optado por centrarnos en determinados temas (Oriente, la prostitución, la intertextualidad y la metatextualidad) como ejes para crear un hilo conductual. Sin embargo, quedan muchos microrrelatos susceptibles de análisis, sobretodo en la tercera y última parte del libro titulada “Otras posibilidades”. Queda pues mucho trabajo por hacer en relación a la *Casa*, mismo que nos hemos visto forzados a relegar para futuros trabajos.

Capítulo I: El Orientalismo latinoamericano en la literatura

El orientalismo es una tendencia muy importante a nivel internacional, especialmente en Occidente, que se ha desarrollado en diversas áreas: el cine, la música, la pintura, la arquitectura, y por supuesto, la literatura. Para este trabajo haremos un acercamiento a esta corriente, comenzando por los postulados de Edward W. Said en *Orientalismo* (1978) puesto que este teórico y su estudio se han coronado como imprescindibles al hablar del tema, creando un parte aguas. De lo que se trata es de sentar las bases para comprender la razón de ser de la Casa de geishas como motivo oriental en un texto narrativo latinoamericano del siglo XX y explicar, más adelante, el modo en el que distintos textos de origen oriental son reconfigurados en las ficciones de Shua.

Hay que tomar en cuenta que la aproximación de Said es también una extrapolación, pues nosotros nos encargaremos de trabajar una visión ficcional inventada de un lugar creada en Latinoamérica, a partir de una simplificación cultural; es decir, retomamos lo que Said enunció en su momento pero para aplicarlo en un contexto diferente que no por ello deja de crear ilusiones sobre lo que dicho concepto es –o no–. Es importante recalcar que aun cuando el trabajo de Said se refiere en general a lo que se denomina el próximo Oriente, en la práctica latinoamericana “Oriente” es una denominación genérica para poner en el mismo sitio a los árabes, chinos, hindús, japoneses, turcos, etc. Al configurarse todo eso como raro y exótico, en América Latina se aprecia como un conjunto homogéneo, que no hace más que reafirmar el espejismo cultural que se crea para tratar de asimilar todo aquello que se desconoce. Por consecuencia, se obtiene una creación literaria excesivamente alejada de la realidad y sus múltiples concreciones multiculturales.

Una vez abordado Said, pasaremos a hablar de otra faceta del orientalismo, enfocándonos en los teóricos latinoamericanos –como Araceli Tinajero–, para después abordar a la producción literaria orientalista, a modo de precedente de los siguientes capítulos de la tesis. En este capítulo se trabajará la poesía, la narrativa y la forma en que los estudios orientales han ido mutando a través del tiempo en América Latina.

1.1 Oriente: de Occidente a la concepción latinoamericana

De acuerdo con Emmanuel Taub, el Orientalismo es la forma en que “se construye un imaginario en torno a lo que es Oriente. Se regulariza una manera de escribirlo, de verlo y estudiarlo desde parámetros que poco tienen que ver con un pensamiento generado a través del conocimiento y los valores de cada lugar de Oriente” (2008: 31). Sobre este tema existen muchos trabajos, acercamientos y aproximaciones; según Julia A. Kushigian es “an appreciation of cultural artifacts rather than a polemic of representation”⁷ (2004: 624); para María José Martínez Hernández

consiste en la visión de Oriente a través de Occidente, que funciona como su opuesto, de manera que esta mirada occidental distorsiona la realidad de los territorios colonizados para ofrecer una visión idealizada en muchos aspectos, aunque también potencia la imagen de inferioridad de la civilización islámica respecto a la occidental (2008: 57).

Pese a lo anterior se debe reconocer que el texto canónico en esta cuestión es *Orientalismo* de Edward W. Said. Para Said el orientalismo es “un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental” (2009: 19). Esta primera definición de Said se encuentra en la introducción de su libro, pero se irá desarrollando hasta llegar a definir el concepto como un maremágnum de ideas y de numerosas implicaciones. Said detalla que se trata de

la *distribución* de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la *elaboración* de una distinción geográfica básica (el mundo está formado por dos mitades diferentes, Oriente y Occidente) y también de una serie completa de «*intereses*» que no solo crea el propio orientalismo, sino que también mantiene a través de sus descubrimientos eruditos, sus reconstrucciones filológicas, sus análisis psicológicos y sus descripciones geográficas y sociológicas; es una cierta *voluntad o intención* de comprender –y en algunos casos, de controlar, manipular e incluso incorporar– lo que manifiestamente es un mundo diferente (alternativo o nuevo); *es, sobre todo, un discurso* que de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político (...) *el orientalismo es –y no solo representa– una dimensión considerable de la cultura, política e intelectual moderna, y, como tal, tiene menos que ver con Oriente que con «nuestro» mundo* (2009: 34-35).⁸

⁷ Una apreciación de artefactos culturales más que una polémica de representación [la traducción es nuestra].

⁸ Las cursivas son nuestras.

Hay varias cosas que se deben analizar con detalle en la cita de arriba, pues Said presenta al orientalismo como un conjunto de elementos y no como algo concreto⁹. Queda claro que es complejo de definir. Las palabras clave de lo expuesto por Said son la distribución, elaboración, intereses, voluntad o intención, discurso y cultura. Conceptualizar al conjunto de teorías, ideas y atributos orientalistas a partir de esta serie de argumentos implica una multitud de rasgos que, insistimos, lo caracterizan casi como inasible y/o inconmensurable por la magnitud de elementos. Sin embargo, es posible la fijación de estos elementos justamente a partir del establecimiento de unidades de significación de mayor relevancia, tales como el burdel (en el sentido que desde occidente lo concebimos en oriente) y diferentes iconos culturales que posibilitan la construcción de sentidos, referidos en el capítulo III.

En primer lugar se encuentra la distribución geopolítica. En apariencia es absurdo que la *conciencia* de la existencia de un grupo de textos en un territorio determinado sea fundamental. Pero cuando se toma en cuenta que la negación del otro¹⁰ crea invisibilidad se adquiere una perspectiva diferente; el reconocimiento del orientalismo como un constructo “estético, erudito, económico, sociológico, histórico y filológico” (en palabras de Said) lo valida en tanto discurso. De hecho, la conciencia del grupo de textos de la que Said habla participa de forma activa en la idealización que se hace del Lejano Oriente en Latinoamérica: la creación de la distribución de dichos textos en un ámbito espacial políticamente determinado y específico contribuyen en la configuración de los elementos románticos de países como China y Japón. Dicho de otra manera, el orientalismo descrito por Edward Said no es proceso aislado que únicamente sucede en Occidente, sino que

⁹ Said no es el único que caracteriza al orientalismo como un cúmulo de conceptos y disciplinas, sino que sus antecesores también lo consideran de esta manera, al grado que opinan que el término tiene una incómoda inmensidad interdisciplinaria, ya que “englobe tant l'égyptologie (archéologie) que la philologie des langues asiatiques (linguistique) ou l'étude du bouddhisme au Cambodge ou de l'hindouisme à Bali (histoire de la religion)” [engloba tanto la egiptología (arqueología) como la filología de las lenguas asiáticas (lingüística) o el estudio del budismo en Camboya o del hinduismo en Bali (historia de la religión)] (Gasquet, 2010: 18-19).

¹⁰ Tout au long de l'Histoire, l'être occidental s'est construit un système de représentations concernant son voisin de la rive sud de la Méditerranée. L'Arabe est devenu ainsi pour l'Européen «l'Autre» par excellence. Miroir de la société, la littérature va emboîter le pas et avec l'arrivée de la mode orientalist pendant le XIX^{ème} siècle, la littérature française va mettre en scène d'une manière continue l'Arabe et son univers (Naim, 2012: 129-130) [A lo largo de la historia, el ser occidental ha construido un sistema de representaciones sobre su vecino de la orilla sur del mediterráneo. El árabe se convierte así para el europeo en el «otro» por excelencia. Espejo de la sociedad, la literatura va a seguir el ejemplo y con la llegada de la moda orientalista durante el siglo XIX, la literatura francesa pondrá en escena una manera continua al árabe y a su universo. La traducción es nuestra].

puede apreciarse cómo se (re)plantea en otras latitudes y de ahí que el orientalismo latinoamericano sea coparticipe del Oriente imaginado por Occidente.

Lo anterior va en función de la *elaboración* de la distinción geográfica de Oriente y Occidente. La separación ficticia de estos dos bloques fue fabricada a la manera de las nomenclaturas y las características de las corrientes literarias como el romanticismo, el naturalismo o el barroco: se trata de etiquetas creadas para nombrar, estudiar y ordenar el conocimiento; aunque en este caso también aplica la dominación a partir de la denominación. Otro aspecto de la creación de los límites entre Oriente y Occidente es la exaltación de la supuesta diferencia entre la cultura occidental y la oriental, como si los dos conjuntos fueran totalmente homogéneos, opuestos por completo y con características definidas.¹¹

Esta distinción entre Oriente y Occidente nos lleva al siguiente punto de Said, los *intereses* de los orientalistas. En la creación del orientalismo no sólo influyó la atención que los eruditos le dieron al tema, sino también elementos de toda índole, como el nuevo mercado económico que se estableció. En dicho mercado se comercializaron todo tipo de artículos orientales: ropa, joyería, pintura, música, alfarería, literatura, accesorios de todo tipo, muebles, plantas; de la misma manera se introdujeron en Occidente prácticas filosóficas, religiosas y formas de pensar como las artes marciales y el budismo.

La *intención* o *voluntad* de comprender a la otra cultura (que en realidad son varias gracias al vasto territorio oriental) se fortaleció, entre otras cosas, por medio de la introducción del comercio oriental, pues el exotismo oriental llamó la atención de los occidentales lo suficiente para que estos intentaran incorporarlo a su mundo, aun cuando esta inclusión en general era sólo pretendida y terminaba en alguna clase de dominación. La incorporación de personajes tales como el golem, arquetipos como Cenicienta o incluso los ermitaños, de tradición oriental, a la literatura escrita en Occidente ha conducido a la negación de la cultura de origen y el establecimiento de un modelo que pareciera sempiterno y que no puede ser cuestionado en la ficción contemporánea.¹²

¹¹ En relación a la diferencia y las similitudes entre los burdeles occidentales y la casa de geishas, ver el apartado 2.1 y siguientes.

¹² Ver apartado 3.1.

Tal cual apunta Edward Said con los conceptos que hemos revisado, el orientalismo es un *discurso*¹³; como tal, es un constructo creado a partir de la representación que los occidentales hacen de Oriente, pues como el mismo Said menciona, el orientalismo termina por ser más parecido a Occidente que al mismo Oriente, como lo evidencia, en el análisis que se hace en los capítulos II y III, en términos de la fijación de ciertos elementos textuales, personajes y procesos. Con esto hay que tener cuidado, pues se debe tener en cuenta que

el orientalismo, pues, no es una fantasía que creó Europa acerca de Oriente, sino un cuerpo de teoría y práctica en el que, durante muchas generaciones, se ha realizado una inversión considerable. Debido a esta continua inversión, el orientalismo ha llegado a ser un sistema para conocer Oriente, un filtro aceptado que Oriente atraviesa para penetrar en la conciencia occidental (Said, 2009: 26).

Es decir, es una construcción que se crea a partir del *exotismo* que representa para Occidente y, cabe añadir, para América (no solo la América hispanoparlante); se trata de un acercamiento muchas veces poco verosímil a las realidades de Oriente, pues existen diversas concreciones de Oriente debido a su diversidad cultural. Esto sucede gracias a que

L'orientalisme, en tant que discipline étudiant tout ce qui est en lien avec les cultures, les religions, les arts et les langues orientales, présente le désavantage d'être un concept imprécis et vague, en raison de l'étendue géographique et culturelle que le dit terme prétend englober. Son imprécision conceptuelle est inversement proportionnelle à son utilité idéologique: l'orientalisme tend à inclure dans son propre sein la quasi-totalité de ces cultures «non-occidentales», ce qui suppose une connaissance tacite de ce qu'est l'Occident et place implicitement l'Orient géographique dans le champ de l'altérité radicale¹⁴ (Gasquet, 2010: 18).

¹³“El discurso es (...) un modelo de acción social, determinado por valores, convenciones y normas sociales” (Serrano, 1999: 12). Para la presente investigación es necesario recalcar que denominar al orientalismo como discurso creado en relación a ciertas reglas sociales es imprescindible, pues determina la producción, la apreciación y la apropiación en relación con el contexto en el que se crea y en el que se consume.

¹⁴“El orientalismo, como una disciplina que estudia todo lo relacionado con las culturas, las artes y las lenguas orientales, presenta la desventaja de ser un concepto impreciso y vago, debido a la extensión geográfica y cultural que dicho término pretende englobar. Su imprecisión conceptual es inversamente proporcional a su utilidad ideológica: el orientalismo tiende a incluir dentro de sí mismo prácticamente a todas las culturas «no-occidentales», lo que implica el conocimiento tácito de lo que es Occidente e implícitamente coloca al Oriente geográfico en el campo de la alteridad radical” [La traducción es nuestra].

En pocas palabras, Oriente es todo aquello que por alguna razón no es asimilable para Occidente (Gasquet, 2010: 19). De esta manera, se basa en ideas que, si bien tienen su origen en Oriente, se difuminan para dar forma a algo distinto que no corresponde a las circunstancias orientales. El orientalismo es entonces una sombra que recrea a Oriente a partir de las estructuras occidentales, generando y a veces degenerando en “otro Oriente”. La otredad de Oriente se ve manifestada de manera particular en Latinoamérica, ya que

La aspiración cosmopolita de los modernistas estaba ávida de horizontes nuevos y, en el contexto hispanoamericano, nada más exótico que los ambientes orientales, calificados entonces de “japonerías” o “chinerías”. La evocación del Oriente literario y onírico (*que pocas veces designaba rasgos reales*¹⁵) tenía otra cualidad mayor para los maestros del modernismo como Rubén Darío o Leopoldo Lugones: era una respuesta a las certezas científicas del positivismo finisecular que tanto denostaban. El Oriente era la promesa –al menos imaginaria– de un mundo de cuyos valores se oponían definitivamente a los del materialismo ramplón y al positivismo científico triunfante (Gasquet, 2008: 2).

En otras palabras, el exotismo que se adopta en Latinoamérica a partir de Oriente ayuda a los escritores de diversas nacionalidades a escapar de cierta manera de las realidades que estaban viviendo; era la herramienta perfecta para ir en contra de todo aquello que se les presentaba de manera insulsa y frívola, pues el rescate y la introducción de determinados valores orientales les permitían construir algo distinto en comparación con las demás producciones literarias. Muchos de los referentes inter y metatextuales analizados en el capítulo III se remontan a periodos históricos previos a la conformación identitaria latinoamericana, sobre todo remitiendo al Medioevo y ciertas figuras y mitos característicos de dicho periodo.

Regresando a Said, hay que recalcar que todos los procesos que menciona en su amplia definición de orientalismo se fueron dando de manera progresiva conforme esta corriente se fue consolidando. Los países precursores en asuntos orientales marcaron una tendencia puesto que en general los orientalistas se basan en los conocimientos que Inglaterra y Francia aportan sobre Oriente, y es precisamente la postura francesa la que nos interesa debido a la apropiación que hay en Latinoamérica es de esta tradición. Incluso Said se remite a estas dos naciones al hablar de orientalismo y se justifica de la siguiente manera:

¹⁵ Las cursivas son nuestras.

tenía que centrarme rigurosamente en el material británico y francés, y, después, en el estadounidense porque me parecía indiscutible, no solo que Gran Bretaña y Francia fueron las naciones pioneras en Oriente y en los estudios orientales, sino también que mantuvieron estas posiciones de vanguardia gracias a los dos entramados coloniales más grandes que la historia anterior al siglo XX ha conocido (Said, 2009: 40).

Es precisamente por la razón arriba argumentada por Said que Gran Bretaña y Francia, junto con Alemania en menor medida, se convirtieron en las “autoridades intelectuales” cuando se trata de orientalismo académico¹⁶ (Said, 2009: 43). De esta manera también se explica que el orientalismo se haya convertido en “una moda francesa del siglo XIX” (Llopesa, 1996: 171), aunque el inicio del orientalismo literario francés surge antes, en el siglo XVIII (Llopesa, 1996:172). Para que esta corriente literaria se convirtiera en prototípica debieron suceder diversos procesos, entre ellos la expansión napoleónica en el Cercano Oriente al entrar el siglo XIX y la fundación de la *Société Asiatique* de París en 1821 (Tanabe, 1981: 7; Said, 2009: 72); pero la aportación de Antoine Galland con sus obras poéticas y narrativas como sus traducciones al francés de textos orientales clásicos, entre ellos *Las mil y una noches*, es decisiva puesto que “a partir de Galland el orientalismo se convierte en el descubrimiento de un mundo que se antoja exótico a los escritores franceses” (Llopesa, 1996: 173).

Existen numerosos textos que hablan sobre oriente además de la producción de Edward W. Said, y en especial sobre Japón; algunos escritores destacados son Sir Ernest Mason Satow, Sir William George, Basil Hall Chamberlain, Lafcadio Hearn, Pierre Loti¹⁷, K. Florenz, Engelbert Kaempfer, François René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Edmond y Jules Goncourt, Cautlle Mendès, José María de Heredia, Judith Gautier, entre otros (Tanabe, 1981: 8-22).

Pese a esta curiosidad por el Japón que floreció en occidente y sobre todo en Francia, es evidente que los escritores de la época estaban conscientes de que lo que ellos escribían sobre Oriente no era la *realidad* puesto que “a la mayoría de los escritores y

¹⁶ Cabe acotar que el orientalismo Latinoamericano difiere en algunas particularidades con el orientalismo europeo, pues aun cuando hay teóricos que se dedican al estudio de Oriente como idealización, el discurso latinoamericano orientalista se encuentra mediado por intelectuales y modas pop; como consecuencia, el orientalismo latinoamericano es diferente del que se plantea en Occidente.

¹⁷ Pierre Loti merece una mención especial debido a todo lo que trabajó sobre Oriente; llegó a constituirse como un ícono en la cultura del orientalismo, al grado que era conocido como “*l’enchanteur du japonisme*” (Guarné, 2008: 5).

poetas francesas que introdujeron el tema japonés a la literatura, no les interesaba conocer al Japón como una realidad, sino sólo tener del país cierta imagen que habría de servirles para desarrollar su propia imaginación. Por esa razón, con unas opcas excepciones, nadie trató de viajar al Japón” (Tanabe, 1981: 22). Así pues se evidencia que los escritores orientalistas corresponden con las definiciones de Said, ya que escribían sobre una creación estilizada.

En este mismo orden de ideas se encuentran las producciones académicas actuales sobre oriente. Hablaremos ahora brevemente sobre un artículo de Blai Guarné, “De monos y japoneses: mimetismo y anástrofe en la presentación orientalista” (2008). Aquí se comienza por retomar la postura de Edward Said, pues se habla de la creación de un discurso orientalista creado por los colonizadores para convertir al otro en aquello que se dice que es (2008: 2), de la forma en que Japón entró en la dinámica de la colonización sin ser formalmente colonizado (2008: 3) y de la costumbre europea de generalizar a los orientales (2008: 4). Sin embargo el tema verdaderamente interesante para nosotros en este apartado es la concepción que se crea de los japoneses en los cronistas europeos:

La complejidad cultural del hallazgo y, fundamentalmente, la capacidad de advertirla de sus cronistas conformaron la imagen del Japón en una paradoja, más incluso, un oxímoron¹⁸, hasta el extremo de instituirse en su caracterización las formas particulares de este discurso (...) La estructura de la contraposición contribuiría así a conformar «lo japonés» en una imagen especular, simétrica e inversa a la de «lo europeo» (Guarné, 2008: 4).

La creación de lo japonés no es una tendencia actual, sino que –como ya habíamos mencionado en los primeros apartados de este trabajo– se trata de la correspondencia a una tradición bien marcada y delimitada de la invención del “otro”, del ser japonés. Se evidencia pues que el oriental es el opuesto al europeo (Guarné, 2008: 4); esto corresponde directamente al planteamiento de Said, con una clara evolución: se trata de la exclusión del otro, sí, pero en una estrecha relación de oposición y creación, pues para que exista algo o alguien *oriental* debe existir la contra parte, el *occidental*, que hace que ambos conceptos se

¹⁸Guarné no pudo escoger mejor figura para explicar la relación que existe entre los occidentales y los orientales, ya que un oxímoron se define como la “figura semántica o tropo que resulta de la ‘relación sintáctica de dos antónimos’. Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada, que involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste en ponerlas contiguas a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra: en poco mar de luz ve oscuras ruinas” (Beristáin, 2006: 373).

definan en relación al otro, de manera similar a como se plantea la oposición indisoluble entre los personajes de la casa de geishas (cfr. apartado 2.3).

Otra reflexión teórica importante es la que se hace casi al final del texto en relación a la ficción y la realidad japonesa: “En un imaginario popular históricamente fascinado por la descripción extravagante de Japón, la repetición sistemática y deliberada de estas imágenes [deshumanizadas de los japoneses] contribuiría a rebasar los límites del mito conformando la realidad misma” (Guarné, 2008: 7). En otras palabras, la creación de Oriente a partir de un discurso orientalista.

La construcción de Oriente de la que venimos hablando pasó *después* a América casi de forma directa, pues “en México florecía la cultura burguesa bajo el régimen porfiriano, sumamente afrancesado, por lo que se ha dado en llamar la *belle époque* en México (...) todo se regía por lo francés, que afectaba directamente la vida de las clases pequeñoburguesas” (Tanabe, 1981: 23). Algunos de los escritores que empezaron a introducir temas orientales en sus textos fueron Julián del Casal en Cuba, Pedro Balmaceda Toro y Alfredo Irarrázabal en Chile, Rubén Darío en Nicaragua y Enrique Gómez Carrillo en Guatemala (Tanabe, 1981: 23-27).

El orientalismo ha ido sufriendo diversos cambios de acuerdo al lugar de producción y asimilación, pero el elemento que se repite desde sus inicios es la *fabricación* de Oriente:

lo que le daba al mundo oriental su inteligibilidad e identidad, no era el resultado de sus propios esfuerzos, sino más bien la compleja serie de manipulaciones inteligentes que permitían a Occidente caracterizar a Oriente. Así, los dos elementos de la relación cultural de los que he hablado se dan a la vez. El conocimiento de Oriente, porque nació de la fuerza, *crea* en cierto sentido a Oriente, al oriental y a su mundo” (Said, 2009: 69).

Podríamos preguntarnos de qué sirve la creación, construcción y delimitación del orientalismo desde una perspectiva occidental. Es un asunto de dominación, ya que “el oriental se convierte en una raza sometida, en un modelo de mentalidad «oriental» para reforzar la «autoridad» en la metrópoli” (Said, 2009: 74). El establecer líneas claras, definidas sobre los *otros*, aquellos que son distintos, no sólo implica describirlos, sino también restringirlos a los conceptos y al pensamiento a los que son sometidos. *Crear* al

oriental es decirle cómo debería ser, o bien, explicarle lo que es para el poder dominante. La generalización, en este caso, se concretiza en la exclusión.

Es precisamente por esta exclusión que Said considera que al hablar de Oriente y Occidente el teórico y/o el crítico contribuyen a la polarización de la distinción entre unos y otros (2009: 76), pues la categorización no es una representación fiable de la realidad: es básicamente imposible crear una tipología que abarque las múltiples posibilidades de las concreciones culturales y es más difícil aún concebir esta tipología con rasgos completamente definidos e inmutables.

Los seres humanos somos un caleidoscopio de posibilidades, permeado por las contradicciones y es por ello que nuestra postura difiere de la de los orientalistas tradicionales, quienes “conciben las diferencias entre las culturas como una realidad que primero crea un muro que las separa, y segundo invita a Occidente a controlar, dominar y gobernar al Otro (gracias a su conocimiento superior y a su poder de acomodación)” (Said, 2009: 78). Es arduo establecer categorías definidas para las culturas, pues se trata de entes vivos que se caracterizan por la socialización de sus miembros con elementos de otras formas y concepciones de vida; el intercambio cultural suele influir en los paradigmas *originales* que cada cultura posee, de ahí que existan similitudes entre civilizaciones separadas en tiempo y espacio.

Pese a lo anterior, este estudio debe forzosamente adscribirse y remitirse a los estudios orientalistas y la razón es muy sencilla: el orientalismo es tan amplio que aún con las *aportaciones* tradicionales generadas en los comienzos de la disciplina se puede encontrar un fértil campo de teorización orientalista que haya generado conocimiento positivo y valioso para las diversas investigaciones posibles, pues

debemos acostumbrarnos a la idea de que una de las características más importantes del orientalismo es su enorme y heterogéneo tamaño, además de una capacidad casi infinita para la subdivisión, como resultado de la confusa amalgama de vaguedad imperial y de detalles precisos (Said, 2009: 82).

Se debe aclarar que no es el orientalismo por sí mismo el que decide autoconfigurarse de esta manera, sino que es la forma en que se creó (a través de la categorización y la observación de personajes ajenos a lo *verdaderamente* oriental) la que determina al orientalismo como un ente impreciso y lleno de vaguedades. Por eso se puede encajonar en

un mismo concepto a un japonés, un árabe y un vietnamita aunque haya todo un universo de diferencia lingüística, pragmática, cultural y social. Lo mismo sucede en México con los indígenas, por ejemplo, pues no importa si son mixtecos, purépechas, zapotecos, mayas, etcétera, todos pertenecen al mismo grupo marginado que no accede a diversas posibilidades de vivienda, educación y bienestar social en general. Todos ellos pertenecen a la categoría de indígenas, y en ese sentido representan la otredad que los occidentales describen y crean al hablar de los orientales.

Sin embargo, tampoco debe tacharse de negativo al cien por ciento al orientalismo tradicional ya que pese a todo tuvo algunos aciertos en el siglo XIX: “produjo eruditos, incrementó el número de lenguas que se enseñaban en Occidente y la cantidad de manuscritos editados, traducidos y comentados; en muchos casos proporcionó a Oriente estudiantes europeos llenos de sensibilidad e interés real hacia temas como la gramática del sánscrito, la numismática fenicia y la poesía árabe” (Said, 2009: 139). Independientemente de los pros y los contras que el orientalismo ha tenido a lo largo del tiempo se debe reconocer que este ha sido asimilado de distintas maneras, entre otros modos en la cultura y los referentes asociados a la literatura en tanto textos ficcionales.

Oriente en Latinoamérica constituye algo diferente a lo que se concibe en Europa. A propósito de esto Araceli Tinajero apunta que “es necesario separar el ‘orientalismo’ de Said de aquél de la tradición hispánica porque en ésta el Oriente no es una representación de oposiciones binarias sino que se trata de una especie de fusión” (2004: 17). Lo anterior no quiere decir que debemos refutar toda la información que Said ha aportado sobre el tema, pues como mencionamos más arriba este teórico representa un parteaguas con su obra en cuanto a orientalismo se refiere.

Es verdad que Oriente no significa –ni se aprecia– lo mismo dependiendo del punto de perspectiva que se escoja para observarlo. Pero tampoco se puede desdeñar de manera tajante el marco teórico que Edward W. Said y sus seguidores han creado. Desde nuestro punto de vista, *Orientalismo* debe tomarse justo como lo que es: un texto base a partir del cual se elaboran una serie de conocimientos y conceptos que con el tiempo y nuevas aportaciones se puede mejorar, reinventar y evolucionar. En este caso es importante aclarar en qué radica la diferencia del orientalismo europeo y el Latinoamericano; para Tinajero la respuesta se encuentra en el hecho de que “Oriente no constituyó parte de una hegemonía

imperialista desde América Latina sino al contrario, éste fue influyendo poco a poco, formando un imaginario oriental a través de una literatura sincrética, ecléctica y propia” (2004: 18).

En este sentido, el orientalismo latinoamericano se produce en relación a Oriente, sí, pero con una correspondencia distinta a la que existe con Occidente. Al no existir una dependencia de colonizador/colonizado entre América Latina y Oriente, se crea una especie de puente que atraviesa Europa. Esta conexión se ve influida en la apreciación que se genera de lo *oriental*. Es decir, Occidente actúa como filtro de asimilación entre Oriente y los países latinoamericanos, más concretamente en el modernismo. De esta manera se crea una conversación internacional bastante interesante:

los miembros del movimiento [modernista] “dialogan” con orientalistas europeos, pero eso no quiere decir que la razón por la cual lo primeros se aproximan al Oriente esté basada en ofrecer exclusivamente antagonismos a la visión europea sobre esa parte del mundo. El discurso modernista nos ofrece un encuentro cultural bastante complejo (Tinajero, 2004: 19).

De acuerdo con Tinajero lo que sucede entre Europa, Oriente y Latinoamérica es que se crea una *zona de contacto*, misma que es “un espacio asimétrico de relaciones de poder idéntico o a una frontera colonial, un límite que, en el caso de Latinoamérica, se establece con respecto a Europa” (2004: 23). Es decir, un punto intermedio entre los dos polos (por la lejanía y no por la oposición de culturas) gracias a la ruta que se toma. Esta intersección podría evitarse si se tomara la ruta de Manila¹⁹, pero el fenómeno se da en dirección inversa, haciendo escala en Francia y en Inglaterra.

Esta tendencia es muy importante, debido al creciente interés que ha ido despertando a lo largo de los años tanto en los creadores de elementos orientalistas como en los estudiosos que se dedican a trabajar con estos objetos. De hecho,

aún existen colecciones excelentes de libros chinos y japoneses en la Europa occidental. Entre las más importantes, hay que destacar el Departamento de Libros y Manuscritos Orientales, del Museo Británico de Londres; el Departamento de Manuscritos de la

¹⁹ Los galeones de Manila eran las naves que cruzaban el océano Pacífico saliendo de Manila para llegar a Puerto Vallarta o Acapulco. La ruta funcionó de 1565 a 1815. Para más información sobre este tema ver Benítez, 1992.

Biblioteca Nacional de París; la Biblioteca alemana de Berlín y la Biblioteca alemana occidental de Marburgo (Muramatsu, 1967: 11).

Para aclarar toda esta maraña de préstamos conceptuales entre Oriente y Latinoamérica, tenemos el texto de Eduardo Mendieta: “Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W. Said y el latinoamericanismo”. Este trabajo se encuentra diseccionado en dos partes, la primera enfocada a hablar sobre las interpretaciones, valoraciones, críticas y observaciones que se han hecho de *Orientalism* (2006: 69-75); pero el contenido significativo para nosotros se encuentra en el segundo apartado, pues es aquí donde se habla de la relación existe entre Latinoamérica y Oriente a partir de los postulados teóricos de Said.

Para Mendieta existen cuatro tiempos del latinoamericanismo, pues parte del supuesto de la presencia de *diferentes Latinoaméricas*, dependiendo del punto de vista: “Hay muchas Latinoaméricas, y no solamente por los altos y bajos de sus límites y su lugar cambiante en el imaginario occidental, como lo ha sustentado de manera excelente Arturo Ardao (1993), sino también porque ha sido imaginada de manera diferente por diferentes actores sociales” (2006: 77).

El primer latinoamericanismo se caracteriza por ser un rechazo directo a los Estados Unidos y todo lo que esto conlleva, pues “este latinoamericanismo fue una manifestación cultural de una confrontación geopolítica de culturas. Debería definirse adecuadamente este primer tipo de latinoamericanismo como una *Kulturkampf* (lucha cultural) latinoamericanista” (Mendieta, 2006:77). Curiosamente el segundo latinoamericanismo es una visión opuesta de Latinoamérica por tratarse de estar conformado por estudios de área producidos en su mayoría *desde* los Estados Unidos: “este tipo de latinoamericanismo, entonces, era una forma de pensar o representar la región desde el punto de vista de la academia norteamericana” (Mendieta, 2006: 79).

Continuando con la evolución, el tercer tipo de latinoamericanismo “pone a Latinoamérica en oposición a los Estados Unidos, pero ahora lo hace en términos de una postura antiimperialista y anticapitalista acompañada de una cuidadosa crítica de los regímenes epistemológicos que habían permitido teorizar sobre la región hasta entonces” (Mendieta, 2006: 80). Es decir, ya no se trata simplemente de diferenciar Estados Unidos y Latinoamérica en términos de su cultura y sus tradiciones, sino que los trabajos producidos

ahora implican una ideología concreta en la que se contraponen a la tendencia política y social de Estados Unidos. Este latinoamericanismo es la antesala de la cuarta fase:

este latinoamericanismo [el cuarto tipo] postorientalista y postoccidentalista, pero también postimperialista es la expresión de una conciencia crítica naciente, aunque bastante articulada, en las poblaciones latinas que habitan los Estados Unidos. Es un tipo de latinoamericanismo *post-latinoamericano, transnacional, diaspórico y post-cultural* que reúne el latinoamericanismo crítico producido en América latina desde los sesenta, y la crítica social y epistemológica desarrollada en casa (en los Estados Unidos) que los movimientos identitarios desarrollan de manera simultánea pero separada²⁰ (Mendieta, 2006: 80-81).

Por lo arriba expuesto es precisamente que nos interesa la perspectiva de Mendieta, pues clarifica la diferenciación que hay entre el orientalismo y la apropiación latinoamericana de la que hablábamos en relación a Tinajero. Si bien el latinoamericanismo tiene, de alguna manera, referentes de la obra de Said este proceso es aún más intrincado y complejo que el orientalismo. Esto es debido a que los conceptos se reelaboran y se estructuran para explicar otra realidad que, evidentemente, no corresponde con la que Said expone en *Orientalism*.

La reflexión teórica y producción literaria que se enmarca en esta cuarta fase del latinoamericanismo se caracteriza por ser una producción ecléctica culturalmente hablando debido a la red de conexiones que se establecen entre y en los textos. *Casa de geishas* es, sin lugar a dudas, un ejemplo perfecto de este período en formación. Con esto queda más clara la reelaboración que se hace de Oriente en el texto de Shua, misma que iremos abordando con mayor detalle conforme se avance en la presente investigación.

Ahora nos enfocaremos a hablar, brevemente, sobre un lugar en particular donde se ha desarrollado el orientalismo y que es clave para comprender y situar a *Casa de geishas* dentro de esta corriente: Argentina. De acuerdo con Axel Gasquet, el orientalismo literario llega al Río de la Plata por medio de Europa en el siglo XVIII (2010: 15). Sin embargo, este orientalismo latinoamericano no es una reproducción exacta de su versión europea, pues “l’orientalisme argentin n’a pas été une simple copie de l’eupéen, à l’instar des si nombreuses modes importées, il a au contraire impliqué un fort travail d’adaptation.

²⁰ Las cursivas son nuestras.

L'orientalisme a été vécu comme un élément endogène de la barbarie sud-américaine²¹” (Gasquet, 2010: 16). En su lugar, el orientalismo argentino tiene fuertes lazos políticos visibles desde sus inicios, lo que permite su singularidad:

Les traces orientalistes perceptibles dans le ressenti propre au Centenaire de l'Indépendance argentine (1910) se caractérisent encore par la construction et l'appropriation politique du discours sur l'Orient, démarche qui se dissipe par la suite. Nous essaierons de démontrer que l'orientalisme exerce pendant longtemps une fonction clairement idéologique dans le domaine politique argentin, avec des répercussions culturelles palpables, avant d'acquérir de l'autonomie et, de façon progressive, une indépendance créatives plus grande couplée de puissance évocatrice²² (Gasquet, 2010: 16-17).

Podemos decir, entonces, que en Argentina el orientalismo tenía como rasgo particular la incorporación de Oriente a partir de esquemas que tenían que ver con la política, por lo que la historia social del país está fuertemente vinculada con este tema. Quizás es por esto que más adelante Axel Gasquet dice que el orientalismo argentino es tardío (2010: 19). Gasquet también se suma a la opinión de Tinajero, pues considera que el orientalismo que hay en Argentina no es con exactitud aquel orientalismo europeo que Said menciona en su texto. Para Gasquet la explicación es muy sencilla:

Argentina a systématiquement constitué une région au capitalisme périphérique, dont la tâche consistant à apporter des matières premières et des produits agricoles aux pays centraux, plus fondamentalement à l'Europe. C'est pour cela que l'appropriation orientaliste n'obéit pas à des raisons de politique extérieure comme au Royaume-Uni et dans la France de la Restauration ou du Second Empire. L'orientalisme argentin, au contraire, sera adapté à un discours politique interne qui permettra l'opération idéologico-militaire de conquête des terres indigènes²³ (2010: 20).

²¹“El orientalismo argentino no ha sido una simple copia del europeo, al igual que muchas costumbres importadas, sino que al contrario contiene una fuerte adaptación. El orientalismo ha sido visto como un elemento endógeno de la barbarie sudamericana” [La traducción es nuestra].

²²Los rastros orientalistas perceptibles en el sentimiento propio del Centenario de la independencia argentina (1910) se caracterizan aún por la construcción y la apropiación política del discurso en el Oriente, enfoque que se disipa a partir de entonces. Trataremos de demostrar que el orientalismo ejerce durante mucho tiempo una función claramente ideológica en el ámbito político argentino, con repercusiones culturales palpables, antes de adquirir autonomía y, de forma progresiva, una independencia creativas más grandes acopladas con un poder evocador” [La traducción es nuestra].

²³“Argentina sistemáticamente constituye una región para el capitalismo periférico, cuya tarea consiste en proporcionar las materias primas y los productos agrícolas a los países centrales, fundamentalmente a Europa. Es por esto que la apropiación orientalista no obedece las razones políticas exteriores como en el Reino Unido y en la Francia de la Restauración o el Segundo Imperio. El orientalismo argentino, por el contrario, se adaptará a un discurso político interno que permitirá la operación ideológica-militar de la conquista de las tierras indígenas” [La traducción es nuestra].

Más allá de la influencia política y económica que diferencia el orientalismo latinoamericano del europeo, nos interesa recalcar otra diferencia: la aproximación a Oriente. Arriba nos referimos a la apropiación distinta que se hace en América Latina, a partir de las opiniones de Tinajero. La adquisición de las culturas lejanas como tópicos en la literatura latinoamericana tiene una explicación: “en Amérique latine, l’exotisme barbare ne requiert pas de grands déplacements, il se situe à quelques lieues de la ville blanche²⁴” (Gasquet, 2010: 55). Es decir, la proximidad con diversas culturas que están en mayor o menor medida mimetizadas con la América colonizada crea un ambiente propicio para la inclusión de elementos de otras civilizaciones, independientemente de su cercanía o lejanía.

Es precisamente por esto que más adelante Axel Gasquet dice que el orientalismo argentino es un instrumento ideológico que permite conceptualizar el espacio (2010: 58). En palabras de Gasquet, “l’orientalisme argentin a aussi été une entreprise d’appropriation symbolique de l’Autre, non pas intégrée à une logique externe de conquête mais tournée vers une conquête interne en tant qu’occupation de l’espace vitale afin de construire souverainement, matériellement et culturellement la richesse d’une nation²⁵” (2010: 58-59).

A manera de cierre de este apartado podemos decir que el orientalismo es distinto de acuerdo a cada autor y lugar de recepción. Tal cual apunta Araceli Tinajero, el orientalismo latinoamericano no es el orientalismo europeo; sin embargo, si hay una suerte de filtro en Latinoamérica que hace percibir todo lo que es oriental de una manera distinta a lo que significa en Occidente. La apropiación del exotismo de Oriente en América Latina tiene que ver con la proximidad con lo que queda de otras culturas: la maya, la quechua, la azteca, entre otras; estas civilizaciones se caracterizan por ser una oposición clara a la concepción del devenir del europeo, lo que acentúa la diferencia y la otredad.

Así, las convergencias y las diferencias entre el contexto hispano en América y Oriente, crea un punto de partida con múltiples referencias en la literatura. Pues, además de lo ya dicho, hay que tener en cuenta que ambos puntos geográficos se le presentan al

²⁴“En América Latina, el exotismo bárbaro no requiere de grandes desplazamientos, se encuentra a unos pasos de la ciudad blanca” [La traducción es nuestra].

²⁵“El orientalismo argentino también ha sido una empresa de apropiación simbólica del Otro, no integrada a una lógica externa de conquista pero si a una conquista interna como una ocupación del espacio vital para construir soberanamente, materialmente y culturalmente la riqueza de una nación” [La traducción es nuestra].

europeo como sitios ignotos, lejanos e incomprensibles; por ello, categoriza a ambos puntos geográficos y los engloba en un par de términos, como si con nombrar con unas cuantas palabras explicara lo que realmente es una diversidad muy amplia de culturas heterogéneas.

Además de lo anterior, hay que tomar en cuenta que el orientalismo es la base imprescindible para entender la constitución y la construcción de *Casa de geishas*; recordemos que lo que plantea Said es una serie de elementos entrelazados que da como resultado la fabricación de Oriente. De la misma manera, la *Casa* de Shua es una imbricación de una serie de elementos pretendidamente orientales: la perspectiva estética, ideológica, la casa como espacio erótico y como lugar físico, los intertextos y los metatextos. El orientalismo es una perspectiva inseparable de nuestro objeto de estudio porque se presenta al tiempo que se desarrollan los microrrelatos y, con éstos, la propia casa.

Metodológicamente, se ha optado por separar en tres bloques nuestra investigación: el orientalismo y sus variantes latinoamericanas, la casa en tanto espacio y su relación con los personajes icónicos, y los juegos intertextuales y metatextuales. Sin embargo, en la práctica del discurso narrativo de *Casa de geishas* todos estos elementos se presentan juntos, estrechamente relacionados. De hecho, el concepto del burdel como lugar dedicado únicamente a la sexualidad, negando a la prostituta como una persona con posibilidades de ejercer otros roles (ver el apartado 2.1) junto con la continua aparición de arquetipos y relatos clásicos (trabajados en el apartado 3.1) contribuyen a la constitución del Oriente místico del que venimos hablando. La *Casa*, que se articula como una imitación de la casa de té, es el lugar de las posibilidades para los microrrelatos con los seres míticos como los unicornios; es pues, ese lugar exótico y sensual a la par que el sitio grotesco e ignoto descrito en el orientalismo.

Por lo tanto, el orientalismo latinoamericano se encuentra bien reproducido en el texto de Ana María Shua y esto es porque no se trata de una simple enunciación de tópicos pretendidamente japoneses o chinos; la fabricación de la *Casa de geishas* es uno de los múltiples resultados de la fascinación que todo Oriente ha generado en Latinoamérica, con sus propias particularidades que diferencian este orientalismo del occidental. También es por esto que la comprensión de un texto como *Casa de geishas* no se puede dar si no se toma en cuenta todos los antecedentes que ha tenido en América Latina, tanto en poesía

como en la narrativa. Dicho de otra manera: contemplando estos atisbos se puede entender la imbricación de elementos, por lo que veremos ahora algunos de los textos que constituyen la antesala de la *Casa*.

1.2 La poesía latinoamericana que mira hacia Oriente

Es necesario establecer un punto de partida reconocible y sistemático de la mirada hacia la otredad oriental en América Latina, sobre todo a partir de fines del siglo XIX. Antes de comenzar a hablar de la poesía (como práctica literaria que facilitó la introducción de un cierto modo de entender lo oriental en las culturas latinoamericanas), debemos detener un poco nuestra mirada en el modernismo²⁶, pues es esta corriente literaria la que se alimentó de Oriente, tomándolo como base temática en varias de sus producciones. La importancia de este movimiento para Latinoamérica es imprescindible en el ámbito de la literatura, pues “aunque sus raíces son europeas, este fenómeno florece como una profunda revolución de la conducta espiritual de los americanos, para integrarse luego –haciendo por primera vez el viaje inverso– con el impulso innovador en la península, donde adoptará una fisonomía distinta” (Oviedo, 1997: 217). El modernismo tiene, además, una característica peculiar: carece de rasgos distintivos uniformes, pues “es un fenómeno multifacético” (Schulman, 2008: 523) y esto es debido a que

no hay *un* modernismo, hay una pluralidad de *modernismos*, de amplias vías abiertas dentro de un cauce común. Esta pluralidad no sólo se da de autor a autor y de región a región, sino también dentro de un mismo individuo –el caso de Darío (12.1) es paradigmático–, ya sea que los observemos sincrónica o diacrónicamente. Es decir, todos los entrecruzamientos, superposiciones y contradicciones son posibles dentro del modernismo (...) La gran hazaña de su pluralismo estético es precisamente haber establecido como principio esencial del arte la libertad para crear y alcanzar ese «reino interior» del que hablaba Darío (Oviedo, 1997: 218).

²⁶ Existen diferentes y variados criterios bajo los cuales clasificar al modernismo, sus antecedentes y su prolongación posterior. Independientemente de las múltiples taxonomías que los teóricos utilizan para trabajar con el modernismo (ponemos por ejemplo los ya citados libros de Íñigo Madrigal, 2008; Llopesa, 1996; Oviedo, 1997; Tinajero, 2004), nosotros abordaremos a los escritores de las tres etapas, pues nuestro interés recae sobre la mención de Oriente y la forma en que este se refracta en los textos latinoamericanos.

Es así como el modernismo se va a diversificar de una manera sorprendente, dejando algunos rasgos a veces difusos que permiten clasificar su poesía de acuerdo a múltiples parámetros. Más allá de las diferencias que hay entre los escritores y los textos modernistas, se encuentra la raíz del nacimiento de la corriente literaria: la conciencia crítica de carencias no resueltas por el romanticismo y la promoción de actualizar el pensamiento, la sensibilidad y la vida espiritual de los hispanoamericanos (Oviedo, 1997: 220).

Un elemento “unificador” del modernismo es su visión mundial, ya que por medio de este recurso se creó el “reconocimiento de que las grandes urbes criollas podían y debían ser focos de una nueva cultura, altamente refinada” (Oviedo, 1997: 220). Así, los ojos de todo el orbe se posicionaron sobre América Latina; la novedad de las formas y la manera de abordar las temáticas tuvieron un gran impacto a nivel internacional, lo que llevó al movimiento a trascender de forma rápida. ¿Pero qué tiene que ver el modernismo propiamente dicho con Oriente? Entre otras cosas, los tópicos. El modernismo se nutrió de Oriente para hablar de lo exótico. En Europa el *Art nouveau*²⁷ es lo más parecido al modernismo latinoamericano, pues

plantea una vuelta a las formas naturales, fluidas, elaboradas con delicadeza, sensualidad y un alto grado de refinamiento. Las líneas opulentas, sinuosas, ondulantes y sutiles crean una simetría entre los motivos florales y la forma femenina: los trajes parecen flores, los capullos parecen senos. Agudamente estilizado y ornamental (tal vez por influjo «orientalista»), la nueva tendencia subrayaba la artificialidad del arte: sus figuras planas y frontales, el esmaltado y los arabescos para crear ambientes suntuosos y encantados, el uso de marcos pintados por el mismo artista para incluirlos en el campo de lo representado, etc., cumplen ese propósito (Oviedo, 1997: 223).

