

Trabajo Final de Grado en Humanidades. Estudios Interculturales

# **IDENTIDADES Y TERCER LUGAR EN LA OBRA DE YOKO TAWADA**

**Una narrativa desde la hiperculturalidad**

*Autora:* Ana De Dios Castón

*Tutor:* Joaquín Gil Martínez

*Fecha de lectura:* julio 2023





**Resumen:**

*Identities and third place in the work of Yoko Tawada* pretende poner sobre la mesa las incógnitas respecto a las identidades y los espacios creados por el sujeto migrante en nuestro mundo globalizado. La autora japonesa Yoko Tawada (Tokio, 1960) nos permite precisamente explorar estos conceptos en sus cuentos de carácter surrealista que parten de su experiencia como inmigrante en Alemania desde 1982. Estableciendo como marco la modernidad líquida y sirviéndonos de términos como hiperculturalidad, se reúnen en este trabajo toda una serie de reflexiones en torno a la diversidad del ser en contextos multiculturales.

**Palabras clave:**

Identidad, tercer lugar, hiperculturalidad, Yoko Tawada, literatura intercultural, modernidad líquida.



# Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>7</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>9</b>
<b>1. Marco conceptual para un mundo hipercultural .....</b>	<b>11</b>
1.1 Modernidad líquida y literatura .....	11
1.2 Una guía de viaje hacia el «tercer lugar» .....	13
1.3 El modelo de la hiperculturalidad.....	16
1.4 El turista como nuevo signo de identidad.....	20
<b>2. Yoko Tawada y su obra.....</b>	<b>23</b>
2.1 Biografía, contexto y obra .....	23
2.2 Historias sobre el tercer lugar .....	27
<b>3. Una reflexión desde el simbolismo onírico de Yoko Tawada .....</b>	<b>31</b>
3.1 Entre el agua y la tierra.....	31
3.2 Identidades y formas del ser .....	37
3.3 Sin destino final: espacios intermedios y terceros lugares .....	46
<b>Conclusiones.....</b>	<b>53</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>59</b>



## Introducción

El presente trabajo gira en torno a la reflexión sobre la hibridación cultural desde la perspectiva del Otro. Partiendo de la idea de mi anterior TFG (intitulado *La «japonaiserie» de París a Barcelona*) sobre la influencia de la cultura japonesa en los círculos artísticos occidentales a finales del siglo XIX, decidí realizar un camino de retorno; en este caso, desde la perspectiva japonesa en referencia a la Europa actual. Como resultado de la experiencia previa, opté esta vez por adentrarme en la literatura de la mano de Yoko Tawada, escritora japonesa que reside desde los años 80 en Alemania. En sus cuentos de carácter surrealista, permite mostrar las contradicciones internas a las que se enfrenta el sujeto migrante en un mundo cada vez más complejo.

Por lo tanto, el objetivo principal de este trabajo es mostrar a través de la obra literaria de Yoko Tawada la configuración de las diferentes identidades y lugares híbridos resultado de los contextos multiculturales. En consecuencia, se pretende ampliar las perspectivas sobre la descripción de las relaciones interculturales con conceptos no occidentales como el de «hiperculturalidad» de Byung-Chul Han o el «tercer espacio» de Homi K. Bhabha. También se establece como meta mostrar la capacidad de los símbolos de la literatura surrealista de Tawada para crear espacios divergentes en los que sacar a la luz las contradicciones identitarias que se dan en el modelo globalizado actual.

A tenor de los objetivos marcados, el trabajo ha quedado dividido en tres capítulos principales, a los que corresponden diferentes apartados. El primero de ellos trata de establecer un marco conceptual que permita realizar una serie de reflexiones en cuanto al contexto en el que ha sido creada la obra de Yoko Tawada. Los conceptos «modernidad líquida», «tercer espacio», «hiperculturalidad» y otras acepciones que permiten describir el mundo actual y las llamadas «identidades tipo *patchwork*», concretamente la figura del turista, conforman los ejes centrales de este punto. A continuación, el segundo capítulo sirve como introducción a la figura de Yoko Tawada y su lugar determinante en la literatura intercultural, comprendiendo sus características y clarificando los argumentos de sus textos seleccionados para este trabajo. Por último, el tercer capítulo profundiza en los temas tratados en el capítulo primero a través de los cuentos previamente explicados, cuyos símbolos van desde una cosmovisión fluida del mundo basada en el agua hasta la configuración del ser en identidades híbridas que acaban ubicándose en espacios intermedios y terceros lugares.

Respecto a la metodología empleada, se ha utilizado aquí una aproximación hermenéutica a través de la interpretación e interrelación de textos de carácter literario, filosófico y sociológico. En este proceso, ha sido imprescindible realizar diversos caminos de ida y vuelta entre lo literario y lo académico, tratando de establecer una buena base teórica para las reflexiones aquí formuladas. De esta manera, como fuentes primarias, se han utilizado las obras de Yoko Tawada, traducidas principalmente al inglés, las cuales han determinado el resto de la búsqueda bibliográfica. También han sido primordiales en este sentido los ensayos de Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han, Gilles Deleuze y Felix Guattari, acompañados de las reflexiones de expertos como Edward Said, Adela Cortina o Charles Taylor. En cuanto al uso de fuentes secundarias, ha servido de refuerzo el uso de artículos científicos de temática intercultural e interpretativos de la obra de Tawada, entre los que destacan los de Bettina Brandt y Yasemin Yildiz. Todo ello, en definitiva, para tratar de aproximarnos al universo onírico de Tawada desde la complejidad hipercultural del mundo actual.

## Introduction

The present paper focuses on a reflection on cultural hybridisation from the perspective of the Other. Starting from the idea of my previous dissertation (entitled *La «japonaiserie» de Paris a Barcelona*) on the influence of Japanese culture on Western artistic circles at the end of the 19th century; in this case, I decided to take a return journey in terms of the Japanese perspective on today's Europe. As a result of the previous experience, I opted this time to explore the literature of Yoko Tawada, a Japanese writer who has lived in Germany since the 1980s. In her surrealist stories, she shows the internal contradictions faced by the migrant subject in an increasingly complex world.

Therefore, the main aim of this paper is to show through Yoko Tawada's literary work the configuration of different identities and hybrid places resulting from multicultural contexts. Consequently, it is intended to broaden perspectives on the description of intercultural relations with non-Western concepts such as Byung-Chul Han's «hyperculturality» or Homi K. Bhabha's «third space». It also aims to show the capacity of the symbols of Tawada's surrealist literature to create divergent spaces in which to bring to light the identity contradictions that occur in the current context.

Based on the previous objectives, the work has been divided into three main chapters with their corresponding sections. The first of these attempts to establish a conceptual framework that allows for a series of reflections on the context in which Yoko Tawada's work has been created. The concepts of «liquid modernity», «third space», «hyperculturality» and other meanings that allow us to describe today's world and the so-called «patchwork identities» form the central axes of this section. The second chapter then serves as an introduction to the figure of Yoko Tawada and her decisive place in intercultural literature, understanding her characteristics and clarifying the plots of her texts selected for this work. Finally, the third chapter explores the themes discussed in the first chapter through the previously explained stories, whose symbols range from a fluid worldview based on water to the configuration of hybrid identities between cultures that end up being located in intermediate spaces and third places.

Regarding the methodology employed, the hermeneutic approach has been used here through the interpretation and interrelation of literary, philosophical and sociological texts. In this process, it has been essential to make several return journeys between the literary and the academic, which have tried to establish a good theoretical basis for the

reflections formulated here. Thus, as primary sources, the works of Yoko Tawada, mainly translated to English, have determined the rest of the bibliographical research. The essays of Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han, Gilles Deleuze and Felix Guattari, together with the reflections of experts such as Edward Said, Adela Cortina and Charles Taylor, have also been essential in this regard. In terms of the use of secondary sources, the use of scientific articles on intercultural themes and interpretations of Tawada's work, including those by Bettina Brandt and Yasemin Yildiz, have served to reinforce these. All this, in short, attempts to approach Yoko Tawada's oneiric universe to the complexity of nowadays hypercultural world.

# 1. Marco conceptual para un mundo hipercultural

Este primer capítulo responde a la necesidad de establecer una base teórica que servirá como marco para comentar la obra de Yoko Tawada desde una comprensión hipercultural del mundo actual. Con este objetivo, se abordarán en una primera instancia cuestiones más generales como la conceptualización de la «modernidad líquida» de Zygmunt Bauman y la definición de «literatura desterritorializada» como consecuencia de dicho contexto. A continuación, se tomará el término de «tercer espacio» para profundizar en estos lugares intermedios que, precisamente, este tipo de literatura es capaz de crear. Para clarificar ciertos problemas terminológicos que puede ocasionar este tercer lugar, será de ayuda la comparación entre las acepciones de multiculturalidad, interculturalidad, transculturalidad e hiperculturalidad. Esta última nos conducirá al encuentro de nuevas identidades híbridas o tipo *patchwork* como lo es la del turista bien descrita por Bauman.

## 1.1 Modernidad líquida y literatura

La literatura de nuestros días se mueve en un contexto cambiante, en el cual los seres humanos se hallan en constante movimiento, dispuestos a alterar su destino siempre y cuando sea necesario. En este mundo, las relaciones interpersonales podrían asemejarse a fluidos que «no se fijan al espacio ni se atan al tiempo» como indica el sociólogo Zygmunt Bauman al describir lo que él denomina «modernidad líquida». De este modo, en los últimos tiempos se ha llevado a cabo un proceso de «disolución de los sólidos», de las viejas estructuras del pasado premoderno, y se han intentado configurar unos nuevos sólidos que dieran entidad a una sociedad basada en el comercio:

Los primeros sólidos que debían disolverse y las primeras pautas sagradas que debían profanarse eran las lealtades tradicionales, los derechos y obligaciones acostumbrados que ataban de pies y manos, obstaculizaban los movimientos y constreñían la iniciativa (Bauman 2015).

En consecuencia, los poderes globales trataron de acabar con «tramas densas de nexos sociales» que establecieran vínculos inquebrantables entre los individuos: «el derrumbe, la fragilidad, la vulnerabilidad y la precariedad de los vínculos y redes humanos permiten que esos poderes puedan actuar» (Bauman 2015). En un planeta globalizado donde todo fluye a causa de estas nuevas dinámicas de poder establecidas en la modernidad líquida, la Tierra parece haber empequeñecido ante nuestros ojos. Este fenómeno ha provocado el encuentro constante entre culturas que en otros tiempos hubieran parecido lejanas. Según

Bauman, en la actualidad nos encontramos en la tercera fase de la migración moderna, la cual se caracteriza por ser la «era de las diásporas»:

Un infinito archipiélago de asentamientos étnicos, religiosos y lingüísticos que, haciendo caso omiso a las sendas trazadas y pavimentadas por el episodio imperial/colonial, se guían por la lógica de la redistribución global de los recursos vivos y las oportunidades de supervivencia peculiares del estadio actual de la globalización (Bauman 2013).

Es decir, Bauman afirma que como europeos estamos viviendo en una constante diáspora en la que esta desvinculación del pasado colonial lleva a una ruptura entre identidad y nacionalidad, ya no teniendo sentido un arraigo cultural necesariamente atado a un lugar físico. Consecuentemente, convivir con la diferencia ha adquirido un carácter de cotidianidad en la Europa actual, donde las ciudades son cada vez más heterogéneas. Así, recalca el esfuerzo inútil de los gobiernos por imponer fronteras que ralenticen unos movimientos migratorios globales que aumentan exponencialmente a lo largo de los años. Al igual que las mercancías de un sistema capitalista, parece que la fuerza de trabajo exige poder desplazarse con la misma libertad. Sin embargo, las élites sociales son las personas a las que se destina en realidad este «espacio de flujo» a nivel global.

En este contexto no nos extraña encontrar conceptos como «literatura desterritorializada». Gilles Deleuze y Félix Guattari se aproximan al término por primera vez en 1975 cuando hablan de lo que ellos denominan «literatura menor», la cual se entiende como «la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor» (Deleuze y Guattari 1978, 28). Estos autores comentan que la lengua utilizada produce un «fuerte coeficiente de desterritorialización», que Franz Kafka identifica con la incapacidad de los judíos alemanes de no escribir en otra lengua que no sea el alemán cuando se encuentran en Praga. Yoko Tawada, de hecho, reflexiona en sus trabajos sobre este tema, tratando precisamente lo que supone esta herida en el lenguaje.

Por otra parte, si algo caracteriza a esta literatura menor y también a la desterritorializada es una ausencia de los grandes relatos que podríamos encontrar en el siglo XIX, cuando los conceptos de «estado», «territorio» y «lengua» parecían elementos sólidos que se unían para cumplir el destino una nación. En su lugar, afloran en un contexto cambiante, líquido, pequeñas historias que nos hablan de problemas individuales que referencian a distintos colectivos. De esta manera, se ha producido un «retorno al sujeto-tema» que se caracteriza por la autoficción, en la cual predominan los espacios íntimos. Estos

escritores, extraños al lugar en el que se ubican, aportan experiencias de vida distintas y estrategias narrativas novedosas (como podría ser el caso de los cuentos orientales y africanos, rasgos de las literaturas orales, leyendas, etc.) para la cultura de recepción que permiten reflexionar sobre el paisaje urbano de la posmodernidad (Couthinho Mendes 2009).

Otro concepto en el que merece la pena detenerse en el panorama actual es el de «literatura intercultural», que adquiere ciertos matices distintos en Alemania. Y es que la ausencia de un pasado colonial en este estado acentúa precisamente la conciencia de alteridad hacia el extranjero, que difícilmente podría incluirse dentro de la nación (por ejemplo, no existe una relación como la de los españoles y los latinoamericanos, entre los que compartir una lengua supone una cuestión de hermanamiento importante). A partir del año 2000 se define en este país el *corpus* que compone la literatura intercultural como aquel que recoge las siguientes características: «un acto de natalidad, un currículum intercultural, un cambio de lengua, un proyecto estético-literario intercultural, un comportamiento dialógico, un contenido intercultural» (Ruiz Sánchez 2003). En pocas palabras, lo verdaderamente diferenciador de esta literatura es la contención en el interior del propio escritor de diversas culturas y lenguas, no siendo ya el país de recepción algo externo a la persona, sino que forman parte de ella misma, configurando su forma de ser y entender el mundo. Esto entraña todo un reto para el lector, pues no solo ha de mirar hacia una cultura distinta, sino que le es necesario descifrar como se crean nuevas imágenes en el lenguaje a través de la cultura de origen y la de acogida del autor, un juego constante que podremos observar en Yoko Tawada. Esta fluidez de imágenes característica de la hibridación cultural parece un claro síntoma de la modernidad líquida, la cual nos ha ofrecido la creación de «terceros lugares» entre culturas.

## **1.2 Una guía de viaje hacia el «tercer lugar»**

Ya a finales del siglo XVIII, el filósofo alemán Friedrich Schiller indica la existencia de un «tercer lugar» como fuente de liberación que puede hallarse a través del arte:

En medio del temible reino de las fuerzas naturales, y en medio también del sagrado reino de las leyes, el impulso estético de formación va construyendo, inadvertidamente, un tercer reino feliz, el reino del juego y de la apariencia, en el cual libera al hombre de las cadenas de toda circunstancia y lo exime de toda coacción, tanto física como moral. (Schiller 1999)

En el caso que nos concierne, la literatura podría ocupar ese lugar de libertad para Yoko Tawada, un punto de hibridación cultural que está por encima de las circunstancias, aunque al mismo tiempo claramente determinada por ellas. Para una primera aproximación a ese lugar intermedio desde la perspectiva de la posmodernidad, resulta de interés el concepto «rizoma» de Deleuze, el «*entre* las cosas». Las metáforas en relación con la fluidez, lo líquido, el agua, vuelven a estar presentes en la definición del mismo: «*Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio» (Deleuze y Guattari, 2004, 29). Resulta aquí clave remarcar el hecho de que «socava las dos orillas», o lo que es lo mismo, la hibridación cultural no supone la relación entre dos puntos fijos, sino todo lo contrario: las diferentes tradiciones culturales de las que se parte, que no están delimitadas («arroyo sin principio ni fin»), acaban siendo también deformadas y alteradas tras este encuentro en el centro. Una vez entren en contacto ya nunca volverán a ser las mismas. Por ejemplo, como veremos más adelante, Yoko Tawada muestra en sus relatos a una protagonista que acaba adquiriendo una visión alterada sobre el Japón que conocía, no regresa al que era su lugar de origen tal y como lo recordaba, ni su madre puede contemplarla ya del mismo modo que antaño. Refleja una luz distinta.

Pero si verdaderamente queremos decidimos a indagar en el término «tercer espacio» o lugar parece indispensable adentrarnos en el pensamiento de su creador: el teórico del poscolonialismo Homi K. Bhabha. Cuando Bhabha habla de hibridación cultural, o el tercer espacio, la define como un espacio liminal o un pasaje intersticial entre dos identificaciones fijas que contempla la diferencia sin una jerarquía asumida o impuesta, como un lugar de expansión para la experiencia y el empoderamiento del ser humano (Hollinshead, 1998, 132). Atribuye este factor empoderador a que estos terceros lugares permiten crear una conciencia poscolonial libre de esencialismos, donde precisamente esta impureza e inautenticidad cultural es capaz de acabar con las jerarquías de las culturas opresoras anteriores. Además de este punto de vista poscolonial, añade que el tercer espacio es capaz abrir las fronteras de clase, de género y de aquellos elementos contingentes del pasado tradicional que caracterizaban una identidad totalizada. De este modo, pueden crearse nuevas identidades culturales basadas en la realineación de estas viejas fronteras. Este discurso acerca del tercer espacio consigue cuestionar

reiterativamente el sentido occidental del desarrollo sincrónico de las diferentes culturas y tradiciones, acabando así con una conciencia moderna y teleológica de clase, raza y sexualidad.

Sin embargo, en su obra *Hiperculturalidad*, el filósofo surcoreano Byung-Chul Han considera que la metáfora sobre un tercer espacio o lugar no es lo suficientemente flexible, incluso podríamos llegar a decir fluida, para describir las sociedades actuales. Especialmente, no le parece adecuado que Bhabha tome prestada la imagen del puente de Martin Heidegger, entendiéndolo como una manera de cruzar de una orilla a otra, de llegar a otros lugares por encima de una corriente que podría llegar arrastrarnos. El problema que Han detecta es precisamente el carácter de «identificaciones fijas» de una y otra orilla. Cree que Heidegger no preestablece dos entidades de forma estática en ambos lados del pasaje, sino que el puente de un modo u otro las produce en cuanto es creado. De esta manera, la identidad se desarrolla en tanto que se produce «el acontecimiento de la diferencia» (Han 2018). Pero como bien indica Han, el puente de Heidegger no permite la hibridación por su carácter teológico. Es decir, lo híbrido no puede darse por el objetivo del puente de llevar a los seres humanos, reunirlos, «ante los divinos» (Heidegger 1994), hacia un orden superior que está por encima de ellos. Y lo divino no podría admitir de ninguna manera lo fluido, dado que se trata de una entidad fija, sólida, preexistente desde el principio de los tiempos.

Además, el puente contiene un arco dialéctico demasiado estrecho para que se produzca la hibridación, la cual necesita que los diferentes elementos «se encuentren, se reflejen y se mezclen de un modo adialéctico» (Han 2018). Y es que la hibridación cultural no se produce necesariamente en las condiciones de simetría que requiere lo dialéctico en Heidegger. Es más, cuando dos o más elementos diferentes (que no simétricos) se hibridan crean figuras asimétricas que son imposibles en el universo heideggeriano según Han. Como argumenta este autor, en el puente «el enredo híbrido de voces que se atraviesan, se mezclan, se reproducen es, para Heidegger, desconocido», puesto que siempre necesita de una reconciliación de las partes que no tiene por qué darse en lo híbrido (Han 2018). Otra figura alternativa que aparece en Bhabha es la de la escalera, pero que también denota estrechez para Han, en cuanto que solo se refiere a relaciones verticales (de arriba abajo). Vuelve a caer así en esa visión de un mundo poscolonial que recuerda a la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel. No entiende en su pensamiento este factor

«lúdico» que podría presentarse en el tercer reino de Schiller, no necesariamente vinculado al poder o a la economía.

La última figura que podría aportar un matiz más al tercer lugar sería la del «umbral», que se halla de nuevo en Heidegger. El umbral resulta ser ese punto intermedio entre el interior y el exterior del hogar. A diferencia del límite (que no es en absoluto permeable) y la frontera (que admite su traspaso de forma selectiva), el umbral se plantea como una puerta abierta hacia fuera. Pero el umbral siempre hace referencia al interior, protege aquello que es propio y duda en dirigirse al exterior. Han detecta esta expresión de temor ante el umbral, que no aparecería en el sujeto de lo que él denomina «hiperculturalidad», en la cual este portal hacia otros lugares se atraviesa sin miedo alguno y de forma constante (Han 2018). La hiperculturalidad nos permite explorar nuevas sensibilidades dentro del mundo contemporáneo, permitiendo ampliar las perspectivas alcanzadas mediante otros conceptos profusamente utilizados como la multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad.

### **1.3 El modelo de la hiperculturalidad**

El concepto de hiperculturalidad de Byung-Chul Han viene a poner sobre la mesa los conflictos a nivel teórico que pueden llegar a ocasionar los conceptos clásicos que ilustran la relación entre culturas como multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad. Encuentra en ellos una difícil aplicación fuera de un contexto occidental. Veamos entonces qué matices cabe tener en cuenta cuando se clasifica la obra de Yoko Tawada en la llamada Literatura Intercultural, tomando el pretexto de que tanto Han como Tawada son dos autores de la Asia Oriental que emigraron a Alemania en la década de 1980. Pero antes que nada, resulta indispensable llevar a cabo una clarificación conceptual.

En primer lugar, la «multiculturalidad» solo se refiere a la coexistencia de diferentes culturas en un mismo espacio físico, pero ello no implica ninguna clase de convivencia ni intercambio entre ellas (Hidalgo Hernández 2005). También puede utilizarse el término «multiculturalismo», que Adela Cortina define como «un conjunto variado de fenómenos sociales, que derivan de la difícil convivencia y/o coexistencia en un mismo espacio social de personas que se identifican con culturas diversas» (Cortina, 2009, 152). Como bien puntualiza Cortina, esta situación puede adquirir un cariz negativo en las políticas multiculturales, pues en la mayoría de los casos suele existir una cultura dominante que

desplaza al resto. Así se encuentran procesos de guetificación como las políticas de *apartheid* en Sudáfrica y procesos de asimilación como el *melting pot* en Estados Unidos.

En segundo lugar, el concepto de «interculturalidad» da un paso más allá y no solo implica coexistencia, sino que también resulta indispensable la convivencia basada en un diálogo que enriquezca a las distintas culturas (Hidalgo Hernández 2005). Adela Cortina puntualiza ciertas características del «interculturalismo» como proyecto ético-político que podrían resultar de utilidad para su definición: se conserva la adhesión a la identidad de la cultura de origen; se respetan y valoran las diferencias, siempre que no sean inmorales y amenacen al marco común de convivencia; se indica que la identidad personal está por encima de las culturas; y se deben comprender el resto de culturas para llegar a entender la propia (Cortina 2009) Este último rasgo tiene que ver precisamente con la «teoría del reconocimiento» de Charles Taylor, la cual se presenta como imprescindible para posibilitar la convivencia entre culturas. En su tesis argumenta que «nuestra identidad se moldea en parte por el reconocimiento o por falta de este; a menudo también por el *falso* reconocimiento de otros» (Taylor, 2009, 53-54). Indica que este último, o ya directamente la falta de reconocimiento, puede llegar a ocasionar un daño real, ya que acaba sometiendo a otros identificándolos con un «modo de ser falso, deformado y reducido». Como buen ejemplo de ello, Taylor comenta el caso del feminismo, el cual no es reconocido en la sociedad patriarcal.