El modernismo retrata a Oriente y lo toma como pretexto para salir del contexto cotidiano ya que se trata de llevar a cabo “una fuga hacia un mundo ilimitado, más humano y auténtico, sin restricciones ni parcializaciones, donde los más altos sueños y fantasías pueden cumplirse o al menos acariciarse” (Oviedo, 1997: 226). Pero la pintura de Oriente es la gran mayoría de las veces plástica, e incluso frívola ya que los gustos estéticos de la

²⁷ El término *Art nouveau* se acuñó gracias a Siegfried Bing, puesto que con este nombre “bautizó su galería en 1885 –cuando la transformó en un emporio de arte nuevo–, llegó a ser símbolo –y denominación– de un movimiento artístico conocido en todo el mundo” (Leighton et al, 2004: 6). De hecho, este concepto es tan importante para el arte que “*art nouveau* se entiende en todas las lenguas como conmemoración del comienzo de El Nuevo Estilo, de una sensibilidad moderna, no sólo en Francia sino también en Europa y Norteamérica” (Leighton et al., 2004: 6).

época estaban compuestos por “el amor a lo fastuoso, al *bibelot*, a las «chinerías» y «japonerías» –las «japonecedades» ridiculizadas por Borges²⁸– que caracterizaban sus escenografías favoritas” (Oviedo, 1997: 229).

Entre los precursores del modernismo se encuentra el cubano José Martí, quien en su *Ismaelillo* hace referencias a Oriente: “las imágenes (algunas de sabor «orientalista», subrayadas a veces por las ilustraciones) insisten en ofrecer otra versión de los clásicos juegos infantiles” (Oviedo, 1997: 240). Las imágenes de las que habla Oviedo son los paños árabes (Martí, 1989: 9-10) o el “ónice” árabe (Martí, 1989: 10), por ejemplo. Pero para nosotros Oriente se encuentra mejor evidenciado en *Versos sencillos*, donde en la primer estrofa del poema “II” se puede leer lo siguiente: “Yo sé de Egipto y Nigricia, / y de Persia y Xenophonte; y prefiero la caricia / del aire fresco del monte” (Martí, 1989: 26). El primer atisbo de exotismo de *Ismaelillo* no es una casualidad en la producción literaria de Martí; al contrario, Oriente va a constituir una constante en sus textos de una u otra forma:

Traicionando la naturalidad y transparencia de poemas escritos «como jugando», los *Versos sencillos* están compuestos como estructuras simbólicas altamente concentradas, en las que cada palabra y cada relación entre ellas están cargadas con un sentido recóndito, casi cifrado, como un *pensamiento oriental*²⁹ (Oviedo, 1997: 244).

Manuel Gutiérrez Nájera, poeta mexicano, también presenta rasgos modernistas en su poesía que evocan de manera directa a Oriente: “Aquí y allá pueden encontrarse composiciones en las que ya aparecen todos los efectos sonoros, exóticos y ornamentales que distinguirán al modernismo maduro” (Oviedo, 1997: 255). Un ejemplo de lo dicho por Oviedo, así como de la presencia de lo oriental se encuentra en diversos poemas como el que dedica a Justo Sierra:

No clave la mirada en el oriente:
Ya no aguarda, cual antes, a la aurora,
Y en tocas de viudez hunde la frente (1966: 154).

Las referencias a Oriente, entre otras cosas, son constantes en la poesía de Nájera, al grado que se encuentran entre una de las principales características de su escritura: “Son

²⁸ Cfr. con *El oro de los tigres* (1972) de Borges. Específicamente con los seis tankas ahí reproducidos.

²⁹ Las cursivas son nuestras.

elementos distintivos de la renovación modernista najeriana, los motivos litúrgicos situados en contextos profanos (...); la «*tedium vitae*», la adjetivación innovadora (...); la utilización de palabras francesas salpicando el discurso en castellano, o de cierta rareza o rebuscamiento (...); orientalismo” (Gálvez, 2008: 586).

Oriente, y a veces en específico Japón y China, no solo se reproducían en los textos de los poetas, sino que incluso la decoración se realiza a imitación de este lugar. Julián del Casal, por ejemplo, tenía un “pobre cuarto de artista, adornado sin embargo con *japoneries* y *bibelots* que había traído de Europa” (Oviedo, 1997: 259); pero además su “predilección por la literatura francesa contemporánea, y por algunos temas orientales tratados por ella, facilitó su rápida liberación de las fuertes y ya retardatarias influencias españolas, vigentes aún entre algunos de sus coetáneos” (De Armas, 2008: 592). Más esto no debe sorprendernos, pues los escritores de la época estaban muy influidos por los textos orientalistas franceses, lo que hacía más sencilla la apropiación de esta cultura que en determinado momento llegó a parecer una simple moda. Uno de los lectores asiduos de Pierre Loti, de quien hablamos en el 1.1, fue José Asunción Silva (Oviedo, 1990: 266).

Otro predecesor del modernismo que evidencia ciertos esquemas orientales es el peruano Manuel González Prada en *Exóticas*, libro que “está lleno de referencias al mundo helénico y oriental³⁰: figuras mitológicas, «cuartetos persas» (...), los viejos poemas germánicos y nórdicos, los Salmos y otras imágenes del Antiguo Testamento” (Oviedo, 1997: 280).

Ya más centrado en el modernismo propiamente dicho, encontramos a otros escritores de la talla de Leopoldo Lugones que focalizan su mirada sobre oriente. Las clasificaciones son un eterno dilema para los teóricos y es por ello que es difícil catalogar los textos de Lugones: “Se ha dicho que el orientalismo que es frecuente en sus cuentos sigue el modelo de Théophile Gautier; en realidad, Lugones está más próximo a las reconstrucciones «orientales» de Flaubert, Anatole France y quizá de Pierre Loti” (Oviedo, 1997: 320). Coterráneo a Lugones, tenemos a Ricardo Jaimes Freyre, que en su poesía evoca los aromas de tierras lejanas:

³⁰ Cfr. González Prada, 2004. No sólo los “Cuartetos persas”, sino también “En un país extraño”, “Bíblica”, “La respuesta del Sirio”, etc.

Tienen perfumes de oriente
Las auroras;
Los recojieron al paso, de las florestas ocultas
De una extraña flora.
Tienen ritmos
Y músicas armoniosas,
Porque oyeron los gorjeos y los trinos de las aves
Exóticas³¹ (1899: 38).

Una mención especial que no podemos dejar de lado es la poesía del mexicano Efrén Rebolledo; en general es olvidado o poco mencionado porque casi no se relacionó con los escritores de su época. Además, la diplomacia lo mantenía ocupado y alejado de los círculos literarios mexicanos. Pese a esto,

hay que reconocer que fue el primero en introducir el *japonisme* en la poesía mexicana y que sus imágenes del mundo oriental y nórdico tenían la característica de ser fruto de experiencias directas, no influjos meramente literarios como fueron para tantos modernistas. Se adelanta incluso al orientalismo de Tablada: sus *Rimas japonesas* (Tokio, 1907) aparecen diez años antes que el primer libro con visos orientalistas de éste. Pero con la diferencia de que el influjo oriental es para Rebolledo otro pretexto para cultivar su consabido decorativismo y su gusto por lo exótico y decadente, no para experimentar con formas nuevas (Oviedo, 1997: 366).

Es fundamental no olvidar este aspecto de Rebolledo, puesto que al hablar sobre poesía orientalista latinoamericana en general se recurre por antonomasia a José Juan Tablada, dejando de lado la innovación de Efrén Rebolledo y atribuyéndole, quizás, más importancia a Tablada. Esto ocurre gracias a la inclinación que tuvo por Oriente:

José Juan Tablada fue un estudioso de la cultura oriental. En 1900 pudo viajar a Japón, en donde vivió durante tres meses; leyó los estudios más avanzados que en su época hizo Occidente sobre Oriente, venidos sobretudo de Francia e Inglaterra; se obsesionó a tal grado por esta cultura, que rodeó su espacio habitacional de elementos orientales, incluido en ocasiones, su vestuario; exaltó, desde cánones occidentales, a China y Japón en muchos de sus escritos ensayísticos y poéticos. Finalmente, y como coronación de su búsqueda, logró internarse en la estética de la poesía oriental, y producir desde allí sus “poemas sintéticos” y

³¹ El poema citado, “El alba”, se encuentra en el libro *Castalia bárbara* que lo consolida como poeta pues “la verdad es que el libro fue la ratificación de un prestigio literario, y sus poemas se extendieron, sobre todo a través de él, tanto en Hispanoamérica como –comparativamente– en España” (Carilla, 2008: 644).

sus “disociaciones líricas”. Los primeros fueron publicados en 1919 con el título de *Un día...*, y los segundos, en 1922, con el de *El jarro de flores* (Ramírez Gómez, 2004: 146).³²

Entre los diversos autores que revisan a Tablada en torno a sus haikús se encuentran Fernando Cid Lucas e Irene Criado López, quienes trabajan las similitudes y diferencias de los textos poéticos japoneses originales en “Los *haikus* de José Juan Tablada de ‘Un día... (poemas sintéticos)’ como recurso didáctico”. Este texto se enfoca en su mayoría en los elementos que los haikús tienen y la manera en que estos pueden ser usados para el aprendizaje escolar.

En este punto es importante hacernos la pregunta “¿por qué la poesía de Tablada, en especial los poemarios *Un día... (poemas sintéticos)* y *El jarro de flores*, son considerados como orientalistas?”. Para responder a esta cuestión debemos desarrollar, aunque brevemente, distintos argumentos. El primero es en términos de forma, por la brevedad condensada en unas cuantas líneas, y después viene el elemento temático. La estética taoísta, en la que tiene sus raíces el haikú, se basa en cuatro etapas del día: la mañana (principio de la empatía o resonancia), medio día (principio del ritmo vital), el crepúsculo (principio de la sugestión) y la noche (principio de la soledad sonora) (Ramírez Gómez, 2004: 147-148).

Estos cuatro elementos son subtítulos del poemario *Un día... poemas sintéticos*, lo que demuestra un seguimiento fiel —al menos en este aspecto— a los principios de los haikús. Además, las temáticas principales son la flora y la fauna, lo cual constituye un tópico clásico de la poética japonesa, sobre todo cuando se hace hincapié en la admiración que las plantas y los animales despiertan en las personas. Vicente Haya hace una clasificación de los haikús donde incluye sus características más importantes y recalca la fascinación que se recrea en este estilo poético: “[el haikú es] una estrofa que pretende

³²Cfr. Echeverría, Bolívar (2008). En el texto de Echeverría no sólo se pone en duda el viaje de Tablada a Japón, sino que además se hace una relación entre la producción orientalista francesa y la apropiación del orientalismo por el poeta mexicano: “Da igual haber ido que fingir haber ido (...) [Tablada] Presiente que el Japón que encontraría en las islas japonesas, en sus campos y sus ciudades, no sería el Japón de los japoneses “reales” —tan extraño (y tan denegable) para él y su forzada modernidad europea como lo es el México pre-moderno del campo, el subsuelo o los suburbios mexicanos—, sino el Japón de los europeos japonistas, un Japón que más que en el extremo oriente está en el mismo París —y habla en francés, una lengua que sí le es accesible—” (206).

captar los asombros del ser humano. Es un modo poético de hacerse con los instantes” (2007: 91).

Lo mencionado arriba se puede observar con claridad en el siguiente haikú, extraído del apartado que lleva por título “La noche”:

LUCIÉRNAGAS

Luciérnagas en un árbol...

¿Navidad en verano?... (Tablada, 1991: 387).

La imagen que se expone en este par de líneas, enfatizada por medio de una interrogación retórica³³ es expuesta en tan sólo siete palabras, por medio de las que se evidencia el contraste entre el elemento natural (las luciérnagas) y un evento *fabricado* por el hombre (la navidad) que además se presenta en un periodo anormal a lo común: la navidad es en invierno, no en verano. Pese a las similitudes de los poemas de Tablada con los haikús, debemos reconocer que no todo es igual, ya que “los haikús de Tablada conservan (...) sólo ciertas características esenciales de los haikús japoneses. Lo primero que se pierde es la métrica reglamentaria, que en los hispánicos se transforma en octosílabos y pentasílabos, enneasílabos, endecasílabos y hasta versos de cinco y tres sílabas. Lo que permanece del modelo oriental es su estrecha relación con la naturaleza” (Olivares Zorrilla, 2000: 1).

Otra gran diferencia, que también apunta Rocío Olivares Zorrilla (2000: 1), es que los haikús en japonés carecen de título, pues se supone que los versos son autosuficientes por sí mismos. La incorporación de la poesía japonesa en México a partir de Tablada es muy importante ya que de este hecho se desencadenaron otros. Entre ellos se encuentra el acercamiento de Octavio Paz a la poética oriental:

Paz había conocido el haikú a través de su compatriota José Juan Tablada, pero su verdadera pasión por la poesía minimalista japonesa se revelaría en la admiración que profesaría por aquel monje budista del siglo XVII, a quien consagraría varios ensayos y de cuya obra realizaría, en compañía del hispanista Eikichi, la bien conocida traducción al

³³ La interrogación retórica es una “figura de pensamiento por la que el emisor finge preguntar al receptor, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice” (Beristáin, 2006: 268).

español del diario de viaje 'Oku-No-Hosomichi', bajo el título *Sendas de Oku*, (Editorial Universidad Autónoma de México, 1957) (Cuartas Restrepo, 2000: 38).

Si bien, en su acercamiento a la poesía oriental influyó mucho el trabajo previo de José Juan Tablada, no hay que olvidar que estuvo mucho tiempo viviendo en la India y que esto, sin lugar a dudas, tuvo bastante influencia en él: “En Nueva Delhi (...) el poeta se imantó de la cultura de la India al grado de convertirse no en un erudito, sino en algo más difícil de conseguir: en un hombre de casa” (Domínguez Michel, 2011: §1). Quiere decir que Paz se permeó de la cultura de ese país de una forma sorprendente, pues llegó a conocerla de una manera tal que “pocos años después de su muerte, en 2002, presencié [Christopher Domínguez Michel], en una universidad india, las discusiones que *Vislumbres de la India* (1995) provocaba entre los pandits³⁴” (2011: §1).

¿Significa esto que Paz se mimetizó de tal forma que dejó atrás sus antecedentes? No. En realidad, esta etapa le ayudó a ver determinadas cosas en perspectiva y así afianzar algunas ideas. De hecho, el orientalismo de Paz se asemeja en cierta medida al de Said ya que es una “illustration of the tension in Spanish America between identifying with Asia in opposition to Europe and the United States on one hand, and speaking about the Orient from a Western perspective on the other³⁵” (Locklin, 2010: §50). Un ejemplo de esta oposición se encuentra en un ensayo del *Laberinto de la soledad*, “Los hijos de la Malinche”: “La sensación que causamos no es diversa a la que producen los orientales. También ellos, chinos, indostanos o árabes, son herméticos e indescifrables. También ellos arrastran en andrajos un pasado todavía vivo. Hay un misterio mexicano como hay un misterio amarillo y uno negro” (2005:72).

Es así como Paz deja ver en sus ensayos su perspectiva de Oriente, misma que se puede encontrar en sus poemarios. El ejemplo más claro de su acercamiento al haikú se encuentra en *Condición de nube* (1944) donde su aproximación reproduce las técnicas de la poética japonesa como la brevedad:

³⁴ El término *pandit* es un “título honorífico que se da en la India a los brahmanes versados en la ciencia religiosa, fundadores de sectas, etc.” (Espasa Calpe, 1966: 745).

³⁵ “ilustración de la tensión en la América española entre la identificación con Asia en oposición a Europa y los Estados Unidos por un lado, y hablar de Oriente desde una perspectiva occidental por otro” [La traducción es nuestra].

Cantan los pájaros, cantan
sin saber lo que cantan:
todo su entendimiento es su garganta. (Paz, 1999: 19).

Curiosamente, Paz tiene pocos poemas cortos; sin embargo, los rasgos orientales se pueden observar en varios de sus poemas, pues “la influencia del haikú en su escritura no debe verse sólo en unos cuantos poemas cortos, sino en su reconocimiento de la importancia del uso de imágenes y de economías verbales” (Cuartas Restrepo, 2000: 42). Esto se puede apreciar en el comienzo de *Piedra de sol*:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:
un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo,
verde soberanía sin ocaso
como el deslumbramiento de las alas
cuando se abren en mitad del cielo (Paz, 1999: 85).

Como se puede observar, los temas de la naturaleza se encuentran de manera explícita en los versos de Paz. Se trata de una evocación a distintos ecosistemas. De hecho, el verso que habla sobre el “caminar tranquilo” concatena la vegetación con el ser humano, pues una de las características de la poesía de Octavio Paz es “la ‘analogía’ entre la naturaleza y el hombre” (Cuartas Restrepo, 2000: 42).

Además de la poesía y los ensayos, la trayectoria de Octavio Paz en relación con el orientalismo se diversificó de tal manera que incluso tiene trabajos de traducción³⁶, como es

³⁶El acercamiento de Latinoamérica a Oriente por medio de traducciones (ya fuera directas del idioma original, o por medio de otras traducciones a lenguas más “cercanas” como el inglés o el francés) era frecuente. Uno de los traductores modernistas más importantes fue el colombiano Guillermo Valencia, quien “no sólo tradujo poetas de lengua latina, alemana, inglesa, francesa, italiana y portuguesa, sino que en *Catay* (Bogotá, 1929) tradujo también un centenar de antiguos poemas chinos a partir de las versiones francesas (...), más cinco composiciones poéticas árabes” (Oviedo, 1997: 359). En general las traducciones de Valencia son acertadas, pero esta fue especialmente elogiada ya que “Guillermo Valencia lleva a cabo su versión con extraordinaria sutileza, sencillez, sinceridad y comprensión del alma oriental, ajustándose muy correctamente

el caso del diario de viaje “Oku-No-Hosomichi” ya mencionado y que tradujo junto a Eikichi Hayashiya con el título de *Sendas de Oku* en 1957. Para este trabajo, Paz escribió la introducción donde relata su acercamiento al texto.

Otro poeta, también mexicano, que tiene varios poemas con temática orientalista es Amado Nervo. Hay diversos poemarios de Nervo que muestran esta particularidad de su poesía: “[en] *El donador de almas* (...) encontramos bastantes referencias al respecto [al orientalismo], entre ellas la doctrina de la transmigración de almas y ese viaje al oriente, en este caso Jerusalem [sic], a la búsqueda de la palabra originaria, la palabra sagrada” (Martínez, 2011: 292). Sin embargo, el trabajo mejor consolidado al sobre Oriente de Amado Nervo es *El estanque de los lotos*:

Al revisar la producción orientalista de Nervo es claro que *El estanque de los lotos* (1919) sobresale por encima del resto de su obra, con un título para el que hacen falta pocas aclaraciones (...) *El estanque* ha de entenderse más bien como un poemario formado de manera principal, pero no exclusiva, con la selección de aquellos poemas orientalistas que Nervo escribe al final de su vida (Martínez, 2011: 292-293).

Lo que menciona José María Martínez se puede descubrir en una hojeada rápida al índice de *El estanque de los lotos*, ya que en este libro se encuentran recopilados varios poemas que hacen alusión a temas muy diversos, pero con la directriz de oriente. Uno de los textos que mejor ejemplifica esta admiración por lo oriental es “El maya”. A primera instancia se podría pensar que se trata a una referencia a la tradición indígena que hay en México, sin embargo esto no es así. Para los hindús existe una diosa que lleva este nombre y de acuerdo con el diccionario de sánscrito de Sir Monier Monier-Williams maya es

Art, wisdom, extraordinary or sobrenatural power (only in the earlier language); illusion, unreality, deception, fraud (...); an unreal or illusory image, phantom, apparition (...); Illusion (identified in the Samkhya with Prakriti or Pradhana and in that system as well as in the Vedanta, regarded as the source of the visible universe³⁷ (1899: 811).

al tema y al espíritu de los originales mediante unos poemas breves en versos de arte menor entre los que predominan los siete, cinco y seis sílabas” (Benítez Villalba, 2008: 668).

³⁷ “Arte, sabiduría, poder extraordinario o sobrenatural (solo en el lenguaje antiguo); ilusión, irrealdad, decepción, fraude (...); una imagen irreal o ilusoria, fantasma, aparición (...); Ilusión (identificada en el Samkhya con Prakriti o Pradhana y en ese sistema también en el Vedanta, *considerado como la fuente del universo visible*” [La traducción y las cursivas son nuestras].

El Samkhya es la doctrina clásica del hinduismo, mientras que el Prakriti es la materia de la que está hecha el universo. Por otra parte el Vedanta es una escuela filosófica hindú (Monier-Williams, 1899: 811).

Veamos ahora un fragmento de “El maya” para corroborar lo dicho.

Eres uno con Dios: en tu alma llevas
tu paraíso.

Lo exterior, que te turba y entristece,
no cobra realidad sino en ti mismo:
tú formas las imágenes, y luego
las deseas, trocándolas en ídolos.

El resultado de tus sensaciones
para ti constituye el *Universo*,
y son tus sensaciones cualidades
puras de tu moral entendimiento
No hay objetividad sino en ti propio:
tú sólo eres tu fin y tu comienzo (Nervo, 2010: 153).

La intertextualidad, tema del que hablaremos con mayor profundidad más adelante, se encuentra implícita en los versos de Neruda. El carácter ilusorio que los hindús le atribuyen al mundo se ve plasmado en el misticismo oriental del poema. Sobre esto también opina Almudena Mejías Alonso, quien dice que

En *El estanque de los lotos* (1919) nos encontramos con un Nervo que realmente podríamos llamar «místico», pero no dándole a la palabra el sentido que tiene comúnmente en occidente. En esta última época el poeta, dentro de una simbología cristiana hasta ese momento, ha encontrado la paz, pero a través de la filosofía y la espiritualidad hindú. Desde el poema «La Hermana Agua» (*Poemas*) en que la inspiración cristiana estaba muy presente (...) y su ansia de divinidad le hacía desarrollar una especie de panteísmo universal, poco a poco desaparece de su poesía esta religión dirigiéndose hacia el mundo oriental, cuyo símbolo es el loto, y culminando con este libro (2008: 649).

Por último, abordaremos rápidamente³⁸ al poeta modernista más importante: Rubén Darío. El orientalismo se encuentra en varias de sus obras, incluyendo *Azul...* texto que además hablar de gnomos y hadas, contiene “una cierta preferencia por los temas orientales, en la exaltación de un exotismo puesto de moda en Francia precisamente por Teófilo Gautier y

³⁸ Aun cuando Rubén Darío es el pilar más fuerte del modernismo, el objetivo de este trabajo es enfocarnos única y exclusivamente en el tema del orientalismo en la poesía modernista; es por ello que dejaremos de lado las demás innovaciones que el escritor hizo en este movimiento. En el siguiente apartado también se le abordará, pero nuevamente en relación al orientalismo y en específico sobre la narrativa.

otros compatriotas suyos” (Collantes de Terán, 2008: 608). Esto se puede comprobar en el soneto titulado “De invierno”:

En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelotonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.
El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falta de Alençon,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.
Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño
como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos, mírame con su mirar risueño,
Y en tanto cae la nieve del cielo de París (Darío, 1963: 128).

Cabría preguntarnos aquí, ¿cómo comprender de manera aislada los conceptos que los poetas modernistas desarrollan, analizan y apropian? Y de una manera más global, ¿cómo separar la poética modernista del orientalismo? Si bien, sólo se ha tratado brevemente y en algunos escritores la temática orientalista, queda claro que esta corriente fue parte importante del modernismo, pues aunque no haya sido el eje central el orientalismo sirvió para nutrir en forma y contenido los versos modernistas, del mismo modo que sentó las bases de una lectura y reescritura de Oriente en la literatura latinoamericana que se hace evidente en la narrativa contemporánea y, de manera específica, en las ficciones de Ana María Shua que nos ocupan.

Un rasgo interesante del orientalismo modernista –y de la corriente en general– es que no se presenta de manera uniforme en la poesía de los escritores, e incluso en algunas ocasiones un mismo autor tiene diferentes posturas respecto a Oriente. Pese a lo anterior, sí existe una especie de continuidad que permite concatenar y trazar una línea de evolución en el orientalismo en diversos autores de varios países. En algunos casos se puede observar que los escritores hicieron sus obras alejados del movimiento “principal”, como sucedió con Efrén Rebolledo que se mantenía al margen de los puntos de confluencia entre los poetas de la época.

Con esto se puede inferir que había *algo* que mantenía afines los intereses de los escritores latinoamericanos, generando de esta forma un sincretismo peculiar en torno a la

obra producida; quizás fue producto de la época y los múltiples procesos históricos, sociales y políticos que se estaban manifestando en todo el continente; quizás fue en respuesta a una saturación del estilo anterior, como protesta al romanticismo; o una mezcla de los dos procesos y la suma de otros... lo cierto es que el modernismo marcó la literatura de América Latina y al mismo tiempo impactó en el resto del mundo lo suficiente como para que todas las miradas se concentrarán en este espacio geográfico.

Sin duda, el orientalismo como rasgo característico del modernismo es un hecho importante ya que permite comprender de dónde provienen las tendencias actuales respecto a Oriente en la literatura latinoamericana. Ahora que hemos sentado la base del origen del orientalismo latinoamericano es necesario revisar su evolución para realizar un acercamiento más detenido y por medio de este realizar una reflexión de la literatura latinoamericana actual con tintes orientalistas.

1.3 La narrativa latinoamericana reciente con perspectiva orientalista

Además de encontrarse en la poesía modernista, Oriente también se vio retratado en la narrativa hispanoamericana, especialmente en un género: la crónica. El introductor de este género en Latinoamérica fue Nájera, a imitación de la “chronique” francesa (Gálvez, 2008: 586). Veremos ahora algunos ejemplos de esto. Comenzaremos por observar que “el relato de viaje enriquece la forma de percibir y conocer a fondo las interpretaciones culturales desde una mirada enfáticamente latinoamericana” (Tinajero, 2004: 33).

Debido a que la crónica de viaje sobre lugares ignotos orientales era publicada en revistas y periódicos, esta se tomaba como algo *real* y no como un *género literario*. Es decir que ocurrió un fenómeno similar al de los diarios de Colón que fueron escritos para dar cuenta de lo que sucedía en el nuevo mundo y ahora son apreciados como literatura. Pues bien, éstas crónicas *necesariamente* debían contener referentes latinoamericanos para que el público lector pudiera identificarse con lo que estaba leyendo y así acercarlo por medio de las letras al lejano Oriente.

De cierta manera esto explica que “una prosa poética y altamente estilizada, típica de un modernista, es la que figura en las páginas de viaje” (Tinajero, 2004: 34). Al igual que en la poesía modernista, podemos observar en las crónicas una lírica rica en

eufemismos y comparaciones para aligerar el texto y hacerlo más llamativo. Un ejemplo de esto se encuentra en “La muerte de la emperatriz de China” de Rubén Darío: “¿Quién era el dueño de aquel delicioso pájaro alegre, de ojos negros y boca roja? ¿Para quién cantaba su canción divina, cuando la señorita Primavera mostraba el triunfo del sol su bello rostro riante, y abría las flores del campo, y alborotaba la nidada? Suzette se llamaba la avecita” (1963: 79). Sin embargo, el orientalismo de contenido se puede apreciar mejor en otro pasaje del mismo cuento:

Y sobre todo, ¡la gran afición!, japonerías y chinerías. Recaredo era en esto un original. No sé qué habría dado por hablar chino y japonés. Conocía los mejores álbumes; había leído buenos exotistas, adoraba a Loti y a Judith Gautier, y hacía sacrificios por adquirir trabajos legítimos de Yokoama, de Nagasaki, de Kioto o de Nankín o Pekín: los cuchillos, las pipas, las máscaras feas y misteriosas como las caras de los sueños hípnicos (Darío, 1963: 81).

Aquí se encuentran varias cosas, entre ellas el reconocimiento de la afición de Recaredo por las japonerías y chinerías, misma que va reforzada por el conocimiento de Loti y Gautier. La mención de estas de Loti y Gautier ayuda a situar el cuento dentro del canon que se formó alrededor de todo lo que tenía que ver con Oriente. Es por ello que también se habla sobre el arte y la cultura oriental como base en “La muerte de la emperatriz de China”; es decir, sin esta introducción sobre las afinidades intelectuales y culturales del protagonista de la historia, no se comprendería más adelante cómo es que desarrolla un afecto inverosímil sobre un busto de porcelana enviado desde Hong Kong.

Aunque en el cuento de Rubén Darío ya se pueden apreciar contrastes se debe aclarar que una diferencia sustancial del orientalismo latinoamericano en relación con el europeo es que:

El discurso de viaje modernista se destaca por su singular énfasis de querer llegar a alcanzar un entendimiento más profundo al tomar los textos orientales como punto de partida mientras que retaban a los textos europeos cuando no estaban de acuerdo con sus puntos de vista (Tinajero, 2004: 37).

La aproximación narrativa latinoamericana al orientalismo es pues singular y se manifiesta en diversos autores como Alfonso Reyes (“La cena”, 1984), José Juan Tabalada (*En el país del Sol*, 1919; *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y la luna*, 1914), Rubén Darío (*Cuentos y crónicas*, 1918), Efrén Rebolledo (*Rimas japonesas*, 1907; *Nikko*,

1910; *Hojas de bambú*, 1910), Enrique Gómez Carrillo (*El alma japonesa*, 1906; *De Marsella a Tokio: sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, 1906; *El Japón heroico y galante*, 1958) y Arturo Ambrogi (*Sensaciones del Japón y la China*, 1963). En este rubro hubo especial interés por los argentinos, pues hay una verdadera retahíla de escritores que hablaron sobre Oriente: Ángel de Estrada, Ernesto Quesada, Arturo Capdevila, Álvaro Melián Lafinur, Víctor Mercante, Emin Arslán, Jorge Max Rohde, Ricardo Güirnalde, Manuel Gálvez y Alberto M. Candiotti (Gasquet, 2008: 13).

Abordaremos sólo algunos de los autores arriba mencionados, comenzando por el ya clásico José Juan Tablada. Uno de los textos más significativos que produjo es “Tokio al correr de Kuruma”, en el cual se relatan las impresiones del poeta por aquel indescifrable y místico país:

Escribo estas líneas desde la terraza de la “Casa de té de los lotos” a orillas de la Shiba, ciudad mística y fúnebre. Son las cuatro de la tarde, pero la luz de un día nublado descendiendo desde las frondas de las gigantes criptomerias finge un crepúsculo verde y azulado como si en la atmósfera flotara un polvo finísimo de esmeraldas y turquesas... Bajo el barandal de bambú se extiende el lago sobre el cual, como las prehistóricas habitaciones lacustres, la “casa de té” está construida. En el lago triunfan los lotos ensanchando sus enormes hojas y levantando de trecho en trecho la maravilla, el prodigio de sus flores! (2005: 61).

Las imágenes que Tablada presenta son muy claras. El poeta comienza por hablar de lo exótico del ambiente, de la ambigüedad del tiempo en esa tierra ignota donde las piedras preciosas parecen estar suspendidas en el aire. Una vez situado el escenario, se describe: hay una casa típica –o lo que pensamos que es típica– sobre un lago y con flores de loto. Todo esto se encuentra enmarcado por un rasgo que no podemos olvidar: la crónica. La frase “Escribo estas líneas desde la ‘Casa de té de los lotos’ a orillas de la Shiba” sirve para encauzar al lector de una manera singular, y nos permite establecer el espacio de la casa (oriental) como referente en un texto que antecede a las ficciones de Shua, como se desarrollará en el apartado 2.2.

Se trata de crear conexiones que permitan descifrar con facilidad en el texto las similitudes y las diferencias entre el presente inmediato del receptor y el que se encuentra narrado por Tablada. El uso de la primera persona del singular hace más verosímil, más cercano, el relato que se intenta transmitir, aun con los hálitos de extrañeza que se perciben en “Tokio al correr de Kuruma”. Una descripción similar se encuentra en “Bajo las luces

del sol naciente” de Rubén Darío. Quizás la diferencia radica en la inclusión de la fauna como parte natural de paisaje:

Era el país de oro y seda, y en el aire fino como de cristal volaban las cigüeñas, y se esponjaban los crisantemos del biombo. Los cerezos florecían, y entre sus ramas alegres se divisaba un monte azul. Una rana de madera labrada era igual a las ranas del pantano. Sobre la laca negra corría un arroyo dorado. Muñecas de carne, con la cabellera atravesada por alfileres áureos, hacían reverencias sonrientes, y gestos menudos (1918: 55).

Además de la aparición de los animales, también se encuentra la metáfora de las mujeres, *muñecas de carne*, como diferencia (a este respecto, ver el apartado 2.3.2). Pero no se trata de elementos contrastantes que separen abismalmente los textos, al menos no en este extracto. De hecho, son más las similitudes: el exotismo, la magia en el aire, los elementos tradicionales, las imágenes estereotipadas de lo que consideramos oriente, el título a manera de paratexto³⁹ imprescindible.

Esta ensoñación por Oriente se encuentra referida y definida de la siguiente manera: “Our perspective are misshaped –contorted– by centuries of misunderstandings built on mythologies, fantasies, fairy tales, and fears. We in the West see the East through distorted eyes, through and Orientalized filter of what I call ‘Asian Mystique⁴⁰’” (Prasso, 2006: 32). Es aquí donde se vuelve importante la discusión de la que hablábamos en el apartado 1.1. Consideramos que el orientalismo latinoamericano conserva esa ‘Mística asiática’ de la que habla Prasso y que se encuentra presente en la corriente europea. De hecho, se puede confirmar esto al observar las temáticas orientales de la casa: el burdel exótico, el unicornio, el golem, la cenicienta que originalmente aparece en China; hasta la metatextualidad conserva esa mística, como es el caso de “Antiguo cuento japonés” donde se le invita al lector a encontrar la cola del zorro que se disfraza de cuento (Shua, 2011: 198-199). Cabe destacar que Shua no es ni la primera ni la única latinoamericana que usa estos elementos metatextuales orientalistas, pues ya lo hacía Borges, por ejemplo, al referir

³⁹ “Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto” (Genette, 1989: 11).

⁴⁰ Nuestra perspectiva esta deformada –contorsionada– por siglos de malentendidos construidos sobre mitologías, fantasías, cuentos de hadas, y miedos. Nosotros en Occidente vemos Oriente a través de ojos distorsionados, a través de un filtro Orientalizado que llamo la “Mística Asiática” [La traducción es nuestra].

a Chuang Tzu con el “Sueño de la mariposa” en su *Antología de literatura fantástica* (1940).

Regresando a Darío, tenemos que lo contradictorio de este cuento es que el principio se opone al desarrollo y al final de la crónica. La magia y la belleza sobrenatural del paisaje hipnotizador rápidamente se transforman en un panorama desolador. En esta narración no hay una trama lineal en la que se encuentren definidos los personajes de la historia, aun cuando si hay reminiscencias del modelo aristotélico (introducción, desarrollo y conclusión). Es decir, los personajes son el pueblo japonés pero no de forma diferenciada, sino uniforme y el argumento versa sobre la conversión de los japoneses en “modernos”.

Los crisantemos, las pagodas y el ambiente maravilloso se van desvaneciendo de una forma dramática conforme Japón va adquiriendo diversos tipos de armamento y se integra en todo tipo de guerras con varios enemigos: los rusos, los estadounidenses, los británicos. Esta es otra forma de orientalismo. Es una manera de protestar por el cambio radical que no necesariamente ha dado progreso.

Con lo anterior lo que queremos dejar en claro es que aun cuando diversos escritores que en general son colocados dentro de una misma corriente literaria, en este caso el modernismo, no necesariamente se debe encontrar en su obra una apreciación homogénea sobre un mismo evento; incluso puede que opiniones contrastantes se encuentren referidas en textos del mismo autor. Eso sucede gracias a la diversidad cultural y narrativa. De hecho, y a manera de contraste, hubo modernistas que usaron el personaje del *flâneur* para hablar de temas orientales. Tal es el caso de Arturo Ambrogi: “En la primera parte, El Japón pintoresco, de *Sensaciones del Japón y de la China* (1915), ocasionalmente emplea la flaneríe como procedimiento que le permite observar y describir la cultura oriental. Ocurre, por ejemplo, en el capítulo La fiesta de las linternas” (Cuvardic García, 2010: 77).

La admiración por los temas de oriente también se encuentra en los textos de Gómez Carrillo. En el siguiente extracto se puede apreciar el intento de comprensión del que hablaba Tinajero en una de las citas arriba reproducidas.

El amor de la naturaleza es como una religión nacional de este pueblo. Desde muy temprano los niños aprenden á amar á las plantas, á las piedras, á los insectos (...) Es amor, en efecto, amor y no simpatía, amor y no afición, amor verdadero, tierno y voluptuoso, el

que los nipones sienten por sus hermanos vegetales. Nutridos con la sabia espiritual de las leyendas búdicas, saben que las ramas tienen melancolías, que las hierbas sufren ó gozan, que las hojas, al murmurar, dicen sus íntimos pensamientos y que en los troncos rugosos se esconde un alma que llora cuando el hacha la hiere (1913: 15).

Gómez Carrillo encausa su fascinación por Oriente al igual que sus colegas modernistas, como una atracción, una maravilla más que digna de ser descrita. La extrañeza de Gómez Carrillo se basa en la forma en que los asiáticos se relacionan con la naturaleza, el significado que ésta tiene para ellos. A lo largo del texto se enfoca en hablar sobre la importancia de los cerezos, los crisantemos, las montañas y los claros de luna para los japoneses. Incluso llega a afirmar que “la mujer misma, la mujer, símbolo de placer, encarnación del amor, ocupa menos espacio en la poesía japonesa, (...) que los cerezos floridos ó los montes nevados” (1913: 30), claro paratexto de cómo se concibe, en términos orientalistas (que no orientales) la mujer, personaje y sujeto de *Casa de geishas* en el contexto de esta idealización.

Queda claro pues que hay una fascinación por Oriente. La magia y el misticismo forman parte de la apreciación latinoamericana por esos lugares tan lejanos. Pero que haya sido un tema modernista no quiere decir que la temática oriental se haya quedado en los textos del siglo pasado. Los textos orientalistas se han seguido produciendo en la actualidad y uno de los mejores ejemplos es la producción del mexicano Mario Bellatín.

Los textos con reminiscencias japonesas y orientales de Bellatín son *El jardín de la señora Murakami* (2000) y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001). Bellatín continua con la tradición que se formó décadas atrás, pues *Shiki Nagaoka* es un libro compuesto por la crónica y la fotografía ya que se arma una especie de catálogo fotográfico entorno al personaje principal, quien posee una prominente nariz. Esta novela constituye un simulacro de las japonerías de antaño, al igual que *El jardín...*, obra sobre la que Ricardo Pohlenz comenta que es una

sucinta parodia formal de Tanizaki, Kawabata, Obe y otros novelistas japoneses, que en el rigor de sus notas salta el engaño (y en ello cabe su prodigio). No sólo *El Jardín de la Señora Murakami* es una falsa novela japonesa, también lo son sus citas y notas (casi todas, descripciones de objetos y rituales). Uno puede querer sentirse engañado, pero uno lo hace por elección (2001: §7).

Encontramos entonces una variante. Aun cuando Bellatín toma la estafeta de los modernistas, él hace un ajuste a sus textos: es una caricatura de las crónicas. Este juego literario es completamente consciente ya que el escritor sabe de sobra que lo que el plasme no será la descripción de una realidad sino que se trata de una representación de una visión en concreto que no necesariamente corresponde con escenarios existentes. “Mi interés no es contar una historia japonesa, sino hacerla ver como si fuera una historia japonesa” (López, 2000: §6) comenta el propio Bellatín en una entrevista. En otras palabras, como ya se había dicho el orientalismo literario latinoamericano no pretende hacer literatura oriental, sino convencernos de que leemos algo que parece oriental, ya sea un burdel situado en un mundo exótico (ver el apartado 2.1) o un conjunto de personajes aparentemente exóticos (ver apartado 3.1); se trata pues de la ilusión orientalista que plantea Said, pero adaptada para América Latina.

1.4 La brevedad como *liason* entre la literatura latinoamericana y Oriente

Si bien en la introducción hablamos brevemente sobre el microrrelato y la polémica que hay incluso para denominar el género, es ahora momento de focalizar nuestra atención en la relación entre la literatura latinoamericana y la oriental. La conexión fundamental, a nuestro parecer, se encuentra en la brevedad, pues se trata de un elemento que comparten ambas tradiciones literarias, independientemente de la temática.

Sin embargo, hay aquí otro elemento que no podemos dejar al aire debido a su importancia: el cuento. Los cuentos son el intermedio entre la extensión de las novelas y la concisión del microrrelato. El cuento, además, presenta el mismo problema que la minificción: una especie de incapacidad para ser definido. Es por ello que el cuento y el microrrelato deben aprovechar cada palabra que contienen, pues es parte de su esencia la economía del lenguaje. Sobre esto Cortázar opina lo siguiente:

La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa: que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma

que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica (Cortázar, 1983: 60).

Es decir, para Cortázar queda claro que el cuento es pequeño y redondo en el sentido de que su mundo acaba donde este comienza; el que el narrador se encuentre inmerso en la dinámica del cuento no quiere decir que se esté refiriendo al escritor como tal, sino que Cortázar habla en relación a las funciones narrativas que son expresadas. El cuento, y esto aplica también para el microrrelato, se basa en un microcosmos en el que el narrador es fundamental, ya que determina el posicionamiento de aquello que se está contando.

Así es como la línea de similitudes se amplía en relación a la literatura oriental, pues no hay que olvidar que los haikús son solo unas cuantas líneas capaces de contener significado –y belleza–, o sea que la poética del haikú también contiene un mundo esférico en el que todo lo que se dice tiene especial interés debido a la concisión de lo que se expresa. Y de hecho este mismo rasgo se expresa de una manera más o menos similar, pues se dice que el haikú es el poema que contiene un “pequeño mundo suficiente” (Olivares Zorrilla, 2000: 1).

La brevedad en *Casa de geishas* se presenta en forma de microrrelatos, mezclando por completo la tradición literaria oriental con la literatura latinoamericana. A veces, la fugacidad de los microrrelatos es tal que apenas tiene una o dos líneas. Tal es el caso de “La insaciable”: “A otra mujer la llaman La Insaciable, como si alguien, alguna vez, saciara algún deseo” (Shua, 2011: 47); y “¡Huyamos!”: “¡Huyamos, los cazadores de letras est’n aqu’!” (Shua, 2011: 116). Estas muestras de extrema brevedad en el microrrelato no son del todo comunes, según David Lagmanovich:

El microrrelato de una o dos líneas de texto es un *tour de forcé*, una demostración de habilidad narrativa extrema, pero no puede ser tomado como modelo para una producción constante, ni siquiera para una producción abundante dentro de la obra de un autor (aunque su presencia es llamativa en la obra de algunos, como se ve en Juan José Arreola) (2006: 14).

Pese a esto, el propio Lagmanovich tiene un capítulo entero sobre este tipo de microrrelato, mismo que denomina *hiperbreve* o *ultracorto* (2006: 49-84); en dicho capítulo se recopilan y analizan más de cien microrrelatos que tienen una extensión que oscila entre las nueve y las treinta palabras. Esto nos lleva a otro elemento intrínsecamente relacionado: la

precisión. La poética oriental, específicamente los haikús, llevan un alto grado de concisión por la estructura fija que tienen. Para comprobarlo veamos un par de ejemplos.

Tenemos en primer lugar un haikú de Matsuo Basho: “Se va la primavera, / quejas de pájaros, lágrimas / en los ojos de los peces” (69: 2005). Se puede apreciar la fugacidad del momento expresado a partir de las pocas –y exactas– palabras empleadas. La síntesis de este tipo de poesía se repite en básicamente todos los haikús, tomaremos ahora un ejemplo al azar de un poeta menos famoso que Basho. El poema dice: “Silencio en una hoja / de castaño cayendo / al manantial” (Silva, 2008: 136) y pertenece a Shôhaku.

Esta condensación de palabras no es un elemento que se obtenga al azar en la poesía japonesa, pues es parte de su creación el pensar el poema así, con las palabras justas; de igual manera sucede en el microrrelato, pues “el truco de escritor de microrrelatos consiste en agregar todas las palabras necesarias y ninguna de las innecesarias” (Lagmanovich, 2006: 41). Es decir, que la forma en que se concibe el microrrelato no es a partir del reduccionismo, sino de una totalidad mínima; en otras palabras:

El camino de la escritura de la minificción no conduce desde lo mucho y verboso hacia lo poco y conciso. Por el contrario, ese camino nos lleva desde la nada verbal, o sea, desde una intuición originaria no verbalizada, hasta el punto en que, después de sucesivos incrementos en la cadena de vocablos que se ha ido creando, ya no hace falta ningún vocablo más (Lagmanovich, 2006: 41).

Otra coincidencia entre el haikú y el microrrelato en relación con la brevedad son los títulos. A primera vista se podría pensar que aquí hay una diferencia radical, puesto que el haikú carece de este paratexto mientras que el microrrelato en general suele tenerlo. Pues bien, esto tiene una explicación y coherencia. La ausencia del título en los haikús es debido a que los versos son autosuficientes (Olivares Zorrilla, 2000: 1) y en el caso del microrrelato “el título y el texto forman una unidad indisoluble. El primero cumple una indudable función de focalización y, al hacerlo, completa el significado –o, si así se prefiere, devela la intención autoral– a que aspira la composición en su totalidad” (Lagmanovich, 2006: 50).

Tenemos entonces dos elementos autónomos que tienen rasgos formales diferenciados pero que en contenido son similares por la unidad de significado que representan. De hecho, la similitud del haikú con el microrrelato ha llevado a los teóricos a

establecer los límites entre uno y otro para evitar confusiones de taxonomía. Los haikús se pueden considerar un microtexto ficcional, “pero no se proponen relatar una secuencia de acontecimientos, es decir, no obedecen a la ley de la narratividad” (Lagmanovich, 2006: 86). En otras palabras, la ausencia de eventos concatenados por medio de una narración en el haikú hace que se esclarezca la diferencia con el microrrelato y con otras formas de microtextualidad.

Un dato significativo respecto a este viaje de la brevedad a partir del haikú para aterrizar en el microrrelato, es la relación que tiene con el modernismo y sus temáticas orientalistas basadas en los modelos francés e inglés de los que hablamos arriba. Esto se evidencia en otro de los géneros relacionados tanto con la poesía japonesa como las producciones breves latinoamericanas: la poesía en prosa. Algunos ejemplos claves de este tipo de poesía son

Charles Baudelaire (1821-1867), con sus *Petits Poèmes en prose* (publicación póstuma, 1869) (...) En nuestra lengua, además del ejemplo precursor de Bécquer en algunos de sus escritos, practicaron el poema en prosa Rubén Darío (en *Azul...*, 1888) y, ya en el siglo XX, Juan Ramón Jiménez y otros escritores situados entre las generaciones de 1898 y de 1927 (Lagmanovich, 2006: 90).

Además de los escritores ya mencionados, se consideran precursores y/o iniciadores del microrrelato a autores como Alfonso Reyes, Julio Torri, Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro y Macedonio Fernández (Lagmanovich, 2006: 163-185); es decir, que se trata –escritores más, escritores menos– del mismo grupo de literatos latinoamericanos que tienen tintes orientalistas en su producción literaria.