En tercer lugar, la «transculturalidad» comparte de igual manera esta convivencia entre culturas, pero busca incluso vincular a las personas desde aspectos que van más allá de la cultura en cuestión, desembocando en fenómenos como el sincretismo (Hidalgo Hernández 2005). Wolfgang Welsch, creador de este concepto, pone de manifiesto diferentes características que son de utilidad para su definición. Por una parte, presenta la transculturalidad como una consecuencia de la propia diferenciación y complejidad de las culturas modernas. Según Welsch, en la actualidad ya no tiene sentido hablar de culturas separadas y homogeneizadas, sino que estas se caracterizan por la hibridación. Es decir, se produce una fuerte interconexión y mezcla entre ellas más allá de las antiguas naciones gracias a los procesos migratorios, los nuevos medios de comunicación y las interdependencias y dependencias económicas. Así, asuntos como los debates acerca de los derechos humanos, los movimientos feministas o la conciencia ecológica se han convertido en comunes por todo el globo (Welsch 1999, 4-5).

Por otra parte, Welsch puntualiza que los individuos son también transculturales, híbridos culturales. El ejemplo que expone sobre los escritores se podría identificar fácilmente con Yoko Tawada: los escritores enfatizan que no están moldeados por una sola patria, sino que están influidos por varias tradiciones culturales (como la literatura rusa, alemana y japonesa en el caso de Tawada) y su formación es transcultural (se formó en una universidad japonesa y en otra alemana). De esta manera, las culturas se conciben como permeables y el sujeto busca «la auto-recreación propia en la interacción con ese otro» (Hopenhayn, 2000, 3). Se trata así de zambullirse en la esencia del otro. En el mundo actual esto puede llegar a cobrar bastante sentido, dado que las diferentes lenguas, ritos y símbolos de las distintas culturas alrededor del mundo resultan ahora accesibles en su mayoría a través de Internet.

A pesar de que las explicaciones anteriores pueden llegar a representar de forma adecuada las diferentes realidades que se encuentran en Occidente, Byung-Chul Han argumenta que estas categorías son difícilmente aplicables en el contexto del que proviene:

El lejano Oriente no ha desarrollado una idea substancial-ontológica de la cultura. Tampoco el hombre es una unidad substancial o individual definida de modo fijo, es decir, una «persona». Tampoco tiene un «alma». Ya los caracteres chinos para «hombre» indican que este no es una substancia. En la palabra «hombre» se encuentra incluido el carácter para «entre». El hombre es, pues, una relación. (Han 2018)

Han defiende que las relaciones entre «sujetos» de las que parten las terminologías anteriores no tienen sentido en la Asia Oriental, pues considera que no existe ni una definición de sujeto ni de cultura como la que contemplamos los occidentales. La interioridad del individuo se ha desarrollado profundamente en Occidente con conceptos como «substancia» o «ser», que contrastan con una Asia Oriental que por el contrario pone en el centro la «relación» y concibe el mundo como una «red». Esto, a diferencia de Occidente, la caracteriza como «pobre de interioridad, lo que la hace permeable y abierta» (Han 2018). Por lo tanto, es más receptiva a lo nuevo, siendo capaz de apropiarse del cambio constante. En justificación de ello, Han referencia a Ted Nelson, quien crea el concepto «hipertexto», en el cual todo está conectado con todo, como si se tratase de «una red sin centro». La *intertwingularity* o el *structangle* (estructuras de pensamiento basadas en el caos y no en una jerarquía lineal que termina en opresión) muestra para Han la esencia de las culturas actuales, las cuales, lejos de la autenticidad, se acaban disolviendo entre ellas. De algún modo, veremos en Yoko Tawada estas características del hipertexto,

ya que son habituales en esta autora las relaciones caóticas de elementos. Aprovechando las estrategias del surrealismo, acaba conectando objetos y conceptos que en un principio podrían parecer distantes. Por tanto, el hipertexto caracteriza de un modo u otro su imaginario.

Desde este punto de vista, Han expone por qué el prefijo *hiper* (por encima de, exceso, de un grado superior al normal) resulta más coherente para describir las relaciones entre culturas en estas sociedades asiáticas. Para empezar, la Asia Oriental no aplica necesariamente el término multiculturalidad en su contexto por la falta de dinámicas coloniales y por la inmigración tal y como se conciben en Occidente. Cabe decir que China y Japón (Corea oscilaría entre ambos países hasta su independencia) nunca fueron colonizados por los europeos como ocurrió como otras regiones de Asia tales como la India. Tan solo en el siglo XIX tuvieron importancia sucesos como las Guerras del Opio (1839-1860) en China y el Convenio Kanagawa (1853) en Japón, que obligaron a permitir enclaves comerciales para Inglaterra y Estados Unidos respectivamente, pero en ningún momento se llevó a cabo una ocupación territorial que expandiera el estado-nación de estas potencias occidentales.

Por lo tanto, Han observa que la multiculturalidad no es un requisito para que la hiperculturalidad se produzca, pues no se ha identificado en este territorio una necesaria diversidad cultural como se comprende en Occidente. Tampoco la interculturalidad resulta para Han un concepto válido allí, pues implica la interacción entre sujetos concretos, implica «diálogo», un reconocimiento mutuo entre individuos, que no se comprende desde el *entre* oriental. Es más, Han afirma que ni tan solo existe un término o traducción estandarizada que pueda servir para caracterizar la interculturalidad en Asia Oriental. Es cierto que, aunque su uso no es común, en japonés el término «*ibunkakan no kōryū*» (異文化間の交流) hace referencia a interculturalidad en cuanto a que sus caracteres indican «culturas diferentes» e «intercambio o comunicación». Aun así, como se ha explicado anteriormente, resulta complejo traspasar la interculturalidad al contexto extremo-oriental.

Por último, aunque podría parecer que el concepto transculturalidad se adecúa o se asemeja más a la realidad oriental (situándose por encima de unas «culturas» concretas y dando más importancia a la experiencia del «sujeto»), Han encuentra cierta distancia en el prefijo *trans* que no halla en el *hiper*: «la hipercultura se basa en una yuxtaposición

densa de ideas, signos, símbolos, imágenes y sonidos diferentes, es una especie de hipertexto cultural» (Han 2018). Según él, en la transculturalidad no se da la «yuxtaposición espaciotemporal» que sí aparece en la hiperculturalidad. Considera que la hipercultura se encuentra «dispersa», pues esta tiene menos «recuerdos» sobre sus raíces, entendidas como «la ascendencia, la etnia o los lugares». El sujeto de la hiperculturalidad jamás puede encontrarse en transición, puesto que no comprende que haya que cruzar fronteras. Como en el universo de Internet, toda distancia entre distintas formas culturales se pierde. Para Han esta resultaría ser la mejor representación del mundo globalizado en el que vivimos. Aunque Tawada juega en su obra claramente desde esta perspectiva, tratando de sobrepasar las fronteras que en el mundo actual parecen ir dejando de cobrar entidad, se encuentra al mismo tiempo con una contradicción constante. Y es que Alemania, el lugar al que ha migrado, se sitúa como la cuna de los primeros conceptos comentados, de los que alguna manera será complicado huir para la autora: como comentaremos en *Where Europe begins* de Tawada, las fronteras no siempre están abiertas para todos. A Tawada, a veces no le queda más remedio que dejar de fluir y atarse a la fisicalidad de las culturas en Occidente.

#### **1.4 El turista como nuevo signo de identidad**

La hipercultura trae consigo un nuevo tipo de sujeto, que Han engloba en las «identidades de tipo *patchwork*», es decir, identidades resultado de la hibridación cultural que llevan a centrarnos más en el individuo que en la comunidad como ocurría en contextos culturales anteriores. Una de estas identidades, que cobra bastante presencia en la obra de Tawada, es la del turista. Han describe concretamente al «turista hipercultural» como un ser que vive en un eterno *aquí*, que no aspira a un *allí* en el cual quedarse en el futuro: «Dado que el turista hipercultural no aspira a un *arribo definitivo*, el lugar en el que se encuentra cada vez no es un *lugar*, un *aquí* en sentido enfático» (Han 2018). Nunca va a sentir dolor por partir de un territorio, no sufre las consecuencias de desarraigo que sobrelleva el migrante al buscar un nuevo hogar.

Para profundizar en esta nueva figura, Bauman aporta en lo que él llama «síndrome del turista» una caracterización del sujeto de la vida contemporánea. No solo somos turistas durante las vacaciones de verano, sino que nos comportamos con las mismas pautas en nuestra vida cotidiana. Bauman resume esta cosmovisión del turista sobre el espacio que habita en tres puntos esenciales. El primero de ellos se refiere a la pérdida de ataduras con un lugar, ya sean físicas, geográficas o sociales. Si todo es temporal, fluido, como ocurre

en la modernidad líquida, las reglas de vida se construyen de manera improvisada, cambiando según el lugar en el que se está: «being *in* but not *of* the place» (Franklin 2003). En segundo lugar, el turista se caracteriza por un «comportamiento de rebaño». Al igual que las ovejas, que se desplazan de lugar una vez ya han consumido toda la hierba de un campo, los turistas viajan constantemente para buscar nuevas experiencias. Ellos deben tener una «relación pura» con el lugar que visitan: «sensations are un-experienced and tastes are untried only once». Para Bauman, el turista entiende de forma pura lo que en realidad en el día a día se muestra mixto y oscuro. Finalmente, la fragilidad de las relaciones compone la última característica del turista. La temporalidad de todo lo que hacen, ya que su vida ha quedado reducida al consumo de sensaciones, provoca que sus relaciones interpersonales también adquieran este carácter finito, por lo que no merece la pena crear un marco en el que se establezcan derechos y obligaciones mutuos. Esto se produce precisamente porque no hay consecuencias a largo plazo para sus acciones, pues están listos para irse en el momento oportuno. No se buscará el reconocimiento de los demás, no se creará una identidad que defina toda una vida, no hay un destino final al que llegar. En resumen, el rasgo crucial del «síndrome del turista» es vivir de un momento para otro, en definitiva, vivir el momento (Franklin 2003).

Quizás el turista aspira en el fondo a ser un nómada, el cual se guía por el ideal de que toda vida, experiencia y existencia debe estar libre de fronteras y límites. En el mundo de la literatura, el nómada se ha convertido en una figura interesante, la cual no tiene una base fija o un hogar, sino que lleva consigo un hábitat móvil que produce discontinuidades y experiencias fragmentadas (Featherstone, 1995, 127). Este rasgo convertiría al nómada en toda una identidad *patchwork*. En todo caso, Han aporta una visión interesante sobre el turista que resulta novedosa respecto a otros autores: «El hombre del tiempo por venir no será un caminante del umbral con cara atemorizada, sino un turista con sonrisa alegre» (Han 2018). Aunque desarraigado de todo, el turista no parece temeroso al otro, que ya no considera como algo lejano, pues forma parte de su constante viaje.



## 2. Yoko Tawada y su obra

En este segundo capítulo se pretende realizar una síntesis sobre la vida de Yoko Tawada y los escritos más destacados de su recorrido literario. El primer apartado explorará los puntos más importantes de su trayectoria académica, que la han posicionado como una de las escritoras más destacadas de la literatura intercultural alemana. Además, se tendrán también en cuenta las principales influencias que han marcado su obra, como lo son el surrealismo o el Budismo Zen. Respecto al segundo apartado, se realizará un breve resumen del argumento de los cuentos de Tawada seleccionados para su posterior comentario en el capítulo tercero.