Queda claro pues que Oriente ha nutrido en temas y estructuras a la literatura latinoamericana. La brevedad es un elemento perfectamente rastreable en las dos tradiciones literarias y se puede observar con facilidad cómo es que este componente ha influido sobretodo en el modernismo. No es pues casualidad que los nombres que se barajaron en al hablar del orientalismo sean los que se repiten al trabajar la brevedad, puesto que se trata de dos rasgos distintivos que caracterizan la literatura latinoamericana y que son las raíces a partir de las cuales se nutre *Casa de geishas*.

A lo largo de estas páginas hemos desfilado por una amplia serie de conceptos y escritores. En el apartado 1.1 comenzamos por hablar de *Orientalismo*, la obra de Edward W. Said y las aportaciones importantes de este texto para el presente trabajo. Se habló, sobre todo, de la apreciación de Oriente en Occidente para después confrontar esa postura con la que maneja Araceli Tinajero. Después indagamos brevemente en los textos de Axel Gasquet. La comparación entre estas investigaciones nos sirvió para llegar a una postura propia, basada en los comentarios de los teóricos. Hemos decidido optar por considerar a Oriente como un ente construido a partir de lo que otros dicen de sobre él, sin llegar a ser ese lugar bárbaro que Said describe en la concepción europea; pero tampoco es el Oriente mediado e irreconocible del que habla Tinajero. Se trata de una mediación entre ambos conceptos, más inclinado hacia la conceptualización de Gasquet, puesto que aunque el orientalismo latinoamericano no es el europeo, este no niega sus rastros de ese entorno y al mismo tiempo contiene características propias que muchas veces se enmarcan por el contexto cultural, político e histórico de cada país.

En el apartado 1.2 se trabajó la poesía modernista con elementos orientales. Aquí hablamos de una serie de escritores latinoamericanos de distintas latitudes del continente: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, Manuel González Prada, Ricardo Jaimes Freyre, Efrén Rebolledo, José Juan Tablada, Octavio Paz, Amado Nervo y Rubén Darío. La razón por la cual nos enfrascamos en un recorrido por el modernismo desde una perspectiva particular fue resaltar la temática orientalista en el movimiento, como referencia clave para *Casa de geishas*; así, nuestro objeto de estudio se puede categorizar como heredero de una tradición bien definida.

Ya en el apartado 1.3 se analizó la narrativa modernista (centrándonos en específico en la crónica y el cuento) de escritores como Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo para después cerrar con Mario Bellatín. En este apartado se abordó también el orientalismo que se veía presente en los autores latinoamericanos, pero a partir de géneros distintos, con el objetivo de mostrar un panorama más completo. De esta forma se muestra que el orientalismo no es un elemento desarticulado que aparece en unas cuantas producciones de menor importancia, sino que es un rasgo característico e incluso prototípico de determinados escritores, en particular, de los modernistas (aunque no es exclusivo de esta

corriente); también se demuestra que la temática oriental trasciende más allá de los géneros en el producción literaria de América Latina.

Finalmente en el apartado 1.4 esbozamos la relación que hay entre la literatura de los países hispanoparlantes en América y Oriente a partir de la brevedad como elemento definitorio. Se mencionaron otros géneros literarios que colindan con el microrrelato, como los haikús de la poesía japonesa y la prosa poética. Si bien, hay aún más géneros microtextuales con los que se puede comparar el microrrelato (la fábula, los refranes, los aforismos), nos decantamos por el haikú y la prosa poética –especialmente la latinoamericana– debido a la relación intrínseca que existe entre estos tres temas y el orientalismo.

Esto también nos ayudó para justificar de forma más coherente la relación ineludible entre Oriente y Latinoamérica por medio de la comparación de los escritores que han basado sus producciones en la brevedad y el exotismo oriental. Y es por ello que insistimos en que la concisión es fundamental para evidenciar y trabajar las conexiones entre las dos tradiciones literarias.

El objetivo de este primer capítulo es enmarcar el resto de la investigación, pues funciona como antecedente para el análisis propiamente dicho de *Casa de geishas*. Con esto también quedan sentadas las bases sobre la conceptualización de Oriente que tenemos como punto de partida al hablar de orientalismo en la obra de Shua. A partir de ahora se hablará de otros temas de la *Casa*, pero siempre se debe tener en cuenta todo lo que se expuso antes.

Quizá la conexión sea más evidente en el segundo capítulo debido a la visión de la feminidad que se expone al principio del libro, donde se habla de las geishas que trabajan en la casa y la manera en que todos los personajes se relacionan dentro de este lugar. Sin embargo, el enlace que hay con la última parte de esta investigación es en función de lo que el propio texto de Shua expone; es decir, que la parte en que hablaremos sobre la intertextualidad presente en los microrrelatos se debe tomar como otra parte más de la casa debido a que esta contiene tanto al burdel como a las “Versiones” y las “Otras posibilidades”.

El hacer hincapié en la unión de los tres elementos en este punto de la investigación corresponde a ir perfilando, desde aquí, la cohesión del trabajo completo: no podemos

pensar que cada elemento que se traba está definido y diferenciado porque las partes de la casa y la *Casa* están mezcladas, generando un sincretismo continuo. Siguiendo este orden de ideas, veamos ahora la manera en que se encuentra configurada la *Casa de geishas* en tanto burdel con sus personajes y las funciones que estos desempeñan en relación a los espacios físicos que habitan.

Capítulo II: La casa como espacio de personajes icónicos⁴¹

Ya que hemos hecho un recorrido sobre lo que Oriente significó –y significa aún de cierta forma– en América Latina, es momento de pasar a otro tema en la investigación, que da continuidad a lo ya expuesto. Aquí abordaremos los espacios y los personajes que aparecen en el texto de Ana María Shua. En el caso de los espacios, la intención es ver cómo se encuentran estructurados, así como establecer las funciones que ejercen en el texto y con qué fin; una vez aclarada esta parte, haremos una reflexión sobre la manera en que el orientalismo se encuentra retratado en *Casa de geishas*, con la evolución de la tradición latinoamericana así como con las particularidades propias de esta obra.

De igual manera, hablaremos sobre los personajes icónicos que aparecen en *Casa de geishas*, con sus respectivas relaciones con la temática de Oriente en Latinoamérica. En cuanto a los personajes, comenzaremos por hablar de la madama, quien regenta la casa, para después pasar a las prostitutas y finalizar con los clientes que acuden a este sitio. Todo lo anterior siempre será teniendo en cuenta a la casa como un sitio claramente oriental dentro de la ficción; se trata de una simplificación de la imagen que se construye de oriente, lo también contiene la idea de lo políticamente correcto, y de ahí que se emplee determinada estética eufemística para disfrazar al prostíbulo como una casa de citas. La ilusión orientalista continua: pareciera que se sublima al burdel y las prostitutas de tal manera que se les tiene reservadas para un fin más allá del acto sexual. Sin embargo, en la

⁴¹ El icono “es uno de los tres tipos fundamentales de signos. Un signo es un icono cuando existe una relación de analogía formal entre el representante y lo representado, por ejemplo, el plano de una casa o, mejor aún, un retrato (...) En la crítica literaria, el icono tiene importancia en consideración de las obras que presentan por una parte de la vertiente textual y diegética –el teatro, el cine– y por otra cualidad distinta a ésta –las imágenes, otros elementos visuales– que les son precisos para ser realizadas. Así se habla de una semiótica teatral, que concentra su atención sobre la teatralidad (con un término calcado sobre literaturidad), para poner de relieve todo aquello que no es literato, y en gran medida es icónico, en una representación” (Marchese y Forradellas, 2007: 203). Otra definición, más antigua e icónica –precisamente– corresponde a Charles Sanders Peirce, para quien el icono es “un signo que se refiere al Objeto que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal Objeto. Es verdad que, a menos que haya realmente un Objeto tal, el icono no actúa como signo; pero esto no guarda relación alguna con su carácter como signo. Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un icono de alguna cosa, en la medida en que es como esa cosa y que es usada como signo de ella [sic]” (1974: 30). De lo anterior hacemos una extrapolación para decir que consideramos a los personajes icónicos como aquellos que representan a otros al contener características compartidas que permiten relacionar a ambos personajes; al tratarse de una representación, los personajes icónicos no necesitan contener todas las características de los personajes que simbolizan, pues basta con que posean las suficientes cualidades que permitan identificar y realizar la analogía.

práctica todo eso es un mejo espejismo porque a final de cuentas a las mujeres se les utiliza para llevar a cabo el coito, independientemente de que se les pueda usar también como un medio de escape terapéutico (que puede darse el caso, pero que no evita la concreción del acto –y con ello la objetivación de la prostituta en un ser meramente sexual).

2.1 El burdel: de espacio para la sexualidad a espacio cotidiano

El burdel, la casa de citas, el espacio de las pasiones prohibidas, de la concreción de las fantasías y el frenesí sexual. Esa es la imagen que por siglos se nos ha vendido de este lugar, que para la sociedad está situado en una especie de limbo ficticio, un sitio que se encuentra alejado de la realidad, cercado por la mala fama que lo rodea como si fuera la muralla de un castillo de piedra.

En este apartado trabajaremos sobre la figura mítica del burdel, hablando primero de su relación lógica e inmediata con la sexualidad. Nos enfocaremos particularmente en la perspectiva exótica que desde Occidente se aprecia de los burdeles orientales, pues es una preconcepción que de alguna manera se nos “vende” a partir de otros discursos como la pintura y el cine. Si el orientalismo surge como un intento a veces maniqueo para comprender la relación de determinados seres en el mundo con su entorno, el burdel exótico (basado en la casa de té)⁴² es también un experimento de comprensión del ser humano con otra parte de sí mismo, su sexualidad. Y de hecho, toda *Casa de geishas* es un ensayo de aproximación a diversas cuestiones: lo extraño, el erotismo, las tradiciones literarias, la reflexión sobre la realidad y la ficción, la razón de ser de la escritura.

Una vez realizada la conformación de la casa nos enfocaremos en una cara de la moneda pocas veces vista y/o contextualizada en el mundo de la prostitución; nos referimos a la cotidianidad que de una u otra forma se desarrolla en los burdeles, pues a final de cuentas se trata de lugares en los que viven y trabajan mujeres que siempre son algo más – mucho más– que sólo sexo. Debemos partir pues, de la idea de que el burdel es un entramado de relaciones diversas. Poco se puede decir de lo obvio. No nos extenderemos sobre el burdel como un sitio destinado a la sexualidad, pues es su razón de ser. Aun así,

⁴² En este particular, ver apartado 1.3.

hablaremos un poco sobre el lugar y sus connotaciones. La palabra burdel “viene de la voz borde, porque antes se ponían estas casas en los bordes y orillas de las aguas, y que se deriva del vascuence «Borda-unde», bordunde, que significa casa sucia o puerca, así como se llama «borde» al hijo nacido de mujer que ha tenido ruin fama o de muchos padres” (Esteban, 2005: 63).

En *Casa de geishas* desde el principio se establece qué tipo de mujeres ejercen la prostitución en la casa: se trata de una serie de mancebas que se separan de la norma, un conjunto de mujeres que se equiparan a las “verdaderas” geishas por su erotismo⁴³. Para eliminar las dudas, se habla en varios relatos sobre las prostitutas, sobre los cuartos existentes y las pasiones que se pueden satisfacer en cada sitio; así, el burdel se establece de inmediato, se instaura. Pero también se crea y se recrea, pues por medio de denominación se genera como un espacio de goce y disfrute. No se trata de nada nuevo, pues incluso el conocimiento designa a la prostitución como el “oficio más antiguo” y por tanto, no es de extrañar que los prostíbulos estén bien definidos como sitios destinados a la sexualidad. El problema empieza cuando se hace a un lado otra parte del burdel, la de la vida de todos los días, pues lo asociamos siempre al sexo, pero casi nunca a ningún otro contexto. Para contextualizar un poco, comenzaremos por hablar de la comparación arriba mencionada del burdel con un castillo rodeado de una muralla; esta visión se encuentra relacionada a las prostitutas desde hace mucho tiempo y se puede comprobar al revisar un pasaje de Gilgamesh que se encuentra en la primer tablilla, en la cuarta columna, donde un personaje es seducido malignamente por una prostituta: “Durante seis días y siete noches / Enkidu se presenta, cohabitando con la ramera / (...) [ella] habló así a Enkidu: / (...) ¡Ven! Deja que te lleve a la amurallada Uruk, / al santo templo” (Lara, 1983: 120). Si bien, aquí no se habla de los prostíbulos, es interesante ver como se evidencia la “necesidad” de las prostitutas para que los hombres se mantengan “civilizados” a la par que se mantienen circunscritas a un ámbito perverso y cotidiano (Lara, 1983: 118-121).

⁴³ Si bien las geishas cumplen con la función sexual de las prostitutas, son educadas en una serie de ritos y ceremoniales que dotan de un sentido diferente su práctica social. De hecho, geisha significa “‘arts person’ trained in music and dance, not in the art of sexual pleasure” [persona del arte, entrenada en música y danza, no el arte del placer sexual. La traducción es nuestra.] (Prasso, 2006: 703). De esta manera, *Casa de geishas* genera al menos dos líneas de lectura posibles en relación a su título: uno con una connotación irónica que se burla de las prostitutas al denominarlas geishas; y otra literal en la que se establece a las mancebas de esta casa realmente como figuras eróticas y sensuales alejadas de la idea tradicional de la meretriz.

¿Pero de verdad es el sitio de perdición y vulgaridad que siempre se nos ha dicho que es? Antes de poder contestar a esta cuestión, es necesario profundizar un poco sobre las razones de la negación del burdel, de la categorización negativa y oculta que se le adjudica. El cuerpo ha sido en general un tema tabú en las diferentes culturas del globo terráqueo, relegando la sexualidad y el placer al silencio, creando la ilusión de su inexistencia, aun cuando la base de nuestra raza se reduce simplemente al coito y su producto: procrear nuevos seres humanos.

Lo lógico sería pensar que en el proceso evolutivo de la humanidad, el hombre ha ido generando nuevos patrones de pensamiento que le permitan aceptar su cuerpo y su placer como parte de su vida sin ninguna clase de prejuicios al respecto. Pero al ser un sujeto social, su raciocinio se ve afectado –moldeado– por diferentes entes con los que convive día a día: la religión (o religiones), la familia, los amigos, la cultura del lugar donde vive, los usos y costumbres, las leyes, la educación y un largo etcétera. Todo esto al ser concretizado en un individuo, o en una colectividad determinada, se denomina ideología. Hoy en día, al igual que en el pasado, se puede observar que las sociedades siguen teniendo un conjunto de ideas fijas negativas hacia el burdel, presumiblemente porque es el sitio donde se encuentran las prostitutas, mujeres que se ganan la vida vendiendo su cuerpo –lo que sigue sin ser permisible socialmente hablando– y de quienes hablaremos en detalle más adelante (apartado 2.3.2).

El silencio y la negación respecto al burdel no solamente existen en las personas como una idea fija predeterminada y negativa⁴⁴, sino que constituye un tema de trabajo para los investigadores poco abordado y/o evitado. Un ejemplo de esto se puede apreciar en la selección de los objetos de estudio:

los historiadores de la sociabilidad en la España contemporánea, y en particular de la sociabilidad popular entre los cuales nos contamos, han privilegiado desde finales de la década de los ochenta otras formas más reconocidas y supuestamente más legítimas como objeto de estudio, tales como los casinos y los círculos de recreo, los ateneos y las sociedades de instrucción, los orfeones y las sociedades corales, las sociedades de socorros mutuos y las agrupaciones de trabajadores (Cánovas, 2001: 552).

⁴⁴ Es curioso observar que el burdel se relega al silencio y no al exilio y/o la eliminación: “Como en otros lugares y en otras épocas, no se cuestionaba de ningún modo la existencia de tales casas de prostitución sino su visibilidad considerada excesiva y lo único que se reclamaba era su deslocalización” (Cánovas, 2001: 559).

Pese a esto, el historiador Enric Ucelay-Da Cal incluye a la casa de prostitución junto a otros sitios como uno de los “espacios de sociabilidad masculina «polivalente»” (Cánovas, 2001: 552). La casa de citas es “polivalente” en términos de la multiplicidad de sentidos – significados– que se le pueden asignar, de acuerdo a la perspectiva. Por ello, para algunas personas, sobre todo aquellas que sentían –o sienten aun– mucho apego por la moralidad existente en la sociedad, el lupanar representa la promiscuidad y la vulgaridad por antonomasia; a la par de esta perspectiva, se desarrolla la aceptación de estos sitios como práctica social cotidiana. Un ejemplo de esto es la forma en que “el mundo de la prostitución configuraba [entre finales del siglo XIX y los años veinte del siglo XX] un tipo específico de la sociabilidad obrera, la de los mineros en este caso” (Cánovas, 2001: 554).

Pese al rechazo al que normalmente se estigmatizan los burdeles, estos se mantienen siempre en casi todas las ciudades del mundo, y la visita a ellos se ha vuelto casi un peregrinaje, una especie de culto grupal:

Práctica habitual de colectivos varoniles solteros (como los militares) o rito de iniciación sexual para los jóvenes (verdadero «rito de paso»), la visita a las casas de prostitución (el «ir de putas», como vulgarmente se suele decir) formaba parte integrante del espacio sexual de los varones hispánicos en la época pero también se enmarcaba en sus espacios habituales de ocio y de sociabilidad dada la estrecha imbricación en el marco urbano entre espacios prostiucionales [sic] y espacios festivos (tabernas, cafés cantantes, salas de fiesta...) (Cánovas, 2001: 55).

Esta práctica no pasa desapercibida por Shua, quien incluye en “Formas de llegar” el rito de iniciación: “Los del Oeste van todos juntos, en pleno día, fuera del horario de trabajo. Los ancianos adelante, los adolescentes en la retaguardia, los adultos llevando en hombros al debutante. (Como la población es escasa, el debutante puede ser el mismo durante mucho tiempo)” (Shua, 2011: 10). En esta ceremonia iniciática “el eros prostituto es un espacio pedagógico donde todos son pupilos y maestros de un erotismo dominante patriarcal” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 607), configurando así al burdel como una especie de “escuela” en la que se va a “aprender”.

Hemos dicho ya que los burdeles no son aceptados en la sociedad, pero no siempre ha sido así. En la edad media, por ejemplo, no solamente era aceptado como un mal inevitable, sino que además se institucionaliza (Molina Molina, 2000: 111). Esto sucede

gracias a una serie de “beneficios” para la sociedad, llevando al sistema de gobierno a crear los prostíbulos. Veamos un ejemplo de España en la baja edad media:

El enclaustramiento de las prostitutas respondía a varios factores:

En primer lugar, se ha destacado el papel de la salvación pública desempeñado con el burdel. Su creación canalizaba las pasiones masculinas y concentraba en él una demanda sexual.

En segundo lugar, responde a una preocupación de orden público y de encuadramiento de los marginados, puesto que solía coincidir con el reforzamiento de las ordenanzas contra los rufianes, los juegos prohibidos y contra vagabundos. La concentración en un lugar determinado hacía más fácil su control.

En tercer término, la política de concentrar a las mujeres públicas en un *ghetto* se inscribe dentro de unos principios moralizadores de la vida pública y de disciplina de las costumbres, ya que conllevaba la segregación social de este colectivo, evitando así el contagio por el mal ejemplo (...) Convenía, por tanto, para evitar que contaminaran al resto de la sociedad, aislarlas, como a los judíos, moros o leprosos. Además, en ocasiones, se dictan medidas para detectar su presencia a través de signos distintivos en su vestimenta.

Finalmente, la municipalización de la prostitución respondía a una razón económica que no conviene desdeñar (...) en el burdel, las prostitutas no sólo estaban *mejor guardadas*, sino que su actividad aprovechaba financieramente a las ciudades (Molina Molina, 2000: 111-112).

Vayamos analizando la cita por partes. Lo primero que se dice es que la prostitución no es precisamente aceptada, sino *tolerada*, que no significa lo mismo. La creación de los burdeles fue llevada a cabo en aras de un “bien mayor”, el de mantener a las mujeres honradas libres de las manchas del pecado... y a la vez se establece el primer rasgo de marginación⁴⁵ para las “mujeres de la mala vida”; pues se les relega a un sitio apartado de la sociedad, circunscrito, además, sólo a esas dimensiones. Esta característica propia de los burdeles se puede observar en “Cementerio propio”, microrrelato de *Casa de geishas*:

La Casa es muy antigua. La comunidad no acepta que los cadáveres de las pupilas sean enterrados en el cementerio común, donde se entierra a las secretarías, a los técnicos electrónicos o a los miembros de la Cooperadora Escolar. Se rumorea que en la noche de difuntos los espectros de los técnicos electrónicos, de algún operario de la hilandería y aun

⁴⁵ A lo largo de la historia y en diferentes culturas se han tomado determinadas precauciones y reglas para regular la prostitución, muchas veces con poca efectividad debido a la cárcel que representa la casa de citas, por ejemplo: “Debe tenerse en cuenta que al vulnerar las normas establecidas por el consejo, no sólo incurrían en competencia desleal que perjudicaba a los concesionarios de los prostíbulos, sino que escapaban a los controles fiscales, morales, sociales y sanitarios establecidos. A pesar de todas estas medidas, las autoridades no consiguieron nunca acabar con la prostitución clandestina, pues muchas mujeres de la vida, preferían enfrentarse a las penas corporales y pecuniarias correspondientes en caso de ser denunciadas, a caer en el enclaustramiento y marginación que suponía trabajar en el burdel público” (Molina Molina, 2000: 117-118).

del Vicepresidente de la Cooperadora (que siempre fue putaño) cruzan la tapia que separa el cementerio común de la Zona Prohibida. Es inútil cualquier intento de modificar la situación que pretenda castigar a las que ofrecen, dejando de lado el papel de la demanda, dicen aquellos vecinos que proponen derribar la tapia, confundirlo todo: si hay segregación, también los clientes deberían ser sancionados. En caso de que se opte por derribar el muro, que cada tumba tenga su propia cerca, proponen, cuidadosos, los otros, los que no quieren que se confunda la libertad con el libertinaje (Shua, 1992: 39-40).

El burdel, tanto en la obra de Shua como en la cotidianidad es un lugar al que las personas de “buena educación” evitan ir, y así relegan su existencia a una orilla decrepita de la realidad. Como si lo anterior no bastara, se le añade al prostíbulo un carácter más negativo por medio de la asociación del sitio con la práctica de juegos prohibidos.

Siguiendo el orden de ideas respecto al aislamiento de las prostitutas se encuentra un punto que a nuestro parecer es sumamente importante: la comparación del burdel con un gueto⁴⁶. Las vejaciones a las que fueron sometidos los judíos⁴⁷ al ser encerrados en esta clase de lugares es un tema tan amplio que vamos a quedarnos en una llana comparación, pues abordar este tema por si solo implicaría la realización de otras tesis.

El enclaustramiento, la marginalidad de las personas es el denominador común de los guetos y los prostíbulos. No se trata simplemente de lugares donde se recluyen personas; es todo un contexto plagado de connotaciones negativas. Es la exclusión de la sociedad “normal” de una forma totalizadora. Representa, pues, la creación de una verdadera barrera física basándose en una distinción imaginaria. Las prostitutas, como los judíos, sufren de una desigualdad aterradora. En el lenguaje popular se puede comprobar en qué grado se encuentran insertadas determinadas concepciones en el colectivo imaginario: expresiones como “judío errante” que remiten al pasado de esta cultura es un buen ejemplo. Pero en el caso de la prostitución es más drástico, pues se las califica por mercar con su cuerpo, que incluso son denominadas como “malas mujeres” o “fatales”, por mencionar un par de designaciones.

⁴⁶ Además de las implicaciones literales que arriba abordamos, esta comparación del burdel con los guetos es relevante para la presente investigación en el tercer capítulo. Teniendo en cuenta esta conexión se puede generar una mejor comprensión de la existencia de microrrelatos que hablan sobre la tradición judía dentro de *Casa de geishas*.

⁴⁷ Por definición, el gueto es el “lugar extramuros de una ciudad donde los judíos: a) viven voluntariamente, o b) se les obliga a hacerlo por la ley o de otra suerte” (Pratt Fairchild, 1949: 131-132). Aunque al principio se trataba de un simple barrio donde se concentraban los judíos pasó a convertirse en un sitio marginal, especialmente en la Alemania nazi, donde se les maltrataba, torturaba y mataba.

El prostíbulo cumple la función del gueto en todos los sentidos: aislamiento, marginación, trabajos forzados (sobre todo de aquellas pupilas que llegan a ejercer la prostitución por alguna clase de engaño de su matrona), señalización. Aquí cabe mencionar que, pese a la fama y el misterio de las geishas, pervive la leyenda urbana del reclutamiento forzado, lo que en la práctica muy pocas veces llegaba a pasar, y menos en la actualidad:

Heartrending stories of forcible recruitment contribute heavily to the dark side of the geisha's image. Some people still think that girls become geisha this way. In present-day Japan, however, any such notion is economically absurd. If a girl must support parents in dire need of financial assistance, it would be easier and more lucrative for her to become a bar hostess. Women are no longer caught unwillingly in a system of debt to geisha houses, either. A law prohibiting such arrangements was passed in 1948. Finally, apart from the legal prohibitions and economic unfeasibility of the old system, there is no longer a supply of female children from families so impoverished as to have to sell a daughter's flesh and labor. A farm family in Japan today is more likely than not to have a color television and a car or truck, and to send its daughters to finishing schools (...) I suspect, too, that by far the preponderance of cases of trafficking in little girls involved brothel keepers rather than the owners of geisha houses. The distinction between these two sorts of places is often blurred when people talk about the practice of forcible recruitment⁴⁸ (Dalby, 1983: 224).

Sin embargo, las casas de geishas si llegan a cumplir la función de una cárcel en determinados casos, pues hay ciertos códigos de honor que les impiden a las mujeres separarse del lugar:

If a girl decided to run away from the okiya that had indentured her, she had to do so with the knowledge that she would bring shame on her family back in the countryside, and that her father would be legally responsible for reimbursing the geisha house. Having made the difficult decision to send a daughter away so that the rest of the family could eat, a father could only be honor-bound to hand her back if she turned up on his doorstep again. A runaway girl would be doubly punished, first by her father, then by the mistress of the okiya

⁴⁸ “Desgarradoras historias de reclutamiento forzado contribuyen fuertemente a la imagen negativa de la geisha. Algunas personas aún piensan que las chicas se convierten en geisha de esta manera. En el Japón actual, sin embargo, tal noción es económicamente absurda. Si una chica debe apoyar a sus padres en una necesidad extrema de asistencia financiera, sería más fácil y más lucrativo para ella convertirse en recepcionista en un bar. Las mujeres ya no son tampoco capturadas involuntariamente en un sistema de deuda en las casas de geishas. Una ley que prohíbe tales arreglos fue aprobada en 1948. Finalmente, además de las prohibiciones legales y la inviabilidad del viejo sistema, ya no hay oferta de niñas de familias tan empobrecidas como para tener que vender el cuerpo y el trabajo de sus hijas. Una familia de granjeros en Japón hoy es más probable que no tenga televisión a color o un automóvil o camioneta, y que envíe a sus hijas a terminar las escuelas (...) Sospecho, también, que de lejos la preponderancia de casos de tráfico en niñas pequeñas implicaba a los dueños de burdeles más bien que a los dueños de las casa de geishas. La distinción entre estas dos clases de lugares es con frecuencia borrosa cuando las personas hablan de la práctica del reclutamiento forzado” [La traducción es nuestra].

after she was forced to return. If she did not retrace her steps, but instead tried to melt into the hubbub of urban life, she would soon have the authorities on her trail as a piece of missing property rightfully belonging to the geisha house. A captive recruit truly had nowhere to turn⁴⁹ (Dalby, 1983: 221).

Regresando a la cita de Molina, encontramos en el silencio en relación a las muertes en las casas de citas otro elemento que comparte con el gueto, pues al ser un lugar rodeado por la “lascivia” y que se rige por la “ilegalidad”, el rechazo social, moral e incluso jurídico son coparticipes de su clandestinidad. Finalmente respecto a lo dicho por Molina, se encuentra la razón económica para la institucionalización de la prostitución en la edad media. Por medio de la recaudación de impuestos a las casas de citas, los representantes del rey y la nobleza hacían con mayor facilidad caso omiso o minimizaban las quejas de los vecinos que vivían cerca de alguna mancebía. Aun así se mantenían recluidas a las mujeres de los burdeles. Es decir, que había una doble moral fluyendo en los mecanismos de poder bajo los que funcionaban –también hoy en día– los burdeles. Un ejemplo de esta moral contradictoria se puede apreciar en la manera en que se discriminan a las prostitutas, aun cuando la sociedad sabe que no han elegido su “destino”:

El burdel será un lugar aislado y controlado, y las putas, tanto si desarrollan una función social, como si forman parte de sectores sociales marginales, son consideradas mujeres públicas porque *se dan a todos los hombres por dinero*, delincuentes y portadoras del pecado para los otros, nunca coparticipes ni mucho menos condenables (Molina Molina, 2000: 111-112).

Es decir, que las putas lo son por dos rasgos específicos: entregar su cuerpo a una pluralidad indefinida de hombres y cobrar por este proceso. Curiosamente, aunque en la edad media no se les podía condenar por este acto –ya que la maldad se encontraba en los hombres que recurrían a estas mujeres y no en ellas mismas– en la práctica sí eran vejadas,

⁴⁹ “Si una chica decidía huir de la okiya que la había contratado, ella tenía que hacerlo con el conocimiento que ella llevaría deshonra a su familia de vuelta en el campo, y que su padre sería legalmente responsable por el reembolso a la casa de geishas. Una vez hecha la decisión difícil de enviar una hija lejos para que el resto de la familia pudiera comer, un padre solo podía ser obligado a darle el honor si ella aparecía en su puerta de nuevo. Una chica fugitiva podría ser doblemente castigada, primero por su padre, y luego por la señora del okiya después de que ella fuera forzada a regresar. Si ella no volvía sobre sus pasos, y en su lugar trataba de fundirse en el bullicio de la vida urbana, ella tendría pronto a las autoridades tras su rastro como una pieza faltante de la propiedad legítimamente perteneciente a la casa de geishas. Una recluta cautiva verdaderamente no tenía a dónde ir” [La traducción es nuestra].

por medio del aislamiento y la señalización de su profesión gracias a la vestimenta, por ejemplo (Molina Molina, 2000: 117).

Retomando el tema de la espacialidad, nos enfocaremos ahora en analizar el microrrelato que lleva por nombre “Imitación” para determinar el espacio físico en el que se encuentra la *Casa de geishas*. El texto se refiere a las ilusiones, las representaciones y las supuestas reproducciones a partir de las cuales se estableció la casa de citas literaria: “Burdel de pueblo que imita famoso burdel de la capital que imita burdeles de Nuevo Orleans que imitan la idea que los americanos tienen de los burdeles de París. Burdel de pueblo, copia lejana: balcones de terciopelo rojo, mujeres de hierro forjado” (Shua, 2011: 32). La clave importante aquí se encuentra en la situación que especifica que se trata de un pueblo, pues en general la prostitución se desarrolla en las ciudades⁵⁰:

Cualquier conglomerado temporal o permanente de varones es una fuente de prostitución; por ejemplo, el ejército, las universidades, los grupos de trabajadores (jornaleros) que se encuentran sin sus familias para la cosecha (...) los puertos son grandes prostíbulos, en especial para la clientela marinera. Desde luego, cualquier ciudad es terreno para la prostitución, al grado de que ésta ha sido considerada un fenómeno urbano, aunque en el campo y en los pueblos también tiene lugar (Lagarde y de los Ríos, 2011: 622).

Aun cuando se ha concretizado la *Casa de geishas* como un burdel pueblerino, Lagarde y de los Ríos nos da una pista en relación con la situación espacial: la prostitución también prolifera en los puertos; y tenemos constancia de que este prostíbulo está en uno (Shua, 2011: 6). Aun cuando se tenga la pista de que se trate de un puerto pequeño debido a que se sitúa en algún poblado chico se pueden hacer inferencias respecto a su tamaño: no hay que olvidar que se determina su espacialidad a partir de sus contra partes, el burdel de la capital, el de nueva Orleans y los de París.

⁵⁰Si bien con estas líneas se pretende determinar un poco mejor el espacio *físico* de la casa hay que tener presente que se trata de un espacio simbólico, es decir, es un lugar que contiene un significado simbólico o “significado social (...), reconocido y compartido por un amplio número de individuos” (Valera Pertegàs, 1996: 64); pues “cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos más bien a la ‘ilusión del espacio’ que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados” (Pimentel, 2008: 26-27); y, además, “en la medida en que un espacio físico represente un significado o un conjunto de significados determinados socialmente, este espacio puede ser considerado simbólico para el grupo o la comunidad implicada” (Valera Pertegàs, 1996: 64). Por esta razón, no es trascendental ubicar de manera *física* a la casa, pues es una representación de los lugares “reales” que bien pueden estar tanto en el campo como en la ciudad.

Un dato importante que no podemos dejar pasar es la similitud de esta referencia con el orientalismo latinoamericano. Dicho de otra manera, la forma en que se relaciona la *Casa de geishas* con los prostíbulos de mayor categoría es una concretización del modo en que el orientalismo traspasa fronteras hasta situarse en Latinoamérica; y de hecho, si comenzamos la indagación a partir del modernismo latinoamericano y sus rasgos orientales, el rastro sigue más o menos el mismo patrón: el modernismo tiene sus fuentes en la poética francesa, y en esta fue donde primero se dieron diversos intentos de imitación de Japón y China, basados en una idealización de Oriente.

Si bien París figura en una categoría menor al momento de hacer la comparación, es sustancial resaltar que este lugar es una fuente de inspiración en ambos casos, a partir de la cual manan el agua en forma de ideas que nutren otros movimientos o representaciones de burdeles menores. Entonces, el burdel es un elemento tan cotidiano en la sociedad mundial que traspasa fronteras, a la manera en que el modernismo –y la literatura en general– lo han hecho. También hay otro elemento indispensable y que ha sido apuntado por Miriam Di Gerónimo:

El burdel no sólo responde a la “idea” que tradicionalmente se tiene de él sino que además Shua ha logrado transformarlo y mezclarlo todo de manera grotesca y anárquica (...) Los balcones tradicionales de Nueva Orleans de hierro forjado se funden para representar a las mujeres que se asoman a ellos en busca de clientes. El procedimiento retórico que estructura el microrrelato es el desplazamiento que, metonímicamente, lleva de Nueva Orleans a París hasta la degradación que queda sólo el mobiliario y, sobre todo, en la “mimetización” (imitación) de las mujeres con el hierro, siempre allí, firmes, por los siglos de los siglos, en todos los lugares de la tierra. La denuncia es velada pero eficaz a través del recurso poético (2010: 25).

Dicho de otra manera, nos encontramos frente a un microrrelato con un alto contenido de polisemia expresada en muy pocas palabras. Se trata de la concisión de la que hablábamos al final del primer capítulo, misma que además de demostrar la genialidad y la depuración del trabajo de Ana María Shua, concretiza varios elementos de la *Casa* sobre los que hemos venido trabajando y otros que de los que se habla más adelante: la brevedad (1.4), el modernismo latinoamericano con su orientalismo (1.2), la prostitución en la casa (2.3.2) y la decadencia del burdel (2.1, más arriba).

2.2 La espacialidad en *Casa de Geishas*

En este apartado hablaremos sobre la importancia del espacio en nuestro objeto de estudio. Consideramos imprescindible hablar sobre este tema ya que es fundamental para contextualizar el texto el saber en dónde sitúa, y por medio de esta información comprender de una mejor manera todas las implicaciones contenidas en sus líneas.

Una forma de generar conocimiento y/o entender alguna cosa es situando el hecho en el tiempo y en el espacio. Es por ello que cuando se aprende sobre una cultura, por ejemplo, se comienza por ubicar el período histórico en el que se desarrolló así como por establecer el lugar dónde estuvo. Pero hay otras connotaciones que son inherentes al espacio:

La representación del espacio, o la representación en el espacio, tanto gráfica como pictórica, tanto dialéctica como geo-espacial, es de forma inevitable, culturalmente específica y, como ya he sugerido, es reveladora de la orientación cardinal de los valores jerárquicos de una cultura (...) Un mapa, pues, tanto verbal como geográfico, es un poderoso constructo presuntivo cuyas preconcepciones ideológicas son inevitablemente definitorias, aunque no siempre necesariamente evidentes (Kadir, 2000: 45).

De esta cita nos interesa rescatar, sobretudo, el tema de las “preconcepciones ideológicas”, ya que es fundamental para abordar el siguiente tema, en el que hablaremos sobre los burdeles⁵¹. Si nos ceñimos a las palabras de Djelal Kadir arriba reproducidas, nos quedará claro que la ubicación es siempre importante para cualquier texto, pues no es lo mismo una historia que se desarrolla en un país nórdico, con su clima y topografía propia, que la “misma” historia en una selva tropical. Con solo cambiar este elemento, todo va a sufrir una transformación drástica, ya que la narrativa deberá cambiar para ajustarse al nuevo medio y que sea coherente lo que ahí se dice. Incluso el propio argumento podría variar.

⁵¹ Dichas “preconcepciones ideológicas” se encuentran evidenciadas en toda *Casa de geishas*. Al igual que los espacios físicos, hay otros elementos que están predeterminados ideológicamente, como es el caso del orientalismo latinoamericano que se encuentra centrado en la reproducción de espacios y fenómenos a partir de una idea. El burdel es copartícipe de esta idea forjada incluso antes de plasmarse en el texto de Shua. Y es exactamente lo mismo con cada uno de los arquetipos trabajados en el tercer capítulo. En otras palabras, son diversos y variados los componentes de la *Casa* que se configuran a partir de modelos preestablecidos. De ahí que toda la casa, en tanto burdel y libro *físico*, sea un espejismo orientalista que incluye los mitos y los metatextos que se abordarán al final de esta investigación.

Pero la ubicación no es importante sólo en cuestiones de forma, sino también de contenido en un sentido muy profundo, pues no se dice lo mismo situando una historia en Asia meridional, que en el sur de África o que en el norte de México. Tal como Kadir menciona, la espacialidad determina al texto, adjudicándole a este determinadas características que definen, describen y delimitan de cierta manera al discurso, tanto en el momento de la producción, la construcción de coherencia como en la recepción. Estos rasgos en el burdel son más o menos obvios, comenzando por la denigración que se hace en el exterior del sitio.

Además de lo ya dicho arriba, hay que tomar en cuenta que

los espacios de una determinada área urbana [y/o rural] pueden ser ordenados jerárquicamente en base a su carga simbólica, es decir, a partir de espacios carentes de significado simbólico relevante a nivel social (aunque puedan tener una significación personal), pasando a espacios cuyo significado atañe a un grupo reducido de sujetos (familia, grupo de amigos,...) hasta llegar a espacios con un significado ampliamente reconocido por la mayor parte de sujetos de la comunidad que ocupa el área en la que el lugar en cuestión se inscribe (Valera Pertegàs, 1996: 64-65).

Así la casa de geishas adquiere un significado diferente en tanto burdel, pues se le adjudica de manera simbólica una carga cultural llena de múltiples connotaciones. Curiosamente, las características físicas de los espacios sí influyen en el simbolismo que adquieren los espacios (Valera Pertegàs, 1996: 66), razón por la cual pasaremos ahora a analizar la casa en cuanto a su estructura.

2.2.1 Constitución de la casa

Hablaremos ahora de la manera en que la *Casa de geishas* se encuentra elaborada. La razón por la que consideramos que es necesario detenernos en este punto es que existe en el texto un conjunto de microrrelatos que hablan sobre las diferentes partes de la casa; y esto viene a significar algo distinto que si se tratara de un burdel pequeño. Curiosamente, el prostíbulo en varios microrrelatos se asocia con conceptos negativos: las pupilas necesitan un cementerio propio porque no se les permite ser enterradas en el cementerio común (Shua, 2011: 39), es un burdel de pueblo –lo que casi viene a significar que es barato– (Shua,

2011: 32), la madama debe recurrir a múltiples estrategias para mantener la casa (Shua, 2011: 15, 19, 42, 56).

Sin embargo, no debemos dejarnos llevar simplemente por esa impresión. El mismo texto nos da las herramientas para imaginar el espacio que contiene. En “Delegaciones extranjeras”, por ejemplo, se habla sobre la magnificencia que pese a todo tiene, pues “grande es la Casa, grande es su fama. A veces se reciben delegaciones del extranjero” (Shua, 2011: 38); esto se refuerza al conocer que “la Casa es muy antigua” (Shua, 2011: 39). Es decir, que durante años el burdel se ha ido edificando y reconstruyendo en el colectivo imaginario de las personas que se asocian con el sitio, directa o indirectamente; y esta construcción también se realiza en el imaginario en tanto que lectores, a la par que se desarrollan las preconcepciones propias de cada lector, generando así un constructo completamente predeterminado. Todo esto queda mejor explicado en el microrrelato “Multitudes”:

La Casa es enorme, su fama es enorme. En víspera de días festivos, una multitud agobia a sus pupilas. En la planta baja hay una sala de primeros auxilios, en todas partes hay baños, en el tercer piso un bufé y una morgue pequeña comparten el freezer. La gente es descuidada y no hace caso de los cubos de basura. Trabajando sin parar, el personal de maestranza separa con cuidado las fantasías cumplidas y barre rapidito los deseos frustrados (Shua, 2011: 50).

Este microrrelato contiene muchos rasgos importantes para hablar sobre el espacio de la casa. En primer lugar se encuentra la fama, asociada al tamaño del lugar. El hecho de que aparezcan estos atributos, sumados al de la antigüedad del burdel, nos da los elementos suficientes para considerarlo como un sitio “clásico” en el ámbito de la prostitución. Pues además de todo, la casa se incluye dentro de la tradición: “Un digno burdel europeo del siglo XIX debía tener una gorda, una flaca, una judía, una negra⁵²” (Shua, 2011: 37).

⁵² La literatura no habla mucho sobre las razas de las mujeres que había en los burdeles hacía 1800, pero sí hace mucho hincapié en la oleada de higienización que se produjo por parte de los médicos; todo esto fue a partir de la proliferación exagerada de la prostitución: “Durante el siglo XIX (...) en Londres había una puta por cada quince mujeres. En París, otra por cada dieciséis. A no dudarlo, aquellas eran las obligadas capitales de lo que hoy llamamos la disciplina *inglesa* y *el francés*” (Núñez Roldán, 1995: 149). Esto nos hace pensar que al ser tan prolífica la prostitución en esta época debía existir gran variedad tanto en la oferta como en la demanda de las sexoservidoras decimonónicas.

La historia del prostíbulo que ha logrado mantenerse en el mercado por años se encuentra apoyada por la cantidad de personas que puede albergar, ya que se habla de “masas” que acuden al sitio. Y para contener las aglomeraciones, la casa se constituye por varias plantas. Sabemos que tiene al menos un tercer piso con un bufé y la morgue, que es tan grande que hay personal de limpieza (mismo que trabaja sin parar, presumiblemente, todo el tiempo), que tiene un cementerio. Pero hay más aun, pues contiene también un patio (Shua, 2011: 8), un cuarto específico para las arañas (Shua, 2011: 9), un jardín (Shua, 2011: 13), un cuarto para los exhibicionistas y los mirones (Shua, 2011: 15), un pabellón para los masoquistas (Shua, 2011: 22), un cuarto para los caracoles y otro para los hermafroditas (Shua, 2011: 51), y el cuarto de las fantasías (Shua, 2011: 55). Cotejaremos esta información con otros datos para crear una distribución de la *Casa* mejor estructurada y clara⁵³.

Los burdeles se configuraban, al menos en el México decimonónico, como la antítesis de los tugurios, debido al intento de normalización de la prostitución (Núñez Becerra, 2002: 32); dentro de esta normativa se establecieron los parámetros que debían tener las mancebías:

En el burdel ideal, el del reglamento, debían tomarse precauciones para evitar cualquier contaminación moral y corpórea, con las «madres» vigilando y cuidando de la salud y el bienestar de sus pupilas (...) Era obvio que el burdel ideal no debía establecerse cerca de escuelas o iglesias, no debía tener ninguna señal que lo distinguiera, las ventanas debían estar cerradas o con cortinas, debía haber un cancel siempre cerrado y ningún tipo de iluminación por fuera, sólo debían concurrir a él mujeres de la clase a la que perteneciera el burdel (Núñez Becerra, 2002: 188).

Entonces, esto viene a reforzar la idea de que la *Casa de geishas* es un lugar que “pretende” ir contra las taxonomías y concepciones negativas que se le adjudican simplemente por ser la casa de las prostitutas. Sin embargo, no siempre logra alejarse de esa visión, ya que sería desligarse por completo del ámbito que lo define: la supuesta voluptuosidad de quienes trabajan ahí y la –también supuesta– lascivia de los que acuden en su búsqueda.

⁵³ Si bien es en el siguiente apartado donde hablamos sobre los planos que hemos creado de la casa a partir de los microrrelatos, es conveniente que el lector los revise para que configure una idea de general de cómo podría estar constituida la casa de forma física.

Queda claro pues, que no se trata de un simple burdel de categoría baja, como podría pensarse en un principio. Es más bien un complejo lleno de diversas implicaciones; pero la que más nos importa abordar ahora es el poder que representa la *Casa de geishas*. No podemos olvidar que pese a su fastuosidad se trata de un lugar marginal, alejado de la sociedad. Y además, la inseguridad “que rodea a las prostitutas que ejercen de forma ilegal su profesión es patente: peleas, abusos, robos, heridas y, a veces, muertes, son parte del mundo de marginación y delincuencia que rodean a la prostitución y la convierten en una profesión arriesgada” (Molina Molina, 2000: 123).

Y de hecho esta separación entre el burdel y la sociedad se debe a que “se prohíbe la prostitución en ciertos territorios urbanos, para evitar la contaminación social que supone” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 595). Pese a esto, sucede que sólo se crea la marginación social de la que venimos hablando, pero no se suele hablar de la abolición de la prostitución, sino que en vez de apuntar hacia ello se buscan “soluciones” para su proliferación:

(...) no se prohíbe su ejercicio, se expulsa a las prostitutas de las ciudades, en otros casos se crean territorios urbanos para el eros perverso, tales como la llamada zona roja, zona de tolerancia (...) con esta territorialidad se procura:

- I) evitar la mezcla de espacios eróticos-éticos inmezclables [sic];
- II) proteger al cliente de la mirada acusadora de los defensores de la moral, y de su cónyuge (esposa, novia o amante);
- III) evitar la confusión de las buenas mujeres con las malas mujeres;
- IV) definir con claridad el espacio de la prostitución para promover su desarrollo como empresa (Lagarde y de los Ríos, 2011: 595-596).