### 2.1 Biografía, contexto y obra

Yoko Tawada nació en 1960 en Kunitachi, un pequeño pueblo situado al oeste de la zona metropolitana de Tokio. Pasó su infancia en Nakano, una región de la capital, de forma relativamente feliz en el entorno familiar, pero llena de frustración ante las estrictas reglas de su sociedad. En textos de su adolescencia, relata que ya a los doce años expresaba su inconformismo con el sistema educativo de Japón en la revista literaria de su escuela (García Hernández 2009, 243). A pesar de ello, decidió estudiar literatura en la Universidad de Waseda, donde se graduó especializándose en literatura rusa (Pirozhenko 2008, 329). En 1979 viajó por primera vez a Alemania a través del Transiberiano, evento que quedaría reflejado en sus escritos.

Una vez finalizados sus estudios en Tokio, se mudó a Hamburgo a la edad de 22 años. Allí realizó un máster en literatura alemana, después de lo cual elaboró una tesis doctoral en la Universidad de Zurich con la supervisión de la académica Sigrid Weigel. Esta disertación sería publicada en el año 2000 bajo el título de *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur* (Juguetes y magia del lenguaje en la literatura europea). Un año antes, participó en el programa «Max Kade Distinguished Visitor» como escritora residente en el Departamento de Lenguas Extranjeras y Literaturas del Instituto de Tecnología de Massachusetts. Además de sus propios trabajos literarios, escribió ensayos académicos sobre autores como Paul Celan y Goethe. Desde 2006, Tawada se mudó a Berlín donde continúa viviendo como escritora autónoma hasta nuestros días.

Se podría afirmar que Tawada es de las pocas autoras que escribe en dos lenguas (alemán y japonés) y es aclamada en ambas, convirtiéndose en una de las escritoras más importantes de su generación. Por ello, sus trabajos siempre se sitúan entre dos

continentes y dos culturas muy distintas. Y es que ha publicado más de diez volúmenes en cada idioma, conformando simultáneamente dos *corpus* literarios distintos, no traducciones. Incluso tiene preferencia por diferentes géneros literarios según la lengua que escoja: tiende a escribir poesía y novelas en japonés; y obras de teatro, cuentos y ensayos literarios en alemán (Yildiz 2012, 111). Este bilingüismo literario se podría resumir en tres características: escribe con pocos conectores, hace referencias de una lengua a otra continuamente y, por supuesto, añade perspectivas bilingües en cada de sus obras de forma sutil y al mismo tiempo deconstructiva.

Cabe añadir que la obra de Tawada está determinada también por ciertas características de su cultura y literatura de origen. En primer lugar, frente a una sucesión lógica, abstracta y sistemática de capítulos, la literatura japonesa se inclina hacia secuencias que se centran en la emoción, en momentos concretos de la vida. De este modo, resulta común el fragmentarismo: entre capítulo y capítulo no se muestra una sucesión coherente, sino que se muestran fragmentos de la historia que luego el lector deberá unir. Precisamente, guarda relación con la escasez de conectores mencionada anteriormente, pues se da una «parquedad o escasez de recursos de expresión artística que son, en el caso de la literatura, las palabras» (Ushijima 1987, 20). Esto se debe a las propias características del idioma japonés.

Por una parte, desde un punto de vista occidental, la estructura de las oraciones puede resultar confusa, puesto que comienza con los complementos adicionales de la oración y finaliza con el núcleo del enunciado (el verbo), no pudiéndose entender la oración hasta que el hablante ha terminado su intervención. Por otra parte, el sujeto principal suele omitirse y su aparición depende de situaciones particulares. Esto nos lleva a comprender que el japonés es una lengua de contexto, «la estructura del japonés pretende menos la validez general o universal» (Ushijima 1987, 22). Por último, estos rasgos se adscriben al Budismo Zen, el cual proclama la independencia ante las palabras, es decir, cuantas más explicaciones se den, cuanto más puro sea un concepto, ahí está la virtud. Esto se puede encontrar perfectamente en el género literario japonés del *haiku*, el cual da más valor a aquello que no se expresa explícitamente en el poema, teniendo un mayor grado de importancia la sensación respecto a la razón.

Por otra parte, como Bettina Brandt comenta, hay ciertos elementos que relacionan la obra de Tawada con el surrealismo. Concretamente, se centra en *A Guest* para describirnos las características surrealistas de sus relatos. Uno de esos primeros elementos es la

*trouvaille* o «hallazgo» de ciertos objetos que adquieren para los personajes un significado que traspasa la realidad y permiten acercarse al subconsciente. Por ejemplo, cuando la protagonista pasea por el mercado de antigüedades en *A Guest*, encuentra relaciones insospechadas entre los objetos:

An iron and a candlestick stood side by side, as though there were some relation between them. I was even able to think how this proximity might be deciphered: the iron produces heat and the candlestick light. Each takes the place of the sun, which from the underground passage is never visible (Tawada 2007, 152).

Y es que, como bien define la académica Margaret Cohen (1993, 133), «surrealism's fundamental project is to release unconscious forces that leave their imprint on the visible world but that nowhere appear as such». Cohen indica que cuando el surrealismo explora la importancia estética del encuentro, como la del sueño, presenta una alternativa a las asunciones de la estética realista. Es decir, en lugar de buscar una exactitud en la descripción, el sujeto del surrealismo permanece alienado del mundo representado, como vemos constantemente en los personajes protagonistas de Tawada. Según remarca el estudioso Juan W. Bahk, esta alienación del mundo de carácter surrealista guarda también bastante relación con el Budismo Zen. En el proceso de desprendimiento de uno mismo que la meditación implica, es necesario un abandono del mundo racional, de manera que «resulta indispensable desconfiar del lengua racional, puesto que la indivisibilidad o unidad perfecta sólo puede alcanzarse en un mundo en el cual el “yo” no existe separado de la propia experiencia o vivencia» (W. Bahk 1997, 66).

Esta unidad, por supuesto, se entiende como la unión entre el mundo espiritual y el mundo físico, que para el surrealismo conformaría el mundo de los sueños. En consecuencia, prima lo irracional, que en literatura permite crear comparaciones y metáforas más allá de la objetividad, de lo evidente, de lo empírico, llevándonos a «imágenes visionarias» (W. Bahk 1997, 59). El surrealismo permite a Tawada imaginar escenarios en los que sentidos como el oído o elementos como la voz acaban volviéndose táctiles, provocando dolor corporal en una protagonista que no puede conectar con su realidad. Este onirismo se transmite también al ambiente de sus historias, muchas veces copadas de elementos ininteligibles que llenan de misterios el mundo, en las cuales los sueños parecen ser un lugar más seguro que la realidad: «Normally in my dreams nothing seems odd to me, nor am I missing anything. Now I was missing all sorts of things» (Tawada 2007, 171-172).

Gracias a las peculiaridades de su estilo, la producción literaria de Yoko Tawada ha adquirido un carácter único por el que ha recibido numerosos premios. Ya con su primer relato, *Missing Heels*, ganó en 1991 el Premio Gunzo para escritores japoneses noveles (Tawada 2002, 7). Dos años más tarde, fue galardonada con el prestigioso premio japonés Akutagawa gracias a *The Bridegroom Was a Dog* (1998). Cuando recibió el premio Adelbert von Chamisso en 1996 (el mayor premio que se puede otorgar a los autores de origen extranjero en Alemania), ya había publicado en alemán una novela corta (*Opium für Ovid*, 1999), una colección de ensayos (*Überseesungen*, 2002), un volumen de historias y poemas (*Wo Europa anfängt*, 1991) y una obra de teatro (*Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt*, 1993). En esta última faceta, tres de sus obras de teatro han sido llevadas a los escenarios más importantes de Alemania y Austria y en 2002 realizó un tour que consistía en la lectura y *performance* de algunos de sus textos con la pianista de jazz Aki Takase (Tawada 2002, 8). Los escritos de Tawada han sido traducidos a numerosos idiomas, principalmente en inglés, francés, italiano, ruso, polaco, húngaro, búlgaro, noruego, holandés, coreano y chino.

Con todo este recorrido, los estudiosos apuntan a encuadrar a Yoko Tawada dentro de la llamada *Interkulturelle Literatur* en el contexto alemán, la cual se ha comentado en el apartado anterior como literatura intercultural o literatura desterritorializada. También participan de este fenómeno en Alemania otros escritores como Franco Biondi, Gino Chiellino, Guillermo Aparicio, Patricio Chamizo, Antonio Hernando, José F. A. Oliver, Zehra Çirak, Aras Ören, Aysel Özakin, Emine Sevgi Özdamar, Yüksel Pazarkaya, Susana Gahse, Libuse Moníková, Adel Karasholi, Galsan Tschinag, etc. Todos estos autores se han convertido en referentes de la literatura alemana a través de una lengua ajena a ellos mismos, con un repertorio de temas e imágenes extrañas a otros escritores alemanes (García Hernández 2009, 242). La poesía, la ficción, los ensayos y las obras de teatro de Tawada giran en torno a cuestiones sobre el lenguaje y la cultura, concretamente en cuanto a la relación entre la identidad nacional y la personal. Para ella lo interesante es siempre lo que yace en el «entre». De manera que sus personajes están en constante movimiento, viajando entre países, lenguas y maneras de existir. Nos provee así con «narrativas de viaje» llenas de miradas hacia lo intersticial del mundo en el que la estructura de toda experiencia es revelada. A continuación, veremos una pequeña selección de relatos de Tawada que nos permitirán acercarnos en este trabajo a las narrativas de viaje que plantea en su obra.

## 2.2 Historias sobre el tercer lugar

Para el análisis que se llevará a cabo en el capítulo tercero, resulta necesaria una breve introducción a los cuentos de Yoko Tawada que servirán para realizar las reflexiones centrales de este estudio. Las sinopsis de los relatos aquí comentados pretenden mostrar el carácter onírico de las narraciones, a las cuales les son propias la discontinuidad y la aparición de elementos fantásticos. Estos textos se hallan en las recopilaciones *Where Europe Begins* (2002) y *Facing the Bridge* (2007), traducidas al inglés del alemán por Susan Bernofsky y del japonés por Margaret Mitsunami respectivamente.

En primer lugar, dentro de *Where Europe Begins*, *The Reflection* nos presenta a un monje que se sumerge en un estanque para abrazar su propio reflejo. Este corto relato narra las interacciones del monje con el agua, la luna y su libro de oraciones, en las cuales reina la ambigüedad entre la vigilia y el sueño. Tras el anuncio del suicidio del monje en la prensa, el pueblo entero se sorprende por las circunstancias de su fallecimiento, dado que era un buen nadador. Una niña del pueblo se acerca al estanque tras saber sobre la muerte del monje y, al intentar alcanzar el libro de oraciones en mitad del agua, se ahoga. Al final de la historia, la autora remite al lector indicando que se encuentra presenciando la escena de un estanque vacío en el que se halla el monje leyendo el libro y la niña sin vida junto a él.

Otro texto de interés es el que da nombre al volumen de *Where Europe Begins*. Este cuento nos relata en primera persona la experiencia de la protagonista (de la cual desconocemos el nombre) en el Transiberiano para llegar desde Japón a Moscú. Al inicio, una serpiente blanca le propone que lleve a su abuela al oeste para ver al Pájaro de Fuego, el cual podrá salvarla de su enfermedad incurable. Olvidando la advertencia de sus padres de no beber de aguas extranjeras, toma agua de un estanque cuando llega al lugar en el que está el Pájaro de Fuego. De pronto, envejece hasta los 99 años y siente que su madre se desvanece en el fuego. Después de esta introducción que retoma al final, la protagonista parece exponernos su diario de viaje en el Transiberiano, en el cual nos transmite sus pensamientos y conversaciones con los diferentes pasajeros que giran en torno a la cuestión de dónde comienza Europa. También expresa la pasión que sus padres habían hecho crecer en ella por viajar a Moscú y narra pequeños cuentos relacionados con la cultura popular de Siberia. Cuando está a las puertas de Moscú con el pasaporte caducado, ruega por poder entrar en la ciudad hasta que bebe el agua del estanque que la transporta al centro de Europa.

El último relato de esta recopilación es *A Guest*. Aquí, volvemos a encontrarnos a una protagonista en primera persona (también sin nombre) que nos describe su vida tras contraer una infección de oreja una tarde de invierno. En su camino al médico (el cual no la comprende por diferencias culturales), da con un mercadillo en el que consigue un audiolibro. Al escucharlo, la voz de la mujer que lo narra acaba tomando posesión de su vida, alterando el tiempo y el espacio. Comienza así a tener problemas en su trabajo como escritora de artículos, viéndose incapaz de escribir una sola palabra. Para poder librarse de la voz, decide poner un anuncio en los periódicos para encontrar el libro físico que el estudiante Simon le proporciona. Gracias a la lectura del libro consigue que la voz se debilite día tras día. Por otro lado, su vecino llamado Z le acaba convenciendo para que le ayude en sus sesiones de meditación con mujeres a las que se supone que libera de sus enfermedades. La protagonista que le sirve a Z para recoger las voces que las otras mujeres deben abandonar. Ella piensa que realmente su vecino no las ayuda, porque, aunque se sienten mejor al principio, da la sensación de que les hubiera roto un pequeño hueso casi invisible. Finalmente, la protagonista consigue escribir listas de palabras partidas en las que la zeta aparece separada.

Aunque *El Baño* también se incluye en *Where Europe Begins*, emplearemos una traducción al español de Miriam Palma Ceballos para comentar esta historia. Con el mismo formato de narradora interna, esta vez la protagonista trata de deshacerse de las escamas que una mañana al mirarse al espejo del cuarto de baño aparecen en su piel. Después de intentar eliminarlas con diferentes tratamientos, comienza a relatar distintos eventos relacionados con sus conflictos internos. Por ejemplo, cómo conoció a su pareja Xander, quien quiere retratarla en sus fotografías según el estereotipo de japonesa que tiene en mente. También habla de su trabajo como traductora, en el que, tras desmayarse en una comida empresarial en un hotel, una limpiadora la lleva a su casa para cuidarla. Allí, siente como un lenguado se come su lengua, que se acaba convirtiendo en posesión de la mujer. Esta limpiadora parece ubicarse entre el sueño y la realidad, pues más tarde la protagonista descubre que se suicidó quemando su casa. La mujer le advierte de los peligros de su condición como «portadora de escamas», cuyo origen la protagonista relata la última visita que había realizado a su madre en Japón, quien la nota cambiada por su vida en Occidente. Como una revelación, sueña con el pájaro escamoso llamado *Sarcófago* que le permite observar desde el aire el carácter líquido del planeta Tierra. Sin

lengua, ya no puede ejercer ninguna profesión, tan solo se describe a sí misma como un «féretro transparente» cuyo Curriculum Vitae comienza en su fecha de fallecimiento.

Por último, *In Front of Trang Tien Bridge* es el relato que utilizaremos dentro del volumen *Facing the Bridge*. En esta historia Tawada cuenta el viaje de Minamiyama Kazuko a Vietnam tras recibir por error una carta dirigida a Hisayama Mika, a quien una amiga le pedía visita en la ciudad de Hué. Por su naturaleza de turista, Kazuko decide impulsivamente volar a Ho Chi Minh City para visitar Vietnam. Una vez llega a este país, realiza un tour por la ciudad, donde vaga de un lugar a otro arrastrada por sus deberes como turista. Allí se producen diversos desencuentros con los habitantes locales que cuestionan constantemente la identidad de Kazuko como japonesa. Cuando visita el Museo de la Guerra, ayuda a un desfallecido James, un hombre de aspecto americano que dice ser japonés, hecho del que Kazuko duda. Después de socorrerle, situación que se repite a lo largo del relato, se convierte en el compañero de viaje y amante de Kazuko. Así, llega a lugares emblemáticos como el Templo Cao Dai, en el cual los turistas son una molestia; los túneles de Cu Chi, donde siente culpabilidad por el papel de Japón como agresor en la guerra; o la torre Po Nagar Cham, en la que reflexiona sobre la reconstrucción del antiguo imperio hinduista Champa. Posteriormente, James confiesa a Kazuko que en realidad había muerto allí en la guerra de Vietnam. Cuando se dirigen hacia Hué por el paso de Hai Van, Kazuko descubre que todos los turistas que hay en el autobús son ella misma.



### 3. Una reflexión desde el simbolismo onírico de Tawada

Este tercer capítulo constituye el eje central del presente trabajo. En base a los conceptos del capítulo primero, se han elaborado tres apartados que faciliten la comprensión de la simbología de los relatos de Tawada desde un punto de vista hipercultural. El primero de ellos profundiza en las metáforas del agua y la tierra como constituyentes de la realidad, junto con el elemento del sonido que modifica el tiempo y el espacio. En el segundo apartado se afrontan los diferentes símbolos que Tawada emplea para caracterizar el contexto de las identidades *patchwork*: la madre, el pez, el turista y la identidad japonesa serán aquí los elementos principales a tratar. Por último, se llevará a cabo una reflexión en torno al tercer lugar, aprovechando las ubicaciones reales, como Siberia, o ficticias, como los sueños, que la autora materializa en sus historias.

#### 3.1 Entre el agua y la tierra

La forma de entender el mundo de Yoko Tawada, sobre todo respecto al concepto de hiperculturalidad, puede llegar a hacerse presente desde una perspectiva ontológica que divide la realidad en dos partes fundamentales: la esfera, que se identifica con el agua, y el plano, en el que se sitúa la tierra.

Por una parte, se entiende el mundo como una esfera a través de la cual el agua corre de forma incesante. En el relato *Where Europe Begins* y en *El Baño* esta visión queda retratada con exactitud, pues el agua determina la naturaleza del ser humano y de la tierra. Así se puede observar en el siguiente fragmento:

La esfera terrestre está cubierta por el mar en un setenta por ciento, por eso apenas es sorprendente que la superficie terrestre muestre cada día un aspecto distinto. El agua subterránea mueve la tierra por debajo, las olas de la costa desgastan el litoral y arriba los hombres dinamitan las rocas, ponen campos en los valles y dragan el mar. Así se transforma la forma de la tierra (Tawada 2008, 399).

Tawada comprende que el mundo se conforma desde un constante cambio, ya que se compone en su mayoría de agua, de líquido que no puede mantener una forma fija. Incluso aquellas partes inamovibles, constituidas por la tierra, son también constantemente modificadas por el agua subterránea o las olas. Lo anterior nos recuerda perfectamente a la metáfora del rizoma, el «*entre las cosas*» de Deleuze, entendiendo el mundo como un fluido en el que se daba precisamente importancia a esa modificación constante de las orillas. Como veremos en adelante, en este párrafo Tawada da también importancia a cómo los seres humanos moldean el mundo más allá de la acción natural: alteran el paisaje

para extraer todo lo que necesitan, desde las rocas y los valles hasta el mar. Pero ante todo, para ella el agua es un elemento primordial para entender el funcionamiento de la Tierra: los océanos, mares y ríos son más característicos de los territorios que los propios países. De hecho, en *In Front of Trang Tien Bridge*, comenta que va a Vietnam y no a Japón porque lo que echa de menos realmente es el Océano Pacífico, no un país u otro (Tawada 2007, 58). Cabe decir que esta visión del mundo resulta, sin embargo, algo más puro, primigenio e inocente, perteneciente a la niñez:

When I was a little girl, I never believed there was such a thing as foreign water, for I had always thought of the globe as a sphere of water with all sorts of small and large islands swimming on it. Water had to be the same everywhere. Sometimes in sleep I heard the murmur of the water that flowed beneath the main island of Japan. The border surrounding the island was also made of water that ceaselessly beat against the shore in waves. How can one say where the place of foreign water begins when the border itself is water? (Tawada 2002, 122-123).

Aquí el agua uniformiza todo, pues, aunque sea un elemento que se caracterice por el cambio incesante, el mismo fluido es el que viaja de un lugar a otro conectando las diferentes partes del planeta. Tawada expresa esta sensación incluso cuando vivía en su tierra natal, puesto que ya en este momento concebía el mundo como islas a las que no se puede poner límite porque sus fronteras son líquidas. De tal modo, en este universo no existe algo plenamente extranjero en sí mismo, como podemos observar en el concepto de hiperculturalidad. Para ella el agua es la misma en todas partes, los países solo son islas que vagan de un lugar a otro, nada es sólido. Intenta confirmar esta metáfora con datos geográficos, comentando el hecho de que el lago Baikal era un mar en tiempos remotos:

The Baikal used to be a sea. But how could there possibly be a sea here, in the middle of continent? Or is the Baikal a hole in the continent that goes all the way through? That would mean my childish notion about the globe being a sphere of water was right after all. The water of the Baikal, then, would be the surface of the water-sphere (Tawada 2002, 135).

Tawada solo se puede explicar la antigua existencia de un mar en medio de un continente mediante su noción infantil, naíf, de que el globo terráqueo era una esfera de agua de cuya superficie formaba parte el agua del Baikal. No obstante, la búsqueda de poder del ser humano rompe con esta mirada de un mundo en constante movimiento, dado que trata de asentar y solidificar la tierra. Una muestra de ello son los mapas, en los cuales se crea una disposición artificial del mundo:

Yo extendí un mapamundi. En el mapa se ha suprimido el movimiento del agua, por eso parece que las ciudades están siempre en el mismo sitio. Las innumerables líneas rojas trazadas entre las ciudades señalan las rutas aéreas y marítimas. Los hombres maquillan cada día la cara de la tierra atrapada entre las redes según el modelo del mapa (Tawada 2008, 399).

De este modo, los seres humanos creamos una visión estanca de la tierra según nuestra perspectiva, según nuestro modelo de mapa. La tierra ha sido «maquillada» por los hombres, que establecen de manera ficticia su forma y contenido. Bauman remite en sus escritos a este doble juego entre la naturaleza fluida y el establecimiento de los sólidos en la era de la modernidad líquida. A pesar de que los antiguos sólidos de la modernidad aún permanecen entre nosotros como muertos vivientes sobre la tierra, los centros de poder en nuestra sociedad se encuentran ahora en lugares remotos e inalcanzables, dando la sensación de que los individuos no pueden transformar la realidad (Bauman 2015). Frente al cambio constante que presentan las aguas (relaciones entre culturas, migraciones, etc.), las estructuras de poder del sistema (las que trazan las «líneas rojas» del mapamundi que describe Tawada) procuran dar forma constantemente a lo que carece de ella.

En otros tiempos, los sólidos que constituían un Estado-nación constituían una ficción fundamentada en el hecho del nacimiento como legitimador de la soberanía del individuo. Bauman lo define como ficción porque «la idea de “identidad”, en concreto, una identidad nacional”, ni se gesta ni se incuba en la experiencia humana “de forma natural”, ni emerge de la experiencia como un “hecho vital” evidente por sí mismo» (Bauman 2005, 49). En consecuencia, para convertir la ficción en realidad, para traspasarla al *Lebenswelt* o mundo de la vida, fue necesaria la aplicación de insistentes medidas coercitivas que convencieran a los súbditos del Estado que su destino final, su realización, como seres humanos era la nación. Hoy en día, la globalización ha implicado que dicha coerción se aplique respecto a las «rutas aéreas y marítimas» de Tawada que conectan las ciudades. Los nuevos poderes globales castigan duramente a los estados que no se adscriben al sistema, especialmente en un sentido económico (Bauman 2015). Por lo tanto, las identidades que no cumplan las características del sistema serán rechazadas si no son capaces de seguir las rutas fijadas en el plano.