Al menos dos de los cuatro puntos arriba expuestos se han evidenciado en la *Casa*, en “Cementerio propio” y “Formas de llegar” donde reiteramos que se establecen los límites entre las pupilas y la sociedad. Aunque no tenemos la certeza de que la casa se encuentre fuera de la ciudad –o pueblo– donde está establecida, queda claro que el burdel, como los diversos sitios de recreación masculina (la cantina y el casino, por ejemplo), está permeado por los límites moralistas que la sociedad le impone. Se trata pues de un mundo específico que se encuentra regido por una serie de pautas concretas. En otras palabras:

Ana María Shua, con el género narrativo más breve, el microrrelato, logra transmitir la ilusión de totalidad, la complejidad de un mundo completo parecido al efecto logrado con la novela. Si bien los caracteres son escuetos, a través de la información lacónica que brindan

los microrrelatos, el lector puede recomponer con la imaginación un orden acotado por los datos que le han sido suministrados en cuanto al ambiente, la variedad casi infinita de personajes, a las situaciones, en definitiva, a la configuración de un microuniverso con sus reglas, sus costumbres, sus protagonistas y sus jerarquías que sigue una estructura azarosa pero inviolable (Di Gerónimo, 2010: 28).

2.2.2 Los personajes y el espacio

Como mencionamos ya arriba, el espacio es un elemento indispensable para el análisis de *Casa de geishas*. Pero este se vuelve aún más importante en relación con sus personajes, pues evidencia que poco o nada hay en el libro de Shua dejado al azar. A partir de los microrrelatos se puede reconocer un patrón más o menos legible sobre la posible posición de cada uno de los cuartos que se menciona en el primer apartado del libro.

Para comprobar la idea de que a cada personaje le corresponde un espacio establecido, hemos diseñado un plano basado en los propios textos, siguiendo las pistas dejadas en varios sitios (ver anexos). La planta baja (figura 1) se ha configurado con el jardín, el área para espectáculos, la enfermería, un bar, el patio y un cementerio. Los elementos no han sido tomados al azar, pues en el texto podemos encontrar personajes que desempeñan alguna función en cada sitio: en el jardín se encuentra el cadenero que mata y entierra a los clientes problemáticos (Shua, 2011: 13); paradójico, tomando en cuenta que hay un cementerio. Pero este camposanto es usado para las propias geishas de la casa al no ser admitidas en otro sitio al morir (Shua, 2011: 39).

El área para espectáculos se ha inferido, pues no se especifica dónde está, pero si se dice que “hay números de baile en los que las mujeres lucen su sensualidad” (Shua, 2011: 23). Se ha colocado también el bar por deducción, pues se necesita un sitio en el que los clientes pidan mazagrán (Shua, 2011: 29). El patio si tiene una función explicita, la de albergar los bailarines en el verano (Shua, 2011: 8). Vemos pues que la casa se va construyendo a partir de los personajes (cadenero, clientes, geishas) y las funciones que estos tienen (proteger, visitar o trabajar en la casa).

Si bien es en los otros pisos donde se designa con mayor claridad la relación personajes-espacio, se comienza a esbozar desde la primera planta. Esto se ve más claro crear la correspondencia entre prostitutas y la fantasía que cumplen, como es el caso de la verdadera enfermera (Shua, 2011: 53) que presumiblemente está en la sala de primeros

auxilios (Shua, 2011: 50) –y que nosotros hemos denominado enfermería para situar con mayor facilidad al personaje.

Así, el personaje le da una razón de ser al espacio y lo nombra. A su vez, el espacio contiene al personaje en su calidad de espacio simbólico y físico. De ahí las denominaciones de las habitaciones de la primera planta (ver figura 2): cuarto de las arañas y cuarto de los mirones. En este piso se ha optado por dejar algunas habitaciones “vacías”, con el fin de dejar juntas las habitaciones del pabellón de los masoquistas (ver figura 3) y tratando de situar los cuartos conforme se van mencionando en el texto; en algunos casos, a falta de información sobre la ubicación de los espacios o por cuestiones de organización no se ha respetado al cien por ciento el orden de aparición de las habitaciones en relación con su lugar físico en la casa.

Las habitaciones comodines (las que no tienen un nombre específico) no son cuartos de relleno, ya que al hacer un cotejo de las prostitutas que trabajan en el burdel con estas habitaciones las cuentas cuadran. Estas mujeres son Catalina (Shua, 2011: 7), Rosaura (Shua, 2011: 12), la que no está (Shua, 2011: 28), la del cabello electrizado (Shua, 2011: 31), la mujer del prójimo (Shua, 2011: 33), Margara (Shua, 2011: 34), Vanessa (Shua, 2011: 34), la más rubia (Shua, 2011: 35), la seis dedos (Shua, 2011: 36), Jezabel (Shua, 2011: 43), la flaca (Shua, 2011: 44), la que mira (Shua, 2011: 45), la gorda (Shua, 2011: 46), la insaciable (Shua, 2011: 47) y Lina (Shua, 2011: 48).

Las arriba mencionadas son 15 mujeres y nosotros tenemos 19 habitaciones libres. Pero aún nos queda por situar a la madama y su esposa, así como una habitación más para una mujer parcializada de la que solo se ven sus glúteos y nada más. Ahora hay una diferencia de una habitación, con todo y los espacios comunes que ya se han designado en los planos, como el gimnasio y la morgue-buffet. Solo nos queda un sitio para una mujer polifacética, la que es muchas cosas a la vez que es una sola. Se trata de “una mujer muy blanca pero cubierta de lunares y otra dada a pulposas fantasías y otra de ojos como espadas y otra capaz de tocar tres instrumentos al unísono (...) Sin embargo, adentro hay solamente una mujer” (Shua, 2011: 42).

Esta mujer no sólo nos ayuda a configurar los planos de la forma que lo hemos hecho, sino que también nos da a entender que una sola mujer puede habitar más de una habitación, dependiendo de la función que este desempeñando y eso hace que el sitio sea

más simbólico porque caracterizaría a la prostituta por medio de la relación espacio-personaje de la que hablamos antes. También eso explica que una enfermera sea eso y prostituta a la vez.

Hecha más explícita la relación entre los personajes y el espacio, nos enfocaremos ahora a hablar de los personajes, independientemente del espacio (físico y simbólico) que ocupan en la casa. Pero esto no implica que se elabore personajes inconexos, pues nos ocuparemos de los más llamativos, los icónicos y que por ello siempre llevan una relación implícita en dentro de la casa porque se trata de arquetipos.

2.3 Personajes icónicos

Así como esta difundida la prostitución a nivel internacional, se encuentran categorizados y bien diferenciados los múltiples personajes que son partícipes de este fenómeno. Dichos personajes llegan al extremo de configurarse como prototípicos en la medida en que sus características se encuentran exageradas y bien definidas; así, constituyen una parte fundamental del microuniverso del que se habla arriba, pues ayudan a determinar las normas bajo las cuales se encuentran regidos sus movimientos.

En el caso específico de *Casa de geishas*, Ana María Shua parte de los estereotipos para jugar con ellos en los microrrelatos y así crear la dinámica explosiva en la que se relacionan. Comenzaremos por hablar de la mujer que regenta la casa, la madama, para después entrar de lleno en los personajes más importantes: las prostitutas. Finalmente se cerrará el apartado –y el capítulo– con el análisis de los clientes, pues son imprescindibles para que cualquier burdel funcione.

2.3.1 Madama

La madama, mejor conocida en México como la matrona, es la mujer que se encarga del prostíbulo. Su condición de jefa de un lugar lascivo hace que se le denomine de muchas otras formas: madre, abadesa, alcahueta, administradora, aguzadera, celestina, madrina, tercera, madrota, encandiladora (Esteban, 2005: 39-44, 121, 151, 168). Una de sus funciones principales es encasillar a las mujeres del burdel por medio de la selección que

hay en “Reclutamiento”. Más esto es sólo el comienzo, pues a esta mujer se le describe en *Casa de geishas* como un personaje sin escrúpulos que trata de obtener siempre las mayores ganancias, como en el caso de “Mirones”:

A los mirones se les hace creer que miran sin ser vistos. Se les dice que la pared transparente junto a la que se ubican simula ser, del otro lado, un espejo. En realidad, sólo un vidrio corriente los separa de los felices exhibicionistas. En estas combinaciones se destaca la madama, hábil en reducir costos (Shua, 2011: 15).

Cuando esto no es suficiente, las medidas que se toman son aún más drásticas:

Algunos masoquistas disfrutaban con la idea de que otros asistan a su humillación. Los que pueden hacerlo contratan dos o más pupilas. Pero para los verdaderamente ricos está prevista la participación de cinco mil extras y el alquiler del estadio. (Se rumorea que los espectadores son sádicos, que se les cobra la entrada) (Shua, 2011: 19).

La madama, sin duda, obtiene unas ganancias sustanciosas de esta clase de eventos. Esta mujer es una figura de respeto entre las prostitutas, pues es quien las protege de las adversidades y es, además, la dueña del burdel. Pero este personaje también ejerce una doble moral, ya que se encuentra condicionada por los diversos mecanismos en los que se encuentra envuelta la prostitución, al grado que puede vender incluso a las personas más allegadas a ella: “Para los clientes más sofisticados (pero admitamos que se trata de una perversión muy cara), la madama está en condiciones de contratar los servicios de su propia esposa⁵⁴” (Shua, 2011: 20).

Por si fuera poco, las madrotas juegan con los sentimientos de las pupilas de tal manera que la suerte corra siempre en favor de sus ingresos: “Las personas que regentan burdeles o establecimientos similares parecen *conocer* las complejidades de esta devaluación narcisista, y no fracasan a la hora de decir a las *chicas* lo especiales y únicas que son” (Welldon, 2013: 118). Además, la dueña del burdel tiene una especie de obligación de vigilar a las mujeres que tiene a su cargo y es por ello que se instalaba un orificio en las habitaciones, violando así por completo la poca intimidad que les quedaba a

⁵⁴ Las prostitutas forman parte del estereotipo del heteroerotismo, pero muchas veces “son iniciadas en el homoerotismo, en actos violatorios o de seducción en el dominio, por ‘dueñas’, ‘señoras’, ‘jefas’ o ‘patronas’ muchas de las cuales tienen a alguna de las muchachas como y amante, y por otras putas” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 631-632).

las prostitutas: “La matrona, el ojo, vigilando constantemente a las mujeres. Las puertas de los cuartos debían tener un vidrio para poder ser observadas desde fuera y ningún tipo de cerraduras” (Núñez Becerra, 2002: 32).

Este rasgo no se le pasa por alto a Shua, quien en “La que mira” lo reproduce: “Muchos prefieren a La Que Mira, nadie nunca la vio. Es bien conocido, en cambio, uno de sus ojos, que es celeste y se asoma vivo, húmedo, por un orificio de cierta habitación (...) Muchos aseguran que La Que Mira no existe (...) muchos suponen que es un hombre y de estos no todos lo confiesan” (Shua, 2011: 45). Es curioso en este caso que la autora sugiera la posibilidad factible de que fuera un padrote el que vigila a las chicas. La multitud de nombres con los que se designa a este personaje, al igual que a la madama, atestigua la frecuencia de su presencia; algunos de estos mote eran alcahuete, bolichero, fioca, sobejano, zorreador y jaquetón (Esteban, 2005: 46, 60, 129, 156, 219, 239).

Otro rasgo importante de las proxenetas es la manera en que estas anclaban a las mujeres en la prostitución, puesto que una vez que entraban de lleno en su rol de sexoservidoras y se confrontaban a las adversidades de dicha profesión, la gran mayoría quería abandonar las casas de citas. Una de las estrategias que las matronas empleaban, al menos en la Ciudad de México en el siglo XIX, era una especie de comercio basado realmente en la explotación:

En general, cuando entraban al burdel, algunas mujeres recibían por adelantado ropa adecuada e incluso joyas y que de esa deuda inicial jamás lograban salir (...) seguramente en los [burdeles] de lujo era la regla, porque de lo que se trataba en ese caso era de fijar una mano de obra que hemos visto muy inestable. Prestar a una joven, generalmente necesitada, ropas lujosas y joyas era la forma casi infalible para atarla al medio por meses y años, de tal manera que estuviera siempre cargando su deuda a costas. El inspector Bravo y Alegre (...) lo dice claramente en la memoria que presenta al Consejo: las matronas hacían negocios redondos con esas «desgraciadas» pues les vendían alimentos, ropa, alhajas, calzado, o peor aún, les facilitaban dinero, con un rédito exorbitante (Núñez Becerra, 2002: 195).

Pese a lo anterior, no se debe juzgar a la matrona sin tener en cuenta que antes de ser la señora de la *Casa de geishas* fue también una prostituta y que tuvo a su vez un(a) proxeneta que negociaba su cuerpo con los clientes sin ninguna clase de consideración. Es un círculo en el que a partir de las experiencias vividas se reproducen las mismas posturas, los mismos esquemas. Además, las regentas de las casas en muchos casos, incluidos la sanidad pública, eran realmente imprescindibles:

Por una parte, los doctores las describen [a las madrotas] como las corruptoras de la juventud y las proveedoras del vicio, y por la otra, tienen que reconocer que las matronas eran elementos absolutamente necesarios para la implantación de una política de reglamentación, insistiendo en lo fundamental de sus deberes. Inscribir a las nuevas pupilas, denunciar a las clandestinas, cuidar de que sus muchachas vistieran bien y con aseo, que concurrieran a las visitas sanitarias, cuidar el aseo del burdel y mantener un buen estado los utensilios para el aseo íntimo de las mujeres e impedir que vivieran ahí niños mayores de 3 años, eran algunas de las tareas de la matrona (Núñez Becerra, 2002: 205).

De igual manera, las madamas eran encargadas de evitar que hubiera escándalos de cualquier clase en sus establecimientos, así como evitar que las prostitutas que estaban a su cargo se contagiaran de enfermedades que les imposibilitara seguir ejerciendo (Núñez Becerra, 2002: 205). Para llevar a cabo todas estas tareas, la madama de la *Casa de geishas* tiene a su disposición trabajadores que no corresponde con las geishas; de acuerdo con lo que se expone en el libro sabemos que hay personal de maestranza (Shua, 2011: 50), un cadenero “convenientemente moreno” (Shua, 2011: 50), un pregonero (Shua, 2011: 42), la profesora de gimnasia (Shua, 2011: 52), un sapo –que se suele cambiar tras ser besado por veinte princesas– (Shua, 2011: 54) y una auténtica enfermera (Shua, 2011: 53).

Todo esto nos hace pensar que, al menos en el caso de la madama de la *Casa de geishas*, se trata de una mujer que se encuentra realmente pendiente de las necesidades que su negocio requiere, pues se le está retratando como la habitual (es decir, como *imaginamos* que es una madama) encargada de los prostíbulos orientales *comunes*. Hay que repensar también a las matronas, pues aunque en general se les asigne un sitio de mujer malvada existe una suerte de protección ejercida por estas mujeres hacia las prostitutas que trabajaban para ellas: “en el medio prostitucional [sic] (...) debía jugar, a pesar de todo, una cierta solidaridad entre matronas y mujeres, que no impedía la explotación pero que sí aseguraba más o menos una cierta «seguridad social» de las trabajadoras” (Núñez Becerra, 2002: 208).

Tampoco es que existiera una bondad infinita por parte de las regentas, puesto que esta solidaridad que había entre las matronas y sus pupilas se debía sobre todo a la constante fluctuación de la prostitución y las pautas bajo las que se maneja. Es decir, “en la medida en que muchas matronas provenían del mismo medio y eran también prostitutas o ex prostitutas,

y que podían a su vez regresar al estatuto de simple trabajadora, debía matizarse ese antagonismo de clase entre trabajadoras y matronas” (Núñez Becerra, 2002: 208).

La figura de la madama está estrechamente relacionada con la madrina, que aunque en ocasiones eran dos figuras distintas sucedía también que se fundían en una sola, dependiendo de la clase del burdel. La función de dicha madrina era el enganche con el prostíbulo: “no era tan sencillo entrar en ese mundo: algunas [mujeres] habían tenido que tener una madrina para ingresar en las filas de la prostitución” (Núñez Becerra, 2002: 192). Esta otra mujer no ha pasado desapercibida en la literatura y de hecho es ella quien le ofrece la “solución adelantada” a Santa para resolver sus problemas y llevársela a la mancebía:

Muy azorada volvía Santa a su casa, cuando al pasar una segunda vez por la enramada del garito de la rampa de la estación, detúvola una señora mayor, alhajada y gruesa, que se desprendió de un grupo de caballeros.

—¿Adónde vas tan volando, chiquilla? Déjate mirar... ¡Qué guapa eres! (...) Preguntas por Elvira la Gachupina, plaza tal, número tantos, en México, ¿se te olvidará?... Prometo trocarte en una princesita (Gamboa, 2002: 119-120).

Aun cuando la figura de la madrina no está representada en el texto de Shua, se puede deducir a partir de los textos analizados de la *Casa*, que la madama –palabra, que por cierto, se deriva del vocablo francés “madame” y que significa meretriz; además es un galicismo usado específicamente en Argentina para denominar a las dueñas de los burdeles (Tello, 1992: 235)– es una mujer que a través de la experiencia de su vida como prostituta ha aprendido los trucos del negocio y es por ello que se le perfila como una mujer casi sanguinaria (o sanguijuela) que se enriquece al explotar a sus pupilas. De ahí también el que las nomenclaturas para los proxenetas, tanto femeninos como masculinos, tengan la mayoría de las veces una connotación sumamente negativa.

Sin embargo, esto no era siempre así. O al menos no al cien por ciento. En el caso específico de la *Casa de geishas*, la madama se configura como una mujer avara que aprovecha todas las situaciones posibles para obtener mejores ganancias –“Mirones” (Shua, 2011: 15), “Abaratando costos” (Shua, 2011: 19), “Sofisticación” (Shua, 2011: 20)–; al mismo tiempo y de forma tácita, se habla del poder que ejerce en su burdel, ya sea por medio del control establecido a partir del personal–“Una mujer” (Shua, 2011: 42), “Multitudes” (Shua, 2011: 50), “Gimnasia (Shua, 2011: 52)”, “Para princesa muy lectora”

(Shua, 2011: 54), “Goces y decepciones” (Shua, 2011: 53)– con el que cuenta o a través de la variedad de placeres que ofrece al mercado–la copulación con mujeres, hombres, robots, animales, fantasmas; prácticas como el sadomasoquismo y el bondage, etcétera (Shua, 2011: 5-56)–, demostrando así que conoce todas las necesidades de su profesión.

2.3.2 Prostitutas

Hablaremos ahora del personaje central de este apartado, la prostituta. Si bien se trata de una mujer que mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero, en este lugar nos interesa hablar también de la geisha que creamos y designamos de esta manera. De hecho, muchas veces se percibe a la mujer asiática como

gentle geisha or China doll –servile, submissive, exotic, sexually available, mysterious and guiding; or as Dragon Ladies –steely and as cold as Cruela de Vil, lacking in the emotions or the neuroses of real women (...) Combined with our history, these images can play a role in creating a subconscious racism built on stereotypes –both positive and negative– that most of us don’t realize we have⁵⁵ (Prasso, 2006: 34).

Es precisamente esta construcción basada en los estereotipos la que nos lleva a la geisha-prostituta de la Casa. La misma que se convierte en puta. La geisha, la prostituta y la puta se usan indistintamente, aunque en un sentido estricto no se pueden usar como sinónimos, pues “puta es un concepto genérico que designa a las mujeres definidas por el erotismo, en una cultura que lo ha construido tabú para ellas” (Lagarde y De los Ríos, 2011: 561). De hecho, la prostituta es la exaltación de la puta puesto que reúne todas las características de este tipo de mujeres y al juntar estos rasgos se obtiene el estereotipo (Lagarde y De los Ríos, 2011: 562). Es por ello que le prostituta se define de la siguiente manera:

La prostituta es la mujer social y culturalmente estructurada en torno a su cuerpo erótico, en torno a la transgresión. Es un nivel ideológico-simbólico, en ese cuerpo no existe la maternidad. La prostituta como grupo social disocia en su cuerpo la articulación entre los

⁵⁵ “geisha amable o muñeca china –servil, sumisa, exótica, sexualmente disponible, misteriosa y guía–; o como mujeres dragón –fuerte y tan fría como Cruela de Vil, sin emociones o la neurosis de las mujeres reales (...) Combinado con nuestra historia, estas imágenes pueden jugar un rol en la creación de racismo subconsciente construido en estereotipos –tanto positivo como negativo– que muchos de nosotros ni siquiera nos damos cuenta que tenemos” [la traducción es nuestra].

elementos básicos de la unidad genérica, de la condición femenina. La prostituta concreta la escisión de la sexualidad femenina entre erotismo y procreación, entre erotismo y maternidad, fundamentos sociales y culturales de signo positivo del género femenino (Lagarde y De los Ríos, 2011: 565).

Entonces, ser prostituta es un verdadero entramado de situaciones, decisiones, condiciones e incluso prejuicios. La manceba juega un papel de doble moral en el que satisface a sus clientes sin importar básicamente nada de su persona, como iremos viendo en este trabajo. Para la sociedad no importa si la prostituta funge un papel de importancia en la economía o no, puesto que aun así se le juzga y condena de manera negativa. Se trata de una clase de mujeres “malvadas” y escindidas porque comercian con su cuerpo.

La *Casa de geishas* de Ana María Shua es fácilmente identificada como una casa de citas debido a un conjunto de elementos: el tipo de burdel que se gesta cuando se incorporan nuevas mujeres (Shua, 2011: 5), la imitación de los prostíbulos clásicos de antaño (Shua, 2011: 32), la presentación de números artísticos en la casa para entretener a los clientes (Shua, 2011: 23), las diversas pupilas que trabajan ahí (Shua, 2011: 5-56), la compraventa de las fantasías eróticas (Shua, 2011: 56), entre otras cosas.

Es decir que desde el principio Shua va a sentar las bases de lo que va a ser el eje temático de la parte medular del libro: la prostitución; a la par, se establece un acuerdo tácito sobre la escritura, pues de cierta forma la escritora se prostituye para complacer al lector, como lo haría una geisha con su cliente: por eso en “El autor y el lector” (Shua, 2011: 237-238) el autor miente y está siempre pensando e idealizando a su lector para poder satisfacerlo hasta en el más mínimo detalle. También desde el comienzo la escritora inicia la crítica hacia la estética que se les exige a las prostitutas en su profesión; esto se encuentra evidenciado en el microrrelato que lleva por título “El reclutamiento”:

Las primeras mujeres se recluían aparentemente al azar. Sin embargo, una vez reunidas, se observa una cierta configuración en el conjunto. Una organización que, enfatizada, podría convertirse en un estilo. Ahora la madama busca a las mujeres que faltan y que ya no son cualquiera sino únicamente las que encajan en los espacios que las otras delimitan, y a esta altura ya es posible distinguir qué tipo de burdel se está gestando y hasta qué tipo de clientela podría atraer. Como un libro de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela (Shua, 2011: 5).

Las connotaciones negativas que se encuentran relacionadas con la palabra “reclutamiento” son bastante evidentes en el ámbito de la prostitución, pues no es desconocido que no suele

haber razones positivas para que las mujeres lleguen a laborar en esta profesión. Y de hecho, “la prostitución no responde a una elección libre (como tampoco responde a una elección libre casarse, estudiar, trabajar, ser madrespasa etcétera)” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 586).

Pero Shua no se queda ahí, sino que va más allá, criticando los perfiles que se les exigen a las mujeres para poder ser parte de un burdel específico, pues se parte de la definición de un tipo de estética determinada por un conjunto de mujeres previas. Esto no garantiza de ninguna manera la equidad entre las pupilas que trabajan en el prostíbulo, en ningún aspecto y mucho menos en lo referente a la corporalidad. Un buen ejemplo se encuentra referido en “Tradición”, arriba citado.

El perfil de la prostituta, que llega a ser realmente un estereotipo, se basa en la ideología colectiva que caracteriza a la prostituta como una mujer que se dedica única y exclusivamente a la prostitución (Lagarde y de los Ríos, 2011: 565); pero no hay “nada más falso: las prostitutas son madres en un número elevado, también son casadas, divorciadas, abandonadas, etcétera, las hay estudiantes, trabajadoras, profesionistas, sirvientas, etcétera; es decir, son mujeres que a la vez forman parte de otros círculos particulares” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 565-566).

Pese a lo anterior, la *variedad* que les exige las casas de citas a sus pupilas está estrechamente relacionada con sus cuerpos y la figura prototípica que deben mantener. Para Shua esta condición es imprescindible en su *Casa*, pero se burla al respecto de la siguiente manera en “Gimnasia”:

Para mantener sus cuerpos gráciles, las mujeres de la Casa asisten diariamente a sesiones de gimnasia. La profesora las insta a redumar los fibrillos⁵⁶, un dos tres, un dos tres. Como la mayoría de los ejemplares de su especie, la profesora de gimnasia es rígida y exigente. Se niega a aceptar que no todas sus alumnas tienen fibrillos y otras carecen de la articulación que les permitiría redumarlos. El grupo de las vertebradas exige su renuncia. A las demás les da lo mismo (Shua, 2011: 52).

⁵⁶ En botánica existen las “fibrillas”, es posible que sea a este concepto en relación con “redumar” al que se refiere Shua, pues una “fibrilla” es un “órgano de extremada tenuidad, especialmente las últimas ramificaciones de las raíces y los delgados filamentos que nacen del fronde o del talo de los líquenes (*Gran Enciclopedia Larousse*, 1988: 4338).

Es importante notar que casi por cualquier cosa se evidencia la desigualdad que se vive dentro de la mancebía, constituyendo así un rasgo definitorio del burdel, junto con la estilización de los cuerpos. Aunado a la estética general del cuerpo de la prostituta, está la minimización de los defectos por medio del maquillaje: “Las mujeres se pintan antes de la noche. Se pintan los ojos, la nariz, los brazos, el hueco poplíteo, los dedos de los pies. Se pintan con maquillajes importados, con témperas, con lápices de fibra. En el alba, ya no están. A lo largo de la noche y de los hombres, se van borrando” (Shua, 2011: 30).

La búsqueda de la “perfección” corporal ha llegado a un extremo impresionante, al grado que hasta parece común que las meretrices usen témperas y lápices de fibra de vidrio para limar las imperfecciones y tapar con pintura el resto. Es irrisorio y quizás suene inverosímil, pero la comparación ficticia con la realidad no puede ser más acertada: la manera en que las prostitutas se engalanan para trabajar puede llegar al extremo de modificar su cuerpo por medio de penosas dietas y –peor aún– cirugías estéticas. Aquí se perfila una pregunta bastante significativa: ¿cómo es que las prostitutas –y las mujeres en general– terminan encadenadas en esta continua persecución de la belleza? La respuesta obvia, en el caso de las prostitutas, va relacionada con la demanda específica de los clientes, pero para que éstos pidan algo en concreto debe existir previamente un canon de belleza que se crea y esparce socialmente:

La mujer-objeto, la mujer-cuerpo-para-el-placer-de-otros, es reproducida por un conjunto de instituciones culturales y educativas. Sobre la base social de una división genérica del trabajo, y de la escisión entre las mujeres, las instituciones actúan formativamente en la selección de mujeres dedicadas a la sexualidad erótica.

En México y en el mundo, forman parte del sistema de prostitución instituciones del Estado como la Secretaría de Turismo, hasta la familia, pero en particular las empresas televisivas, alcoholeras, turísticas, de ropa, etcétera (Lagarde y de los Ríos, 2011: 597).

De la misma manera que Simone de Beauvoir dijo que “no se nace mujer: llega uno a serlo” (2008), podemos decir que la prostituta no sólo llega a serlo, sino que es además hecha a partir del contexto sociocultural en el que vive. Resumiendo: no se nace prostituta, la sociedad la hace; ya sea por medio de las reglas institucionalizadas del matrimonio o a través de procesos más complicados como el masoquismo y la locura (Lagarde y de los Ríos, 2011: 586-589). Y es por esta creación de la puta que ella misma tiene que reconstruir

y modificar su cuerpo para que encaje en los moldes estereotipados y creados a partir de la estética perfeccionista demandada por los clientes que acuden a ella.

Las exigencias de un trabajo como la prostitución son demandantes, especialmente para aquellas mujeres que pretenden permanecer en el negocio. Para ellas existen las “Reservas de la esfinge”: “Para pertenecer reiteradamente a uno o muchos hombres y, sin embargo, reiterar el deseo, reservar una zona intocable o prohibida: un clásico cofre en el armario, la piel del antebrazo izquierdo, el primer lunes de cada mes, por la mañana, cierto verano de la adolescencia” (Shua, 2011: 27). En otras palabras, la mujer que se prostituye entra en un juego de constante embellecimiento para estar siempre a la altura de las exigencias, pues de lo contrario deja de ser deseable para los clientes y por lo tanto, útil en términos del burdel; simplificando aún más, a la manceba se le cosifica en función de su belleza física y su capacidad para mantenerla, cuando ya no es joven ni atractiva se le deshecha como un simple objeto.

En este microrrelato hay diferentes connotaciones; la que más nos interesa es la que hace referencia a las tradicionales artimañas que usan las mancebas para engañar a los hombres que recurren a ellas. En este caso, se habla entre líneas de la restauración arcaica del himen que se hacía a las mujeres para conservar su doncellez, debido a las ganancias que se obtenían de vender semejante “tesoro”⁵⁷: “el altísimo precio que alcanzaban los virgos, manjar siempre estimado por los buenos amadores que, con más frecuencia de la deseada, solían llevarse gato por liebre. Nuestra literatura picaresca nos ofrece claros ejemplos” (Esteban, 2005: 27).

Todo esto se puede observar en diferentes textos, algunos de ellos son *La tía fingida* (1575), *El coloquio de los perros* (1613), *Selvagia* (1554), *La hija de la Celestina* (1612). Veamos sólo un ejemplo que se encuentra en las novelas ejemplares de Cervantes:

Has de saber, hijo, que en esta villa vivió la más famosa hechicera que hubo en el mundo, a quien llamaron la Camacha de Montilla; fue tan única en su oficio, que las Eritos, las Circes, las Medeias, de quien he oído decir que están las historias llenas, no la igualaron. Ella congelaba las nubes cuando quería, cubriendo con ellas la faz del sol, y cuando se le antojaba volvía sereno el más turbado cielo; traía los hombres en un instante de lejas tierras, remediaba maravillosamente las doncellas que habían tenido algún descuido en guardar su

⁵⁷Dicha restauración actualmente puede llevarse a cabo por medio del avance tecnológico de la medicina, lo que comprueba que el himen y la virginidad siguen siendo de importancia para la sociedad moderna.

entereza, cubría a las viudas de modo que con honestidad fuesen deshonestas, descasaba las casadas y casaba las que ella quería (2001: 260).

Aun cuando todos estos esfuerzos son insuficientes, las prostitutas se ven obligadas a usar “Los disfraces y las fantasías” para así atraer a los clientes: “Las mujeres se disfrazan para hacerse más atractivas, se disfrazan para cumplir las más feroces fantasías. Están dispuestas a ponerse un disfraz de oveja, de ombú o de bauxita. Pero sólo una vez y para siempre” (Shua, 2011: 18). Pareciera que las mujeres que se prostituyen carecen de personalidad, pues a través de una transacción mercantil pierden la capacidad de negarse a cualquier cosa y al mismo tiempo su individualidad desaparece; es casi como si al ser mujeres públicas cada una de ellas perdiera las características específicas que las diferencian de todas las de su género y no solo de las demás prostitutas. Esto se debe a la premisa de que puta es igual a mujer:

El que la inmensa mayoría de las prostitutas sean mujeres radica en que *todas las mujeres son putas*, es decir mujeres objetos sexuales antes que nada. La prostitución no encuentra su causa en cada mujer, en su especificidad, sino en la esencia social de las mujeres: como seres para y de otros, definidos en torno a la sexualidad erótica o procreadora, las mujeres todas son objeto. Su cuerpo y su sexualidad son para el placer y la existencia de *otros* (...) La propiedad general de todas las mujeres por los hombres, es una determinación histórica esencial, que las hace a todas seres dispuestas a ser ocupadas, seres a disposición, en servidumbre voluntaria: putas (Lagarde y de los Ríos, 2011: 600).

Además de la casi natural inercia con la que las prostitutas se convierten en seres objetivados para satisfacer a sus clientes, se encuentra también un halo de misterio que las rodea en relación con sus cuerpos y los tabúes en torno a ellas. Numerosos ejemplos hay al respecto de esto en *Casa de geishas*; hablaremos para empezar de “La seis dedos”: “La llaman (...) La Seis Dedos, pero el sexto es retráctil (...) Y corre el rumor de que sólo a veces y sólo para algunos se asoma ese sexto extensible y vellosos gusano rosado (...) sólo para los mejores, como yo, dicen todos, y quién será el primero en confesar que no lo ha visto” (Shua, 2011: 36).

La ironía es un elemento común de la escritura de Ana María Shua, pero en este caso el matiz es sumamente importante. Se explicita por medio de este recurso cómo es que se crea un mito en torno a una de las prostitutas. Realmente a ninguno de los clientes les importa si verdaderamente tiene o no un sexto dedo esta mujer, pues basta el cuchicheo al respecto para que demanden sus servicios. Algo similar sucede en “Una mujer”, pero en

este caso es un pregonero el que se encarga de crear el mito, como si fuera un golem o una Blancanieves en la caja de cristal a la que haya que observar:

En la puerta del burdel, un hombre pregona la mercadería a los viandantes. Les ofrece una mujer muy blanca pero cubierta de lunares y otra dada a pulposas fantasías y otra de ojos como espadas y otra capaz de tocar tres instrumentos al unísono y otra que ruge como el rotor de un helicóptero desbocado y otra extranjera y otra que se olvida de su propio nombre en cada recodo de su sexo. Sin embargo, adentro hay solamente una mujer. Sin embargo, el hombre no miente (Shua, 2011: 42).

La estrategia que se emplea para atraer a los hombres a la casa en este microrrelato es portentosa en cuanto a ingenio; se trata de exponer las cualidades y defectos de una sola mujer, separándolas como si la convergencia de estos elementos no pudiera darse en una persona. Más la mención de los rasgos por sí sola no basta, sino que hay que exponer además todas estas características como si fueran atributos impresionantes, poco comunes y/o grotescos. Aquí se ve cómo se va perfilando la desarticulación de la prostituta, presentándola ante los clientes –y lectores– como un ser sin ningún grado de complejidad; es decir, que se le reitera como un objeto dispuesto en las habitaciones de la *Casa* para los clientes y sus deseos. Pero claro, la manera en que esto es expuesto hace reparar en el hecho de que se trata de una burla caricaturesca de la realidad de una cantidad incontable de prostitutas.

Esta visión se ve más clara en “Parcializar” donde una parte del cuerpo femenino que es continuamente el objeto de deseo masculino se encuentra sin conexión a nada: “sólo nalgas, sin cuerpo que las sustente ni mujer a la que pertenezcan, solitarias y bellas sobre la cama” (Shua, 2011: 14). Este microrrelato es importante para establecer el enfoque prejuiciado de la prostitución que Shua demuestra en su texto, pues se demuestra que “la prostituta es, entre las mujeres, en el territorio de su cuerpo sólo vulva y vellosidades, piel olorosa y senos que no alimentan; de ellos no mana leche pero están allí para hacer la representación de mamar, la prohibida, la erotizada” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 569). Es evidente que los sentimientos de las prostitutas, sus deseos, aspiraciones, y todo aquello que las conforma es totalmente ignorado en su calidad de sexoservidoras.

Para aumentar esta sensación de que la prostituta no es realmente un ser humano, se encuentra “La insaciable”. Sobre ella escribe Ana María, en tono sarcástico, “como si alguien, alguna vez, saciara algún deseo⁵⁸” (Shua, 2011: 47). Cuando a la prostituta no se le tacha de inhumana se le aplica otro procedimiento que es igual o más vejatorio: se le niega; esto bajo el criterio de que “las prostitutas son malas, [y por eso] no existen” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 589).

Otros tabúes respecto al cuerpo de las mujeres que ejercen la prostitución son las clásicas categorías en relación a su fisionomía corporal, de la que ya se habló un poco arriba. Así pues, el burdel cuenta con “una mujer de una flacura densa, opaca, a tal punto filosa que es capaz de penetrar mientras es penetrada” (Shua, 2011: 44). Su contraparte, la gorda, es “una mujer de carnes blandas, pantanosas, como la lengua de una ballena, de la que los clientes se separan con esfuerzo, recuperando su cuerpo con un sonido gorgoteante” (Shua, 2011: 46).

En estos casos, los tabúes cumplen otra función: la de tener todo tipo de fantasías cubiertas. De esta manera, la mancebía garantiza la satisfacción del cliente, que tiene una amplia gama de posibilidades. Aunque esto también dependerá de lo que esté dispuesto a pagar, como bien se explicita en “Márgara y Vanessa”⁵⁹:

La primera vez que un hombre ve desnuda a Márgara la Bella queda ciego para siempre. La segunda vez se le caen las cuatro muelas del juicio.

La primera vez que un hombre se acuesta con la Bella Vanessa se le caen las cuatro muelas del juicio, la segunda vez elimina el apéndice por el ombligo, la tercera vez le crecen diez pelos en la planta del pie izquierdo. Pero la cuarta vez le desaparecen para siempre las jaquecas. Hay quien prefiere empezar directamente por la cuarta vez, todo tiene su precio (Shua, 2011: 34).

Vemos pues, a través de los microrrelatos, cómo es que Shua expone las reglas bajo las que se rigen los prostíbulos y en el proceso además hace una sátira que lleva a la reflexión. Cabe preguntarse en este momento varias cuestiones: ¿se puede decir que las mujeres de la

⁵⁸ Cabe anotar aquí que las prostitutas “como grupo social son frías, debido a las condiciones opresivas en que viven el erotismo, debido, en concreto, a que ellas son objetivamente objetos sexuales (eróticos)” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 566).

⁵⁹ Márgara y Vanessa son retratadas de tal manera que podrían asemejarse con deidades o con seres mágicos; dicho rasgo de “prostitución divina” sienta las bases para realizar algún otro estudio de profundidad que por ahora nos vemos obligados a postergar por no ser estrictamente inherente al objetivo del presente trabajo.

Casa de geishas son libres? En caso de que la respuesta sea negativa, ¿por qué no son libres? ¿A qué mecanismos están expuestas? Debido a los patrones culturales y sociales respecto a los cánones de belleza, consideramos que las geishas de Shua están inmersas en una esclavitud corporal. De ahí que los burdeles se puedan describir y comparar con facilidad con las cárceles: esclavizan el cuerpo y las mentes de las mujeres⁶⁰: “Algunas prostitutas viven en el extremo de la servidumbre: son cambiadas, prestadas, alquiladas o directamente vendidas por unas patronas a otras (o por los padrotes) (...) es decir que el cautiverio de la prostitución llega al extremo de la esclavitud” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 630).

Y *Casa de geishas* no es la excepción. De ahí que las mujeres estén en continuo entrenamiento modificando sus cuerpos con ejercicio—“Gimnasia” (Shua, 2011: 52)— y maquillaje —“Las mujeres se pintan” (Shua, 2011: 30)— para que todas sean vendidas y/o rentadas, incluyendo a la propia esposa de la madama —“Sofisticación” (Shua, 2011: 20). En otras palabras, la esclavitud corporal y mental de la que habla Lagarde y de los Ríos.

Esta no es una condición exclusiva de la prostitución, pues se encuentra presente en otras categorías de la cotidianidad humana. Welldon explica mejor esta opresión social: “La persona perversa siente que no se le ha permitido disfrutar de la sensación de una evolución propia como individuo diferenciado, con una identidad propia; en otras palabras, no ha experimentado la libertad de ser ella misma” (2013: 23).

Cabe aclarar que el concepto de perversión de Welldon es psicológico y que lo caracteriza como “una disfunción del componente sexual en el desarrollo de la personalidad” (2013: 21). Es decir, a nosotros la definición nos ayuda a describir con mayor precisión los roles de las geishas de Shua. Así, concatenando esta información con la anterior, tenemos una “libertad” condicionada para las mujeres de los relatos que nos encontramos analizando.

⁶⁰ Y de hecho, este tema tiene también una referencia con la metatextualidad (3.2) ya que la propia escritura y la lectura son una prisión, pues se trata de procesos reglamentados (pensemos en la ortografía, por ejemplo); pero esto no se queda ahí, porque la literatura está muy relacionada con conceptos como el canon, lo que lleva a pensar que se predeterminan las lecturas, y la idealización que hacemos tanto del lector como del escritor como sujetos aislados de la realidad: uno siente inspiración divina para escribir su obra sublime y el otro es tan culto, por encima de las personas *normales*, que la comprensión del texto es total. Ambos estereotipos se encuentran en el colectivo imaginario y confirman la postura que hemos venido trabajando en *Casa de geishas* sobre la construcción de conceptos e imágenes (cfr. 1.1).

Hablaremos ahora de las ilusiones y/o representaciones que se crea en la *Casa* para la satisfacción de los clientes. Este rasgo ilusorio se prevé desde el principio, cuando se habla del “Simulacro” que es toda la casa de citas:

Claro que no es una verdadera Casa y las geishas no son exactamente japonesas: en épocas de crisis se las ve sin kimono trabajando en el puerto y si no se llaman Jade o Flor de Loto, tampoco Mónica o Vanessa son sus nombres verdaderos. A qué escandalizarse entonces de que ni siquiera sean mujeres las que en la supuesta Casa simulan el placer y a veces el amor (pero por más dinero), mientras cumplan con las reglamentaciones sanitarias. A qué escandalizarse de que ni siquiera sean travestis, mientras paguen regularmente sus impuestos, de que ni siquiera tengan ombligo mientras a los clientes no les incomode esa ausencia un poco brutal en sus vientres tan lisos, tan inhumanamente lisos (Shua, 2011: 6).

En este microrrelato no hay referencias implícitas ni metáforas. Se habla claramente de la situación en la que viven todos aquellos que subsisten a partir de la prostitución, de los tiempos en los que la protección de un burdel es casi un lujo y se ven obligados a ejercer en las calles. Se toca también brevemente, pero con una concisión precisa, el tema de la estética excesiva, al grado de convertirse en inhumanidad; y de la necesidad de ocultar todo lo que son que incluso se ven obligadas a cambiar sus nombres para no existir en esa dimensión más que como una mera ilusión. Pero, ¿por qué los nombres son tan importantes? La respuesta es muy sencilla: “Como todos los sujetos que modifican su identidad, las prostitutas cambian de nombre para ejercer” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 613).

Pero el cambio de identidad es, por lo general, radical puesto que “el nuevo nombre tiene el sentido de preservar la identidad anterior frente a quienes no deben saber la nueva identidad, como padres, hijos o paisanos; debe al mismo tiempo dar la idea de putería, expresar la nueva identidad” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 614). Este nuevo nacer implica demasiadas cosas, pues no se trata de un inicio de vida “bueno”. Dicho de otra manera, se expone la deshumanización de la que son objeto y víctimas los integrantes de la *Casa de geishas*.

2.3.3 Clientes

Hablaremos ahora de los clientes, que juegan un rol sumamente importante en esta investigación, ya que de una u otra forma definen a las prostitutas; es decir, al

conceptualizar la clase de clientes que hay en un burdel, paralelamente se especifica qué tipo de mujeres ofrecen sus servicios ahí. Un buen ejemplo de esto se encuentra en “Clasificación”:

Se clasifica a los clientes por lo que piden, por la ropa que usan o por la forma de mover las orejas. A veces hay coincidencia. Por ejemplo, la mayoría de los clientes no mueven las orejas en absoluto, pero aquellos que logran estremecer el lóbulo suelen usar sombrero de ala ancha y piden mazagrán y a Catalina (Shua, 2011: 29).

Tenemos por un lado la evidencia de que las prostitutas generan inferencias sobre las personas que acuden al burdel, pues no se trata de mujeres incapaces de observar y realizar deducciones por medio de lo que ven y viven en la *Casa*; por otro lado, hay una referencia intratextual muy evidente. “¿Quién es Catalina?” Se preguntará el lector despistado que haya olvidado que en “La herramienta feroz” se habla de esta mujer que no hizo caso a sus compañeras en relación a su atuendo y prefirió disfrazarse con una túnica, presumiblemente negra. Esto le valió varios clientes, pues “muchos se complacen en jugar con ella sabiendo que nunca podrían tomar y dejar a voluntad a la auténtica mujer de la guadaña” (Shua, 2011: 7).

Aquí se habla implícitamente de la rareza de los personajes de *Casa de geishas*. Por medio de una relación entre dos microrrelatos que tratan de cosas poco comunes se trata de llamar la atención, de hacer que el lector repare en estos detalles. Más no es que el texto en sí sea extraño, sino que se hace una parodia de los elementos que existen en los verdaderos burdeles, llegando así a lo grotesco.

De forma implícita se observa un fenómeno que aún no termina de ser abolido: la discriminación hacia la mujer. Todo esto porque existe una “incapacidad de la sociedad para considerar a las mujeres como seres humanos completos (...) La mujer es considerada como un objeto parcial, un mejor receptáculo de los propósitos perversos del hombre” (Welldon, 2013, 100). Lo último se mencionó ya al trabajar “Parcializar” que mostraba sólo una parte del cuerpo femenino desmembrado a la espera de los clientes. Pero además en la *Casa* se encuentra implícito un rasgo que lamentablemente es muy común en la sociedad: el ocultamiento de la cooperación masculina para la existencia de la prostitución. Aun cuando es algo que aparentemente suena ilógico, es un fenómeno que se da muchas veces:

Otro elemento de ocultamiento ideológico de la realidad consiste en que, además, la prostitución es asimilada con las prostitutas. Por este mecanismo se oculta (políticamente) que los hombres son el otro elemento constituyente de la prostitución, afirma a la vez que quienes la encarnan son las prostitutas. Mediante este procedimiento intelectual se libera al hombre del mal de la prostitución, se le exonera y se le beneficia políticamente: la mala es la mujer (Lagarde y de los Ríos, 2011: 589).

Curiosamente, pese a la supuesta exoneración que existe para los hombres que acuden a las prostitutas, “los del este” que visitan la *Casa de geishas* se ven obligados a ir “secretamente, en horas de la madrugada, por callejones oscuros, embozados, ocultos. Entran a la Casa por túneles subterráneos o por puertas secretas o fingen ser proveedores, recaudadores de impuestos, encuestadores de institutos de idiomas” (Shua, 2011: 11); en la siguiente línea, se agrega la pena que le corresponde a aquellos que no cumplan con dichas normas de ocultismo: “Para el que sea descubierto en semejante actividad está prevista la inmediata expulsión de la ciudad” (Shua, 2011: 11).

Es decir que para los clientes también aplica la doble moral que veíamos expuesta con el personaje de la madama. Cabe preguntarse por qué los clientes siguen acudiendo con las meretrices pese a la posible condena social en caso de que se vuelva de conocimiento popular su asistencia –reiterada o no– al prostíbulo. Pues bien, la respuesta reside en el hecho de que “ir con las putas es un verdadero simulacro de masculinidad en particular de machismo, es una teatralización del poder patriarcal” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 578). Además, en esta pretendida forma de mostrar la masculinidad “no importa tanto la satisfacción del deseo, sino crear o mantener la imagen de capacidad y potencia erótica, base de la virilidad machista, frente a los otros hombres” (Lagarde y de los Ríos, 2011: 578).