De este modo, la supresión del movimiento de los mapas, en cuanto a la limitación de las relaciones y las fronteras establecidas desde el sistema global, ha sido lo que quizás provoque que Tawada nos hable en otros relatos de «beber de aguas extrañas». En el inicio de *Where Europe Begins*, la protagonista bebe de estas aguas a pesar de las advertencias

que le indican que no lo haga: de pronto envejece hasta los 99 años y su madre se desvanece ante sus ojos. Esta metáfora podría señalar la experiencia, la sabiduría de la vejez, adquirida en el intercambio cultural, la forma en la que nos transformamos dejando atrás a nuestras raíces, a la cultura madre. El agua y el conocimiento de un mundo en el que todo es fluido en realidad, aparece también muy claramente en *The Reflection*. En esta historia un monje acaba ahogándose al sumergirse en un estanque, pero, como bien indica Tawada, no todos podrían llegar a hundirse en las aguas: «Anyone can swim. But only he who knows that the water has no form can drown. Only he who knows that his body has no form can drown. Only he who reads can drown. That water and body are formless can be found only in the book» (Tawada 2002, 65). Solo aquel que ha leído, aquel que sabe cómo es la tierra y entiende que todo carece de una forma concreta puede llegar a ahogarse.

Como ya hemos visto, el agua simboliza el fluir del mundo, el agua transporta los conocimientos de las distintas culturas, nada es extraño para ella. El hecho de ahogarse podría significar el haber entendido el funcionamiento auténtico del mundo, como aquel que muere y vuelve a ser tierra; aquí morir, ahogarse, significa volver al estado primigenio del agua. Por ello, esta cosmovisión toma lugar al mismo tiempo en la niñez, en la persona que no ha sido aún mediada completamente por la sociedad. Así, Tawada describe como al final del cuento una niña acaba también ahogándose al tratar de alcanzar el libro bajo el agua.

Por otra parte, Tawada nos plantea que en la edad adulta la protagonista ya no ve el mundo como una esfera, sino como un plano donde hay un este y un oeste. Estas direcciones cambian según la perspectiva: para ella América está en el este, en oriente, pero para los occidentales esta perspectiva se altera, pues es Tokio, de donde ella proviene, la que se sitúa en esta dirección. Ante este problema de perspectiva acaba definiendo que los lugares extranjeros son como fuegos artificiales que brillan en un cielo nocturno (Tawada 2002, 139). De esta manera, la protagonista detecta como desde puntos de vista etnocéntricos definimos unos lugares u otros según nuestro prisma: desde Occidente, Tokio se convierte en el Oriente que ella había creído siempre en América.

Se percata así de la problemática que las identificaciones fijas acarrear en la actualidad y sitúa las ciudades como puntos que surgen y se desvanecen como los fuegos artificiales, que son ilocalizables en el cielo nocturno. Para liberarse de la carga etnocéntrica, desprovee a las ciudades de una geolocalización concreta. A través de Bauman, también

podría señalarse que esta indeterminación es una tendencia natural de la sociedad contemporánea: «En nuestros modernos tiempos líquidos, donde el héroe popular es el individuo sin trabas que flota a su libre albedrío, “estar fijo”, “estar identificado” inflexiblemente y sin vuelta atrás, tiene cada vez peor prensa» (Bauman 2005, 68). Los efectos de la migración aumentan esta sensación en los escritos de Tawada, donde el desarraigo es un elemento constante, donde a los personajes protagonistas les cuesta identificarse sobre el plano terrenal.

Un elemento que determina el plano o la tierra es el sonido, que cobra bastante peso en el relato *A Guest*. El sonido, a diferencia del agua, hace huir del propio reflejo, de cómo nos vemos a nosotros mismos. De hecho, cuando en la protagonista compra un libro en el mercadillo, prefiere escucharlo en vez de leerlo, pues las letras ponen en evidencia su dificultad para leer el alfabeto, manifiestan de forma palpable su condición de extranjera. Sin embargo, esto no soluciona el problema, dado que la voz del audiolibro adquiere un carácter automático y comienza a habitar en la protagonista. Aunque al principio no se siente bien escuchándola, acaba disfrutando de una voz de la que no quiere desprenderse. Y a pesar de que la voz parecía en una primera instancia una forma de huir, se convierte finalmente en un elemento de transformación del ser. Por una parte, altera su noción del tiempo, el cual le resulta imposible medir: «I was no longer able to measure time, for time passed more quickly when the voice inside me sped up. Sometimes it stopped, and took deep breaths so as not to suffocate» (Tawada 2002, 164). La voz determina el ritmo en el que ella ve la vida pasar, quizás podría representar los tiempos que la nueva cultura a la que ha llegado determina para cada acción.

Y es que otro de los puntos clave de este cuento es el paso del tiempo, ya que para ella los occidentales lo miden de forma extraña. Para empezar, se refiere de la siguiente manera a los relojes: «All at once it seemed strange to me that the numbers were arranged in a circle, since ordinarily numbers are always written from left to right» (Tawada 2002, 149-50). Además, el mes no se distribuye para ella en forma de cuadrado sobre el calendario, los días no están encasillados en una semana, sino que el calendario debe ser circular al igual que la luna: «I no longer thought of a month as being square, but rather like a moon, a circular motion which gave my body its orientation» (Tawada 2002, 158). Esto nos devuelve a la concepción oriental de que todo fluye, de la vida como ciclo y no como progreso lineal. También se correlaciona con el agua, que establece un ciclo constante, no una línea recta que llega hasta un fin.

Por otra parte, el sonido también modifica el espacio:

I myself couldn't feel my own body, though gradually I was able to perceive the voice again. It was as if the room contracted when it spoke more quickly. When the voice grew louder, the room expanded and then existed only as the voice. In this room created by the voice, I could not find my own body. The room was empty and had neither walls nor furniture. It consisted only of a voice. Didn't it resemble the apartment I'd wished for? (Tawada 2002, 197).

De este modo, vemos cómo más allá de su corporeidad individual, la habitación de su apartamento cambia sus proporciones según la cadencia y la intensidad de la voz: si la voz se acelera la estancia se contrae; por el contrario, si aumenta su volumen el espacio se expande. Al mismo tiempo, resulta de interés que la habitación generada por la voz esté vacía, ni siquiera tiene muros. La pregunta final nos hace intuir que ella, en el fondo, deseaba deshacerse de las ataduras físicas, contextuales, de las que le permitía liberarse la voz. Por otro lado, siente también que las voces de los alemanes, su manera de hablar, penetran su cuerpo. Explica que intentaba quedarse solo con el sentido, el significado, de las conversaciones, pero estas acaban penetrando su cuerpo como si fueran inseparables de este factor. Es decir, para ella forma y contenido resultan indivisibles en la voz. En contraste con la cita anterior en la que carece de cuerpo, aquí siente cómo la voz interactúa con él de forma inevitable.

Otras características de la voz se atribuyen a que no tiene ni orejas (no puede ser cuestionada), ni ojos (libera de la mirada de los demás), pero sí el sentido del tacto. En *A Guest*, el personaje principal busca las partes de su cuerpo en las que percibía la voz, notaba qué partes le acariciaba. En el relato de *El Baño* especifica que «todos tenemos una voz propia dentro», a diferencia de la luz que «juega en cada piel de manera diferente; en cada persona, cada mes y cada día» (Tawada 2008, 363). En cambio, desde la perspectiva del personaje alemán, Xander, es importante cómo la luz incide de forma particular en la piel de los japoneses, pero niega la existencia de la voz, que «sólo es aire que vibra fuera de nuestro cuerpo» (Tawada 2008, 363). La perspectiva etnocéntrica vuelve a jugar aquí un papel importante, en el que cada cultura aplica su cosmovisión sobre el otro de forma irrefutable. Este conflicto identitario determinado desde la otredad es expresado por Tawada a través de los diferentes símbolos que se ilustrarán en el siguiente punto.

### 3.2 Identidades y formas del ser

Desde un punto de vista antropológico, Tawada plantea diferentes elementos y arquetipos nos permiten reflexionar sobre la configuración de identidades *patchwork*. En primer lugar, el símbolo que utiliza Tawada como referencia a la cultura de origen siempre es el personaje de la «madre», la cual toma bastante peso en *Where Europe begins* y *A Guest*. En el decimotercer capítulo del primer escrito, la madre se muestra como un elemento al que se debe renunciar al salir de la tierra natal. Además, como ocurre en otros relatos de Tawada, vemos un pequeño cuento dentro de la historia en el que una anciana pintora y sus hijos viajan en el Transiberiano y, al caerse del tren, la madre olvida toda su vida y tiene la sensación de haber pertenecido siempre a un pequeño pueblo de Siberia. Los dos hermanos trataron de buscarla durante un mes sin éxito alguno. Ella solo sentía una sensación de incomodidad cuando un tren pasaba cerca del pueblo, al cual perseguía en el bosque como si alguien la estuviera llamando.

También en *Where Europe Begins*, la madre le indica a su hija que no puede acompañarla a Moscú, porque de lo contrario nunca llegará al destino de un viaje que ya ha comenzado. Por otra parte, en *A Guest* la protagonista reconoce que la voz de su madre siempre estará con ella: «I wouldn't kill the voice of the mother. I would sleep with it. That would be incest in its most beautiful form» (Tawada 2002, 205). De esta manera, en el primer caso se da a entender la necesidad de abandonar a la madre, a la cultura de origen, que de algún modo, como indica en *A Guest*, es imposible de rechazar por completo, siempre formará parte de ella.

Otro elemento que parece guardar bastante relación con la madre es el «pez», o al menos ocurre así en *El Baño*. En uno de los relatos que nos narra la protagonista dentro de la historia, una madre se convierte en pez después de dar a luz a su hijo por haberse alimentado de este animal durante una hambruna sin compartirlo con el resto del pueblo. Cuando al pasar los años el chico descubre la metamorfosis de su madre, trata de devolverle su forma humana haciendo que se estampe contra las rocas y se deshaga de sus escamas. Con el desprendimiento de estas escamas, consigue nutrir los campos de arroz, pero muere desangrada. Relata este cuento a propósito del hallazgo de la protagonista de pequeñas escamas en su rostro y en su cuerpo, de las cuales intenta deshacerse. Una vez consigue quitárselas, estas dejan marcas en ella y solo puede lograr borrarlas con arena y leche materna, que tiene además «un efecto calmante y tonificante» (Tawada 2008, 359). Las escamas aparecen también en el rostro de la madre de la

protagonista cuando va a visitarla a Japón. Por lo tanto, las escamas parecen apuntar hacia el revestimiento cultural de los personajes de Tawada, que de alguna manera intentan eliminar sin gran éxito, pues las escamas están en realidad siempre presentes.

La protagonista de esta historia realiza varios intentos de eliminar las escamas porque seguramente la señalan, la muestran como diferente hacia otros con consecuencias desastrosas: «Al principio todos van a admirar tus escamas. Se te va a envidiar por eso y serás feliz. Súbitamente un día alguien te dirá que te va a matar y de repente todos empezarán a odiarte» (Tawada 2008, 385). Esto podría ponerse en relación con la verdadera situación de los contextos multiculturales comentada en el punto anterior: las políticas de multiculturalidad, en un sentido más prescriptivo que descriptivo, pueden llevar a situaciones de xenofobia y guetificación, en la cual el extranjero se convierte en una alteridad absoluta. En Europa, se puede observar la ambivalencia entre ese aprecio de la diversidad cultural (al principio se muestra admiración hacia las escamas) y el odio hacia el otro (la diferencia de las escamas se acaba convirtiendo en un motivo de odio desde la cultura de acogida).

En este tipo de contextos multiculturales, Tawada utiliza la figura del pez para hablar de la experiencia del migrante. Para empezar, podríamos contemplar el ejemplo del lenguado, que acaba dejando sin lengua a la protagonista cuando se encuentra realizando un trabajo de intérprete en una reunión de negocios. Tawada realiza aquí un juego de palabras entre los términos alemanes *Zunge* (lengua) y *Seezunge* (lenguado), del mismo modo que ocurre también en español:

Siempre que mi trabajo me lleva a un restaurante de primera clase pido lenguado. [...] No hay plato europeo que me sepa mejor. Pero que me mantenga fiel al lenguado no solamente tiene que ver con su sabor. Radica en la «lengua» del lenguado. Cuando lo como tengo la sensación de que hay otra lengua que habla por mí, si ando un poco parca en palabras (Tawada 2008, 365-366).

La metáfora del lenguado podría referirse a la asimilación de la cultura de recepción, lo cual le permite poder encajar en un contexto cultural muy distinto al suyo, siendo su trabajo el de intérprete. Cuando otra lengua habla por ella por no poder ser comprendida en sus códigos culturales, la protagonista se siente más cómoda en los patrones de comunicación establecidos por la cultura de recepción. Pero cuando el lenguado le arranca la lengua en esta historia, la protagonista se queda muda, no puede hablar y siente que nunca más será capaz de ejercer su trabajo. Quizás el asimilacionismo deja al migrante

sin medios propios para comunicarse, acaba enmudeciendo su identidad. La protagonista se queda paralizada ante una nueva forma de vida en la que siente que no puede expresarse por sí misma.

Por el contrario, el ómul (una especie de salmón endémica del lago Baikal, cuyo nombre científico es, curiosamente, *Coregonus migratorius*) se presenta en *Where Europe Begins* como un símbolo de movimiento, de libertad: «A fish could reach the far side of the sphere by swimming through water. And so the *omul*' I had eaten swam around inside my body that night, as though it wanted to find a place where its journey could finally come to an end» (Tawada 2002, 135). El ómul, como habitante del agua, comprende el mundo como una esfera en la que todo es fluido. Puede alcanzar el lugar más lejano de la tierra porque no entiende de fronteras, para él no hay nada extraño, tiene una visión holística que le permite entender el cambio constante de las culturas y de las identidades personales.

Al conocer a personas de diferentes procedencias culturales en el Transiberiano, la protagonista comprende esta fluidez de la esfera terrestre, pues las culturas no son entes estancos y cerrados y encuentran una constante conexión entre ellas. Por ejemplo, cuando la protagonista ve al niño Sasha jugando con una Matriosca, un souvenir considerado típicamente ruso, relata el origen japonés del mismo, aventurando su relación con una antigua muñeca nipona llamada *kokeshi* (Tawada 2002, 142). Es decir, durante el viaje es capaz de encontrar ciertas conexiones entre Rusia y Japón, puesto que ambos países estuvieron unidos por tierra en tiempos remotos a través de Siberia, definiéndolos como un mismo territorio como veremos más adelante. De esta manera, no nos sorprende que después de comerse el ómul, este nade por el interior del cuerpo de la protagonista para acabar finalmente su viaje, siendo esto un símbolo de su progresiva comprensión de la interrelación entre culturas. Además, esto no debería ser complicado para el ómul, pues Tawada afirma en *El Baño* que:

El cuerpo humano se compone de un ochenta por ciento de agua. Por eso apenas es sorprendente que cada mañana se muestre una cara distinta en el espejo. La piel de la frente y de las mejillas cambia a cada momento, como el fango de los pantanos, según el movimiento del agua que fluye por debajo y el movimiento de las personas que dejan sus huellas sobre él (Tawada 2008, 355).

El ómul se mueve así en el interior de las personas, que somos seres compuestos casi por completo de agua y, por lo tanto, cambiantes a través del tiempo (cada día nos mostramos de forma distinta ante el espejo). Al mismo tiempo, dejamos nuestras huellas sobre los

lugares que transitamos, territorios que se encuentran también constante transformación por fluir el agua a través de ellos de forma incesante. O lo que es lo mismo, ni los seres humanos ni los lugares en los que se encuentran tienen una esencia concreta, sino que se redefinen a largo del transcurso de la vida. Regresando al símbolo del ómul, resulta de interés compararlo con la figura del turista explicada en el capítulo anterior. Mientras que la figura del turista visita frenéticamente un lugar y otro sin adquirir una conciencia real de sí mismo, el ómul es el nómada al que aspira ser este turista, pues el ideal que le permite ir redefiniendo su identidad es la libertad de límites y fronteras. El turista sería incapaz de nadar, de fluir, pues, como veremos a continuación, tiene una visión cerrada y estereotipada de la realidad, donde sí existen fronteras insalvables entre el «yo» y el «otro».

Frente al habitante del agua que es el ómul, el arquetipo del «turista» que Tawada va describiendo durante el transcurso de *In front of Trang Tien Bridge* se instituye como el habitante de la tierra. Este modelo de turista se corresponde con la caracterización de Bauman de este personaje en el síndrome del turista y también con la definición del turista hipercultural de Han. Kazuko, la protagonista de esta historia, afirma que es un miembro de la raza de los turistas:

I'm a member of the tourist race, thought Kazuko. Tourists will go anywhere without being asked. They can get interested in anything and forget everything as soon as their trip is over; they'll skip meals to buy train tickets, return home whining that they're so tired they'll never take another trip ever again, and the following day have their maps spread out, wondering where to go next (Tawada 2007, 56).

A pesar de que acaba agotada, haciendo incluso sacrificios como saltarse comidas para comprar los billetes de tren, o anunciar a su llegada a casa que no iniciará un nuevo viaje, al día siguiente ya está planeando su próxima aventura. Esto se debe a lo que Han precisamente indicaba, al eterno *aquí* del turista que no pretende alcanzar un *arribo definitivo*, que para no sufrir el dolor del desarraigo debe buscar siempre nuevas experiencias, nuevos lugares. Esto se traduce en esa búsqueda de una relación pura, única, con los espacios que se visitan. En este sentido, Tawada ironiza con ciertas frases típicas de los turistas como «here time has stopped» (Tawada 2007, 61). También determina que los turistas desarrollan un sentimiento nostálgico sobre cosas que están viendo por primera vez, como si quisieran buscar resonancias de lo que están observando en un pasado que no existe.

Dicha búsqueda continua de experiencias lleva a que Kazuko, siendo una turista, «was obligated to sightseeing every day. It was her duty to visit every famous place whether she wanted to or not, and under no circumstances was permitted to criticise even the fake sites recently invented by travel agents» (Tawada 2007, 78). Este carácter acrítico del turista, esta obligación de Kazuko de mostrar admiración y deleite ante el escenario que contempla, se refiere precisamente al comportamiento de rebaño. Sentencias como «Tourists never know their true desires» o «Tourists don't have emotions» muestran el modo en que los turistas no son dueños de su propia vida, carecen de individualidad aunque no sean conscientes de ello. Y es que, hacia el final de la historia, Kazuko observa que todas las personas que hay en el autobús de turistas son ella misma: «The real tourists are the ones who think they're the only ones who aren't tourists» (Tawada 2007, 104).

Todo lo anterior implica la fragilidad de sus relaciones con otras personas. Como turista a tiempo completo, Kazuko no quiere tener hijos: «She possessed a passport that took the place of ancestors, and visas replaced offspring» (Tawada 2007, 78). Los elementos que le permiten viajar sustituyen las carencias del turista, pues con el pasaporte reemplaza al pasado (los ancestros) y con el visado el futuro (la descendencia) no tiene lugar.

Una característica adicional que podría aportar Tawada es que los turistas tienen conciencia de la molestia que suponen para la vida de los demás:

Tourists know what a nuisance they are, always barging into other people's lives. That's why Kazuko felt so uncomfortable no matter where she travelled, but as a tourist she simply had to endure the embarrassment until the end of the trip. Still, as no one has forced her to become a tourist, "endure" wasn't really the right word, though the fact that she had chosen this life didn't mean she could leave it behind whenever she pleased. Even if she wanted to, she couldn't quit in the middle of sightseeing (Tawada 2007, 81).

Huyendo de esta incomodidad constante, los turistas creen que la superarán una vez finalice el viaje. No obstante, resulta curiosa la ambigüedad entre haber elegido esa vida y no poder escapar de ella. Se podría aquí establecer una correlación con ese ser turista en la vida cotidiana que afirma Bauman. Es complicado escapar del sistema en el que el turista vive, pues parece que forma parte de su propia naturaleza, es algo que no puede evitar. Al fin y al cabo, el turista es producto de nuestra sociedad de consumo, ya que podría ajustarse a la definición de Bauman de un verdadero consumidor: «la ausencia de rutina y un estado de elección permanente [...] constituyen las virtudes esenciales y los requisitos indispensables para convertirse en auténtico consumidor» (Bauman 2000, 45).

Otras características del consumidor que comenta Bauman en su obra encajan también con su concepción del turista. En primera instancia, el consumidor por excelencia no debe comprometerse con nada, pues sus capacidades nunca deben ser satisfechas y sus deseos deben renovarse constantemente. Y es que el consumidor «ideal» tiene como objetivo no satisfacer sus deseos, sino crear otros nuevos: «El entusiasmo provocado por la sensación novedosa y sin precedentes constituyen el meollo del proceso del consumo» (Bauman 2000, 47). Por ello, el turista, como consumidor que es, siempre está buscando nuevas experiencias que lo satisfagan de forma instantánea al finalizar el anterior viaje.

Al mismo tiempo, Bauman explica la contradicción interna del consumidor que también hemos visto en el turista: «Para los consumidores maduros y expertos [...] esa “obligación” internalizada, esa imposibilidad de vivir su propia vida de cualquier otra forma posible, se les presenta como un libre ejercicio de voluntad» (Bauman 2000, 47). La sociedad de mercado ha entrenado al consumidor no para obligarle a elegir un producto determinado, por eso tiene esa sensación de libertad, sino que lo determina al acto de elegir constantemente. Por tanto, la identidad del turista o consumidor está basada en sus visitas al mercado y, además, esta debe ser flexible, atenta a las posibilidades que los productos de consumo desechables ofrecen.

Bauman concluye aquí con la definición de las identidades actuales como identidades compuestas: «Las “identidades compuestas”, elaboradas sin demasiada precisión a partir de las muestras disponibles, poco duraderas y reemplazables que se venden en el mercado, parecen ser exactamente lo que hace falta para enfrentar los desafíos de la vida contemporánea» (Bauman 2000, 51). De este modo, no nos extraña ver en las protagonistas de las historias de Tawada personajes que van a la deriva, saltando de una necesidad a otra, sin tener muy claro quiénes son o un objetivo fijado en su vida.

La condición de turista que presenta Tawada por medio de la figura de Kazuko es un recurso indirecto para la reflexión sobre la propia identidad de la autora como japonesa. Podemos ver en sus relatos cómo los demás tienen expectativas de comportamiento específicas hacia el sujeto migrante. Por ejemplo, en *In Front of Trang Tien Bridge* ironiza sobre cómo los japoneses, para no ser confundidos con los grupos de neonazis en Vietnam que atacan a sus habitantes, deben distinguirse por llevar siempre gafas y corbatas, en el caso de los hombres, y ponerse tantas joyas como sea posible y un bolso de marca respecto a las mujeres. Además, tampoco deben utilizar el transporte público. Sin embargo, cuando Kazuko llega al aeropuerto es cuestionada por no cumplir los estereotipos que se le

asignan: «When she asked, “Can you get me a visa?” the travel agent adjusted his glasses and inquired cautiously, “Do you need one?” [...] How could she claim to be Japanese when she wasn’t wearing a single piece of jewelry or even carrying a brand-name handbag?» (Tawada 2007, 57). A pesar de que explica al agente que es japonesa y no vietnamita, él insiste en si es alemana.