Todo este entramado de ficciones que se dan en los burdeles llega al extremo de la posesión por completo, ya que dentro de las reglas que hacen funcionar a la prostitución sucede que “algunos hombres se pueden apropiar de algunas prostitutas, porque todos los hombres son dueños potenciales, dirigentes y dominadores de todas las mujeres” (Lagarde y de los Ríos, 2011). Si bien esto no se encuentra de manera explícita en *Casa de geishas*, si hay en la literatura una referencia que presenta diversas conexiones con el texto de Shua. Nos referimos a *Memorias de una geisha* (1997) de Arthur Golden, novela en que se habla de la manera en la que los hombres japoneses pueden ser los “dueños” de las geishas. La

forma en que las geishas⁶¹ complacen a sus clientes es muy significativa, pues aunque no son prostitutas en el sentido estricto de la palabra, son contratadas para divertir.

De la misma manera que un japonés contrata a una geisha para una reunión, el hombre occidental recurre a una prostituta, con fines más o menos similares puesto que

Los clientes acuden con las prostitutas, en gran medida para ser oídos por alguien que no va a interrumpirlos, o a discutir, mucho menos a contradecir, o a exigir nada. Las prostitutas aprenden a cuidar maternalmente de los hombres que les cuentan sus cosas, lloran con ellas, se quejan de su vida, de la esposa, de la suerte, de los amigos, o les cuentan lo maravilloso que son, lo machos, los chingones. Ellas están para ser escuchas, no escuchadas (Lagarde y de los Ríos, 2011: 622).

Esta faceta de los clientes puede verse en la *Casa* en “Los pulcros son así”, pues se trata de parroquianos que duran hasta un año en quitarse un par de prendas y cuando finalmente se encuentran desnudos, se decepcionan por la mujer que tienen ante sí y piden otra (Shua, 2011: 24). En cuanto a los clientes de la *Casa de geishas* se encuentran, a además de los pulcros, los amantes de las arañas (Shua, 2011: 9), los mirones y los exhibicionistas (Shua, 2011: 15), los masoquistas (Shua, 2011: 16, 19, 22), los sádicos (Shua, 2011: 17, 19), los fantasmas (Shua, 2011, 25-26), los zombis (Shua, 2011: 38), los polimorfos (Shua, 2011: 41), los vampiros (Shua, 2011: 49) y las princesas (Shua, 2011: 54).

Tenemos, entonces, una figura más completa respecto al cliente: se trata de un hombre que acude a las prostitutas por diversas razones (demostrar su hombría, desahogarse de sus problemas o incluso como parte del rito de iniciación del que hablábamos en el 2.1.1); si bien la transacción monetaria es imprescindible en el convenio entre prostituta y cliente, la relación sexual no lo es necesariamente. Pero además los clientes definen a las prostitutas, debido a que en la medida que un determinado tipo de

⁶¹ Una geisha –real– es una “cortesana japonesa. Se trata de una mujer culta, capaz de entretener y deleitar a los hombres con su conversación y dominio de las artes musicales, líricas, culinarias y, obviamente, amorosas, aunque en estas últimas en ningún caso son exclusivas. En la actualidad se distinguen las *haori* y las *shiro*, que siguiendo las costumbres tradicionales, se limitan a entretener artísticamente al cliente y no tratan carnalmente con él sino en casos excepcionales; las *joro* y las *korobi*, cuyo único impedimento para el comercio sexual lo fijan sus tarifas; las *machi*, que son bailarinas; las *kido*, que llaman a sus clientes tocando el samisén a las puertas de las casas de té, y las *onasen*, que residen fuera de las ciudades y se especializan en el masaje erótico y en los baños” (Tello, 1992: 188-189). Es decir que las Geishas comparten con las prostitutas el ser un divertimento masculino por el cual se paga; de ahí que sea sumamente significativo el título del libro de microrrelatos de Ana María Shua.

clientes asiste al burdel, se necesitan también determinadas mujeres, animales y objetos que satisfagan la demanda.

Para cerrar este apartado ejemplificaremos lo que se dijo en el párrafo anterior con “Para todos los gustos”: “Para vampiros golosos, mujeres gordas, lánguidas, diabéticas, con cuello de Modigliani⁶². Para vampiros francamente perversos, bestialistas, juguetonas jirafas. Para vampiros que se complacen con su propio sufrimiento, ciertas botellas de vidrio” (Shua, 2011: 49).

Tras las páginas anteriores en relación con la casa de citas consideramos que el recorrido que hemos hecho es una continuación de todo lo que se hablaba en el primer capítulo, pues, insistimos, las conexiones que hay dentro de nuestro objeto de estudio son fundamentales para comprender su funcionamiento. La prostitución es, de cierta forma, una clave de lectura para ir develando las incógnitas que se establecen a partir de la ironía.

Los espacios y los personajes de los que hablamos en este capítulo funcionan de tal manera que se reproduce un universo específico con determinados patrones de conducta. Las acciones de las prostitutas, la madama e incluso los clientes están determinadas por el contexto oriental; sin embargo, no se trata de una simple imbricación sino de una mezcla casi homogénea en la que es difícil encontrar los elementos originalmente orientales. En *Casa de geishas* no se va a encontrar algún jarrón perdido o telas exóticas. Por el contrario, Oriente viene a ser una representación vaga e inconclusa en la que se distorsionan los elementos presentados, por eso hay ocasiones en que las prostitutas ni siquiera visten los kimonos que las constituyen como supuestas geishas.

De igual manera, esta visión de las cosas (y en específico de la prostitución) se debe al ámbito en el que las acciones se desarrollan: el burdel. Si bien no se trata de una okiya – nombre que corresponde a la casa histórica de las geishas –, la casa sí que viene a cumplir la función concreta de punto de reunión entre las mujeres y sus clientes. La abstracción que se realiza de las geishas reales es tal que se transforma en algo completamente distinto, y esto también es debido a la apropiación de Oriente que Latinoamérica ha ido conformando a través del tiempo.

⁶² Se refiere a Amadeo Clemente Modigliani, pintor y escultor italiano que formó parte de la Escuela de París. Sus pinturas tienen como característica representar a las personas con cuellos especialmente alargados.

Dentro de la *Casa* no sólo hay prostitución. Se trata del tema principal y funge como contenedor de todo lo demás, por eso el título es tan significativo. Pero dentro del burdel también se dan otro tipo de cosas que no siempre son expresadas; en este caso, al tratarse de una especie de mancebía literaria, existen diversos elementos que se pueden abordar. Nos enfocaremos ahora en otro aspecto, que complementa la idea de la casa: la intertextualidad. El propio burdel se edifica a partir de intertextos, de referencias y preconcepciones tomados de distintos lugares, con el fin de crear la ilusión de una casa de té oriental que se dedica a la prostitución de una forma *refinada*. Y, al igual que los intertextos que a continuación se trabajarán, las prostitutas se encuentran en un continuo proceso de reinterpretación, pues depende del cliente –o lector– la forma en que se apropie de ellas, literal y metafóricamente.

Capítulo III: Intertextos varios y la metatextualidad como *leit motiv*

En este capítulo trabajaremos dos aspectos, la intertextualidad y la metatextualidad. Si bien se trabajará más sobre los intertextos debido a la fuerte presencia de estos en *Casa de geishas*, esto no significa que se esté relegando a un segundo plano la metatextualidad. Consideramos que ambos bloques son importantes en la presente investigación, pues hablan de la configuración del texto de Ana María Shua.

De hecho, la metatextualidad es un elemento recurrente en el microrrelato y no se le puede caracterizar como exclusivo de la escritora argentina. Así pues, en principio puede parecer que se trata de elementos aislados; sin embargo la tarea que se pretende llevar a cabo en las siguientes páginas es observar y analizar el uso de las dos técnicas narrativas para después valorizarlas en conjunto.

3.1 Arquetipos⁶³ y textos literarios clásicos

La intertextualidad es un recurso literario que se ha empleado en muchos textos, pero sin duda su uso es sumamente importante para la creación de microrrelatos. Dolores Koch dice que el uso de la intertextualidad literaria, en el microrrelato, es un “diálogo de libros universal” (2000: 10). En *Casa de geishas* hay varios guiños intertextuales que, en muchos casos, plantean relecturas y adaptaciones de historias tan conocidas que denominamos clásicas. Muchas de esas historias tienen un origen oriental, pero desde la perspectiva occidental. Es decir que se pueden rastrear los textos fuentes y encontrar la idea que se fabrica de Oriente a partir de la visión de Occidente, y, por supuesto, Latinoamérica forma parte de este proceso de apropiación e ilusión sobre lo exótico, como ya lo hemos expresado antes (1.1).

Algunos de los textos en los que haremos una pequeña revisión de estas conexiones son la Odisea, el Quijote, el golem, Cenicienta y Blanca Nieves. Pero hablaremos también

⁶³ El arquetipo “se trata del modelo eterno y original que puede servir de ejemplo a los hombres y que se manifiesta en la perfección procedente de comportamientos verbales expresada en una obra de arte. En las diversas etapas de la historia de la literatura se han presentado distintos arquetipos, como es el caso de Aquiles o Héctor en la *Ilíada*, que han pasado a ser modelos de la areté heroica. La palabra arquetipo está vinculada con el pensamiento de Platón, quien presentó modelos ideales de los que se extraen las formas provenientes de una visión mítica del hombre” (González de Gambier, 2002: 36).

de personajes icónicos que se han afianzado la literatura, como los ermitaños, las doncellas con los unicornios y los sapos con las princesas. Comenzaremos por analizar la figura mítica del rabino y su creación, el golem.

3.1.1 Rabino y golem

Antes de comenzar con el análisis propiamente dicho debemos hacer un par de aclaraciones respecto a la palabra “golem” y la leyenda que gira en torno a ésta. Sobre este tema Borges dice que “*Golem* se llamó al hombre creado por combinaciones de letras; la palabra significa, literalmente, una materia amorfa o sin vida” (2006: 80). Este hombre –creado a partir del barro– tiene especial popularidad en la tradición judía cuando es asociado al rabí Loew, quien tenía por nombre completo Judá Loew ben Bezalel (1525 – 1609). Ivy Judensnaider dice sobre esto que:

Rabí Loew (o Leib) era tenido por cabalista, matemático y autor de innumerables obras sobre la filosofía religiosa judaica. Al respecto de él, la leyenda dice que podía invocar la ayuda de los ángeles, de los demonios y de los duendes. Sobre él, la leyenda también dice que habría usado su poder y su profundo conocimiento cabalístico para crear un Golem, un hombre de barro, criatura generada por la misma magia con que Dios había creado al Hombre (2011: 71).

Acerca de este personaje mítico se ha escrito en varias ocasiones, algunos de estos textos son la novela *El Golem* (1915) de Gustav Meyrink; en 1964 Jorge Luis Borges publicó un libro de poemas titulado *El otro, el mismo* donde apareció un poema con el nombre de “El golem”; en 2006 la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes subió en línea un texto de Mario Bellatín: *Margo Glantz y su golem preferido*. La historia del ser creado del barro con ayuda de magia también llegó a la cinematografía en 1920 con la película muda *El Golem* dirigida por Paul Wegener y Carl Boese.

Las historias sobre el golem difieren unas de otras, pero tienen en común la forma de creación –en general, un rabino da la forma y vida a la criatura por medio de la interpretación de textos sagrados– y la característica de la obediencia a su creador. El golem a veces genera conciencia de su esclavitud y desobedece a su maestro. En el caso de

Casa de geishas, se dan una serie de juegos literarios que conmueven al lector hacia la risa y a la ironía. Veamos el primer texto, “Golem y rabino I”, para dar comienzo al análisis:

Muchos cabalistas fueron capaces de crear un Golem, pero no todos lograron que su Golem les obedeciera. Se cuenta la historia de un Golem rebelde a quien cierto rabino modeló a su imagen y semejanza y que, aprovechando el notable parecido de sus rasgos, tomó el lugar de su Creador. Esta verídica historia es absolutamente desconocida porque nadie notó la diferencia, excepto la feliz esposa del rabino, que optó por no comentarlo (Shua, 2011: 82).

Observemos en primer lugar que se destacan los personajes principales –el golem y el rabino– con el uso de mayúsculas; ésta es una llamada de atención al lector, junto con el título para hacerle ver que se trata de otra lectura con una perspectiva diferente de lo que podríamos llamar el “mito clásico del golem”. De acuerdo con Dolores M. Koch, esto es un recurso de los microrrelatos, puesto que Shua usa personajes conocidos en el ámbito de la literatura ya que de esta forma “no tiene que describir ni contexto ni personajes” (2000: 4). Otro recurso de los que habla Koch es la parodia, con la cual

se puede lograr la brevedad cuando se quiere hacer un contraste humorístico u ofrecer nuevas perspectivas ante un pensar anquilosado. Se re-escribe la historia o algún pasaje bíblico. Se parodian dichos populares, frases hechas, situaciones o leyendas conocidas. Para lograrlo, el escritor se vale de la paradoja, la ironía o la sátira (2000: 8).

En “Golem y rabino I” se aprecia la parodia por medio de la ironía, ya que la esposa del rabino aceptó al golem a través del silencio. La suplantación del rabino por el golem es común en la tradición que se formó respecto a este personaje pues este “substituye a veces a una persona real, hombre o mujer, o bien recibe la forma de un animal, león, tigre, serpiente...” (Chevalier, 1995:534). Al mismo tiempo, se puede apreciar una paradoja dentro del texto: en la segunda oración Ana María Shua usa la fórmula “se cuenta”, dando a entender de esta manera que se trata de un relato popular que las personas divulgan de manera oral; sin embargo, más adelante el texto dice que la historia es “desconocida” porque nadie notó la diferencia. Si nadie sabe del suceso, ¿cómo es que las personas lo cuentan? He ahí la paradoja.

Además de los ya mencionados, hay un recurso más que aparece en este texto de Shua: la intertextualidad. A grandes rasgos, la intertextualidad es un dialogo universal de los libros que suele rendir homenaje a otros escritores (Koch, 2000). El intertexto en

“Golem y rabino I” es fácil de encontrar, pues corresponde a un texto clásico bastante conocido: la biblia. Con sólo tres palabras – ‘imagen y semejanza’ –, se puede identificar el texto fuente y traer a la memoria el relato del génesis que textualmente dice:

Dijo Dios: «Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza. Que tenga autoridad sobre los peces del mar y sobre las aves del cielo, sobre los animales del campo, las fieras salvajes y los reptiles que se arrastran por el suelo.»

Y creó Dios al hombre a su imagen (Génesis 1, 26-27).

Es importante señalar que la intertextualidad se complementa y enriquece cuando se compara el texto bíblico y el de Shua en la producción del hombre y el golem, puesto que ambos son del mismo material: el barro. Para Jean Chevalier “el *golem* simboliza la creación del hombre que quiere imitar a Dios creando un ser a su imagen, pero que no consigue con ello más que un ser sin libertad, inclinado al mal, esclavo de sus pasiones” (1995: 534). Tomando en cuenta lo último, inferimos que la intertextualidad no sólo se establece de manera clara con las palabras de Chevalier, sino que también queda explícita la razón de ser del mito: se trata de la reproducción de la creación, el hombre / rabino juega a ser Dios, sin conseguir la victoria plena.

A propósito de esto, Moshe Idel –basándose en Gershom Scholem– llega a la conclusión de que “la creación del Golem tenía como fin el logro de una experiencia mística” (2008: 272). Entonces el golem era creado por los rabinos con la intención de llegar a una especie de iluminación por medio de la cual se acercarían más a la divinidad, a Dios, pues de llevarse a cabo con éxito la tarea se convertían en Dios mismo. Así, el que el golem tuviera que obedecer al rabino y hacer un sinnúmero de tareas viene a presentarse de manera secundaria en los relatos ya que en primer lugar son hijos de sus creadores y después pasan a ser hijos-esclavos de los mismos. Esta idea fue forjada a partir de la demostración pública de su golem y por tanto de su sabiduría, pues

los sabios medievales aspiraban a una experiencia que iría mucho más allá de un gesto teatral. Concibieron una continuidad entre la creación mágica y la experiencia mágica, que pudiera dar testimonio de que habían alcanzado la perfección espiritual. En otras palabras, entre los sabios medievales que expusieron la teoría del Golem y la literatura moderna, judía o no judía, tuvo lugar un cambio profundo (Idel, 2008: 37).

Otro punto de coincidencia entre el golem y los humanos es la forma en que son creados puesto que Dios crea todas las cosas por medio de la palabra en siete días; la palabra es la base de la creación divina, es el origen de todo lo existente: de la misma forma, el golem es creado a partir de la palabra. En la película *El golem* de Paul Wegener y Carl Boese se puede apreciar cómo el nombre de la criatura le da vida y cuando éste es privado de su nombre queda inanimado, muerto. Es por la facultad de originar vida –y dar muerte– que el nombre y la palabra de manera conjunta son tan trascendentales en ambos textos.

Ésta similitud del texto de Shua y la biblia se repite en tres textos más y cada uno emplea un intertexto, a veces sutil, otras más evidente. Veamos ahora “Rabino y golem II” para ejemplificar y continuar el análisis:

El Golem se rebela. Pero sabe que su Creador puede destruirlo. Decide, entonces, reproducir y propagar su especie: los humanos. Quienes, entre nosotros, se han atrevido a crear Golems, han obtenido ejemplares muy inferiores, que carecen, por ejemplo, del don de la palabra. Así somos nosotros mismos inferiores a nuestro Creador, que es ubicuo, y nuestro Creador al Suyo, cuyos dones somos incapaces de imaginar porque nuestra limitada fantasía se agota en el concepto de omnipotencia (Shua, 2011: 83).

En este segundo texto encontramos una clara referencia al dios bíblico, con su característica de omnipotente. Las primeras dos oraciones también remiten a Adán y Eva en el Edén, antes de ser expulsados, pues “Dios los bendijo, diciéndoles: «Sean fecundos y multiplíquense. Llenen la tierra y sométanla. Tengan autoridad sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre todo ser viviente que se mueve sobre la tierra.»” (Génesis 1, 28). Tras la expulsión del edén es que comienza la expansión de la raza de Adán y Eva, razón por la cual de manera simbólica el golem de Shua teme a su creador y se conforma sólo con multiplicar su especie.

En este texto se encuentra también la interdiscursividad, misma que “consiste en que un texto se construye incluyendo convenciones o elementos de otros tipos de texto (otros géneros, registros, estilos)” (Luzón Marco, 1997: 136). El interdiscurso es el del golem privado del don de la palabra, que originalmente aparece en la película de Paul Wegener y Carl Boese. De ésta forma, Shua reconoce la creación de otros seres en otros textos y explica al mismo tiempo porqué el habla se le es negada; se trata de un juego entre la realidad y la ficción. Pero no basta el reconocimiento por parte de la escritora para que el

texto tenga sentido, sino que es el lector quien debe conocer el contexto, en este caso la película para poder activar el sentido del texto de Shua. En otras palabras:

Al usar referencias intertextuales el productor del texto asume que el significado de estas referencias puede ser descubierto por un lector que posee determinados esquemas y que es, por tanto, capaz de encontrar la relevancia del texto. Para interpretar un texto el receptor tiene que tratar de unir los diferentes elementos del texto en un todo coherente. Es en este proceso de búsqueda de coherencia donde la experiencia previa juega un papel importante (Luzón Marco, 1997: 137).

Por otro lado, Shua pone de manifiesto una hipótesis literaria: los humanos somos golems creados por otro ser –que a su vez es golem de alguien más–. De ésta forma, se explica que los humanos seamos *imperfectos*, comparados con la divinidad, nuestro creador. Pero si aceptamos ésta teoría entramos en un espiral puesto que si hay un “ente” por encima de dios, ¿quién lo creo? Se trata de una construcción en forma de cebolla, por las capas que representan las jerarquías de poder en relación de los creadores con sus criaturas.

Si tomamos en cuenta los dos textos surge una línea de lectura que se incrementa al sumar el tercer texto, hablamos de una crisis de la creación. En “Golem y rabino I” el golem suplanta al rabino, lo desfasa y se convierte en superior a su creador porque nadie nota la diferencia y la única persona que sabe no lo expresa; el conflicto se acentúa en “Golem y rabino II” puesto que el golem se revela y germina la duda sobre el origen de su creador, y como consecuencia, el origen del golem-humano mismo. La crisis es total en “Golem y rabino III”:

¿Quién somete? ¿Y quién es sometido? Dícese que en cierta ocasión (esta historia sucedió, con variantes, muchas veces) el que se rebeló no fue el Golem sino su Amo. Te prohíbo que me obedezcas, gritó con voz terrible. Y el Golem se vio forzado a realizar la más difícil de las tareas: ser amo de sí mismo. En cambio su Creador, librado al fin, se dedicó entonces a obedecer puntualmente las órdenes de su suegra (Shua, 2011: 84).

Shua le concede el libre albedrío al golem y lo describe como *difícil* por una razón: la libertad conlleva responsabilidad, independientemente de que el golem la acepte o no, las consecuencias de sus actos se verán reflejadas en su vida; es mucho más fácil servir a alguien, sin cargar ningún tipo de responsabilidad, como lo hace ahora el rabino. Además, el golem pierde su sentido de vida, su razón de ser, pues un fragmento de su concepción parte de que la criatura debe servir a su amo y al quitarle ese propósito se encuentra frente

al mundo con un obstáculo muy grande, tanto que llega a conformar una crisis existencial no expresada por completo en el texto. ¿Qué es el golem sin su amo? Un simple mortal a la deriva en su existencia misma.

Si el golem es un humano, como lo expresaba el relato anterior, en “Golem y rabino III” existe un reclamo escondido: ¿dónde está dios cuando el golem necesita ser dirigido? La respuesta es paradójica y sarcástica. El rabino se deshace de su creación, sin el menor remordimiento para configurarse el mismo como el golem de su suegra. Lo que nos lleva de nuevo a la formación de capas de cebolla de la que hablábamos más arriba. Para este punto en la lectura, Shua ya ha conformado un universo basado en el absurdo que además se compara con el nuestro, el “mundo real”, y asegura de manera tácita ser el origen de la vida del ser humano.

Sobre la obediencia, en “Golem y rabino IV” Shua crea una ironía más: “¡No me obedezcas! —ordenó su Amo al perplejo Golem que, ansioso por cumplir su orden, la desobedeció al instante, mostrándose más servil que de costumbre” (Shua, 2011: 85). Aquí el sarcasmo de la situación silencia y opaca un sentimiento que los dos personajes de la historia comparten: frustración. El rabino no quiere mandar más y el golem solo quiere obedecer y al no poder acceder a este deseo, ambos quedan relegados a segundo plano, puesto que para el lector, lo interesante del texto es la paradoja.

Continuando con la serie, en cuanto a los golems de Shua, tenemos “Golem y rabino V” que habla sobre la creación de estos seres animados:

Se toma un trozo de arcilla, se la moldea dándole forma de un ser humano, se realizan ciertos ritos, se pronuncian ciertas fórmulas, se sopla en la boca de la estatua el aliento vital y la estatua no se mueve ni le crecen las uñas o el cabello, se verifica en el Libro el pasaje correspondiente en busca de algún error, pero cuando se intenta repetir el ritual, el Hombre de Barro ha desaparecido. Se toma otro trozo de arcilla, se la moldea, veintisiete Golems fugitivos, veintisiete errores acechan en las sombras, repiten a coro los salmos para confundir al rabino, qué difícil inscribir así en la arcilla blanda, oh señor ayúdame, la fórmula cromosómica completa (Shua, 2011: 86).

Si en el primer texto de Shua el golem se reía del rabino, para en los textos posteriores rebelarse de distintas maneras, en este pasaje la criatura hace una conjunción y se burla del rabino al tiempo que desobedece a su creador. Añadido a esto, cada golem nuevo se une a los anteriores para hacerle más imposible la vida al rabino, creando de ésta forma una

especie de sociedad anti-rabino... ¿será que el hechicero no está llevando a cabo el ritual como debería ser? ¿O es simple protesta por parte de los golems? En la tradición judía,

el mago que quería crear un golem moldeaba con arcilla roja (...) una estatua humana poco más o menos de la talla de un niño de diez años, luego escribía sobre su frente la palabra hebrea que significa vida. Al instante el golem quedaba dotado de respiración, de movimiento y de palabra, semejante en todo a un ser humano. Era un esclavo dócil para el mago que podría encomendarle los trabajos más duros, sin temor a fatigarlo (Chevalier, 1995: 534).

Es evidente que hay discrepancias en cuanto a la creación de este ser e incluso hay una versión donde se hace una mediación entre lo que Shua dice que el rabino hace para crear al golem y los pasos que Chevalier indica para la creación del mismo ser. Nos referimos al libro de Gustav Meyrink titulado *El Golem*, mismo que explica a través del personaje de Zwakh que “el origen de la historia se remonta probablemente al siglo XVI. Cuentan que un rabino creó, según métodos de la Cábala ahora perdidos, un hombre artificial –llamado Golem– que le ayudara, como su criado, a tocar las campanas en la sinagoga y a hacer todos los trabajos duros (2008: 43).

Independientemente de si era escrita u oral la forma por la cual se le infundía vida a este ente, la fórmula o palabra que le daba la capacidad de existir se encontraba por medio de la cábala. La cábala es la

tradición oral explicativa del significado del Antiguo Testamento en cuanto al sentido práctico, místico, moral y especulativo en el pueblo judío. También se interpreta como práctica supersticiosa (con pretensiones adivinatorias y emparentadas con la astrología y la nigromancia) de formar anagramas transponiendo y recombinando el orden de las letras en las palabras de las Sagradas Escrituras (Beristáin, 2010: 76).

La cábala era comúnmente asociada al ocultismo, la superstición y la magia negra tan fuertemente que hoy en día perdura la expresión “andar metido en una cábala” que significa de forma figurada tener algo secreto y funciona también como sinónimo de “intriga” (García-Pelayo y Gross, 1987: 170 y 589). Es relevante recalcar que el uso de la cábala para crear golems, sólo funciona para los rabinos (con excepción del que aparece en “Golem y rabino V”), para los doctores de la ley judaica. Es decir, que no cualquier persona tiene la capacidad para crear un ser a partir de la palabra puesto que debe interpretar de manera acertada el antiguo testamento y para esto, debe ser alguien culto en el tema. Y esto se

relaciona de manera directa con Dios, porque el rabino llega a asumirse como tal en el proceso de la creación del golem, como ya habíamos apuntado más arriba.

Retomando el tema de los pasos o técnicas a seguir para hacer un golem, podemos decir que existen distintas teorías acerca de esto. Sin embargo, “la existencia de múltiples técnicas para crear un Golem prueba que todo intento de reducir el concepto del Golem a una sola «idea» o «imagen» se basa en una simplificación. El Golem cambió su forma conforme a la doctrina metafísica en que se inscribió” (Idel, 2008: 272). De esto también se deriva que el golem tenga distintos significados dependiendo de la versión que se tome.

El golem ha conformado una tradición respecto a su figura y “su primera aparición, muy explícita, figura en el Talmud de Babilonia (Sanedrín 65b), donde se nos dice que uno de los sabios, Rava, «creó un varón», mientras que dos de sus colegas, R. Hanina y R. ‘Oshaya, habían creado «un ternero de tres años»” (Idel, 2008: 13). Es curioso que la leyenda del golem no se ligue de manera directa a este primer esbozo, sino que se asocie al rabí Loew, especialmente porque “la leyenda se desarrolló independientemente del sabio praguense y bastante tiempo después de su muerte” (Idel, 2008: 12).

En las páginas precedentes se ha hecho una reflexión de la leyenda del golem y los textos en los que se ha reproducido con distintas variantes. El golem es un personaje representado de varias formas pero conserva algunas características comunes, como el ser creado de barro, por un rabino y a través de la interpretación de los textos sagrados (cábala) y la obediencia que le debe a su creador. Partiendo de los microrrelatos de Ana María Shua, se estableció una red de conexiones que ayuda a generar una comprensión más amplia de todo lo que implica el golem y su mitificación.

Gracias a estas conexiones podemos concluir que el golem, en las distintas producciones literarias que hemos abordado, entraña una serie de problemáticas frecuentes en el humano, representadas en las preguntas: ¿qué soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? ¿Por qué estoy aquí? ¿Qué es la vida y cuál es mi propósito en ella? Así, el golem viene a responder –o a intentar responder– a las cuestiones ya enunciadas. De la misma forma, el golem personifica otra clase de dudas existenciales que derivan de la creencia de la existencia de Dios o la ausencia del mismo por parte del lector; la incertidumbre generada por esta clase de inquietudes es ridiculizada por Shua, pero al mismo tiempo este ejercicio

de ironía y sarcasmo invitan al lector a preguntarse de manera escrupulosa qué hay de cierto en la faramalla que se ha establecido en torno al origen de nuestra creación.

Todas las cuestiones que hemos planteado arriba sobre el golem representan un ejercicio de metatextualidad en tanto reflexión sobre la escritura, de la existencia y la creación –literaria–. Consideramos que teniendo esto en cuenta el golem que aparece en la *Casa de geishas* remite a un relato chino recogido por Borges en su *Manual de zoología fantástica*: se trata de un par de dragones que cobran vida al ser pintados sus ojos, pues ven que el sitio no es el lugar donde pertenecen y vuelan hacia el cielo (2006: 68). Es decir, se cuestiona a la pintura en tanto creación, de la manera que el golem se pregunta su razón de ser por tratarse de un ser fabricado por el rabino.

Ningún texto se encuentra aislado, pero sin duda el golem es una muestra clara de la forma en que los humanos vamos tejiendo las culturas, las ideologías y las idiosincrasias que aparentemente nos dividen. El golem aún tiene muchas cosas que decir, puesto que también se le puede comparar con textos como *Frankenstein* de Mary Shelley y el mito de Prometeo, por mencionar sólo uno; dicho de otra manera, el golem aún tiene varios sombreros que probarse para descubrir las posibles actualizaciones de su mito en otros contextos.

3.1.2 Doncellas y unicornios

El mito del unicornio es uno de esos temas que podemos clasificar como clásicos. Los unicornios, pese a su calidad de seres ficticios, han ocupado muchas páginas de los autores medievales y los contemporáneos; de hecho, este ser mitológico es tan importante que muchas personas lo reconocen de manera visual por la emblemática serie de tapices de “La dama del unicornio” de Cluny⁶⁴. El cine es otro sitio en el que el unicornio ha sido reproducido una y otra vez. Sin embargo, parece ser que fue en la Edad Media donde se originó la leyenda del unicornio.

De acuerdo con Sagrario Ruiz Baños “durante la Edad Media, el unicornio fue tenido muy en cuenta como animal símbolo que representaba una curiosa dualidad; reunía

⁶⁴ El Museo Nacional de la Edad Media de Francia o Museo Cluny es un museo parisino donde se encuentran varias series de tapices (entre los que destaca La dama y el unicornio), marfiles y esculturas medievales.

en sí mismo la fiereza y la sumisión a una doncella” (1989: 1238). Para los investigadores ha sido fácil ubicar al unicornio en el Medievo debido a la fuerte presencia del mismo en “los bestiarios medievales que comienzan a difundirse por Europa desde principios del siglo XI, hasta llegar al *Bestiario de Amor*, de Richard de Fournival a mediados del siglo XIII” (Ruiz Baños, 1989: 1238)⁶⁵. Ya desde entonces el unicornio se configuraba como un ser ambivalente:

El unicornio medieval es un símbolo de potencia, tal como lo expresa esencialmente el cuerno, pero también de fasto y de pureza. Se le atribuyen en efecto estas virtudes en la China antigua donde el unicornio es un emblema real y simboliza las virtudes regias. Cuando éstas se manifiestan, el unicornio aparece: así ocurre en el reinado de Chuen. Es, por excelencia, animal de buen augurio. Sin embargo el unicornio ayuda a la justicia real embistiendo a los culpables con el cuerno. Combate también contra el sol y la eclipse; los devora (Chevalier, 1995: 1037).

Curiosamente, estos dos elementos del unicornio (fuerza y a la vez vasallaje, siempre relacionado con una doncella) son rasgos que a Ruiz Baños le permiten relacionar el animal con otro personaje importante de la época medieval: “esta integridad que reúne en sí cualidades tan opuestas, hace pensar en la imagen del caballero medieval que, si por una parte era capaz de las mayores proezas bélicas, por otra se sometía de grado y muy cortésmente a la voluntad de la dama de sus pensamientos (1989: 1238).

El rastreo del unicornio nos lleva a encontrarlo en diferentes culturas, como la celta, en donde simboliza al “amor cortés” (Ruiz Baños, 1989: 1241); de acuerdo con Borges, el unicornio aparece en la enciclopedia de San Isidoro. De hecho, Borges incluye varios datos importantes sobre unicornio, como el rastreo de este animal en diferentes épocas:

La primera versión del unicornio casi coincide con las últimas. Cuatrocientos años antes de la era cristiana, el griego Ctesias, médico de Artajerjes Mnmon, refiere que en los reinos del Indostán hay muy veloces asnos silvestres, de pelaje blanco, de cabeza purpúrea, de ojos azules, provistos de un agudo cuerno en la frente (...) Plinio agrega otras precisiones (...) El orientalista Schrader, hacia 1892. (sic) pensó que el unicornio pudo haber sugerido a los griegos por ciertos bajorrelieves persas, que representan toros de perfil, con un solo cuerno (2006: 144-145).

⁶⁵ El más famoso de estas recopilaciones fue el *Bestiario de Aberdeen*, fechado en el siglo XII.

Si bien, es verdad que se puede desconfiar de la veracidad de la cita de Borges debido a que se trata de un literato hablando sobre fuentes literarias (lo que podría desencadenar en una elucubración), cabe señalar la veracidad de los datos. Un ejemplo de esto son las palabras de Ctesias, traducidas al inglés por Andrew Nichols; dicho autor se basó para hacer sus traducciones sobretodo en un epítome de Focio. En la traducción de Nichols puede observarse que además de lo que Borges reproduce se encuentran datos más precisos sobre el unicornio: “The bottom part of the horn for as much as two palms towards the brow is bright white (...) They say that whoever drinks from the horn (which they fashion into cup) is immune to seizures and the holy sickness and suffers no effects from poison)⁶⁶” (2008: 115).

Otra cosa a anotar respecto a la fuente citada es que también los textos de Ctesias fueron considerados como poco confiables en su época. Sin embargo, para Nichols existen razones para dar crédito a lo que escribió el historiador griego:

His work has been largely neglected or scorned by modern scholars because of the romantic and fantastic nature of his writings. However, a close examination of his work shows that, while not always a credible source, Ctesias often reflects the oral traditions circulating in Persia in the fifth century. As such, he proves to be an invaluable source for Persian social history giving glimpses into how the Persians viewed his own history and the world in which they lived⁶⁷ (2008: 8).

Entonces, debemos considerar las fuentes (tanto Borges como Ctesias) como referencias literarias. Esto no las desacredita en tanto verídicas, pues hay que recordar que en el presente trabajo nos encontramos trabajo con literatura bajo el supuesto de que se trata de ficción; es decir, la carencia de una prueba física y/o histórica de la existencia del unicornio no nos lleva a dejar de trabajar sobre él. Nuestro interés se centra en la presencia de referencias al ser mitológico, ya que eso habla de una tradición en la creencia del animal, independientemente de su existencia o la carencia de ésta.

⁶⁶ La parte baja del cuerno tiene la medida como de dos palmas desde la frente, es blanco brillante (...) Dicen que quien bebe del cuerno (el que convierten en una taza) es inmune a convulsiones y la enfermedad sagrada [actualmente denominada epilepsia] y no sufre efectos de envenenamiento” [La traducción es nuestra].

⁶⁷ Su trabajo ha sido largamente descuidado o despreciado por los estudiosos modernos por la naturaleza romántica y fantástica de sus escritos. Sin embargo, un examen detallado de su trabajo muestra que, aunque no siempre es una fuente confiable, Ctesias a menudo refleja la tradición oral circulante en Persia en el siglo V. Como tal, él prueba ser una fuente invaluable para la historia social persa dando atisbos de como los persas veían su propia historia y el mundo en el que vivían [La traducción es nuestra].

En cuanto a la pintura, el caso más famoso es *Dama del unicornio* de Rafael⁶⁸, casi con el mismo nombre que la serie de tapices de Cluny. Si en los tapices se puede observar al unicornio en diferentes posturas, siempre en compañía de una damisela (que es la figura central de la composición), y mediado por otros elementos animales como conejos, aves, ciervos y leones, en la pintura de Rafael se muestra un unicornio pequeño en brazos de la dama; lo llamativo es quizá que el animal muestra un color oscuro, en contraposición con la caracterización arquetípica del unicornio como un animal de un blanco extremo para reforzar su pureza por medio de este color.

Independientemente del lugar donde se represente o se hable del unicornio, casi siempre el mito tiene la siguiente estructura narrativa: el unicornio es un ser poderoso pero a la vez sublime que sólo puede ser capturado en el claro del bosque cuando se encuentra ante la presencia de una doncella. Algo importante que hay que recalcar aquí es el tema del claro del bosque, puesto que hay una configuración específica del espacio. Es decir, el mito del unicornio categoriza el espacio como un lugar positivo para la doncella (que refuerza su virtud al aparecer el unicornio) y a la vez como negativo para los unicornios debido a su debilidad por las doncellas, manifestada siempre en el claro del bosque.

Lo anterior tiene una clara correspondencia con lo que hicimos en el segundo capítulo, puesto que al igual que la determinación del burdel como un espacio concreto donde se realizan determinadas actividades, la focalización del unicornio en un sitio exacto nos ayuda para muchas cosas; entre ellas, se encuentra la clara connotación sexual del cuerno que se abordará un poco más adelante. Este elemento nos permite relacionar sin problemas el capítulo anterior, pues ambos elementos tratan de la sexualidad como un elemento disfrazado de alguna manera para llevarse a cabo: recordemos que las geishas no son precisamente japonesas.

Algunas de las variaciones de la aparición del unicornio se encuentran en escritos más recientes. Tomemos por ejemplo un par de textos del mexicano Juan José Arreola:

Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa, porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. Aunque parezca imposible, este atleta rudimentario es el padre espiritual

⁶⁸ Raffaello Sanzio, mejor conocido simplemente como “Rafael” fue un pintor y arquitecto italiano nacido en Urbino en 1483. Es considerado, junto con Miguel Ángel y Leonardo Da Vinci, uno de los tres maestros más importantes de la época.

de la criatura poética que desarrolla en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio caballeroso y galante.

Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla (1987: 11-12).

El texto arriba expuesto, que lleva por título “El rinoceronte”, no es el único en el que Arreola hace referencia al unicornio. En el *Confabulario* aparece otro texto que lleva el mismo título pero que usa el elemento de manera diferente. Lo importante es la adaptación del mito, pues se trata de una resignificación de los elementos clásicos. Las reescrituras que Ana María Shua hace de este mito son más que significativas. Veamos algunas para clarificar este punto y para analizar la configuración de esos microrrelatos.

Como ya se mencionó arriba, dentro de *Casa de geishas* hay un apartado que corresponde a puras reinterpretaciones de mitos clásicos. En las “Versiones” de la *Casa* hay una serie de microrrelatos que hablan de los unicornios, sí, pero siempre en relación a las doncellas. De hecho, se presenta siempre a la doncella en primer lugar en los títulos de los microrrelatos y se comienza por poner en duda su virtud; veamos “Doncella y unicornio III”:

Nunca se supo lo que pretendían los unicornios al prosternarse ante las doncellas, y esta duda ha llevado a numerosos y desagradables equívocos. En cambio, está perfectamente establecido lo que buscaban las doncellas: el reconocimiento público de una cualidad que sólo así podrían probar ante testigos sin riesgo de perderla en la misma prueba (2011: 63).

En el texto anterior se evalúa al mito en términos del cliché: si bien a las doncellas les conviene que aparezca el unicornio ante ellas, no se sabe a ciencia cierta por qué los unicornios van al claro con las damiselas. Esto no es del todo cierto. Como ya dijimos arriba, el unicornio se rinde a la doncella por sumisión. No es difícil extrapolar la escena típica del unicornio a una significación “diferente”: el unicornio viene a representar a un hombre, presumiblemente la pareja de la doncella; el cuerno viene a reafirmar esta teoría.

Para Jean Chevalier, el cuerno “tiene el sentido primitivo de eminencia, de elevación. Su simbolismo es el del poder (...) el cuerno es particularmente un símbolo de la potencia viril” (1995: 338). Entonces, podemos tomar fácilmente al unicornio por el amante de la doncella. En el caso particular de “Doncella y unicornio I” se podría encontrar una burla tácita. La frase “Nunca se supo lo que pretendían...” alude al encuentro del ser

mitológico con la virgen. Si el unicornio lleva una representación de la virilidad, y por ende, fálica, entonces es imperioso retomar el elemento del bosque.

No nos parece descabellado relacionar el claro con la habitación de los amantes, específicamente con los cuartos de la casa, que se encuentran distribuidos en tres pisos. Se trata de una zona de confort en la que se puede llevar a cabo la reunión de los personajes, una zona aparentemente neutra. La tranquilidad es tal que el unicornio tiene la confianza como para dormirse en el regazo de la doncella. Y esto podría venir a significar la consumación de una relación sexual. Por lo que se puede decir que realmente no es desconocido a qué va el unicornio en busca de vírgenes, pues es una sublimación –una idealización como todo en *Casa de geishas*– del hombre que busca mujeres para llevar a cabo el coito.

El cuerno de este animal fantástico tiene una connotación fálica muy evidente: “este cuerno único puede simbolizar una etapa en la vía de la diferenciación: de la creación biológica (sexualidad) al desarrollo psíquico (unidad asexual) y a la sublimación sexual. Este cuerno único se ha comparado a una verga frontal, a un falo psíquico” (1995: 1037). Aunado a esto, tenemos que tomar en cuenta que a los animales (reales o ficticios) han sido considerados de diferentes maneras por la humanidad, dependiendo de la época. Existió “una primera fase (...) en la cual predomina la visión simbólica, según la cual los animales tienden a ser considerados, en última instancia, como un mero espejo de los vicios y virtudes humanos” (Morgado García, 2011: 72). De hecho, muchos animales asociados con un simbolismo de lo humano aparecen en los bestiarios y otros textos medievales:

Los orígenes de la visión simbólica se remontan a la época clásica, siendo Plinio el autor que, posiblemente, tuvo mayor impacto, continuado por Claudio Eliano, Solino, y el epílogo que supondría la figura de Isidoro de Sevilla. Durante este período confluían la moralización del mundo animal, en la que cada especie se podría asimilar a una virtud o vicio humano (fruto de la tradición fabulística iniciada por Esopo), y el recurso a lo mágico, lo mítico, lo maravilloso y lo fantástico, en el que la India supone la tierra de maravillas por excelencia (que ya apreciamos en la obra de Heródoto). La Edad Media heredaría ambas tendencias, inspirándose sobre todo en la obra del *Fisiólogo*, supuestamente atribuido a san Epifanio (...), copiada, ampliada, adulterada y plagiada hasta la saciedad, y que daría origen a los tan conocidos bestiarios, en los que predominaría igualmente la visión simbólica (Morgado García, 2011: 72-73).

Regresando con los textos de Shua, veamos ahora “Doncella y unicornio IV”: “Dícese que las hijas de los efrits, y entre ellas la incomparable Pari-Banu, renuevan su doncellez

después de cada encuentro amoroso, para éxtasis y confusión de los probos unicornios” (Shua, 2011: 64). Aquí hay varias cosas que analizar. Comencemos por ubicar a los efrits, también conocidos como “ifrit”.

Estos seres aparecen en el famoso texto de *Las mil y una noches*, aunque a veces se les menciona así –efrits– y en otras ocasiones se les llama simplemente “genios”; esto depende realmente de la versión y edición del texto que se consulte; de acuerdo con la edición de Cátedra del texto *Las mil noches y una noche*(2007) un efrit o efrita es alguien astuto, pero también se usa la palabra como sinónimo de genio o demonio (Mardrus, 2007: 3025). El cuento de Sherezada donde se hace una mención importante de estos genios es el referente al pescador: “Sabe que yo soy un genio rebelde. Me rebelé contra Soleimán, hijo de Daúd. Mi nombre es Sajr El-Genni. Y Soleimán envió hacia mí a su visir Assaf, hijo de Barjia, que me cogió a pesar de mi resistencia, y me llevó a manos de Soleimán” (Mardrus, 2007: 130).

En la cita anterior, los nombres de Soleimán y Daúd se refieren a Salomón y David. Cabe señalar que en el islam Salomón tiene cierto poder sobre los genios, tal cual lo explica el mismo Corán: “De los genios, algunos trabajaban a su servicio [de Salomón], con permiso de su Señor. Al que hubiera desobedecido Nuestras órdenes, le habríamos hecho gustar el castigo del fuego de la gehena” (34:12); y de hecho, “los árabes le consideran [a Salomón] señor de los genios benéficos y maléficos” (Mardrus, 2007: 129). Los genios, específicamente los efrits son muy comunes en la narrativa árabe, pues es uno de los pilares de su mitología:

Muchas de las creencias y tradiciones árabes preislámicas perduraron en la nueva cultura que se creó, y la narrativa tradicional las refleja al mantener personajes como el yinn, especie de genio o el ifrit, ogro o demonio. Estos seres, capaces de cambiar de forma, podían ser machos o hembras; estaban dotados de voluntad, con lo que los había benevolentes y malvados, y muchas veces tenían poderes extraordinarios. Están a un nivel más bajo que los ángeles y muchas veces sirven de intermediarios entre estos y los seres humanos, con los que pueden intimar y tener relaciones sexuales. Si bien las armas normales no les causan daño, se los puede vencer por medio de la magia (Prat Ferrer, 2013: 86-87).

Otro sitio importante donde se les menciona es en el Corán, siendo el más emblemático el genio Iblis⁶⁹: “Y cuando dijimos a los ángeles: «¡Prosternaos ante Adán!» Se prosternaron, excepto Iblis, que era uno de los genios y desobedeció a la orden de su Señor” (18: 50). Iblis se puede relacionar de manera sencilla con el Luzbel de la Biblia, puesto que cumplen más o menos el mismo rol en las historias: se trata de un ser originalmente concebido como ángel o creación de dios, pero al rebelarse contra su creador es desterrado. En la tradición árabe, Iblis explica por qué se niega a obedecer: “Dijo: «¡Iblis! ¿Qué es lo que te ha impedido prosternarte ante lo que con Mis manos he creado? ¿Ha sido la altivez, la arrogancia?» Dijo: « Yo soy mejor que él. A mí me creaste de fuego, mientras que a él le creaste de arcilla»” (Corán, 38: 75-76). En otras palabras, el efrit Iblis se considera superior por ser de otro material.

Según el microrrelato de Shua, las hijas de los efrits tienen la capacidad de renovar su virginidad, especialmente Pari-Banu. Este personaje también se puede rastrear en *Las mil y una noches*, pues se trata del hada que se desposa con el príncipe Acmed (Galland, 1902: 427-461). Cuando el príncipe encuentra por primera vez a Pari-Banu, ella misma le cuenta sobre procedencia: “soy el hada Pari-Banú, hija de uno de los príncipes más poderosos de los Genios” (Galland, 1902: 442). Si bien, en la edición de Galland se menciona el nombre de la genio y no se habla sobre la renovación de la virginidad, en el texto editado por Cátedra pasa justo lo contrario: se omite el nombre de la genio pero se incluye la capacidad de Pari-Banú para renovar su virginidad:

Y de aquel modo pudo el príncipe Hossein⁷⁰ probar y comparar. Y encontró en aquella gennia virgen una excelencia a que jamás se habían aproximado ni por asomo, las más maravillosas jóvenes hijas de los humanos. Y cuando de nuevo quiso recrearse con sus atractivos incomparables, encontró el sitio tan intacto como si no lo hubiera tocado. Y entonces comprendió que en las hijas de los genn se reconstituía la virginidad indefinidamente (Mardrus, 2007: 2231).

Esta característica de Pari-Banú no es única en la literatura ni tampoco en la vida real. Ya en el apartado 2.2.2 hacíamos referencia a algunos textos en los que se habla sobre la

⁶⁹ En *Las mil noches y una noche* se le conoce con el nombre de Eblis, quien es el “rey de los infiernos, regente de todos los efrits, acreedor de almas, Señor de las Moscas, portador que trae la luz y el fuego... oséase, el Demonio. Dentro de lo que cabe, honrado e ingenioso. Como en el mundo cristiano a veces es divertido, a veces no tanto, según tenga el día” (Mardrus, 2007: 3037-3038).

⁷⁰ Hossein, en la edición de Cátedra, es Acmed en la edición de Galland.

restauración del himen. Ampliaremos esos ejemplos aquí con otro texto, la *Celestina* (1500) de Fernando de Rojas. La tragicomedia versa en general sobre cómo Celestina se las arregla para hacer que Melibea se enamore de Calisto, pero durante este proceso se cuentan muchas cosas sobre el personaje de la Celestina; entre otras cosas, que es una mujer que ha hecho y deshecho cinco mil virgos (Rojas, 2010: 31) y por lo tanto es la maestra de hacer virgos (Rojas, 2010: 38), para llevar a cabo esta labor a veces hace los virgos de vejiga y otras de punto (Rojas, 2010: 39) y lleva siempre la cuenta de las doncellas y los mancebos en edad casadera (Rojas, 2010: 123).

Pese a todos los datos arriba mencionados, hay uno que es más importante para este trabajo: la aparición del unicornio en dicha obra. Aun cuando parece una simple mención sin valor alguno, no puede dejarse pasar, especialmente para este apartado en el que estamos trabajando precisamente sobre dicho animal fantástico. Veamos esa evocación del unicornio aparentemente fortuita en el discurso de Celestina, que referimos en su español original⁷¹:

Pues como todos seamos humanos, nascidos para morir y sea cierto que no se puede decir nascido el que para sí solo nació; porque sería semejante a los brutos animales, en los cuales hay algunos piadosos, como se dice del unicornio, que se humilla a cualquiera doncella (...) Pues tales conocimientos dio la natura a los animales y aves, ¿por qué los hombres habemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los prójimos, mayormente cuando están envueltos en secretas enfermedades y tales que donde está la melecina salió la causa de la enfermedad? (Rojas, 2010: 78).

Lo que debe leerse entre líneas en este diálogo es la intencionalidad de la Celestina, quien no está diciendo otra cosa que Melibea debe entregarse a Calisto, pues si los animales dan sus gracias, los humanos deben hacer lo mismo; y en el caso de las doncellas la gracia más preciada es la virginidad. No es pues accidental la aparición del unicornio en la arenga de la Celestina, pues tiene una funcionalidad: hacerle ver a Melibea la clase de entrega que más tarde realizará. Justifica, además, lo que dice bajo el presupuesto de que la cura para el mal de Calisto es el mismo que lo ha hecho enfermar. Pero es importante señalar que Melibea en este punto de la historia aún no tiene idea de quién es la persona que necesita de su ayuda.

⁷¹ No solo la Celestina aparece referida en su versión original; más adelante se verán otros textos que mantienen la escritura arcaica con que fueron concebidos.

En otras palabras, el unicornio aparece en la obra con la finalidad de hacer alusión a su carácter mítico: la pureza y la virginidad como prendas invaluable y –en este caso–, como un objeto a ser entregado. Si bien la Celestina no remedia el virgo de Melibea cuando esta pierde la doncella, su habilidad para “reparar” doncellas nos permite relacionarla con facilidad con Pari-Banú. La genio no requiere ayuda de nadie para reparar su himen, pues contiene la magia en ella misma y es capaz de autorregenerarse, sin embargo su calidad de ser mágico relacionado de cierta manera con el mal la asemeja aún más con la Celestina ya que ésta última también presenta cualidades “malignas”: “Ella tenía [la Celestina] seis oficios; conviene saber: labradora, perfumera, maestra de afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito de hechicera” (Rojas, 2010: 38).

Es decir, podemos resumir tanto a Pari-Banú como a la Celestina en brujas por su capacidad de renovar la virginidad. Aun cuando Celestina usa su habilidad y no la magia como Pari-Banú, se le considera una bruja, puesto que esa actividad no es precisamente normal y se le relaciona con la magia, con la hechicería mejor dicho.

Recapitulando, podemos decir que los unicornios tienen un origen muy atrás en la antigüedad, presumiblemente en la Edad Media y que este elemento de la mitología fantástica tiene determinados características definidas, como el ritual por el cual se le captura y su simbolización de la masculinidad en relación con la pureza femenina. Sin embargo, en *Casa de geishas*, funciona de una manera distinta. La tradición de los unicornios es aprovechada para realizar no solo una burla satírica del animal, sino para crear una relectura, una reinterpretación.

La creación de otras posibles lecturas de los textos clásicos, en este caso del arquetipo del unicornio, permite realizar trabajos llamativos que se salen de la categorización común. Ana María Shua aprovecha el hecho de que temas, historias y *leitmotiv* tan conocidos como el del unicornio se encuentran insertos en la memoria colectiva del ser humano; su antigüedad le permite estar de manera presente en el conocimiento de la humanidad, aun cuando sujetos específicos no hayan leído los textos latinos de Ctesias ni visto los tapices de Cluny, por ejemplo.

La intertextualidad viene a ayudar mucho en este sentido. Pero, más allá que un caso de intertextualidad, un tópico como el del unicornio y manejado de la manera en que

Shua lo emplea en *Casa de geishas* viene a representar más bien un uso interdiscursivo. La interdiscursividad es

la realidad discursiva en la que distintos discursos concretos, pero también distintos tipos de discursos, se relacionan entre sí en el plano del habla y en el plano de la lengua, o en ambos, e interactúan entre sí, tanto en la realidad comunicativa como en el sistema, sobre la base de su condición discursiva, de su construcción textual, de su representación referencial y de su comunicación (Albaladejo Mayordomo, 2005: 28).

Sin embargo, la mera relación de discursos diferentes no es lo que nos interesa estrictamente hablando, puesto que “la interdiscursividad no se da solamente en la semejanza, se da también en la diferencia; es lo que sucede cuando un escritor quiere escribir un poema que sea radicalmente distinto de una determinada estética literaria” (Albaladejo Mayordomo, 2005: 29). Extrapolando la cita anterior, podemos decir que la interdiscursividad se da en *Casa de geishas* cuando se usa al unicornio como *leitmotiv* en los microrrelatos, pero haciendo un uso de ese elemento totalmente diferente a lo que estamos acostumbrados.

Por otro lado, “hay que añadir que la interdiscursividad no solamente existe cuando los productores y los receptores son conscientes de ella, también existe cuando no lo son, cuando la practican dentro de su comunicación habitual, sin reflexionar sobre ésta” (Albaladejo Mayordomo, 2005: 29). En otras palabras, los lectores de *Casa de geishas* pueden no ser ni siquiera conscientes de la existencia de la mezcla de los discursos, pero éstos siguen funcionando debido a que están insertos en su memoria, usando los discursos sin percatarse de ellos.

3.1.3 Ermitaños

Hablaremos ahora de una figura tradicionalmente clasificada como poco sociable: el ermitaño⁷². En el colectivo imaginario se le asigna determinados lugares como el desierto o

⁷² El ermitaño es una figura relevante para *Casa de geishas* como burdel, pues refuerza su existencia: al existir un ser que pretendidamente se aleja de los vicios mundanos que hay en el prostíbulo se valida el mismo, especialmente porque los ermitaños de la *Casa* caen en las tentaciones que ofrece la casa y todo oriente exótico y sensual. Otra conexión relevante del ermitaño se encuentra dentro de este mismo capítulo, pues se puede tomar a este personaje como una metáfora del escritor: se trata de un ser que se aísla del mundo para

el bosque, pues de esta manera puede llevar su vida solitaria. Comenzaremos por ubicar al personaje con algunas de sus características intrínsecas, para después analizarlo en función de algunas de las fuentes donde aparece. Para Fernando Baños Vallejo, este personaje se configura de la siguiente manera:

El ermitaño se define, en principio, por su huida del mundo, por su decisión de aislarse de la comunidad. Llevada al extremo esa condición, su figura debería estar ausente de la memoria colectiva, pero, muy al contrario, está bien presente en la literatura española o en otras lenguas. Es paradójico que una vida solitaria pueda acabar comunicándose a la sociedad y logrando admiración; quizá sea precisamente esa tensión entre soledad y comunidad, entre silencio y comunicación, entre estado salvaje y cultura, lo que explicaría el interés que en la Edad Media fue adquiriendo la figura del ermitaño como personaje literario; interés que llegó a trascender la literatura religiosa, para filtrarse a géneros como la caballerescas (2011: 123).

El trabajo de Baños Vallejo aclara muchos detalles importantes sobre los ermitaños, pues no se limita a perfilar su tipología general. De hecho, en su texto realiza una clasificación de siete modelos de ermitaño: “el solitario que ha estado vinculado antes (o lo estará después) a una comunidad de monjes, el anacoreta del desierto oriental, el eremita de Castilla, la emparedada, la travestida, el ermitaño que ayuda al caballero, mediante alguna profecía o instrucción, y el ermitaño que termina cometiendo algún crimen; es decir, el antitipo de ermitaño” (2011: 123).

Aun cuando no haremos una revisión detallada de los arquetipos de ermitaño propuestos por Baños Vallejo es importante resaltar las figuras femeninas; esto debido a que en general se suele hablar de ermitaños y se relega a segundo plano el papel de las mujeres –como en casi todas las cosas de la humanidad–. El mejor ejemplo de una mujer ermitaña famosa es la hagiografía de María Egipciaca, sin embargo existieron otras mujeres que incursionaron en la vida ermitaña de formas más drásticas, como las emparedadas: “Santa Oria, con el relato escrito en verso escrito por Gonzalo de Berceo, sería el caso más representativo de la opción de vivir encerrada entre paredes” (Baños Vallejo, 2011: 140). Otros casos, también importantes por su trasfondo, son el de las ermitañas travestidas:

encontrar esa pretendida inspiración divina y que, finalmente, cae en las tentaciones de la escritura mundana. Por lo tanto, el ermitaño puede ofrecer también un ejercicio de metatextualidad al ser cotejado con la imagen construida del escritor en el colectivo imaginario.

Hay en el *flos sanctorum* toda una familia de relatos de santas que se transforman o se travisten como hombres, renegando de su condición femenina, que se vinculaba al pecado y a la debilidad (...) El travestismo viene a ser otro modo de huir del mundo, o al menos del mundo femenino; cortarse el pelo, por ejemplo, frente a la potencia erótica de la melena de las santas prostitutas, es renegar de los atributos de belleza femenina para convertirse (bajo la imagen de varón) un ser más espiritual, según la visión imperante entonces” (Baños Vallejo, 2011: 143).

Si bien este trabajo no se encuentra enmarcado por la teoría feminista, no está demás hacer hincapié en las representaciones femeninas en las fuentes y corrientes que estamos usando; especialmente porque no hay que olvidar que el objetivo principal es hablar de la *Casa de geishas* de Shua donde al principio los personajes principales son prostitutas, es decir mujeres condicionadas por su profesión. Para reforzar la relación que existe entre el texto de Shua y las ermitañas (de las cuales muchas fueron prostitutas que luego “reivindicaron” su vida), veamos un extracto más del trabajo de Baños Vallejo:

Es sabido que la representación de la mujer en la hagiografía muestra una extrapolación de naturaleza sexual: las vírgenes frente a las pecadoras, prostitutas en muchos casos, luego penitentes, claro está, y finalmente todas santas. Pues bien, el modelo de emparedada también se aplica a la penitencia de la ramera arrepentida. Es el caso de Tais (lám. 10)⁷³. El relato contiene detalles escatológicos, que sirven para reflejar la suciedad del pecado (2011: 141).

Sin dejar de tener presente a las mujeres ermitañas, hablaremos ahora un poco de otros modelos que han influido en la representación de los ermitaños. Nos enfocaremos brevemente en tres casos bíblicos conocidos: Moisés, San Juan Bautista y el propio Jesucristo. Comenzaremos por Moisés que ayunó en el monte Sinaí: “Moisés, pues, subió al monte, al que cubrió en seguida una nube. La Gloria de Yavé estaba bajando sobre el Sinaí, y la nube lo envolvió durante seis días. Al séptimo día, El llamó a Moisés en medio de la nube (...) Moisés permaneció en el monte cuarenta días y cuarenta noches” (Éxodo 24, 15-18). Moisés se recluyó en el monte Sinaí por una razón específica, la de escribir⁷⁴ los diez mandamientos bajo los cuales su pueblo debía regirse:

⁷³ Se refiere a una de las láminas que el autor incluyó para argumentar su trabajo. La lámina corresponde a Santa Tais, se puede encontrar en Juan de Burgos (1499).

⁷⁴ Esto refuerza la idea postulada arriba: el escritor es un ermitaño y debe retirarse para poder escribir por inspiración divina.

Yavé terminó diciendo a Moisés: «Pon por escrito estas palabras, pues éste es el compromiso de la Alianza que he pactado contigo y con los hijos de Israel». Estuvo allí con Yavé por espacio de cuarenta días y cuarenta noches, sin comer ni tomar agua. Y escribió en las tablas las palabras de la Alianza, los diez mandamientos (Éxodo 34, 28).

Tenemos entonces que Moisés perseguía un fin superior, puesto que los diez mandamientos vienen a ser un código de conducta moralizante; es decir, Moisés necesitaba retirarse al monte para encontrar la inspiración divina que le ayudara a redactar las sentencias bajo las cuales el pueblo debía regirse. Al tratarse de un instructivo que ayudara a las demás personas a actuar bien se puede observar el significado de trasfondo: para poder realizar una buena obra, especialmente esta que vendría a modificar la conducta de los creyentes de la época y los sucesivos, se requiere estar en soledad. Quizás también se pueda rastrear aquí un poco la idea de que para estar bien con Dios debes dedicarte sólo a él y enaltecerlo por medio de sacrificios. En el caso de Moisés la consagración se obtiene a partir del ayuno en soledad.

Aun cuando la reclusión de Moisés en el monte es sólo temporal, ayuda a ejemplificar y rastrear las conexiones de los ermitaños en la cultura popular con los ermitaños bíblicos. Juan Bautista quizá sea un mejor ejemplo en el sentido de que vivió como anacoreta⁷⁵:

Por aquel tiempo se presentó Juan Bautista y empezó a predicar en el desierto de Judea; éste era su mensaje: «Renuncien a su mal camino, porque el Reino de los Cielos está cerca.»

Es a Juan a quien se refería el profeta Isaías cuando decía: Una voz grita en el desierto: Preparen un camino al Señor; hagan sus senderos rectos.

Además de la piel que le ceñía la cintura, Juan no tenía más que su manto hecho de pelo de camello. Su comida eran langostas y miel silvestre (Mateo 3, 1-4).

Al igual que Moisés, Juan Bautista tiene una razón superior para retirarse al desierto: la de predicar. Sin embargo, a diferencia de Moisés, Juan Bautista obligatoriamente necesita reunirse con otras personas puesto que de lo contrario no podría llevar su mensaje. Esto viene a contradecir un poco su característica de anacoreta; empero, debemos recordar las

⁷⁵ “*Anacoreta* viene de *anachoresis*, que significa ‘soledad’, ‘yermo’, ‘retiro’; y *eremita* de *eremos*, de nuevo ‘yermo’ o ‘desierto’. Si bien *anacoreta* y *eremita* o el derivado *ermitaño* por su etimología serían sinónimos, el término *anacoreta* conserva la evocación de quienes viven en desiertos exóticos, mientras que *eremita* o el más castellano *ermitaño* encaja mejor para designar a los ascetas locales” (Baños Vallejo, 2011: 123).

palabras de Baños Vallejo presentadas más arriba: si el ermitaño estuviera cien por ciento solo siempre, no tendríamos ni siquiera indicios de que pudiera existir tal clase de persona.

Aunado a lo anterior, Baños Vallejo comenta que además de ser necesaria la convivencia de los eremitas con otras personas para que se sepa de sus historias, estos otros personajes son en general quienes escriben las vidas de los ascetas; es por ello también que el narrador es una figura importante en estos relatos (Baños Vallejo, 2011: 123). Hecha la aclaración referente a la vida de Juan Bautista en el desierto, miraremos ahora el periodo de ascetismo de Jesús, quien a semejanza de Moisés se destierra por cuarenta días y cuarenta noches: “El Espíritu condujo a Jesús al desierto para que fuera tentado por el diablo, y después de estar sin comer cuarenta días y cuarenta noches, al final sitió hambre” (Mateo 3, 1-2).

Pareciera que no hay una razón superior para que Jesús se vaya al desierto, pues el propio texto dice que la finalidad es que el propio diablo lo tienta. En realidad, el objetivo de este pasaje es demostrar cómo Jesucristo se libra del mal pese a las tentaciones que se le presentan. La segunda provocación del diablo va más en función de dudar del poder de Dios, su padre, pues se vale al principio del hambre de Jesús para tentarlo con el pan; pero después trata de engañarlo por medio del uso de las sagradas escrituras para finalmente retornar al campo de las tentaciones a través de la ambición (Mateo 3, 3-10).

La revisión de estos tres personajes bíblicos nos lleva a la conclusión de que son figuras que han tenido un papel decisivo en la configuración del ermitaño, aun cuando pueda ser posible que no sean las fuentes primigenias y/u originarias. Todo esto en función de una particularidad: la soledad (en muchos casos mediada por diversos factores), ya sea permanente o temporal. El principio de los eremitas es ese, retirarse de la sociedad en la que viven por alguna razón en específico; y esto se puede observar en los tres personajes arriba revisados: “En definitiva, sea huida del mundo hacia el desierto o hacia el monte, o sea encerramiento en una celda monástica o urbana, lo que en todo caso se busca es apartarse del siglo. En tal decisión subyacen los modelos bíblicos” (Baños Vallejo, 2011: 124).

En la literatura los ermitaños aparecen en diversas fuentes, como es el caso del Amadís de Gaula. La primera ocasión en que este ermitaño se menciona es cuando Amadís se encuentra con él y le cuenta sus cuitas; una vez hecho esto, se va con él a su peña, y de

hecho es en este mismo episodio en el que el propio ermitaño se cambia el nombre a Amadís por el de Beltenebrós (Rodríguez de Montalvo, 1991: 372). Cuando el ermitaño habla sobre el sitio en el que vive da algunas pistas sobre su vida ascética:

yo moro en un lugar muy esquivo y trabajoso de bevir, que es una hermita metida en la mar bien siete leguas, en una peña muy alta, y es tan estrecha la peña que ningún navío a ella se puede llegar si no es en el tiempo de verano, y allí moro yo ha treinta años, y quien allí morare conviénele que dexé los vicios y plazerés del mundo; y mi mantenimiento es de lismonas que los de la tierra me dan (Rodríguez de Montalvo, 1991: 371).

Sin embargo, esta no es la única vez que el ermitaño se remite a hablar de su vida en soledad en la peña, pues de hecho se hace un relato ligeramente más largo un poco más adelante en la historia; ahí se puede observar algunas otras de las características de los ermitaños:

—La morada —dixo él— es llamada la Peña Pobre, porque allí no puede morar ninguno sino en gran pobreza, y mi nombre es Andalod, y fue clérigo asaz entendido, y passé mi mancebía en muchas vanidades, mas Dios, por la su merced, me puso en pensar que los que lo han de servir tienen grandes inconvenientes y entrevalllos contratando con las gentes que, según nuestra flaqueza, antes a lo malo que a lo bueno enclinados somos, y por esto acordé de me retraer a este lugar tan solo, donde ya pasan de treinta años que nunca dél salí sino agora, que vine a un enterramiento de una mi hermana.

Este ermitaño viene a confirmar la postura hasta ahora expuesta del arquetipo arriba mencionado. Sin embargo hay otro tipo de ermitaños, los que hacen justo todo aquello que no deberían. Uno de estos casos se encuentra en *El Decamerón* de Boccaccio; en la tercera jornada, el décimo cuento que narran versa sobre la joven Alibech y el monje Rústico (2011: 209-215). Alibech llega al sitio donde se encuentra el ermitaño y le causa tal tentación al Rústico que este tiene que orar: “el aguijón de la carne no tardó en hacerse sentir. El piadoso eremita quiso librarse de la tentación haciendo el signo de la cruz y recitando en voz baja oraciones. Todos sus esfuerzos fueron inútiles” (Boccaccio, 2011: 210).

Llega un momento en el que Rústico decide, pese a sus votos de ermitaño, poseer a la muchacha —misma que sólo cuenta con catorce años—. El hombre se da cuenta de que la chica es lo suficientemente ingenua como para caer en cualquier engaño de una forma escandalosamente fácil:

“Convencido de su inocencia, le vino la idea de cubrir sus deseos carnales con el manto de la devoción. Para llegar a satisfacerlos, comenzó por decirle a la muchacha que el diablo es el peor enemigo de la salvación de los hombres y que la obra más meritoria que podían hacer los cristianos es la de enviarle al infierno, al lugar al que el Señor le ha condenado (...) El ermitaño se desvistió, y la angelical criatura hizo otro tanto (...) En aquella situación, y al sentirse Rústico invadido de deseos más ardientes que antes, al ver tanta lozanía y hermosura, se operó la resurrección de la carne. Al ver aquello, Alibech, toda asombrada, le dijo a Rústico:

“—¿Qué es eso que tenéis ahí, que avanza y se mueve de esa manera, y que yo no tengo?

“—¡Oh! Hija mía, es el diablo, del que acabo de hablarte. Mira cómo me atormenta, cómo se agita (...) Tú tienes el infierno. Y ahora pienso que Dios te ha enviado aquí para salvar mi alma, pues si el diablo continúa atormentándome y tú quieres dejar que lo meta en el infierno, me salvarás y harás la obra más meritoria para ganar el cielo (Boccaccio, 2011: 211).

Este ermitaño no solo cae en la tentación carnal, sino que además lleva consigo a la joven Alibech. Este personaje corresponde a lo que Baños Vallejo denomina el antitipo del ermitaño, el criminal: “un ermitaño que sucumbe a la tentación y acaba convirtiéndose en criminal. Es el antitipo, porque hay una anticonversión o caída” (2011: 147). Otro ejemplo de este tipo de ermitaños se encuentra en el *Libro del Buen Amor*; en este texto existe un *exemplo* en el que además de hablar de un ermitaño se expresa cómo es que el vino lleva a las tentaciones.

En este caso, el diablo induce al ermitaño a tomar vino bajo un engaño, puesto que le dice “no debes dudar que del vino se hace la sangre verdadera de Dios, en ello está un sacramento muy santo: pruébalo, si te place” (Arcipreste de Hita, 1997: 94-95). De esta manera, el vicio cae sobre el ermitaño. Pero esta no es la única forma en la que este personaje rompe las leyes de su condición de anacoreta, ya que cae en faltas aún más graves a causa del alcohol: la lujuria, la codicia, la soberbia y el homicidio. Veamos la concreción de algunas de estas faltas:

Bajó de la ermita y forzó a una mujer,
ella pedía socorro y no se pudo defender;
después de pecar, temió ser acusado,
el desgraciado la mató y se acabó de perder (Arcipreste de Hita, 1997: 95).

Toda esta historia de los ermitaños viene a representar un preámbulo de lo que verdaderamente nos interesa: los ermitaños de *Casa de geishas*. En las historias que Shua

nos brinda en su texto suele hablarse del antitipo del ermitaño. El primer personaje que se nos presenta bajo este nombre tiene la característica de mantenerse siempre fiel a lo que pretende, pues después de ser tentado con “ambrosía de los reyes”, “con los temores y horrores del infierno”, “con mujeres colmadas de carnes y deseos”, resiste con éxito (Shua, 2011: 68). Pero todo esto viene a carecer de sentido debido a que “después de veinte años de vida en el desierto, ya nada lo tentó, y su corazón fue árido y seco, y su sacrificio ya no tuvo mérito” (Shua, 2011: 68).

La paradoja de este texto consiste en que justo aquello en lo que no debe caer el ermitaño, la tentación, es lo que lo mantiene virtuoso. Es decir, la usencia de una tentación (cualquiera que ésta sea), lo exime de su supuesta integridad, porque al no haber una razón para caer, para trastabillar, entonces no hay una cualidad que alabar. Se trata pues de una dualidad que debe coexistir en este personaje, de lo contrario no hay una razón de ser del mismo. Esta peculiaridad la entiende a la perfección el segundo ermitaño de la *Casa*, pero cae en una falta diferente a la de su antecesor:

El ermitaño recibe por correo un grueso volumen. Es un completísimo catálogo de tentaciones. Como cualquiera que aspire a la santidad, el ermitaño es ambicioso y soberbio y decide encargarlas todas. Una flotilla de camiones descarga las tentaciones en las inmediaciones de la eremita. El desierto se transforma en ciudad. El hombre consigue resistir todas las tentaciones pero, en cambio, ya no es un ermitaño. Las tentaciones le hacen compañía, lo entretienen, lo distraen de su soledad (Shua, 2011: 69).

Si bien este ermitaño se *resiste* a las tentaciones, el aspecto que cambia es la soledad; al llegar tantas tentaciones, y con ellas las personas que transforman el desierto en ciudad, deshace su pacto de aislamiento. Por si fuera poco es un engaño el tema de la resistencia del ermitaño frente a las tentaciones, puesto que cae al menos en una tentación: la codicia; querer imponerse por sobre todos los vicios que existen habla de su ambición, como el propio texto lo indica.

El siguiente ermitaño de la serie de Shua trata de reivindicar la falta de su antecesor, indicando que aún rodeado de personas es posible estar en paz y sin caer en las tentaciones. Lamentablemente, falla en su intento por demostrar dicha tesis:

Para ser un ermitaño, decía el ermitaño, no es necesaria la soledad física. Aun en el tráfago y el bullicio un auténtico ermitaño puede refugiarse en su eremita interior. Una noche de

Año Nuevo, mientras los demás invitados comían garrapiñadas y lloraban y se peleaban, el ermitaño fue a su refugio interior y lo encontró ocupado. Eran dos, estaban desnudos y tomaban sidra. Lo invitaron (Shua, 2011: 70).

Es claro el juego literario que usa Shua: la ironía y/o el sarcasmo; se trata de un recurso recurrente en los microrrelatos de la *Casa* y de hecho, en los otros dos ermitaños de la serie está presente. Pero sin duda es en “Ermitaño V” donde se usa con mayor eficacia debido a que la popularidad de la vida ascética es tal que se convierte en una moda, lo que hace que los ermitaños tengan que limitar su espacio a unos cuantos metros a la redonda de cada eremita y que, además, sean constantemente visitados por turistas (Shua, 2011: 72-73). Esto hace que los ermitaños vuelvan a su lugar de origen, decepcionados de su fracaso hasta que envejecen, “y con la vejez, [llega] la más intensa soledad, aunque ahora ya no la deseen” (Shua, 2011: 74).

Continuando con este trabajo, y siguiendo la línea del sarcasmo para parodiar textos clásicos así como las relaciones interdiscursivas de las que se habló más arriba, nos enfocaremos ahora en dos personajes femeninos que han trascendido a lo largo de la historia literaria. Nos referimos a Cenicienta y Blancanieves.

3.1.4 Cenicienta y Blancanieves

Comenzaremos hablando de Cenicienta. Este cuento tiene orígenes antiquísimos, pues la primera Cenicienta data del siglo primero antes de cristo y es una mujer egipcia: Ródope; después, en el siglo nueve aparece otra Cenicienta, pero en China (Dexter, 2012: §1). Su pervivencia a través del tiempo y las culturas es impresionante: “Las casi 700 versiones recogidas de Cenicienta, nos muestran que, en los cinco continentes, este relato se ha mantenido vivo en la memoria cultural de los pueblos” (Sanz Díez, 2004: 88).

El nombre de la Cenicienta china es Yeh-Shen, mientras que en Rusia se habla de Vasilisa, Centorela en Italia, Rashin Coate en Escocia, Rushen Coatie en Inglaterra y Katie Woodencloak en Noruega (Sanz Díez, 2004: 89; Rodríguez Marroquín, 2012: 86). Es claro que Cenicienta ha traspasado fronteras, idiomas y culturas, y es por ello que cabe preguntarse “¿por qué?”. Una posible respuesta se encuentra en un texto de Olalla Hernández Ranz:

La Cenicienta, por ejemplo, popular cuento de hadas de origen desconocido, trata arquetipos como la opresión y el abandono que, junto a la idea de temporalidad de cualquier circunstancia y la irrefrenable fuerza del destino, conceden la valía de una historia que ha sobrevivido al paso del tiempo (Hernández Ranz, 2007: 24).

El nombre de Cenicienta tiene origen en las tareas a las que se le relegan, las del trabajo sucio: “*Aschenputtel*, en alemán, designa a la fregona, sucia y humilde, que estaba al cuidado de las cenizas del fogón” (Sanz Díez, 2004: 88). Esto es bastante significativo ya que la primera versión moderna escrita fue en alemán, por los hermanos Grimm. Esta versión contiene hechos sangrientos que no se mencionan en las versiones cinematográficas más recientes, como la de Walt Disney (1950); nos referimos a la mutilación de los pies que hacen las hermanastras por consejo de su madre (Grimm y Grimm, 2013: 57-58).

Otra versión muy conocida es la de Perrault, quien suavizó considerablemente el texto, pues omite las amputaciones que se realizan las hermanastras: “Por fin llego el heraldo a casa de las dos hermanas; se esforzaron en hacer entrar el pie; pero en vano” (2006: 105). Por el contrario, las versiones de Ana María Shua son subversivas a las versiones tradicionales, aunque por obvias razones de espacio omiten muchos detalles. Veamos el comienzo de la serie “Cenicienta I”: “A las doce en punto pierde en la escalinata del palacio su zapatito de cristal. Pasa la noche en inquieta duermevela y retoma por la mañana sus fatigosos quehaceres mientras espera a los enviados reales. (Príncipe fetichista, espera vana)” (Shua, 2011: 75).

La burla del príncipe hacia ésta Cenicienta es evidente. Pero hay además otra cosa en este microrrelato, enmarcada por la penúltima oración. Si bien se podría tratar de una metáfora, el hecho de que Cenicienta deba realizar las actividades del hogar (los “fatigosos quehaceres” arriba mencionados) mientras llega el anuncio del príncipe por medio de sus heraldos, habla de cierto rol femenino. Esto lo sabemos debido a que

Fairy tales, then, constitute another, and very effective, normalizing discipline which show women the version of “femininity” that the social norm expects from them; they are unawarely socialized and rendered docile to the cultural discourses at work in a given society and historical period⁷⁶ (Martín González, 1999: 12).

⁷⁶ Los cuentos de hadas, entonces, constituyen otra, y muy efectiva, disciplina normalizadora que muestra a las mujeres la versión de “feminidad” que la norma social espera de ellas; ellas son socialmente inconscientes

En otras palabras, se pueden tomar dos lecturas el microrrelato de Shua. El primero corresponde a lo que una mujer “debe hacer” mientras el amor aparece en su vida o bien, se trata de un sarcasmo en el que se dice que realmente las mujeres no deberían quedarse en casa limpiando mientras el supuesto príncipe aparece y esto debido a que la protagonista queda a la expectativa; de hecho, se puede llegar a la conclusión de que el príncipe nunca apareció para esta Cenicienta, ya que cumplió su deseo, el de obtener el zapato que constituye su fetiche, y por lo tanto no tiene un interés real sobre Cenicienta.

Si cotejamos este microrrelato con el segundo de la serie, podría llegarse a la conclusión de que el príncipe tiene una colección de zapatos, pues “desde la buena fortuna de aquella Cenicienta, después de cada fiesta la servidumbre se agota en las escalinatas barriendo una atroz cantidad de calzado femenino, y ni siquiera dos del mismo par para poder aprovecharlos” (Shua, 2011: 76). El tercer microrrelato de la serie es mucho más interesante que los dos anteriores, pues constituye un ejercicio de metatextualidad⁷⁷:

Advertidas por sus lecturas, las hermanastras de Cenicienta logran modificar, mediante costosas intervenciones, el tamaño de sus pies, mucho antes de asistir al famoso baile. Habiendo tres mujeres a las que calza perfectamente el zapatito de cristal, el príncipe opta por desposar a la que ofrece más dote. La nueva princesa contrata escribas que consignan la historia de acuerdo con su dictado (Shua, 2011: 77).

Tomando en cuenta que “el metatexto es el medio para la transmisión y reactualización de ciertas reglas o principios” (Beristáin, 2006: 327), hay que partir por ubicar el metatexto del microrrelato arriba citado. Para que las hermanastras se adelantaran al desenlace de la obra, necesariamente tuvieron que conocer un texto y debido a las cirugías a las que se someten en los pies, creemos que se trata del cuento de los hermanos Grimm. Otro elemento que ayuda a confirmar esto es la paloma que en la versión de los hermanos Grimm advierte al

y convertidas en dóciles para los discursos culturales en la labor dada por la sociedad y el período histórico [La traducción es nuestra].

⁷⁷ Aun cuando más arriba ya se habló un poco sobre metatextualidad no está de más aclarar el concepto. El metatexto se define como una “serie de condiciones que preconstituyen la producción y la lectura de un texto dentro de una estructura social dada. Así, los principios generales de la institución literaria, los géneros vigentes, las estructuras discursivas que se articulan en el texto y el modo como lo hacen, etc., regulan el conjunto de las actividades literarias, determinan el modo como se produce cierta clase de textos y constituyen un sistema de textos previo al texto que se considera” (Beristáin, 2006: 326-327).

príncipe: “Ruc, ruc, ruc... rucurucurato, / ¡tiene sangre en el zapato! / Mira príncipe, qué pasa: tu novia ha quedado en casa” (Grimm y Grimm, 2013: 57).

Como las hermanastras saben por este texto que la sangre delata el corte de un dedo en una y el corte del talón en otra, éstas deciden anticiparse al evento con mucha antelación, de tal forma que no haya sangre que pueda delatarlas. Este inicio es bastante ingenioso puesto que habla de una reflexión literaria hecha por las lectoras de la Cenicienta clásica, en este caso las hermanastras. Sin embargo, el cierre es aún mejor. Presumiblemente, es una de las hermanastras quien se casa con el príncipe, pues al ser Cenicienta huérfana no puede tener una dote muy grande y por tanto debe ser alguna de sus hermanastras la que consigue convertirse en princesa. La hermanastra que derrota a las otras dos mujeres es consciente de lo que la literatura puede hacer, por lo que toma la decisión de modificar la historia a su gusto. Así, ella se convierte en *buena* sin necesidad de serlo.

Pero, además se evidencia en este texto que “the discursive subtext beneath the whole text evidences the self-sacrificing actions that women perform in an effort to merit the male-created recompense of marriage⁷⁸” (Martín González, 1999: 16). Es decir que a partir de un relato clásico, y en este caso actualizado, se demuestran las prácticas sociales que aún subyacen en la mente de muchas mujeres para captar la atención masculina. En este mismo orden se pueden incluir las cirugías estéticas de todo tipo. “Cenicienta IV”, que cierra esta serie de microrrelatos, habla sobre otra problemática actualizada del relato tradicional:

El problema se genera en esa identificación que hace la joven esposa ante su marido y la figura dominante en su infancia y adolescencia. Nada fuera de lo común en esta dupla que terminan por conformar esposo y madre, confundándose en una sola entidad exigente, amenazante, superyoica (en este caso príncipe-madrastra), en la frágil psiquis de Cenicienta (Shua, 2011: 78).

La actualidad de este microrrelato se basa en la referencia tácita e inherente que hace a los trabajos de Freud sobre el inconsciente⁷⁹. Sabemos ya que Cenicienta es un cuento

⁷⁸ El subtexto discursivo debajo de todo el texto evidencia las acciones de auto sacrificio que las mujeres realizan en un esfuerzo para merecer la recompensa masculina del matrimonio [La traducción es nuestra].

⁷⁹ Para Freud, la mente del ser humano está constituida por el consciente, el preconscious (donde se encuentra el yo) y el inconsciente; este último, a su vez está conformado por el ello y el superyó. A grandes rasgos, se puede decir que el ello contiene los instintos más “animales” de las personas, mientras que el yo es

antiquísimo y conocemos, también, que los textos de Freud referentes al yo, el ello y el superyó datan de los años veinte del siglo XX; es por esto que es posible datar esta Cenicienta en un tiempo posterior a 1920, como mínimo.

Pero además, aquí ya no se trata de una relación metatextual y/o intertextual, sino que va más allá para convertirse en un interdiscurso, como ya sucedía con los microrrelatos que atañen a los rabinos y sus golems. No es posible concebir esta historia sin los trabajos concernientes a Freud, pues de lo contrario su significado sería totalmente distinto. Se trata pues de una creación literaria que entreteje textos y discursos para confeccionar una historia mucho más compleja, como si fuera un tapiz de múltiples colores y materiales.

Pasaremos ahora a hablar de Blancanieves. Esta historia también fue recogida por los hermanos Grimm y, al igual que el cuento de Cenicienta, contiene ciertos matices sangrientos; uno de ellos se presenta cuando el cazador deja ir a Blancanieves y en su lugar mata a un jabalí: “y en eso encontró un jabalí pequeño, lo mató y le sacó los pulmones y el hígado y se los llevó a la reina; y aquella mujer tan mala hizo que el cocinero los guisara, y se los comió, creyendo que se comía la asadura de Blancanieves” (Grimm y Grimm, 2013: 37).

Aun cuando eso es grotesco, hay otros detalles que tampoco deben pasar inadvertidos. El más llamativo, desde nuestra perspectiva, es el trato que Blancanieves realiza con los enanitos, pues esto viene a confirmar lo que decíamos arriba sobre los sacrificios que las mujeres hacen para merecer el reconocimiento masculino:

—¿Quieres cuidar de nuestra casa? ¿Nos harás la comida, y las camas, y nos lavarás la ropa y la zurcirás?

—¡Sí, sí! —dijo Blancanieves—. ¡Yo lo haré todo muy bien si me dejáis vivir con vosotros!

Y así se quedó Blancanieves a vivir con los enanitos del bosque; por las mañanas, los enanos se marchaban a las montañas a sacar oro, y mientras tanto Blancanieves arreglaba la casa y hacía la comida; y cuando volvían los enanitos, les tenía preparada una cena muy buena (Grimm y Grimm, 2013: 38-39).

una especie de enlace con la realidad del individuo; el superyó es la idealización de lo que la persona quiere ser, así como un conjunto de normas morales aprendidas en sociedad. Para una mejor comprensión de los conceptos es conveniente revisar Sigmund Freud (1976).

En otras palabras, Blancanieves realiza un contrato tácito con los enanitos: a cambio del techo que ellos le proporcionan, ella se convierte en su sirvienta. En el texto de Ana María Shua, Blancanieves tiene un destino aún más cruel. La primera diferencia es que la que pervive dormida es la reina mala y es a ella a quien se la quieren llevar, por el príncipe (Shua, 2011: 80); al oponerse los enanos, Blancanieves los emplea como jardineros y ellos crean un desastre en el palacio y en el reino, pues en lugar de cuidar los jardines se roban lingotes de oro... además de esto hay una revolución que comienzan los jardineros despedidos del reino (Shua, 2011: 80-81). El cierre de esta historia que en principio parece descabellada es determinante:

Blancanieves y el Príncipe se refugian en la casita del bosque. La Reina mala está vieja y aburrida y de vez en cuando los visita: su hijastra es ahora una mujer de cierta edad y el espejo mágico le dice que las hay más bellas. (El espejo es malvado pero no miente). Los enanos se separaron y escriben desde países lejanos y diversos.

El Príncipe se acuerda a veces de su primera esposa y se pregunta cómo habría sido su vida si no se hubiera separado de Cenicienta (Shua, 2011: 81).

El cuento clásico cambia por completo de significación. La principal razón por la que la reina intenta deshacerse de Blancanieves es porque es mucho más bella que ella, pero en la adaptación de Shua ocurre que ese detalle ya no es de importancia, al grado que incluso la reina va a visitar a Blancanieves y al príncipe; los enanitos que siempre estaban juntos, separándose sólo para cuidar a Blancanieves mientras estaba en su féretro de cristal, se desintegran por completo.

Sin embargo, la última frase es la que realmente cambia todo por completo: se presenta a Cenicienta como la primera esposa del príncipe. Esto es significativo por dos razones, la primera es que se reelabora el prototipo⁸⁰ del príncipe, pues ya no se trata de un hombre perfecto, que jamás comete errores y que encuentra el verdadero amor al primer intento, viviendo feliz por siempre con la mujer elegida; pero además, es importante porque en la propia *Casa de geishas* se habla de Cenicienta en una serie completa de microrrelatos.

⁸⁰ Un prototipo “es el personaje que se considera un modelo acabado tanto de las virtudes como de los vicios” (González de Gambier, 2002: 334).

Si en el texto de Shua no apareciera Cenicienta, se trataría de un intertexto. Pero, debido a que se presentan cinco versiones del cuento podemos decir que este caso en específico es un ejemplo de intratextualidad.

3.1.5 Princesas y sapos

Es momento de ocuparnos ahora del siguiente tema. Es conocido en la cultura popular que existen ranas y sapos que al ser besados por una princesa se convierten en apuestos príncipes. Quizá el origen de este cuento se encuentra también en la recopilación que hicieron los hermanos Grimm. En dicha compilación se encuentra el texto titulado “El rey-rana”, donde se cuenta la historia de un príncipe hechizado por una bruja y una pequeña princesa que es ayudada por él mientras es rana. Pero en esta historia no se exhibe el punto clave de la conversión del príncipe, el beso:

La hija del rey se puso furiosa, levantó a la rana y la estrelló contra la pared:

—¡Descansa ahí, rana asquerosa!

Pero al caerse al suelo y reventar, la rana se convirtió en un príncipe muy guapo y fino; y se casó con la hija del rey, cuando el rey les dio permiso (Grimm y Grimm, 2013: 134).

La rana tiene diferentes simbolizaciones, la principal relaciona al animal con el agua (Chevalier, 1995: 868). Casi siempre es un signo positivo, pues se le asocia a la resurrección, a la encarnación de la tierra fecundada por las primeras lluvias de primavera y la dicha (Chevalier, 1995: 868). La rana “desde la antigüedad se utiliza en diferentes culturas para pronosticar el tiempo, para profetizar, para curar enfermedades, como símbolo de la fecundidad, del principio femenino, de la lluvia” (Borároz-Bakucz, 2008: 6). En otras palabras, la rana viene a ser la representación de lo positivo. Más no siempre ha sido así.

Hay un pasaje literario donde la rana para nada es considerada buena, pues representa la calamidad y la catástrofe; nos referimos al pasaje bíblico de las diez plagas, pues las ranas constituyen el segundo mal para la población egipcia: “Yavé dijo a Moisés: «Dile a Aarón que extienda el bastón que tiene en su mano hacia los ríos, los esteros y las lagunas de Egipto, para que salgan ranas por todo el país de Egipto.» Así lo hizo Aarón, y salieron tantas ranas que cubrieron todo el país de Egipto” (Éxodo 8, 1-2).

Tal vez este origen non grato que ancla a las ranas con la desgracia es una de las razones por las cuales la princesa del cuento de los hermanos Grimm rechaza a la rana. Pero al ver la transmutación de la rana en el príncipe, las cosas cambian; es por esto que se dice que “el sapo o la rana resulta ser pues, un símbolo ambivalente, tiene su cara positiva y negativa, rasgo que también aparecerá en el cuento del príncipe sapo” (Borároz-Bakucz, 2008: 7).

Si bien en la versión de los hermanos Grimm resalta la falta del beso, en *Casa de geishas* hay una serie de microrrelatos que hablan sobre este tópico; el primero, “Sapo y princesa I” habla en favor de los sapos: “Si una princesa besa a un sapo y el sapo no se transforma en príncipe, no nos apresuremos a descartar al sapo. Los príncipes encantados son raros, pero tampoco abundan las auténticas princesas” (Shua, 2011: 88). Aun cuando no es necesario destacar el elemento de la ironía que se viene repitiendo en casi todos los microrrelatos de Shua, si es importante hacer la comparación con el texto fuente, el de los hermanos Grimm. Es verdad que la princesa que sale en “El rey-rana” es realmente una princesa, sin embargo no cuenta con las cualidades prototípicas de la nobleza, como es el cumplimiento de la palabra.

De hecho, el rey obliga a la princesa a cumplir con la promesa que le había hecho al príncipe hechizado: “—Hija, lo que se promete se cumple; abre la puerta y que entre la rana” (Grimm y Grimm, 2013: 133). En otras palabras, la falta de autenticidad de la princesa es el nudo microrrelato, pues de manera implícita se plantea la existencia de mujeres *buenas* a las que les hace falta nobleza o viceversa: mujeres nobles que ya no cuentan con su virtud intachable.

Un caso similar sucede con la doncella de “Sapo y princesa II”, donde la falta de templanza de la princesa la llevan a cometer un error irrevocable con el príncipe:

Ahora que conocemos el desarrollo de la historia, nos resulta fácil afirmar, admonitoriamente, que la excesiva princesa debió contentarse con el primer milagro. Pero, habiéndose transformado el sapo en un apuesto príncipe, cómo refrenar su natural impulso de besar al príncipe, que se convirtió nueva y definitivamente en sapo (Shua, 2011: 89).

La diferencia de las princesas estriba en los efectos producidos por el beso, pues ambas se salen del prototipo de doncella. En “Sapo y princesa II” la princesa sí se autoafirma como tal en comparación con el otro microrrelato, pero no puede limitarse a besar una sola vez al

príncipe, lo que desencadena la ahora fatal historia. Además de esta sátira del cuento tradicional, cabría hacerse aquí una cuestión: ¿en qué medida se nutre el microrrelato de la tradición de los cuentos de hadas?

Dicha pregunta la podríamos reelaborar en una serie de dudas: ¿por qué medio o medios es que la princesa conocía el destino del sapo al ser besado por ella? ¿El “ahora” con el que inicia el microrrelato enmarca un distanciamiento de los cuentos de hadas? ¿Es, entonces, el desenlace de los hermanos Grimm una especie de falacia? Dejaremos por ahora las preguntas en el aire, para responderlas una vez hecha la valoración de toda la serie de las princesas con sus sapos. Veamos ahora a “Sapo y princesa III”:

La princesa besa al sapo, que se transforma en príncipe, besa al príncipe, que se convierte en jofaina, besa a la jofaina, que se torna en petrel, besa al petrel, que cambia su forma en heliotropo, besa al heliotropo que se vuelve espejo y es inútil y hasta peligroso que la princesa siga insistiendo en besar su propia imagen, pero lo hace, de todos modos, complacida (Shua, 2011: 90).

Una característica importante (que vendría de alguna forma a responder una de las cuestiones arriba expresadas) es el tiempo gramatical hasta ahora usado en los tres microrrelatos de la serie; el presente de indicativo, combinado con condicionales y algunos pasados nos ayuda a generar una idea: las historias son actuales. Es decir, se trata de fenómenos literarios situados en el presente, de tal forma que en “Sapo y princesa III” los eventos van sucediendo conforme se narran. De ahí que se mencione una retahíla de verbos, como ya se dijo, en presente indicativo: besa, convierte, torna, cambia, vuelve.

Dijimos que de alguna manera el presente a partir del que se narran las historias viene a responder una de las preguntas de arriba porque consideramos que este uso de los tiempos gramaticales viene a representar un distanciamiento. En otras palabras, los tiempos verbales, aunados a ciertas marcas textuales (como el “ahora” con que se inicia “Sapo y princesa II”) expresan el rompimiento de las leyes “tradicionales” de los cuentos de hadas. La falta del clásico inicio “Había una vez...” no solo es sustituido, sino resignificado. Ya no se trata de una historia que pasó en un pasado remoto, sino de un evento contemporáneo; del aquí y el ahora.

La serie se mantiene en este orden de ideas, con algunas variaciones ligeras de estilo, pero siempre evidenciando determinadas cosas que en los cuentos de hadas suelen

darse por sentado. “Sapo y princesa IV” habla de un tema que se ve reflejado de manera tácita en los cuentos: la aspiración de los lacayos y/o gente del pueblo a convertirse en los monarcas del reino. Veamos el microrrelato para analizarlo con un poco más de detalle:

Envalentonada por su primer éxito con el sapo, la princesa dedica sus días a besar a los burros, a las arañas, a los buitres, a los gusanos, a los jabalíes, a las víboras, a los caracoles y a los palafreneros, obteniendo, hay que reconocerlo, alguna ocasional transformación (bajo la celosa mirada del príncipe): un jabalí convertido en víbora, algún buitre que pasa a ser caracol, y la siempre renovada esperanza de los palafreneros, que sueñan con transformarse en herederos al trono (Shua, 2011: 91).

Tenemos entonces una historia donde se repite de cierta forma el presente y la continua contradicción de los microrrelatos de Shua en comparación con los cuentos clásicos. El deseo velado de ser parte de la nobleza aparece en cuentos de hadas como “El gato con botas”, escrito por primera vez por el italiano Giambattista Basile en 1634. En esta ocasión, los palafreneros tienen la posibilidad de acceder al trono gracias a la princesa y su capricho de besar a toda clase de animales, y en este caso, de personas; siempre bajo la mirada del príncipe y el deseo de crear metamorfosis de distinta índole.

Se apunta ahora otra respuesta de las dudas, en este caso hablaremos de los finales utópicos que suelen tener los cuentos de hadas. No es desconocido el reiterativo final “y vivieron felices para siempre”, utilizado en general cuando alguna doncella (princesa o no) se casa con un príncipe heredero al trono. Se trata de un arquetipo usado por tanto tiempo que parece ser cuestionado por Shua en cada microrrelato; es evidente que para la autora no hay un final feliz eterno. Es precisamente por eso que la historia se sitúa después del cambio del sapo en príncipe, pues da la posibilidad de que otras cosas sucedan, como los celos del príncipe.

A diferencia de la tercera princesa, que se afana en besar cosas hasta besarse a ella misma, esta princesa consigue transmutaciones animales; su única falla parece ser la de los palafreneros, misma que se puede justificar bajo varias razones: la existencia del príncipe, el hecho de que los palafreneros son humanos (y por lo tanto no puede cambiarlos) y la posibilidad de cometer adulterio bajo un pretexto un tanto surreal.

Queda pues comprobado que los finales felices de los cuentos de hadas son no sólo utópicos, sino una invención poco o nada creíble, especialmente para el tiempo y espacio temporal presentado por Shua, presumiblemente más cercano al presente “real”, no ficticio

que transcurre actualmente. Y para refrendar dicha apreciación, se encuentra el cierre de la serie, “Sapo y princesa V”:

Considerando la longitud y destreza de su lengua, la princesa se interroga sobre su esposo. ¿Fue en verdad príncipe antes de ser sapo? ¿O fue en verdad sapo, originalmente sapo, a quien hada o similar concediera el privilegio de cambiar por humana su batracia estirpe si obtuviera el principesco beso? En tales dudas se obsesiona su mente durante los sudores del parto, un poco antes de escuchar el raro llanto de su bebé renacuajo (Shua, 2011: 92).

Las dudas de la princesa son tangibles, al momento de escuchar a su hijo, pues puede confirmar los temores sobre su esposo. Pero aún antes de poder corroborar sus miedos tiene las suficientes pruebas como para poner en tela de juicio el pasado del príncipe. Todo esto porque no es una casualidad la extensión y la habilidad que tienen la lengua del príncipe, ambos rasgos característicos de las ranas y los sapos.

De esta forma sólo nos quedaría por contestar la pregunta sobre el conocimiento de la princesa de la historia. Antes de ahondar en este punto, consideramos pertinente reformular la pregunta, pues siendo fieles a las palabras expuestas en “Sapo y princesa II”, el narrador dice “Ahora que conocemos el desarrollo de la historia” (Shua, 2011: 89). Entonces, la pregunta que deberíamos hacernos es: ¿sabe el narrador de la existencia de un texto precedente a la historia que está narrando? Y, de ser así, ¿cómo es que lo sabe? Para contestar a esto consideramos oportuno relacionar este microrrelato con “Cenicienta III”, analizado en el 3.4.

Esta relación tiene su razón de ser en el conocimiento de la protagonista sobre su historia, de forma metatextual; así podemos inferir que el narrador también tuvo textos que le permitieron realizar determinados juicios sobre el actuar de la princesa. Estos dos microrrelatos y las apreciaciones realizadas sobre estos serán de mayor provecho en el 3.7, donde se hablará con mayor profundidad que aquí sobre la metaficcionalidad y temas afines.

3.1.6 Otras tradiciones literarias

En este apartado hablaremos de un par de intertextos que aparecen en *Casa de geishas* y que aunque no son cuentos de hadas, si corresponden a una tradición literaria bien definida. Se

trata de una miscelánea de textos, corrientes y formatos que en apariencia no tienen nada en común; al grado que es pertinente preguntarse porqué están aglutinados dichos intertextos en este apartado.

La primera respuesta es que todos estos textos se encuentran evocados de una forma u otra en *Casa de geishas*. La segunda es que todos tienen rasgo que se pueden clasificar de clásicos. Dicho término bien podría entrar en conflicto con el de canónico. Nos enfocaremos primero en lo clásico, que estrictamente hablando se refiere sólo a un período:

La palabra «clásico» es de origen antiguo: deriva de la palabra latina *classicus*, que se aplicaba en los reclutas de la «primera clase», la infantería pesada del ejército romano. Lo «clásico», pues, es «lo de primera clase», aunque no lleve ya una armadura pesada. Los griegos y los romanos tomaron prestadas muchas cosas de otras culturas, iraníes, levantinos, egipcios o judíos, entre otros. Su historia se enlaza a veces con esas otras historias paralelas, pero es su arte y su literatura, su pensamiento, su filosofía y su vida política lo que con razón se considera «de primera clase» en su mundo y en el nuestro (Fox, 2008: 13-14).

Para sentar los orígenes de la palabra y, por consecuencia, de la tradición, la cita anterior nos sirve; pero para fines prácticos no es de gran ayuda. Esto se debe a que hoy en día no podemos cernirnos a denominar clásico única y exclusivamente a aquellos textos que fueron producidos en las Grecia y Roma antiguas, independientemente de su mezcla con las otras culturas. Si así fuera, textos como los de Shakespeare no serían considerados clásicos.

Como todo concepto literario, tenemos que reconocer que la noción de “clásico” es una invención de la crítica para poder denominar, clasificar y estudiar los textos, creada con posterioridad a los propios textos. Y es por ello que lo “clásico” tiene a moverse de acuerdo a la época, a los autores y la estética, entre otras cosas; dicho de otra manera:

Classicism is no one thing, as we've seen. Across its various modes, however, one trait remains stubbornly the same. In whatever form it obtains, classicism is a transferential experience, and it is forever mediated by a middle term. The classical is never directly apprehended: it always comes indirectly and secondhand, which is to say that it is the transference not merely of a perception, but of an illusion, or fantasy, about the past⁸¹ (Porter, 2005: 54).

⁸¹ El clasicismo no es una cosa, como ya hemos visto. A través de sus variadas formas existe, sin embargo, un rasgo que permanece obstinadamente siendo el mismo. En cualquier forma que se obtiene, el clasicismo es una experiencia transferencial, y está siempre mediada por un término medio. Lo clásico no está nunca

Y es aquí donde lo clásico tiene relación con lo canónico:

El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas (Bloom, 1995: 30).

Tanto lo clásico como lo canónico tienen elementos en común, pues se trata de textos que se recomienda leer, ya sea por la tradición que han generado en torno suyo o por la inclusión de dichos títulos a partir de la costumbre de su lectura. Sin afán de llegar a clarificar la diferencia entre ambos términos, nos decantamos por pensar que lo imprescindible de los conceptos está en los rasgos que los textos tienen para que sean catalogados como clásicos o canónicos; pues como dice Gabriela A. Marrón, existe “la necesidad de abandonar la búsqueda ontológica de definiciones conceptuales, reemplazándola por un análisis que permita reconocer los *procesos* a través de los cuales se *genera y legitima* lo ‘clásico’” (2009: 628-629).

Como tampoco es el objeto de este trabajo realizar una búsqueda detallada de los procesos que generan y legitiman a los clásicos, nos conformaremos con una burda solución. No definiremos de clásico ni de canónico a los textos que estudiaremos en este apartado, sino que nos decantaremos por el término tradición. Esto debido a que los textos que abordaremos tienen una fama y antigüedad determinada, que ha desencadenado en muchos otros textos e incluso ha sobrepasado el límite de la escritura para verse reflejado en otros discursos, como el pictórico o el cinematográfico.

La tradición literaria de estos textos nos parece importante porque por medio de esta los microrrelatos se anclan con mayor facilidad en la cultura, facilitando su lectura. Pero esto no quiere decir que nos deslindaremos por completo de las ideas del canon y lo clásico, pues ambos conceptos tienen relación con la generación y autenticación de las tradiciones literarias que trabajaremos.

aprehendido: siempre viene indirectamente y de segunda mano, que es decir que es la transferencia no sólo de una percepción, sino de una ilusión, o fantasía, sobre el pasado [La traducción es nuestra].

Aclarada la cuestión, nos enfocaremos primeramente en un intertexto que suele repetirse en las páginas de la *Casa*, aun cuando no conforma una serie propiamente dicha. Se trata de la *Divina comedia* (1321). Ni la antigüedad o la fama del texto lo salvaguardan de la ironía de Shua, pues el elemento persiste, quizá, con la finalidad de provocar una risa en el lector. Tal es el caso de “Prensa libre”:

Si un periodista es cortésmente invitado a visitar el infierno, se corre el riesgo de que no resista la contemplación de los castigos. Una súbita fulguración de sus tripas y la necesidad concomitante de visitar las instalaciones sanitarias podrían conducirlo a denunciar sus graves deficiencias. Por eso se prefiere invitar a los poetas (Shua, 2011: 157).

Es claro que la retórica de la poesía ofrece en este microrrelato una mejor posibilidad de narración de lo que sería la crónica periodística; sin embargo, en otro microrrelato se habla del mismo infierno plasmado por Dante en su *Divina comedia* en términos muy distintos a los que se plantean arriba. Existe un juego literario en “Prensa libre”, es verdad, pero este mismo confirma la historia como la contó el poeta Dante (con todo y el posible cambio de perspectiva del sitio que se propone al sugerir que un periodista sea quien relate la aventura). Otro microrrelato viene a contradecir dicha postura; ya hablaremos un poco delante de ésta contradicción.

Si en “Prensa libre” se evitan a los reporteros, en “Figurar” son de suma importancia, pues sin ellos no se puede obtener el reconocimiento y, por tanto, tampoco se puede llegar al paraíso:

Para que sus almas, rescatadas del Limbo, fueran condenadas a la monótona felicidad del Paraíso, no les bastó con ser secretamente buenos, aunque fuesen de una bondad total, desmesurada. Sólo los que además de ser buenos fueron lo bastante famosos como para figurar en el Libro contaron, según el Dante, con esa prerrogativa. Como para no preocuparse de cuidar las relaciones con la prensa (Shua, 2011: 119).

Ambas versiones presentan un mundo distorsionado del que Dante creó y contó, en un caso inclinándose a favor de los periodistas y en otro en contra. Pero los dos microrrelatos de alguna manera vienen a ratificar lo que el poeta italiano dijo en su momento. No es el caso de “Copista equivocado”:

La acróbata echa fuego por las narices y los payasos se atraviesan con espadas y los elefantes tienen las trompas obturadas con tapones de acrílico y los leones vomitan la cabeza del mago y si la tradición menciona círculos es quizá por error de algún copista: en ocho circos (un solo director con su tridente) seremos castigados (Shua, 2011: 185).

Esto cambiaría dramáticamente la historia de Dante, posicionándolo a él o, como dice el texto, a algún copista en autor de una tradición cimentada bajo el error. Independientemente de la veracidad de lo dicho, el microrrelato ofrece un buen ejercicio de intertextualidad. El microrrelato crea una atmósfera propicia para la duda y a la vez para cuestionar al lector en cuanto a su conocimiento del poema de Dante: si son circos, bien podrían ser ocho y no nueve.

Las incongruencias entre uno y otro microrrelato no eliminan la relación que existe entre ellos, ni entre estos y el intertexto. Todo esto debido a que no se trata de una recreación de las historias tal y como se contaron con anterioridad, pues de ser así sería una simple copia idéntica. La razón del microrrelato, además de su espontaneidad que ocasionalmente raya en el sarcasmo, es en muchas ocasiones generar una actualización de los cuentos y los mitos clásicos. Es por eso que nos ofrece un final muy diferente al original, con giros inesperados. Dejando a Alighieri, podemos encontrar un ejemplo de dicha actualización en otra tradición literaria también muy antigua, la de Homero.

Como Ulises, un hombre vuelve de la guerra, o de la cárcel o del destierro. Han pasado veinte años. Sus ojos son distintos. Un golpe le ha quebrado la nariz. Ahora se parece un poco a Kirk Douglas, aunque su pelo es ralo y casi blanco y los harapos cuelgan de su cuerpo sin ninguna gracia. Todos lo reconocen perfectamente pero disimulan, menos el tonto de su perro, que vuelve a recibir una de aquellas épicas patadas (Shua, 2011: 66).

“Como Ulises” no solo contiene el intertexto de la *Odisea* (s. VII a. C.), sino que también hace uso de la interdiscursividad al mencionar y mezclar hechos de la *realidad* con la ficción. Tal es el caso de la aparición del actor Kirk Douglas, quien en 1954 realizó el papel de Ulises en la película homónima, bajo la dirección de Mario Camerini y Mario Brava.

La semejanza del protagonista de este microrrelato con el actor crean el metadiscurso, sin dejar de lado el intertexto: ambos funcionan con éxito. La gran diferencia de ésta con las otras versiones es el tema del reconocimiento, pues en todas sólo Argos (el perro de Ulises) se da cuenta de su identidad y muere tras la llegada de su amo (Homero,

1989: 231). En este caso, el pobre animal muere, sí, pero no por la emoción de reconocer a su amo sino porque no tuvo el tacto de disimular como todos los demás.

Una mención más de Ulises aparece en los microrrelatos de *Casa de geishas*, pero ésta vez la mezcla no es interdiscursiva, sino que se trata de la combinación de intertextos diferentes, con fuentes distintas:

El grito de la cólera del Ángel Exterminador es tan recio y espantable que nadie puede resistirlo. Dos hombres jóvenes intentaron resistirlo a la manera de Ulises, con cera en los oídos, pero el rito penetró en los demás orificios de sus cuerpos, haciéndolos estallar. Una anciana intentó resistirlo refugiándose en su indiferencia senil, pero el grito destruyó su indiferencia, agotó su senilidad y la anciana murió convertida en una intensa joven de veintitrés años. El Ángel Exterminador mismo intentó resistirlo y perdió casi todas las plumas de sus alas, y perdió su cólera y su voz y perdió para siempre el deseo de gritar y desde entonces el Apocalipsis ya no es posible (Shua, 2011: 181).

El pasaje de las sirenas con Ulises es célebre, pero cabe destacar que son los compañeros de Ulises quienes llevan cera y no él: “Pronto se calentó la cera (...) y fui tapando con ella los oídos de todos los compañeros. Atáronme éstos a la nave, de pies y manos, derecho y arrimado a la parte inferior del mástil; ligaron las sogas al mismo” (Homero, 1989: 164). De cualquier forma, el remedio que funcionó para los marineros de Ulises no le ayudó a los chicos de “El grito irresistible”.

El ángel exterminador, tiene un origen bíblico, pues es mencionado en varios pasajes (Apocalipsis 9, 11; Éxodo 12, 23; 1 Corintios 10, 10; Números 17, 6; 2 Reyes 19, 35; 2 Samuel 24, 16; Génesis 19, 13), aunque a veces se le denomina Abadddon o Apolión. Sin embargo, el grito del ángel que ocurre en *Casa de geishas* también puede ser relacionado con la pintura de Edvard Munch⁸². Los dos hombres que intentan dejar de escuchar el grito del ángel exterminador, bien podrían ser los mismos que se observan al final de la pintura alejados (lo suficiente como para no saber si llevaban cera en los oídos o no).

Otro posible intertexto se encuentra en la película de Luis Buñuel, *Ángel exterminador* (1962). Esta referencia sólo tiene sentido en función de su título y el

⁸² Pintor expresionista noruego. Una de sus obras más famosas es *El grito* (1893), donde se ve a un hombre desesperado gritando; algunas otras obras famosas de él son *Por la mañana* (1884), *La niña enferma* (1886), *Hans Jaeger* (1889), *La rue Laffayette* (1891), *Madonna* (1895), etcétera.

contenido surreal que se aprecia en la obra. Cotejando ésta película con el microrrelato de Shua, se obtiene una conexión poco convencional, pero que surte efecto en el sentido de que el propio microrrelato carece de sentido por sí mismo, sin tomar en cuenta a Ulises, por ejemplo.

La mezcla de los intertextos de las tradiciones literarias es un elemento bien trabajado, que hace que sea complicado distinguir dónde termina uno y dónde comienza el otro. Este recurso es frecuente en el microrrelato por la mínima extensión a la que se ve sometido y es, a la vez, usual en la producción de Shua. Otro microrrelato que hace este tipo de composición es “Poesía eres tú”, que evoca pasajes poéticos:

Tu presencia y tu voz lo invaden todo, constantemente, ya no te escucho pero aun así te oigo, ese sonido discordante convertido en la música de fondo de mi vida, esa masa compacta de ruidos de la que por momentos mi mente extrae algún sentido, en la que me muevo pesadamente, como un buzo agobiado por las muchas atmósferas que presionan su cuerpo contra el fondo del mar. Tal vez por eso, amor mío, me gustas cuando callas porque estás como ausente (Shua, 2011: 180).

Los intertextos que usa Shua han cambiado dramáticamente de tradición literaria, pero no dejan de ser parte de una larga y conocida corriente. El puro título evoca, sin lugar a dudas la rima XXI de Gustavo Adolfo Bécquer: “¿Qué es poesía?, dices mientras / clavabas en mi pupila tú pupila azul. / ¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía... eres tú (1924: 50). La famosa rima de Bécquer se encuentra presente en el título, pero es interesante notar que en el microrrelato propiamente dicho no se ve ni rastro de ese tipo de poesía.

Al contrario, lo que se encuentra en “Poesía eres tú” es una parodia de un poeta más cercano a nosotros que Bécquer. Se trata de Pablo Neruda, quien se ve expuesto a la actualización de su poema número XV. La última línea, que viene a ser la primera del poema de Neruda, es la que crea dramáticamente el efecto del texto. Aun así, todo el microrrelato va en contra de lo que se dice en el poema XV:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.
Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,

y te pareces a la palabra melancolía.
Me gusta cuando callas y estás como distante
y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo.
(...) Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto (1994: 58).

Para cerrar este apartado haremos una breve mención a *Las mil y una noches*, en específico del cuento “Las llaves del destino” contado en la noche 788. Se trata de una serie de peripecias que sufre Hassán Abdalah por el desconocimiento de los poderes mágicos de unas llaves de distintos materiales (oro, plata, cobre chino, hierro y plomo). Esta historia también está inserta en *Casa de geishas*, con su respectiva modificación. En el texto fuente, las llaves tienen una función determinada: “la llave de oro era la llave de las miserias, la llave de plata la de los sufrimientos, la llave de cobre chino la de la muerte, la llave de hierro la de la gloria, y la llave de plomo la de la sabiduría y de la dicha” (Mardrus, 2007: 2139).

El intertexto se ubica desde el principio, pues el título del microrrelato es “Las llaves del Sino”; pero las diferencias empiezan a verse desde la primera frase al no concordar el número de llaves:

Seis son las llaves del Sino. La llave de oro es la llave de las miserias. La de plata es la llave de los dolores. La de cobre chinesco es la llave de la muerte. La de hierro es la llave del poder. La llave de arrezaz es la llave de la dicha y del saber. La de bronce es la llave del garaje (Shua, 2011: 98).

A partir del hierro las cosas cambian, los valores de las llaves y sus funciones son modificados por Shua para reinterpretar y actualizar el texto de tal suerte que el destino del ser humano ya no se puede concebir sólo con grandes cosas como la dicha y la gloria: ahora los automóviles son imprescindibles y por eso no se puede ir por la vida sin la llave de la cochera. Nos queda, sin embargo, una duda. El plomo se esfuma y es remplazado por algo denominado “arrezaz”. Bien podría tratarse de una transmutación basada en la alquimia como sucede en *Las mil y una noches*; o simplemente ser una palabra inventada por la autora para distorsionar más la historia.

Independientemente de la explicación que se escoja, queda clara la intencionalidad del texto: cambiar, transformar, adaptar y apropiarse de la historia. Así no se cuenta lo mismo, pero tampoco es necesario contar todo desde el principio ya que se parte de la suposición de que el lector sabe de qué se está hablando, y por lo tanto también el lector es un elemento idealizado en la *Casa*.

3.2 La metatextualidad en *Casa de geishas*

Toca ahora hablar del segundo eje temático de este capítulo. A fuerza de usar el término para explicar algunas cosas se ha mencionado ya varias veces la metatextualidad, algunas de sus funciones y sus rasgos; como ha sucedido al hablar de Borges y los textos de Chuang Tzu (1.3) y la relación de la escritura con la prostitución (2.3.2), por ejemplo. A manera de retroalimentación de lo dicho, nos enfocaremos aquí en el metatexto como “el medio para transmisión y reactualización de ciertas reglas o principios” (Beristáin, 2006: 327). Recordemos, también los procesos que se dieron en “Sapo y princesa II” y “Cenicienta III”: en ambos microrrelatos se hizo uso del conocimiento del propio texto, ya fuera a partir de la perspectiva del narrador o de un personaje. Es decir, existe una reflexión sobre el discurso a partir del mismo discurso, aun cuando esa cavilación sea tácita y/o implícita.

En otras palabras, se cumple pues la reactualización de la que habla Beristáin tanto en función de la meditación del proceso de creación del texto, como en la adaptación del mismo. Sin embargo, los microrrelatos basados en los cuentos de hadas son apenas un atisbo de lo que más adelante se puede encontrar en torno a la escritura. Para ello basta ver una selección de algunos microrrelatos que aparecen acogidos bajo el epígrafe “Otras posibilidades”.

Algunos microrrelatos de la *Casa* se enfocan en el contenido del texto como paradoja de su propia existencia. Tal es el caso de “Pista falsa”: “Seguir el reguero de manchas, ¿no será peligroso? ¿Cómo saber que conducen hasta el cadáver, y no hasta el asesino? (Pero las manchas son de tinta y llevan hasta la palabra fin)” (Shua, 2011: 103). En este microrrelato se cuestiona el desenlace de la escritura, comparándolo con un crimen. Implícitamente también hay otra idea tenue, la de la confianza que el lector debería o no tener en relación a lo que está leyendo, y por consiguiente en la literatura misma. Las dudas

sobre la delicadeza del asunto y la posibilidad de dar con el asesino-escritor son más fáciles de concebir si se recuerda lo mal que le fue a Don Quijote por leer tanto, pues se entregó de más a los textos y estos le robaron el seso.

Este “miedo” a los textos se puede apreciar también en “Huyamos”, donde las letras mismas son víctimas: “¡Huyamos, los cazadores de letras est’n aquí!” (Shua, 2011: 116). Con este elemento lúdico nos damos cuenta que el aparente recelo a la literatura y todo lo que tiene que ver con ella va más en el sentido de la burla reflexiva que del desasosiego. Es casi como si los microrrelatos contestaran a las preguntas “¿A que no habías pensado que pasaría... si el escritor no es ese ser iluminado con el que le asociamos..., si las letras tienen vida..., si por ellas trasciende algo más allá de la hoja física y se convierte en algo tangible?”.

Es decir, se cuestiona los patrones previamente establecidos. Quizá no se encuentre una respuesta satisfactoria en los textos, o a veces ni siquiera el intento de una respuesta. Pero la finalidad es generar las cuestiones, sacar al lector de su zona de confort para enfrentarlo al texto y hacerle ver que de cierta forma está vivo, que incluso puede tener alma: “En estas humildes palabras está encerrado todo el espíritu de su autora: «Socorro, socorro, sáquenme de aquí»” (Shua, 2011: 118).

Y si no bastarán las palabras de auxilio expresadas en “Espíritu” para convencer sobre el alma de los textos, se puede recurrir a la queja: “Siempre encerrada entre estas cuatro paredes, inventándome mundos para no pensar en la rutina, en esta vida plana, unidimensional, limitada por el fatal rectángulo de la hoja” (Shua, 2011: 155). Aquí se pueden tener dos líneas de lectura. El primero corresponde a la autora (que sería un narrador a nivel textual y por lo tanto no corresponde de manera necesaria con Shua, la autora física y “real”); pero el segundo es más interesante, pues las marcas textuales nos inclinan a pensar que se trata de la historia misma contando su tristeza y su devenir para poder sobrevivir en eso que ella misma llama rutina.

Si la historia es la protagonista del microrrelato, se trataría de un narrador personaje basado en la creación literaria; y que, además, se anticipa de cierta forma al sinfín de fracasos literarios que hay en los mundos de las historias narrativas. Por eso se inventa y reinventa a cada instante, para mantenerse “viva” y no permitir que sus letras se desgasten, terminando en el desastre que si tiene un “Robinson desafortunado”:

Corro hacia la playa. Si las olas hubieran dejado sobre la arena un pequeño barril de pólvora, aunque estuviese mojada, una navaja, algunos clavos, incluso una colección de pipas o unas simples tablas de madera, yo podría utilizar esos objetos para construir una novela. Qué hacer en cambio con estos párrafos mojados, con estas metáforas cubiertas de lapas y mejillones, con estos restos de otro triste naufragio literario (Shua, 2011: 204).

En este caso, parece que es la historia por sí misma la que se encuentra destinada al fracaso, pues no le ayuda ni siquiera la referencia intertextual y mordaz con *Robinson Crusoe* (1719). Más no siempre es así. Sucede que en otros casos es el autor quien no tiene la capacidad de producir algo a la altura de lo esperado, como es el caso del poeta que es cortado en trozos gracias a su idea de recitar su obra (Shua, 2011: 216). La crítica está presente en todo momento, ya sea hacia la obra, hacia el autor, hacia el lector, incluso hacia los críticos literarios. Antes de revisar a estos últimos, veamos un par de ejemplos más de cómo los microrrelatos cuestionan al autor y su creación. “El autor y el lector” da pie para ello:

Le preguntan al autor: usted, cuando escribe, ¿piensa en el lector? El autor no piensa en otra cosa. En su pensamiento el lector es un príncipe envuelto en telas bordadas y brillantes (...) El príncipe y lector es políglota y es sensible. Lee y se emociona: cómo es posible que desde tan lejos en el tiempo y en el espacio otro hombre pueda expresar así mis propios sentimientos. A todo esto, el autor no ha contestado la pregunta y se la vuelven a formular en voz más alta. Un poco sobresaltado, se apresura a contestar: no, claro que no, jamás pienso en el lector, un verdadero artista piensa solamente en su obra (...) y el autor se queda muy triste, pensando que no es un verdadero artista y que le gustaría serlo (Shua, 2011: 237-238).

Mentiras y ego se ven boicoteados en la respuesta del autor, pues él solo cae en la trampa que el mismo verbaliza. Pero por irónico que parezca, esas características son inherentes al proceso de escritura y, más aun, en el de difusión de la obra. La “realidad” no está tan lejos de este microrrelato, al contrario, el hecho de que aparezcan en este tipo de detalles denunciados en el texto evidencia la frecuencia de estos eventos (pensemos en las presentaciones de libros y las entrevistas a los escritores, por ejemplo).

Lo verdaderamente curioso, al menos *Casa de geishas*, no es cuando el autor hace algo en favor o en contra de su obra, sino más bien cuando es la obra la que se revela. Debido a la concepción que hemos hecho a lo largo del tiempo del autor como figura creadora (y que por cierto en este sentido se asemeja al rabino con el golem), relegamos a

los textos a una especie de divertimento, carentes de voluntad. Pero Shua demuestra cuán subversiva puede ser la creación literaria:

Abate falsifica código cuya antigüedad atestiguan altas autoridades. Código incluye crónica de ciertos hechos sobresalientes del pasado. Investigadores descubren nuevas pruebas (documentos, objetos, relaciones) que confirman autenticidad de falsa crónica. Antes de morir, abate confiesa fraude pero tarde, el pasado está allí, fuerte, pesado y comprobable como un dinosaurio fósil, modificarlo provocaría hecatombes en el presente, confesor guarda secreto (Shua, 2011: 107).

La historia del “Código falso” es tan fuerte que prevalece pese a ser mentira, evocando también a aquellas historias que efectivamente se han impuesto por encima de la “verdad” (histórica o no) para trascender. Indirectamente se trata la capacidad de los escritores para manipular la “realidad” por medio de las letras, valiéndose de recursos literarios hasta supuestas pruebas. Todo esto deriva fácilmente en la aparentemente eterna discusión sobre el autor en relación con su obra de forma autobiográfica.

Desde nuestra perspectiva, siempre hay que tener clara la diferencia entre el autor físico (la Ana María Shua de carne y hueso que efectivamente escribe microrrelatos) y el autor ficcional (el que funge a veces como personaje y otras como narrador). En el caso de los microrrelatos hay que tener aún más cuidado con esta fina barrera que separa a los autores, pues la metafictionalidad lleva no solo a la reflexión, sino a la posible confusión de los dos entes. Tal es el caso de “Zafarrancho de naufragio”: “De acuerdo con las convenciones de la ficción breve, se espera que el simulacro convoque a lo real: ahora es cuando el barco debería naufragar. Sin embargo, sucede lo contrario (...) El barco entero es ahora un simulacro y también el mar. Incluso yo misma finjo escribir” (Shua, 2011: 229).

Nótese también que el juego no solo se basa en las apariencias de las cosas simuladas, sino también en la referencia de la ficción breve que para usos prácticos debe entenderse microrrelato. Con la mención del género se crea una estructura similar a las muñecas rusas ya que se habla de la microficción en la propia microficción. Algo similar sucede en “Taller literario I”⁸³, pero haciendo mayor referencia a los críticos, personajes

⁸³ Cabe mencionar que este microrrelato está dedicado al escritor argentino Mempo Giardinelli, lo que da pie a un posible guiño entre este autor y Shua.

también importantes e imprescindibles en la producción, modelación y difusión de la literatura:

Su vocación por el cuento breve es indudable. Sin embargo, creemos que debe usted frecuentar más a los grandes narradores. Los tres textos que nos envió, aunque todavía imperfectos, denotan una gran vitalidad. Le rogamos pasar cuanto antes por esta redacción a retirarlos. Son exigentes y violentos, se niegan a aceptar el dictamen de nuestros asesores, es difícil, sobre todo, contentar su desmesurado apetito (Shua, 2011: 189).

Tenemos de nuevo textos que se rebelan, esta vez en contra de los críticos. En este caso, el metatexto hace hincapié en un detalle que generalmente solemos pasar por alto: la crítica literaria funge como si se tratara de un ente superior, capaz de validar o refutar todo lo que conlleva un texto (temática, estilo, forma, extensión, etc.). Pero el texto de “Taller literario I” sabe, en su calidad de personaje, que la crítica también se autorregula a través de determinados procesos y por lo tanto si ahora no contiene los supuestos estándares de calidad que requiere puede que en un futuro no muy lejano este a la altura.

El rescate de muchos textos suele venir de la mano de los estudiosos que trabajan sobre ellos porque al enfocar sus esfuerzos en determinada obra literaria la validan; es decir, se manda un mensaje tácito que parece decir que ese libro, autor, tema o corriente vale la pena ser estudiado debido a su relevancia. De lo contrario, se trabajaría otra cosa. Sucede a la par un fenómeno a la inversa, la sepultura de obras a partir del criterio de determinadas autoridades. A veces, para salvar la obra se puede optar por hacer caso a las observaciones de los asesores literarios. Y esto no le es desconocido a Shua:

Original, infrecuente, la idea de su texto (...) Esperamos que en la reelaboración de su texto lo deje usted de lado [al personaje Lowenstein] (por razones que hacen a la estructura del relato). No es posible, por ejemplo, que Lowenstein ataque de ese modo a la señora Ribbentrop. Y le advierto que, si vuelve a intentarlo, lo voy a impedir aunque tenga que golpearlo o desollarlo, estoy dispuesto a convertir sus podridos intestinos en un moño, si fuera necesario para defender a esa pobre mujer. Reescriba, entonces, y vuelva a enviarnos su material cuanto antes, porque tenemos mucho interés en conocer sus progresos. ¡Adelante! (Shua, 2011: 191).

Esto explica en cierta medida la forma en que los textos se transforman en su proceso de creación; más no hay que olvidar que la génesis de las historias y sus desarrollos sufren también transformaciones por su característica de ficción que las hace moldeables. Este tipo

de evolución textual se manifiesta en “Guion cinematográfico”, donde se expone como la protagonista de una película va cambiando de una adolescente a una joven veinteañera, para pasar después a ser hombre y luego envejecer; regresa más tarde a ser mujer, pero ahora es una niña que cambia en un pastor inglés (Shua, 2011: 147-148).

Las constantes modificaciones de los textos pueden llegar incluso a contradecir lo que originalmente planteaban y con ello se pueden arrastrar otros elementos que hagan que incluso cambie el estilo. De ahí que exista “El respeto por los géneros”, microrrelato que cuenta la historia de un hombre que no sabe qué género pertenece; ese desconocimiento implica consecuencias que en su calidad de obra literaria no le convienen: “Los editores son cada vez más exigentes y el hombre sabe, con cierta desesperación, que si no logra ubicarse rápidamente en un género corre el riesgo de permanecer dolorosa, perpetuamente inédito” (Shua, 2011: 162).

Por último en cuanto a microrrelatos, nos referiremos a “El ángel de la muerte” ya que presenta una interesante reflexión al final de sus líneas: “Y he aquí que los hombres se preguntan: si escrito estaba, consignado y sellado, el exacto punto de su muerte, ¿por qué o para qué se detuvo el Ángel a discutir vanas razones? Y Alguien responde: fue para que esta historia pudiera ser contada” (Shua, 2011: 149). Tras las frases de Shua se encuentran, asomándose apenas en las líneas arriba citadas, elementos narrativos como la descripción. ¿Para qué detenerse en detalles?, podría entenderse. Para que la historia tenga coherencia y cohesión.

Es decir, tras un microrrelato se pone de manifiesto una de las preguntas clave de la escritura: ¿qué ritmo debe llevar la historia? Pero claro, esto no se puede (o al menos no se debería) poner de forma clara en el texto, pues una de las cuestiones que el escritor se hace de manera inconsciente a lo largo de la escritura de la obra. Y debe tomar elecciones sobre cuándo narrar y cuándo describir. Quizá por eso ese alguien que responde en el microrrelato se encuentra enmarcado por una mayúscula, aludiendo al autor.

Más no es esta cuestión la única que se intenta resolver y/o evidenciar, puesto que todos los microrrelatos trabajados en esta sección responden a preguntas que siempre tienen que ver con la escritura: ¿quién escribe? ¿Por qué escribe? ¿A quién le escribe? ¿Qué es lo que escribe? Estas dudas corresponden a la actualización de los métodos de la que hablábamos arriba porque nos demuestra que la escritura de los microrrelatos,

especialmente los de *Casa de geishas*, están en constante reflexión en torno a todos sus elementos.

Dicho de otra manera, los textos analizados nos llevan a pensar que efectivamente la metatextualidad en los microrrelatos tiene como finalidad repensar las características del proceso de creación que en otros géneros se dan por sentados, sin entrar jamás en conflicto con estructuras ni conceptos. Podemos incluso enunciar a la metatextualidad como un elemento definitorio y común –pero no indispensable– de la minificción en general; por ello pueden darse recopilaciones como la de Lauro Zavala, que se mencionó en la introducción.

Cabe destacar que el poner en tela de juicio a la escritura misma no tiene que ver con menosprecio; en realidad se trata de juegos literarios en los que los escritores ensayan nuevas posibilidades con la intencionalidad de darle un toque fresco a sus escritos y al mismo tiempo se busca genialidad y/u originalidad para plasmar este tipo de ideas. Todo esto va de la mano con su propia validación sobre su quehacer literario, pues reflexionar sobre la ficción a través de la propia ficción implica un razonamiento largo y profundo sobre el trabajo realizado. Más aún en el microrrelato donde se debe depurar todo aquello que sobre, que entorpezca la lectura o que le reste espontaneidad al texto.

Conclusiones

Mucho hemos dicho ya sobre *Casa de geishas*, por lo que es momento de hacer una retroalimentación de lo expuesto para realizar nuestras conclusiones. Comenzaremos este apartado hablando sobre la introducción de la presente investigación. Cuatro puntos nos parecen importantes para ser retomados aquí: la definición del microrrelato, el lector activo como lector ideal de microrrelatos, Shua en relación a su obra y la literatura comparada.

Desde los inicios de este trabajo dijimos que nuestra intención no era, ni es, llegar a una definición conceptual del microrrelato; esto es debido a que se trata de una tarea muy arriesgada, por un lado, y a que no es parte del eje estructural de esta tesis, por el otro. Pero aun cuando no pretendimos decir con precisión quirúrgica qué es el microrrelato si es importante –incluso imprescindible– tener una aproximación. Para ello, revisamos varias definiciones dependiendo de la propia nomenclatura.

Nos parece importante llamar la atención sobre el acercamiento realizado por Lauro Zavala, especialmente donde dice que el microrrelato es “un texto parcialmente narrativo con dominante poética o ensayística” (Zavala, 2012:4). La dominante ensayística es un rasgo en el que no profundizamos pero que se evidencia, especialmente en el tercer capítulo al revisar las reinterpretaciones de los textos clásicos. Esta característica nos lleva al lector activo, pues las ideas que se barajan en los microrrelatos –especialmente en los de Shua– plantean ideas con determinadas problemáticas que en general implican una participación por parte del lector.

De esta forma, el lector no solo tiene la necesidad de crear elipsis para acceder a la comprensión del microrrelato, sino que también debe posicionarse frente al texto. En ese sentido, queda mucho por investigar e incluso puede ser factible que se aborde a partir de la teoría de la recepción; esto en función de los elementos intrínsecos que se deben estudiar y analizar para poder trabajar la relación que se crea al leer entre lector y texto, así como la posición que dicho lector toma a partir de la lectura.

Retomando ahora los otros dos puntos, Shua con su obra y la literatura comparada, hemos de decir que son elementos a resaltar aquí debido a que todas las páginas precedentes se enfocan en eso: en uno de los textos de Shua, *Casa de geishas*, a partir de la mirada crítica de la literatura comparada. Reiteramos que es por ello que hemos hecho uso

de distintas perspectivas teóricas, tomando únicamente los postulados e interpretaciones que nos eran funcionales para demostrar todo aquello que nos propusimos. El hilo conductual ha sido, desde nuestra perspectiva, fundamental para llevar a cabo la investigación. Es por ello que esta recapitulación funciona como un esqueleto con todo y su medula ósea, pues es indispensable que quede clara la relación de los temas abordados.

Demostraremos esto por medio de una breve síntesis de cada capítulo para después realizar una valoración global a través de las relaciones, los puentes y las conexiones entre cada uno de los elementos trabajados. Vayamos en orden, comenzado por el primer capítulo.

Empezamos hablando del orientalismo como una elaboración de un entramado complejo y difuso, destacando las múltiples aproximaciones de Edward Said. Tomamos a este teórico como la base de una serie de estudios sobre el orientalismo debido a su trascendencia y después de valorar sus aportaciones las comparamos con la información expuesta del mismo tema pero de otros autores. Es verdad que actualmente el orientalismo, y especialmente el que se da –y se dio– en América Latina no corresponde de manera rigurosa con su versión europea; pero eso no evita que existan lazos y conexiones con lo que de cierta forma podríamos llamar el orientalismo “original”.

Pese a las divergencias entre los orientalismos, nos parece que la importancia de Oriente en relación con Europa y América radica en la perspectiva prefabricada que se crea para poder asimilarlo. De esta manera se engloban la construcción de Oriente de la que Said habla y el filtro en el que se convierte Occidente para “comprender” a Oriente en América Latina; con esto no minimizamos las diferencias de apreciación, pero si unificamos una perspectiva en la que a final de cuentas se le ve al oriental como un ser extraño, ajeno.

Este primer apartado busca clarificar y exponer los diferentes tipos de orientalismo que han surgido a lo largo del tiempo, pues pareciera que se trata de una teoría completamente distinta de acuerdo al autor que se revise. La relación que hicimos casi al final del apartado 1.1 con el latinoamericanismo no busca contrastar las diferencias entre este y el concepto de orientalismo; la idea general era crear una base teórica que nos permitiera analizar lo que consideramos los antecedentes de *Casa de geishas*.

De esta manera, Oriente visto desde Latinoamérica, con todo y su bagaje teórico, se convierte en un campo fértil para el análisis literario; y más aún para la literatura

comparada. No fue pues fortuita la decisión de hablar sobre poesía latinoamericana en el apartado 1.2: se pensó en este análisis de autores variopintos (que en apariencia no tienen nada en común) en función del ya mencionado hilo conductual. Era importante demostrar que Oriente ha sido plasmado de diversas formas por muchos autores, antes de que apareciera impreso *Casa de geishas*.

El modernismo es una corriente literaria que nos ha servido bastante bien para ejemplificar y demostrar cómo las estructuras y las temáticas orientalistas fueron permeando en la cultura latinoamericana. Pero el modernismo nos sirve también de puente, puesto que expresa por su propia forma de creación la manera en que Oriente se recrea y se adapta en América Latina; es significativo que el modernismo sea latinoamericano pero con bases europeas y a veces con la mirada en Japón, China o la India. Todo esto en conjunto realiza, sin necesidad de hacer un esfuerzo grande, una visión mundial que le da a este trabajo la justificación perfecta para su razón de ser.

Insistimos en plantear la poesía modernista como el antecedente de *Casa de geishas*, por lo que el enfoque internacional se perfila aún antes de realizar el análisis propiamente dicho del texto de Shua, y, además, nos proporciona una razón más para ligarlo con la literatura comparada como herramienta de trabajo. Otro elemento que evidencia las conexiones entre los temas trabajados en la presente investigación, así como la metodología utilizada se encuentra en el hecho de que Teóphile Gautier inspiró a muchos de los poetas modernistas.

Esto no es un simple detalle. La presencia de un francés orientalista como nutriente para las obras modernistas es una prueba más de las relaciones intrínsecas que anteceden a *Casa de geishas* y que vienen a conformar una tradición bien identificada. Dicha tradición traspasó las fronteras de los géneros, llegando incluso a la narrativa y en específico a la crónica. Fue en el apartado 1.3 donde se perfiló este tema, comenzando por mencionar a Manuel Gutiérrez Nájera que introdujo a la crónica en América Latina, a imitación de la *chronique* francesa. En este estilo narrativo también se habló mucho de Oriente y cabe destacar el especial interés de los argentinos por el tópico.

Vemos pues que nuevamente hay relaciones que van más allá de las fronteras nacionales, pues se pueden rastrear de forma realmente sencilla la presencia de Francia, Japón y Argentina en el mismo lugar. Los escritores latinoamericanos que trabajaron los

temas orientalistas con base en los franceses, así como otros que tomaron elementos de otras naciones europeas, continuaron y engrosaron la literatura orientalista bajo las mismas perspectivas de la poesía: se vuelve a construir Oriente a partir de los presupuestos, del misticismo, de la extrañeza y la naturaleza.

Quizá la diferencia más marcada entre la poesía latinoamericana y su contraparte narrativa sea la creación de ambientes. La brevedad que es propia de la poesía y que tiende a generar ciertas exclusiones no es precisamente característica de la crónica orientalista. En este campo los escritores se esforzaron por plasmar ambientes a través de la descripción de los lugares ignotos que estaban pintando por medio de las letras y para ello hicieron uso de la adjetivación. Además, se apoyaron de la puntuación para crear pausas donde lo creyeron necesario; de esta forma, se generó en los textos una especie de calma y/o tranquilidad que pretendía imitar lo que se creía que era Oriente: un mundo de paz que ha alcanzado la serenidad a través de su apego a la naturaleza y sus tradiciones.

El hecho de que la narrativa sea más larga que la poética no contradice un punto clave de esta investigación, la brevedad. Los textos que trabajamos son más largos que los poemas, por supuesto. Pero no se llegan a trabajar novelas como elementos definitorios de la tradición orientalista de la que tanto hemos venido hablando. La existencia de algunos textos de mayor extensión en relación con Oriente, como las novelas de Mario Bellatín, no refuta la idea de que la conexión es la concisión.

A fuerza de vernos obligados a delimitar la investigación, no contemplamos narrativa de mayor extensión, por un lado. Y por el otro, al tratarse de microrrelato no nos ha parecido inherente fijar conexiones con trabajos de mayor extensión –lo que de ninguna manera, insistimos, quiere decir que no las haya–. Nuestra línea temática nos llevó a adscribirnos a los géneros cortos, pues la propia naturaleza del microrrelato nos planteó la pista para rastrear los elementos concomitantes y necesarios para este trabajo.

En ese sentido, cabe retomar la idea de los mundos esféricos planteada en el apartado 1.4, pues nos da la respuesta al considerar tanto el haikú, el cuento, la crónica y el microrrelato como elementos autosuficientes con todo y sus “pocas” palabras. El considerar a todos estos géneros como universos completos también solidifica la conexión entre ellos, pues se trata de diferentes estilos, el haikú incluso sin narratividad, provenientes de diferentes lugares y con varios elementos en común, además de la temática.

La precisión requerida en los cuentos, en la poesía y más aún en los microrrelatos entra en mediación cuando se considera a la poesía en prosa como otro elemento fundamental de esta miscelánea. Es por ello que nombres como Baudelaire y Arreola, por mencionar sólo un par, son fundamentales. Queda pues establecido el entramado sobre el que hemos trabajado, del que en realidad es más sencillo encontrar las conexiones mezcladas que establecer la función de cada unidad por separado.

Sin embargo, el que los vínculos estén tan estrechamente unidos hace más importante la dispersión de estos para trabajar y luego realizar una valoración de ellos tomando en cuenta las relaciones y adaptaciones de las partes con sus lazos. Pensando en todo esto se plantearon los otros dos capítulos. En el segundo nos ocupamos de *Casa de geishas* en tanto burdel, donde lo primero que se hace es establecer el lugar a partir de las prostitutas.

El sitio es considerado, desde la antigüedad como un lugar para la perversión, para las pasiones prohibidas, para el desfogue. Pero es una de las construcciones sociales de doble moral creado por antonomasia: todos hablan de lo mal que se ve, de sus mujeres como dañinas y malvadas, de su marginalidad... pero jamás se le elimina realmente porque pese a todo es un lugar *necesario*; para que la maldad se contenga en un lugar específico y no este diseminado por todas partes, para que las mujeres de la mala vida encuentren *su lugar*, para que los hombres peregrinen al sitio y se deshagan de sus ardores sin ser vistos y/o molestados por la sociedad, para que el dinero que reporta sea recaudado. De ahí el que se le aísle, cual gueto.

Así, el burdel ha subsistido por siglos, de manera real y ficticia. También se ha mantenido la idealización de la mancebía a partir de construcciones metadiscursivas como la pintura y el cine, y de ahí que todos tengamos una idea más o menos clara de cómo es y un burdel y cómo funciona, aun sin haber visitado uno real. La casa de citas está condicionada por muchas cosas, algunas de ellas son la ideología con sus respectivas preconcepciones, los espacios físicos, las tradiciones. Todo esto se trabajó en el apartado 2.2, debido a la importancia de establecer los espacios simbólicos y reales.

De hecho, una de las implicaciones más relevantes se encuentra en los apartados contenidos por el apartado 2.2, puesto que es ahí donde llegamos a dos conclusiones: a) la casa se plantea como un mundo completo, un sitio que es autosuficiente (por eso tiene de

todo, desde un espacio para los espectáculos, hasta un cementerio); y b) los personajes nombran los espacios y los espacios delimitan a los personajes, física y simbólicamente. En otras palabras, la *Casa de geishas* es un mundo constituido a partir de microrrelatos donde se categorizan los lugares en función del rol que los personajes desempeñan en ese sitio.

Es por ello que después nos enfocamos a hablar de cada uno de los personajes icónicos de la casa. Comenzamos por la madama, que casi es siempre considerada como una mujer sin escrúpulos que se aprovecha de la situación de sus pupilas para enriquecerse. Nosotros planteamos también a la madama como un estereotipo prefabricado, como una creación imaginada, una ilusión, al igual que básicamente todos los elementos que se trabajaron en esta investigación. La madama responde a la reproducción de esquemas y patrones previamente establecidos, es pues, la continuación de una tradición establecida mucho antes de que ella, como personaje ficticio de *Casa de geishas*, existiera.

Las prostitutas son también importantes para este trabajo, pues representan diversas cosas, más allá de su relación directa con la sexualidad. En principio, tenemos a la prostituta como un cuerpo erótico, sin maternidad; pero se trata de un entramado de condiciones sociales, políticas, culturales, económicas. Y además, de mujeres, no de objetos. Las denominadas mujeres de la vida galante son también seres humanos que tienen una vida más allá del prostíbulo, tienen familia, hijos, problemas, sentimientos, errores y aciertos; como todos. Por eso la *Casa* contiene muchas otras cosas además de prostitución. Y las mujeres que trabajan en el burdel cumplen, hasta cierto punto, con las condiciones que establecen su profesión: se disfrazan con maquillaje y ejercicio, se cambian el nombre, se esclavizan dentro del burdel.

Todo en aras de mantener el estereotipo, y a la vez, el trabajo. Si dejan de ser bellas, por ejemplo, dejan de ser funcionales para el eros. El que se sometan a tantos procesos físicos y sociales corresponde a la idea, extrapolada de Beauvoir, que expusimos antes: la prostituta no nace, se hace. La eliminación de su identidad, expresada en el cambio de nombre, tiene que ver también con la idea cultural de que la mujer no es un ser individual que tiene aspiraciones y deseos, sino que es un conjunto en el que todas son putas en mayor o menor grado. Y además, la denominación específica del nuevo nombre tiene que ver con el tabú, pues este nuevo seudónimo debe reflejar la personalidad erótica de la prostituta, de tal forma que sirva para cumplir alguna de las fantasías sexuales de los clientes.

Y la esclavización de estas mujeres va estrechamente relacionada con el apartado 2.3.3, ósea, los clientes. Los hombres son coparticipes de la prostitución y, si no hubiera demanda, no habría mercado. Pero, como ya dijimos, la creación del burdel como un lugar que establece y contiene los límites de las prostitutas, se da en tanto la necesidad masculina de preservar su intimidad cuando deambula por el sitio. Recordemos que, también, se va al burdel por diversas razones: como desahogo, como ritual e incluso como simulacro de la masculinidad. Se trata de una creación de ficciones, de ceremonias y costumbres basadas en las ilusiones que preservan el halo de misterio que en primer capítulo se trabajó. Lo mismo sucede con el tercero, donde nos enfocamos a hablar de intertextos y metatextos.

Se habló de la intertextualidad como un dialogo entre libros con relaciones orientales. Tal es el caso del golem (que es representado por Bellatín en un cuento; dicho autor mantiene la perspectiva orientalista en otros textos suyos, lo que no deja de ser interesante para este trabajo), de la Cenicienta –china–, el unicornio, *Las mil y una noches*. Este capítulo de cierre se dividió en dos partes, la primera centrada en diversos intertextos. En un principio nos pusimos a hablar del golem como una creación intertextual y metadiscursiva reinterpretada a través del tiempo. Los microrrelatos que usan la intertextualidad se apoyan en ella para evitar hacer descripciones, pues se parte de personajes bastante conocidos como el golem.

Uno de los intertextos trabajados fue la biblia por el evidente intento de los rabinos de acercarse a Dios a través de la imitación de la creación. Aquí se encuentra un lazo importante con toda la investigación: la ilusión. Se trata de un elemento que se ha estado reiterando a lo largo de estas páginas, pues permea a toda *Casa de geishas*. Otra cosa que se puede relacionar del golem con otros apartados es la importancia del nombre; así como el nombre del golem le da vida, las prostitutas viven y perviven a partir de esta realidad inventada para la que se fabrican un nombre nuevo, a la manera del rabino.

Después nos enfocamos en la visión dual del unicornio, en la que de alguna manera entran en mediación dos visiones que se contraponen: la fiereza, el poder e incluso virilidad en relación la sutileza, la pureza y la sumisión a una doncella. El unicornio, que además en China se trata de un emblema real, se liga también con otras partes de la investigación, pues además de tratarse de un intertexto (en relación con *Las mil y una noches* y la *Celestina*, por ejemplo) funciona de igual manera como un elemento orientalista con connotaciones

sexuales claras. Para hacer más grande la lista, el unicornio en *Casa de geishas* se convierte también en un interdiscurso al confrontarlo con la pintura medieval.

Al igual que el golem y el unicornio, el ermitaño es un personaje medieval que abordamos en tanto intertexto; pero también se le planteó como una metáfora del escritor, por su semejanza: se trata de seres que deben estar aislados de los demás para que así se puedan recibir la inspiración divina. Pese a lo anterior, nos enfocamos a trabajar en su mayoría sobre el antitipo del ermitaño, pues es el personaje que más se ve en la *Casa* y que cae en todas las tentaciones, confirmando así la existencia y validez de la casa: para que el ermitaño sea admirado deben existir tentaciones.

Continuando con la intertextualidad, y un poco la metatextualidad, hablamos también de Cenicienta y Blancanieves, quienes de alguna manera hicieron reflexiones en torno a la escritura y la apreciación de la misma. Y la interdiscursividad se vio reflejada en el momento en que Freud apareció de forma tácita. Pero en ese apartado apareció también otro elemento digno de resaltar, la intratextualidad. Por medio de la concatenación de un par de microrrelatos se obtuvo una apreciación muy diferente de las historias, puesto que incluso se evidenció que ni los príncipes de hadas son hombres perfectos y, por lo tanto, Shua fue en contra de la narrativa tradicional que enmarca este tipo de cuentos con un final feliz en el que todos “vivieron felices para siempre”.

La intertextualidad continuó siendo explorada en dos apartados más. En el apartado 3.1.5 se trabajó sobre la reinterpretación del sapo que se convierte en príncipe, centrándonos un poco en la actualización de los cuentos habituales a partir de marcas textuales como el “ahora” en sustitución del “había una vez”. Finalmente en cuanto a intertextualidad, hablamos de diversas tradiciones literarias y para esto se realizó una breve aproximación a los conceptos de “clásico” y “canon”. Luego se hizo un breve recorrido por distintos autores, corrientes y géneros como lo fueron Dante, Homero, Bécquer, Neruda e incluso *Las mil y una noches*.

Ya en el apartado 3.2 trabajamos la metatextualidad como un discurso que reflexiona sobre el propio discurso. A partir de una burla reflexiva, la metatextualidad que se encuentra en los microrrelatos de *Casa de geishas*, encontramos diversos temas que son inherentes a la escritura y su devenir. Se habla de los fracasos literarios, de la instauración de mentiras como verdades a partir de una creación ficcional, de la crítica, los géneros

literarios, el proceso de creación literaria, etc. Sin embargo, los microrrelatos que tienen metatextualidad intentan responder de forma directa o indirecta diversas cuestiones sobre la escritura: ¿cuál es el fin de la escritura/literatura? ¿Debe confiar el lector en lo que está leyendo? ¿Cuáles son los límites entre los géneros? ¿Por qué hay textos que perduran y otros que no? ¿Cuál es la razón de ser de los críticos? ¿Cómo son el autor y el lector ideal? ¿Quién es ese ser que crea historias?; ¿por qué decide plasmar un montón de cosas inexistentes?; ¿a quién se dirige?, ¿qué es lo que está contando, si no existe?

Todas estas preguntas, y más, se plantean en *Casa de geishas*. Es momento ahora de valorar todas las implicaciones del texto de Ana María Shua, más allá de la separación metodológica que hemos realizado para trabajar con nuestro objeto de estudio. Oriente fue el comienzo de esta investigación, debido al propio título de la obra que evoca esa ilusión mística de lo que concebimos como oriental. Y Oriente se encuentra presente en todos lados: en los antecedentes latinoamericanos como la poesía modernista, en el burdel, en los intertextos de origen oriental...

De igual manera la sexualidad está en toda la *Casa*: el Oriente exótico con la fabricación de las geishas y los propios intertextos participan. La metatextualidad también participa de esta idea, especialmente al comparar la escritura y la prostitución. Y los intertextos y la metatextualidad también están presentes en todo el libro, pues la propia idea del burdel es un intertexto y Oriente se conforma en el colectivo imaginario por medio de la interdiscursividad. La *Casa* es metatextual desde el propio reclutamiento de las geishas, en el primer microrrelato, pues una vez encontradas las prostitutas se especifica que “a esta altura ya es posible distinguir qué tipo de burdel se está gestando y hasta qué tipo de clientela podría atraer. Como un libro de cuentos o poemas, a veces incluso una novela” (Shua, 2011: 5).

En otras palabras, Oriente, ilusión, sexualidad, intertextualidad, interdiscursividad y metatextualidad son los grandes ejes temáticos de *Casa de geishas*; pero todos estos elementos se dan al mismo tiempo, al paso que la casa se va construyendo en tanto burdel y en tanto espacio ficcional simbólico y discursivo. La imbricación es muy fuerte, continua e indisoluble. La casa funciona de esta manera, presentándose efectivamente como un mundo completo, autosuficiente y autorregulado por sus reglas.

Se demuestra pues que no es necesaria la verborrea inagotable de las inmensas novelas de cientos de páginas para construir mundos configurados por completo, con elementos cien por ciento funcionales. La concisión es otra de las características fundamentales de *Casa de geishas*, que al igual que los rasgos anteriores, es básicamente imprescindible para categorizar y describir el texto de Ana María Shua. Reiteramos, nuevamente, que todos sus elementos claves son piezas de un rompecabezas muy intrincado. Es por ello que quedan cosas por revisar y analizar.

La multitud de microrrelatos no abordados en este trabajo habla de la densidad de la *Casa*, con su miscelánea extensa aún por descubrir. Aquí se encuentra solamente la parte visible del iceberg, dejando un campo amplio explorar aún. Consideramos que la teoría de la recepción tiene mucho trabajo por realizar con este texto, buscando y demostrando las conexiones elípticas que el lector debe generar. La semiótica, la teoría de los polisistemas, la sociocrítica, el feminismo: todas estas visiones pueden ofrecer un enfoque enriquecedor. También hay temáticas en las que se puede profundizar o comenzar a trabajar, como lo son los guiños literarios en los microrrelatos, la narratividad –o la ausencia de la misma– en *Casa de geishas*, y un largo etcétera. Sin embargo, a fuerza de centrarnos en determinadas aspectos para delimitar nuestro objeto de estudio, hemos de decir que por ahora tenemos que conformarnos con una visión de la *Casa* como un mundo exótico, erótico, interdiscursivo y metatextual creado a partir de la brevedad donde todo puede suceder. Como prueba de lo anterior se encuentra el último microrrelato del texto, “Pezpié”:

- Había un pez que me hacía doler el pie.
- ¿Era un tiburón y te lo comía?
- No era un tiburón, no me lo comía, no lo mordía.
- Pero te hacía doler.
- Sí. Yo ponía el pie en... Había agua. Y tiraba para abajo, fuerte. No lo veía.
- ¿Te tiraba del pie?
- No me tiraba del pie. Me lo hacía doler. Tiraba pero no del pie. Era un pez muy raro.
- ¿Cómo era?
- No lo vi, pero yo sabía que era un pez y las palabras muy raro.
- ¿Y después?
- Después estoy aquí. Aquí, ¿dónde es? (Shua, 2011: 240).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2005). “Retórica, comunicación, interdiscursividad” [en línea] en *Revista de investigación lingüística*. Vol. 8. Núm. 1. Pp. 7-34 Disponible en: <http://revistas.um.es/index.php/ril/article/viewFile/6671/6471> [consultado el 22 de noviembre de 2014].
- ARCIPRESTE DE HITA, Juan Ruiz (1997). *Libro de buen amor*. México: Mexicanos unidos [1343].
- ARREOLA, Juan José (1987). *Bestiario*. México: JM [1959].
- ARREOLA, Juan José (1995). *Confabulario*. México: JM [1952].
- BAÑOS VALLEJO, Fernando Juan (2011). “El ermitaño en la literatura medieval española: arquetipos y variedades” [en línea] en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Angel y RUIZ DE AGUIRRE TEJA, Ramón (coord.) *El monacato espontáneo: eremitas y eremitorios en el mundo medieval*. Disponible en: http://www.academia.edu/2501822/_El_ermita%C3%B1o_en_la_literatura_medieval_espa%C3%B1ola_arquetipo_y_variedades_ [consultado el 26 de octubre de 2014].
- BARR, Lois (2010). “Short, shorter, shortest stories by Shua”. En *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*. Vol. 25. Núm. 2.
- BASHO, Matsuo (2005). *Sendas de Oku*. México: FCE [*Oku no Hosomichi*. Trad. Paz, Octavio y Hayashiya, Eikichi].
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1924). *Rimas* [en línea]. Montevideo: La bolsa de los libros Claudio García [1871]. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000124432&page=1> [consultado el 7 de enero de 2015].
- BELLATÍN, Mario (2006). *Margo Glantz y su golem preferido* [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/margo-glantz-y-su-golem-preferido-0/html/2fc8c2bb-3105-4579-8f76-02cf20ec1496_2.html#I_0_ [consultado el 10 de abril de 2012].
- BENÍTEZ VILLALBA, Jesús (2008). “Guillermo Valencia” en ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.) (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra [1987].
- BENÍTEZ, Fernando (1992). *El galeón del Pacífico: Acapulco-Manila 1565-1815*. México: Gobierno constitucional del estado de Guerrero.
- BERISTÁIN, Helena (2006). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa [1985].
- BIBLIA. Madrid: San Pablo / Verbo Divino.

- BLOOM, Harold (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama [*The western canon. The book and school of ages* (1994)].
- BOCCACCIO, Giovanni (2011). *El Decamerón*. México: Porrúa [1496].
- BORÁROS-BAKUCZ, (2008). “Érase una vez... Cuentos de hadas de hoy: versiones para princesas y príncipes sapo” [en línea] en *El cuento en red: Estudios sobre la ficción breve*. Núm. 18. Disponible en: http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=302 [consultado el 27 de diciembre de 2014].
- BORGES, Jorge Luis (1972). *El oro de los tigres*. Buenos Aires: Emecé
- BORGES, Jorge Luis (1977). *Obra poética. 1923-1977*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (2006). *Manual de zoología fantástica*. México: FCE [1957].
- BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina (1977). *Antología de literatura fantástica*. Barcelona: De bolsillo.
- CALVO REVILLA, Ana (2012). “Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad” en CALVO REVILLA, Ana y DE NAVASCUÉS, Javier (eds.) (2012). *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Iberoamericana.
- CARILLA, Emilio (2008). “Ricardo Jaimes Freyre” en ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.) (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra [1987].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001). *Novelas ejemplares*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [1547-1616].
- CHEVALIER, Jean (1995). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder [1969].
- CID LUCAS, Fernando y CRIADO LÓPEZ, Irene (2010). “Los haikus de José Juan Tablada de ‘Un día... (poemas sintéticos)’ como recurso didáctico” en *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*. Núm. 3. Pp. 3-9.
- COLLANTES DE TERÁN, Juan (2008). “Rubén Darío” en ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.) (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra [1987].
- CORTÁZAR, Julio (1983). *Último round*. México: Siglo XXI [1969].
- CUARTAS RESTREPO, Juan Manuel (2000). “El haiku: fuente oriental de la poesía de Octavio Paz” en *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*. Vol. 58. Núm. 59. Pp. 37-44.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2010). “El *flâneur* y la *flanerie* en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Arturo Ambrogi” en *Filología y lingüística*. Vol. 36. Núm. 2. Pp. 59-86.

- DAHL BUCHANAN, Rhonda (2000a). "El cuento brevísimo en *La casa de geishas* de Ana María Shua" en *El Cuento en Red* [en línea]. Núm. 2. Otoño. Pp. 101-112. Disponible en: http://bidi.xoc.uam.mx/busqueda.php?indice=AUTOR&tipo_material=TODO&terminos=Dahl%20Buchanan,%20Rhonda&indice_resultados=0&pagina=1 [consultado el 18 de noviembre de 2013].
- DAHL BUCHANAN, Rhonda (2000b). "Visiones apocalípticas en una novela argentina: La muerte como efecto secundario de Ana María Shua" en *Revista Iberoamericana*. Vol. 66. Núm. 192. Julio-Septiembre.
- DAHL BUCHANAN, Rhonda (2001). *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Washington: Agencia interamericana para la cooperación y el desarrollo.
- DALBY, Liza Crihfield (1983). *Geisha*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- DAMROSCH, David; MELAS, Natalie; BUTHELEZI, Mbongiseni (eds.) (2009). *The Princeton sourcebook in comparative literatura: from the European enlightenment to the global present*. Princeton: Princeton University Press.
- DARÍO, Rubén (1918). *Cuentos y crónicas*. Madrid: Mundo latino.
- DARÍO, Rubén (1963). *Azul...* México: Latinoamericana [1888].
- DE ARMAS, Emilio (2008). "Julián del casal" en ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.) (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra [1987].
- DE BEAUVOIR, Simone (2008). *El segundo sexo*. Madrid: Catedra [*Le deuxième sexe*, 1949].
- DEXTER, Gary (2012). "Primeras cienientas" [en línea] en Nexos: sociedad, ciencia, literatura. Vol. 34. Núm. 409. Disponible en: <http://go.galegroup.com.etchconricyt.idm.oclc.org/ps/i.do?action=interpret&id=GALE%7CA278949801&v=2.1&u=pu&it=r&p=IFME&sw=w&authCount=1> [consultado el 18 de noviembre de 2014].
- DI GERÓNIMO, Miriam (2010). "Intimidación, deseo y erotismo en Casa de geishas de Ana María Shua" [en línea] en *Cuadernos del CILHA*. Año 11, Núm. 13. Pp. 21-29. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?t=Intimidación%2C+deseo+y+erotismo&db=1&td=todo> [Consultado el 23 de octubre de 2011].
- DOMÍNGUEZ MICHEL, Christopher (2011). "Diario de fatigas / Cerca-lejos de Oriente" en *Reforma* [en línea]. 3 de julio. Disponible en: http://go.galegroup.com.etchconricyt.idm.oclc.org/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&sort=RELEVANCE&inPS=true&prodId=IFME&userGroupName=pu&tabID=T004&searchId=R2&resultListType=RESULT_LIST&contentSegment=&searchType=AdvancedSearch

- hForm¤tPosition=1&contentSet=GALE%7CA260387649&&docId=GALE|A260387649&docType=GALE&role= [consultado el 10 de enero de 2014].
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2008). “Tulipanes en suelo de nopales. El modernismo literario y el primer japonismo de José Juan Tablada” en *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos* (2007). Vol. 2. Pp. 205-209. México: UNAM / Facultad de Filosofía y Letras.
- EL SAGRADO CORÁN (2005). Versión castellana de Julio Cortés [en línea]. San Salvador: Centro Cultural Islámico Fátimah Az-Zahra. Disponible en: <http://www.inmental.net/el-coranes.pdf> [consultado el 29 de octubre de 2014].
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana: etimologías sanscrito, hebreo, griego, latín, árabe, lenguas indígenas americanas, etc.: versiones de la mayoría de las voces en francés, italiano, inglés, alemán, portugués, catalán, esperanto* (1966). Madrid: Espasa Calpe [1920].
- ESTEBAN, José (2005). *Las mil y una palabras de casa de putas*. Sevilla: Espuela de plata.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis (2010). “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano” en ROAS, David (comp.) (2010). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco. Pp. 121-153.
- FERRERO, Adrián (2009). “Ana María Shua. Mascotas inventadas” en *Chasqui*. Vol. 38. Núm. 2. Noviembre. Pp. 220-224.
- FERRERO, Adrián (2011). “Shua, Ana María. Cuidado que hay trampa: cuentos del mundo sobre trampas y tramposos” en *Chasqui*. Vol. 40. Núm. 2. Noviembre. Pp. 213-216.
- FERRERO, Adrián (2012). “Shua, Ana María. Fenómenos de circo” en *Chasqui*. Vol. 41. Núm. 2. Noviembre. Pp. 250-253
- FOSTER, David William (2008). “Women and Power in Argentine Literature; Stories, Interviews, and Critical Essays of Díaz, Gwendolyn” en *Chasqui*. Vol. 37. Núm. 2.
- FOX, Robin Lane (2008). *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*. Barcelona: Crítica [*The classical world. An epic history of Greece and Rome* (2005)].
- GÁLVEZ, Marina (2008). “Manuel Gutiérrez Nájera” en ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.) (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra [1987].
- GAMBOA, Federico (2002). *Santa*. Madrid: Cátedra [1908].
- GARCÍA-PELAYO Y GROSS, Ramón (1987). *Pequeño Larousse ilustrado*. México: Larousse.
- GASQUET, Axel (2008). *El orientalismo argentino (1900-1940)*. De la revista *Nosotros al grupo Sur* [en línea]. College Park: University of Maryland. Disponible en:

- [http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP22\(AxelGasquet\).pdf](http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP22(AxelGasquet).pdf) [consultado el 18 de noviembre de 2013].
- GASQUET, Axel (2010). *L'orient au sud. L'orientalisme littéraire argentin d'Esteban Echeverría à Roberto Arlt*. Chamalières: Presses Universitaires Blaise Pascal [*Oriente al sur, el orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, 2007. Buenos Aires: Eudeba].
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus [Palimpsestes, 1962].
- GLADHART, Amalia (2011). "Microfictions of Ana María Shua" en *Letras femeninas*. Vol. 37. Núm. 1.
- GOLDEN, Arthur (1997). *Memoirs of a Geisha: a novel*. New York: Vintage books.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1913). *El alma japonesa*. París: Garnier hermanos [1906].
- GÓMEZ, Leila (2007). "'Orientalismo argentino': hacia apertura de un canon monolítico" en *Confluencia*. Vol. 22. Núm. 2. Pp. 162-165.
- GONÁLEZ DE GAMBIER, Emma (2002). *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Síntesis.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (2004). *Exóticas / Trozos de vida*. Santa fe: El Cid Editor [1911; 1933].
- GRAN DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO LARROUSE (1988). Navarra: Plaza y Janés [Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, 1982-1986].
- GRIMM, Jacob y GRIMM, Wilhelm (2013). *Cuentos de Grimm*. México: Porrúa [*Kinder und Hausmärchen*, 1815].
- GUARNÉ, Blai (2008). "De monos y japoneses: mimetismo y anástrofe en la representación orientalista" en PRADO-FONTS, Carles (coord.). "Orientalismo" [dossier en línea]. *Digithum*. Núm. 10. Disponible en: <http://www.uoc.edu/digithum/10/dt/esp/guarne.pdf> [consultado el 26 de marzo de 2014].
- GUEREÑA, Jean-Louis (2003). "El burdel como espacio de sociabilidad" en *Hispania*. Vol. 63/2. Núm. 214. Pp. 551-570.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (1966). *Poesías completas*. Vol. I. Porrúa: México [1953].
- HAYA, Vicente (2007). "El haiku japonés: esencia y tipología" en *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*. Vol. 1. Núm. 5.
- HERNÁNDEZ RANZ, Olalla (2007). "Bajo la lupa: la pervivencia de arquetipos en los cuentos de hadas actuales. La Cenicienta de Roberto Innocenti" [en línea] en *Educación y biblioteca*. Año: 19. Núm. 157. Pp. 24-26. Disponible en: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/119328/1/EB19_N157_P24-26.pdf [consultado el 18 de noviembre de 2014].

- HOMERO (1989). *La Odisea*. México: Época [s. VII a. C.].
- IDEL, Moshe (2008). *El Golem. Tradiciones mágicas y místicas del judaísmo sobre la creación de un hombre artificial*. Madrid: Siruela [*Golem – Masorot maguiot ve-mistiot be-yahadut al yetzirat adam melajuti*, 1996].
- JAIMES FREYRE, Ricardo (1899). *Castalia bárbara. País de sueño, país de sombra* [en línea]. Buenos Aires: Imprenta de Juan Schürer-Stolle. Disponible en: <https://archive.org/details/castaliabrbara00jaim> [consultado el 13 de febrero de 2014].
- JUDENSNAIDER, Ivy (2011). “El Maharal y la creación del Golem” [en línea] en *Prometeica*, Año. 1, N°. 3. Pp. 68-80. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?t=El+Maharal+y+la+creaci%C3%B3n+del+Golem&db=1&td=todo> [consultado el 10 de abril de 2012].
- KADIR, Djelal (2000). “Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada” en MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *et al.* (2000). *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.
- KOCH, Dolores M. (2000). “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato” en *El cuento en Red* [en línea] Núm. 2, Otoño. Pp. 3-10. Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3699&archivo=102503699ipl.pdf&titulo=Diez%20recursos%20para%20lograr%20la%20brevedad%20en%20el%20micro-relato [consultado el 23 de octubre de 2011].
- KOCH, Dolores M. (2011). “Capítulo 1. Julio Torri” en *El cuento en red* [en línea]. Otoño. Núm. 24. Pp. 9-38 Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=8087&archivo=10-570-8087gcj.pdf&titulo=Cap%C3%ADtulo%201.%20Julio%20Torri [consultado el 23 de septiembre de 2013].
- KUSHIGIAN, Julia A., 2004. “Orientalismo en el modernismo hispanoamericano” en *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 38. Núm. 3. Octubre. Pp. 624-626.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2011). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Madrid: Horas y horas [1990].
- LAGMANOVICH, David (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Madrid: Menos cuarto
- LARA, Federico (ed.) (1983). *Poema de gilgamesh*. Madrid: Nacional [2000 a.C.].
- LAS MIL Y UNA NOCHES (1902). Trad. GALLAND, Antonio. Buenos Aires / México: Maucci.

- LEIGHTON, John, et al. (2004). "El art nouveau y Siegfried Bing" en WEISBERG, Gabriel P., et al. (2004). *Los orígenes de L'art nouveau. El imperio de Bing*. Amsterdam: Van Gogh Museum / París: Les arts décoratifs / Amberes: Mercatorfonds / Barcelona: Lunweg.
- LLOPESA, Ricardo (1996). "Orientalismo y modernismo" en *Anales de la literatura hispanoamericana*. Núm. 25. Pp. 171-180.
- LOCKLIN, Blake S. (2010). "Mapping Spanish American Orientalism" en *Delaware Review of Latin American Studies* [en línea]. Vol. 11. Núm. 1. Disponible en: <http://web.ebscohost.com.etechnicryt.idm.oclc.org/ehost/detail?sid=b434245d-d4ed-4c05-810b-ad196595efda%40sessionmgr4002&vid=18&hid=4206&bdata=JnNpdGU9ZWWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=afh&AN=56551799> [consultado el 10 de enero de 2014].
- LÓPEZ, Sergio Raúl (2000). "Recrea Mario Bellatín universos propios" en *Reforma* [en línea]. 13 de diciembre. Disponible en: http://go.galegroup.com.etechnicryt.idm.oclc.org/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&sort=RELEVANCE&inPS=true&prodId=IFME&userGroupName=pu&tabID=T004&searchId=R1&resultListType=RESULT_LIST&contentSegment=&searchType=AdvancedSearchForm¤tPosition=1&contentSet=GALE%7CA129205914&&docId=GALE|A129205914&docType=GALE&role= [consultado el 11 de enero de 2014].
- LUZÓN MARCO, María José (1997). "Intertextualidad e interpretación del discurso" en *EPOS*, XIII. Pp. 135-149.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (2007). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel [1978].
- MARDRUS, J. C. (2007). *El libro de las mil noches y una noche. Vol. II*. Madrid: Cátedra [Trad. IBÁÑEZ, Blasco].
- MARRÓN, Gabriela A. (2009). "¿Qué es un clásico? Prejuicios e historicidad en la definición" en CHICOTE, Gloria Beatriz y GALÁN, Lía (2009). *Diálogos culturales: Actas de las III jornadas de estudios clásicos y medievales*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- MARTÍ, José (1989). *Obra literaria*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho [Ismaelillo, 1882; Versos sencillos, 1891].
- MARTÍN GONZÁLEZ, Matilde (1999). "Fairy tales revisited and transformed: Anne Sexton's critique of social(ized) femininity" [en línea] en *Reden: revista española de estudios norteamericanos*. Núm. 17-18. Pp. 9-22. Disponible en: <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/5023> [consultado el 18 de noviembre de 2014].

- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, María José (2008). “La mujer y el orientalismo en la obra de Cerdá y Rico” en *Contraluz: Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*. Núm. 5. Pp. 57-83.
- MARTÍNEZ, José María (2011). “Querer sin querer: libertad, voluntad y sincretismo religioso en *El estanque de los lotos*, de Amado Nervo” en *Siglo diecinueve*. Núm. 17. Pp. 287-303.
- MEJÍAS ALONSO, Almudena (2008). “Amado Nervo” en ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.) (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra [1987].
- MENDIETA, Eduardo (2006). “Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W. Said y el Latinoamericanismo” en *Tabula rasa*. Julio-Diciembre. Núm. 5. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Colombia. Pp. 67-83.
- MEYRINK, Gustav (2008). *El Golem*. Barcelona: Tusquets [*Der Golem*, 1915].
- MOLINA MOLINA, Ángel Luis (2000). “Del mal necesario a la prohibición del burdel: la prostitución en Murcia (siglos XV-XVII)”, en *Contrastes: Revista de historia moderna*. Núm. 11. Pp. 111-126.
- MONIER-WILLIAMS, Sir Monier (1899). *Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and philologically arranged. With special reference to cognate indo-european languages* [en línea]. Oxford: Clarendon Press. Disponible en: <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/index.php?sfx=pdf> [consultado el 11 de enero de 2014].
- MORGADO GARCÍA, Arturo (2011). “La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: El bestiario de Covarrubias” [en línea] en *Cuadernos de historia moderna*. Núm. 36. Enero. Pp. 67-88. Disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/porta1/modulos.php?name=Revistas2&id=CHMO> [consultado el 27 de octubre de 2014].
- MURAMATSU, Yuji (1967). “Tendencias recientes de los estudios sobre China en el extranjero” en *Estudios orientales*. Vol. 2. Núm. 1. Pp. 7-25.
- NERUDA, Pablo (1994). *Poemas de amor. Antología*. Santiago de Chile: Fundación Pablo Neruda [1924].
- NERVO, Amado (2010). *Plenitud / Perlas negras / Místicas / Los jardines interiores / El estanque de los lotos*. México: Porrúa [*Perlas negras*, 1896; *Místicas*, 1898; *Los jardines interiores*, 1905; *Plenitud*, 1918; *El estanque de los lotos*, 1919].
- NICHOLS, Andrew (2008). *The complete fragments of Ctesias of Cindus: Translation and commentary with and introduction*. Florida: University of Florida.
- NÚÑEZ BECERRA, Fernanda (2002). *La prostitución y su representación en la ciudad de México (siglo XIX). Prácticas y representaciones*. Barcelona: Gedisa.

- NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco (1995). *Mujeres públicas. Historia de la prostitución en España*. Laval: Temas de hoy.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío (2000). “Imagen y poesía en José Juan Tablada y Alonso de Ledesma”. Publicado como “Tablada y sus precursores” en *Suplemento dominical de La crónica*. 5 de noviembre de 2000. Pp. 7-9.
- OVIDO, José Miguel (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 2. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza.
- PAZ, Octavio (1999). *Lo mejor de Octavio Paz I*. Barcelona: Planeta [*Libertad bajo palabra* (1935-1957), 1949; *Salamandra* (1958-1961), 1962].
- PAZ, Octavio (2005). *El laberinto de la soledad / Postdata / Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: FCE [*El laberinto de la soledad*, 1950; *Postdata*, 1970; *Vuelta a El laberinto de la soledad*, 1979].
- PEIRCE, Charles Sanders (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva visión.
- PERRAULT, Charles (2006). *Cuentos de Perrault*. México: Porrúa [1697].
- PIMENTEL, Luz Aurora (2008). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI / UNAM.
- PLATÓN (1966). *Diálogos*. México: Porrúa [s. I, a. C.].
- POHLENZ, Ricardo (2001). “Mario Bellatín: Simulacros japoneses” en *Reforma* [en línea]. 12 de octubre. Disponible en: http://gs3sr3zm5k.search.serialssolutions.com.e techconricyt.idm.oclc.org/?ctx_ver=Z39.88-2004&ctx_enc=info%3Aofi%2Fenc%3a UTF-8&rft_id=info:sid/summon.serialssolutions.com&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:journal&rft.genre=article&rft.atitle=Mario+Bellatin%3A+Simulacros+japoneses&rft.jtitle=Reforma&rft.au=Ricardo+Pohlenz&rft.date=2001-10-12&rft.spage=33&rft.externalDBID=REFO&rft.externalDocID=84478479¶mdict=es-es [consultado el 11 de enero de 2014].
- PONCE, Pedro (2009). “Microfictions of Ana María Shua” en *The review of contemporary fiction*. Vol. 29. Núm. 2.
- PORTER, James I. (2005). “What is ‘classical’ about classical antiquity? Eight propositions” [en línea] en *Arion*. Año 13. Núm. 1. Primavera/Verano. Pp. 27-61. Disponible en: <http://www.bu.edu/arion/files/2010/03/Porter-Classical-Antiquity.pdf> [consultado el 4 de enero de 2015].
- PRASSO, Sheridan (2006). *The Asian Mystique. Dragon ladies, geisha girls, and our fantasies of exotic Orient*. New York: Boston Globe [2005].

- PRAT FERRER, Juan José (2013). *Historia del cuento tradicional* [en línea]. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz. Disponible en: http://www.funjdiaz.net/folklore/pdf/prat_ferrer_historia_cuento_tradicional.pdf [consultado el 29 de octubre de 2014].
- PRATT FAIRCHILD, Hery (Ed.) (1949). *Diccionario de sociología*. México: FCE [1944].
- RAMÍREZ GÓMEZ, Héctor (2004). “Influencia de Oriente en la poesía de José Juan Tablada” en *Revista poligramas*. Núm. 21. Pp. 145-153.
- READER’S DIGEST MÉXICO (1979). *Gran diccionario enciclopédico ilustrado*. Tomo V. México: Reader’s Digest México.
- RODKINSON, Michael L. (Trad.) (1918) *Babylonian Talmud, Book 7: Tract Batrha (Last Gate)* [en línea]. Boston: The Talmud Society. Disponible en: http://www.sacred-texts.com/jud/t07/t0705.htm#page_1.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1991). *Amadís de Gaula*. Barcelona: Planeta [1508; Ed. De CIRLOT, Victoria y RUIZ DOMÉNEC, José Enrique].
- RODRÍGUEZ MARROQUÍN, Angela María (2012). “Érase una vez muchas cenicientas: cómo leer el modelo femenino del siglo XX desde las películas norteamericanas de la Cenicienta” [en línea] en *Memoria y sociedad*. Vol. 16. Núm. 33. Pp. 83-98. Disponible en: http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querry=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=erased+una+vez+muchas+cenicientas [18 de noviembre de 2014].
- ROJAS, Fernando de (2008). *La Celestina*. México: Época [1500].
- RUIZ BAÑOS, Sagrario (1989). “El león y el unicornio (variaciones narrativas)” [en línea] en *Estudios románicos*. Núm. 15. Pp. 1237-1257. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2667896> [consultado el 11 de octubre de 2014].
- SAID, EDWARD W. (2009). *Orientalismo*. Madrid: De bolsillo [*Orientalism*, 1978].
- SANZ DÍEZ, María (2004). “Cenicienta” [en línea] en *Trama y fondo: revista de cultura*. Núm. 17. Pp. 87-94. Disponible en: http://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?querry=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=Maria+Sanz+Diez+Cenicienta [consultado el 18 de noviembre de 2014].
- SCHULMAN, Ivan A. (2008). “Poesía modernista” en ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.) (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra [1987].
- SERRANO, María José (1999). “Nuevas perspectivas en variación sintáctica” en SERRANO, María José (ed.) (1999). *Estudios de variación sintáctica*. Madrid: Iberoamericana.
- SHUA, Ana María (2008). *Cuentos con fantasmas y demonios*. México: Santillana [1994].

- SHUA, Ana María (2011). *Casa de geishas*. Monterrey: Buró blanco / Posdata [1992].
- SIGMUND, Freud (1976). *Obras completas*. Vol. 19 (1923-25) El yo y el ello y otras obras. Buenos Aires: Amorrortu.
- SILVA, Alberto (2008). *El libro del haiku*. Madrid: Visor [2005].
- SOSA, Carlos Hernán (2013). “Shua, Ana María. Fenómenos de circo. Buenos Aires: Emecé, 2011: 195 págs.” en *Cuadernos del CILHA*. Año 13. Núm. 16.
- TABLADA, José Juan (1991). *Obras completas I. Poesía*. México: UNAM / Centro de estudios literarios [1971].
- TABLADA, José Juan (2005). *En el país del sol* [en línea]. México: UNAM [1919]. Disponible en: <http://www.tablada.unam.mx/paisol.pdf> [consultado el 11 de enero de 2014].
- TANABE, Atsuko (1981). *El japonismo de José Juan Tablada*. México: UNAM.
- TAUB, Emmanuel (2008). *Otredad, orientalismo e identidad. Nociones sobre la construcción de otro oriental en la revista Caras y Caretas .1898-1918*. Buenos Aires: Universidad de Belgrano.
- TELLO, Antonio (1992). *Gran diccionario erótico. De voces de España e Hispanoamérica*. Madrid: Temas de hoy.
- TINAJERO, ARACELI (2004). *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette: Purdue University Press.
- TOMASSINI, Graciela (2006). “De las constelaciones y el caos: serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua” en *El Cuento en Red* [en línea]. Núm. 13. Primavera. Pp. 14-38. Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3234&archivo=10-239-3234eyi.pdf&titulo=De%20las%20constelaciones%20y%20el%20Caos:%20Serialidad%20y%20dispersi%C3%B3n%20en%20la%20obra%20minificcional%20de%20Ana%20Mar%C3%ADa%20Shua [consultado el 18 de noviembre de 2013].
- TORRI, Julio (1917). *Ensayos y poemas*. México: Porrúa.
- VALERA PERTEGÀS, Sergi (1996). “Análisis de los aspectos simbólicos del espacio urbano. Perspectivas desde la Psicología Ambiental” en *Revista de Psicología Universitat Tarraconensis*. Vol. 18. Núm. 1. Pp. 63-84.
- VEGA, María José y CARBONELL, Neus (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- VILLALOBOS LARA, Raquel (2008). “Denise León. Memoria, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2007” en *Revista chilena de literatura*. Pp. 270-274.

- WEGENER, Paul y BOESE, Carl (1920). *El Golem*. Alemania [*Der golem, wie er in die Welt kam*]
- WELLDON, Estela V. (2013). *Madre, virgen, puta. Un estudio de la perversión femenina*. Madrid: Psimática.
- WELLEK, Rene (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela [*Concepts of criticism*, 1963].
- ZAVALA, Lauro (2010). *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. México: UNAM.
- ZAVALA, Lauro (2012). *El sentido de la ficción en el término minificción*. Trabajo presentado el 14 de marzo de 2012 en el Encuentro Mexicano de Minificción, México.
- ZEGARRA, Chrystian (2013). "The closed hand: images of the Japanese in modern peruvian literature" en *Revista de estudios hispánicos*. Vol. 47. Núm. 3. Pp. 603-605.

Anexos

Figura 1

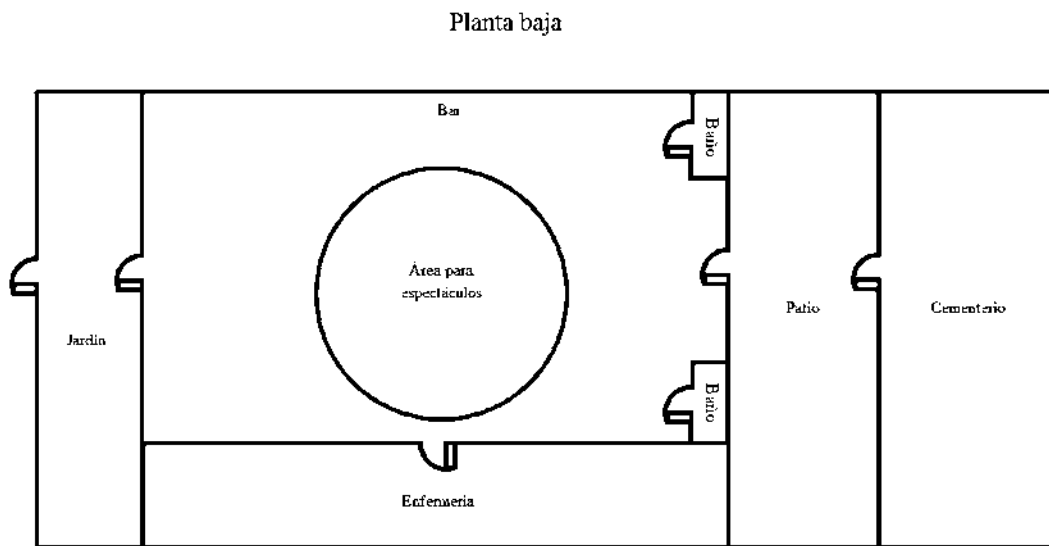


Figura 2

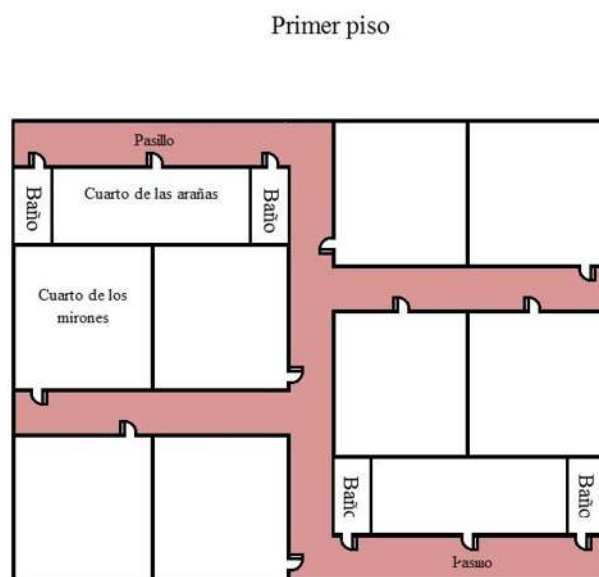


Figura 3

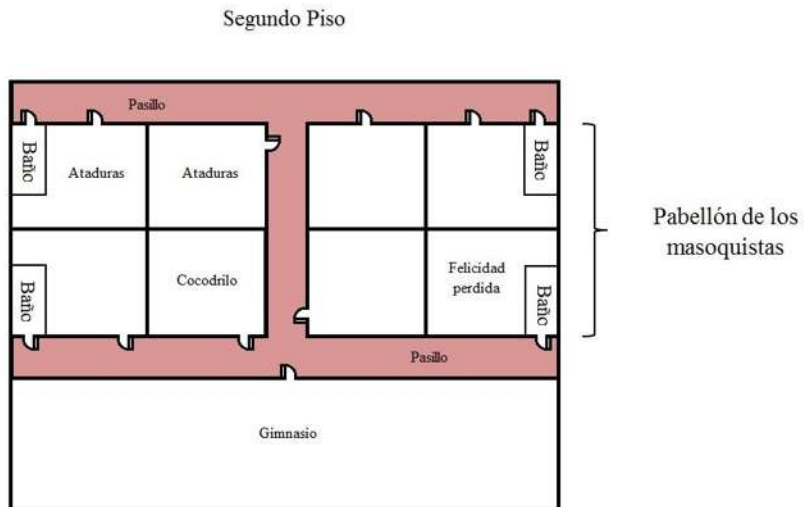


Figura 4