También sucede un problema identitario similar con James, el chico que la acompaña durante buena parte de la historia, puesto que, a pesar de tener una apariencia americana, él afirma ser japonés. Kazuko le pregunta constantemente cómo puede darse esta aparente contradicción, llegando a resultar una pregunta redundante para James: «he abruptly grabbed Kazuko by the elbow and shook her, screaming, “You don’t suffer at all! You don’t even think!” Sobbing, she answered “That’s only natural... I’m a tourist... it’s my duty not to think”» (Tawada 2007, 99). La naturaleza del turista resurge siendo llevada por la corriente, cayendo en lugares comunes y estereotipos que acaban marcando y cuestionando la identidad del otro.

Por otra parte, en *El Baño*, la protagonista tampoco cumple las expectativas de lo que es ser una japonesa. Y es que cuando el personaje de Xander la fotografía ella no queda retratada por ninguna parte, como si fuese invisible. Él la acusa de no sentirse lo suficientemente japonesa, así que opta por maquillarla tapando los poros de su piel y teñirle el pelo de negro para ocultar sus canas. Ella le propone hacer la foto sin luz, que como hemos visto anteriormente, es un elemento no definitorio de la identidad. Como es obvio, el retrato resulta así del todo imposible. En ese momento, Xander realiza un acto de posesión, apropiándose prácticamente de la identidad de la protagonista:

Después de que Xander me tiñera el pelo, escribió una X en mi mejilla. «Cuando era niño marcaba con una X todo aquello que era importante para mí. Para que me perteneciera.» Después Xander besó este signo, me puso contra la pared y accionó el disparador tan despreocupadamente como si se tratase del gatillo de una pistola. Puso punto final al juego de luces y la figura de una japonesa quedó grabada en papel (Tawada 2008, 364).

Esto podría simbolizar la imposición de la visión occidental sobre el otro, sobre el extranjero, reflejando en ella una identidad japonesa que pertenece a los occidentales. Esta visión con la que Xander define la identidad de la protagonista, podría recordarnos bastante al concepto de «orientalismo» de Edward Said, el cual lo define como «un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y – la mayor parte de las veces – Occidente» (Said 2013). Lo occidental se

define en muchas ocasiones en contraposición a Oriente, pues según Said es «la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de lo Otro» (2013). Este orientalismo puede detectarse notablemente en las obras de autores como Esquilo, Dante, Victor Hugo o Karl Marx. Así como Xander actúa en el ejemplo que nos ha ofrecido Tawada, los anteriores escritores describen desde su punto de vista la política, la sociedad, las costumbres, las ideas, el destino, etc. de los orientales.

En el caso de *In front of Trang Tien Bridge*, podríamos matizar este concepto de Said con el término «autoorientalismo», en el cual se crea por parte de los asiáticos una autoimagen resultado del acuerdo entre «los occidentales orientalizadores y las elites autoorientalizadoras de Asia Oriental» (Beltrán Antolín 2008, 258). Esto permite a las autoridades asiáticas definir sus territorios como una sociedad que no cambia, es decir, se seleccionan determinadas tradiciones de carácter «milenario» que idealizan la cultura de forma esencialista, sin tener en cuenta que esta se encuentra en realidad en constante movimiento. Esto, por supuesto, crea una complicidad entre estas élites orientales y occidentales capaz de frenar cambios sociales que serían necesarios en una realidad que se aleja cada vez más de un imaginario orientalista idealizado. El sociólogo japonés Koichi Iwabuchi describe perfectamente esta situación en Japón:

Thus, Japan's self-Orientalism has been quite selectively manipulative and repressive. Self-Orientalism obscures the fact that Japan's particularism is actually hegemonic within Japan. «The West» is necessary for Japan's «invention of tradition», the suppression of heterogeneous voices within Japan, and the creation of a modern nation whose people are loyal to «Japan». Self-Orientalism is a strategy of exclusion through inclusion. Both strategies cannot be separated from each other and work efficiently only when combined together (Iwabuchi 1994).

La represión y manipulación comentada por Iwabuchi mediante los mecanismos de exclusión e inclusión son claramente visibles en el personaje de Kazuko, especialmente en su relación con James. Una definición cerrada de lo que es «ser japonés» en esencia, le impide ver del todo a James como si verdaderamente fuera japonés, por lo que cuestiona su identidad frecuentemente. Además, resultan curiosas ciertas intervenciones en las que la propia Kazuko define como debería actuar a través de las figuras de Ms. A, B, C, D, E, etc. Esto se podría ejemplificar en sus posibles reacciones al no ser identificada como japonesa en el aeropuerto: «If there was a Vietnamese woman called Ms. A. A returning home, it would have been easier to imagine herself being Ms. A. [...] Say there

was a Japanese woman called Ms. B whose grammar crawled out the window whenever she got mad. That woman might very well be Kazuko» (Tawada 2007, 57).

Parece aquí haber una alternancia entre el deseo de Kazuko de ser una mujer vietnamita regresando a su hogar y su yo interior que se salta las reglas gramaticales a causa de la ira que le produce la situación. Estos supuestos podrían caracterizarse como desdoblamientos de la personalidad de la protagonista, quizás encontrando maneras alternativas de ser respecto a las normas que la realidad social impone. Aquí, recurriendo a Bhabha, sí sería necesario ese punto de vista decolonizador que ofrecería el tercer lugar. Y es que, precisamente, la impureza cultural de este tercer espacio, que es capaz de superar los esencialismos, disolvería la otredad de James para los japoneses y permitiría, tanto a Kazuko como a la protagonista de *El Baño*, liberarse de imposiciones culturales concebidas desde uno mismo y desde el exterior, las cuales no tienen en cuenta el contexto personal ni la trayectoria vital de cada ser humano.

Esta necesidad de un tercer lugar que permita lo híbrido se expresa también cuando la protagonista regresa a su tierra natal en *El Baño*. En efecto, al visitar a su madre en Japón, nuestra narradora ya no se siente a sí misma como japonesa. Para comenzar, cuando saluda a su progenitora se siente extraña en su propia lengua: «en la palabra *okaasan* [madre] volví a encontrar a aquella que una vez fui; con la palabra *watashi* [yo] tenía la sensación de ser mi propia traductora simultánea» (Tawada 2008, 392-393). En cuanto a la madre, esta ve a su hija como si fuera una extranjera, la mira como si no la reconociese. Comenta que los cabellos de la protagonista tienen un tono rojizo porque la luz de donde viene es distinta e incluso la acusa de parecer una de esas asiáticas que aparecen en las películas americanas: «¿Por qué se te ha puesto una cara tan asiática?» “Qué tonterías dices madre. Eso es normal. Soy asiática”. “No me refería a eso. Se te ha puesto una cara extraña, como la de los japoneses que salen en las películas americanas”» (Tawada 2008, 392-393). La madre ha percibido cómo su hija ha cambiado de contexto, cómo su vida en Alemania la ha alejado de su vida anterior, tanto que en ciertos aspectos ya ni siquiera parece japonesa. Es más, la protagonista describe una especie de retorno hacia atrás en el tiempo y un renacer en casa de su madre:

Su reloj no tenía agujas. La madre se sentó en la máquina de entrenar y comenzó a darle a los pedales. Los pedales movían una cadena, la cadena movía un engranaje, finalmente se oía una especie de música de órgano. [...] Con cada giro me volvía un año más joven. Delante y detrás desaparecieron. Yo ya no podía ver nada. Las rodillas y los talones se me pusieron blandos. Yo ya no podía permanecer de pie. Los

labios y el ano se calentaron. Yo gritaba como un lactante; el grito de un bebé moribundo, que está siendo absorbido por la vagina de la madre. Yo grité cuando desaparecí en el negro agujero del tornado. Hice acopio de mis últimas fuerzas y maldije a mi madre. ¡Muerte a las portadoras de escamas! Entonces me transformé en una portadora de escamas y caí en mi propia vagina, el negro agujero del tornado (Tawada 2008, 397)

El hecho de que el reloj de la madre no tenga agujas advierte de la atemporalidad del hogar, como si el tiempo no pudiera retroceder ni avanzar en la casa materna. Quizás esto describe cómo la protagonista concibe Japón, en su mente se ha conservado esa visión atemporal, pero el hogar y su propia madre han cambiado con el paso de los años. Resulta curioso como rejuvenece hasta volver al vientre materno para nacer de su propia vagina. Parece ser ella la que se ha reconstruido, declarándole de algún modo la independencia a su madre. La proclamación de la muerte a las «portadoras de escamas» indica el conflicto interno de la protagonista con su identificación cultural, por lo que ve la necesidad de reconstruirse. La cultura de origen, que como ya hemos visto simboliza la madre, ya no es el punto de inicio de todos sus comportamientos, de su conducta en sociedad. Ahora ha adoptado nuevas costumbres, sus referentes han sido alterados.

Podríamos recurrir en este caso al *structangle* en el cual las identidades se disuelven, lo que supondría una nueva manera de habitar no sintiendo rechazo hacia sus escamas, de las que tanto ha intentado desprenderse en la Alemania en la que está viviendo. Quizás aquí la breve conversación por teléfono que tiene la protagonista de *El Baño* nos indique las incógnitas que orbitan en torno a identidades oscilantes como la de la propia Tawada: «“¿Eres tú?” preguntó la voz de un hombre que yo no había oído jamás. Reflexioné un momento y contesté: “No.” “¿Si no eres tú, entonces quién eres?”» (Tawada 2008, 357). La respuesta a esta pregunta, si la tiene, podría hallarse en cierto modo en el tercer lugar, en esta identidad mixta e híbrida que transita entre una y otra orilla.

### **3.3 Sin destino final: espacios intermedios y terceros lugares**

Si algo caracteriza los relatos de Yoko Tawada es su inconclusión; dado que lo que importa es el viaje, no hay un destino final. La autora expresa perfectamente la relevancia de estos espacios intermedios en *In Front of Trang Tien Bridge* cuando describe a un chico vietnamita que va leyendo mientras monta en bicicleta: «without his book the boy might have pedalled faster, but since time spent in between places is a part of life, too, reaching one's destination isn't necessarily the most important thing» (Tawada 2007, 125). En *Where Europe Begins*, Tawada también subraya esta irrelevancia del destino final,

referenciando la obra de teatro *Las tres hermanas* de Antón Chejov. En ambos casos, ni los padres de la protagonista ni las tres hermanas van a llegar nunca a Moscú, a pesar de ser un lugar con el que sueñan ir. Tampoco Kazuko llega nunca a Hué, la ciudad donde vivía su amiga en Vietnam. Esos momentos en los que se transita «in between places», los lugares del *entre*, son los que verdaderamente interesan a Tawada, puesto que generan los terceros espacios objeto de este trabajo. En sus cuentos, dichos espacios toman diferentes formas como pueden ser enclaves geográficos concretos, tales que Vietnam, Siberia o Moscú, o emplazamientos metafóricos como los sueños.

Para comprender la función de estos lugares de transición, cabría retomar los términos de límite, frontera y umbral, los cuales se despliegan en el plano de Siberia que Tawada configura en *Where Europe Begins*. La autora describe Siberia como el nexo que une Asia y Europa, pudiendo considerarse como el proceso del migrante entre la tierra natal y el país extranjero de destino. De este modo, cabría identificar este territorio como un umbral, como una puerta abierta que serviría de paso entre Oriente y Occidente. En efecto, cuando la protagonista reflexiona sobre su viaje con uno de los pasajeros del tren, Siberia se define como un espacio indeterminado al igual que el umbral:

«What is there in Siberia?» «I don't know yet, maybe nothing to speak of. But the important thing for me is travelling *through* Siberia.» The longer I spoke, the more unsure of myself I became. He went to see it beside another passenger, leaving me alone with the transparent word *through* (Tawada 2002, 125).

La protagonista se siente insegura con el término «a través», que la sitúa en un lugar inestable, que no le permite definirse hasta llegar a Moscú. Además, indica que esta palabra, *through*, es transparente, pues, del mismo modo que en el umbral, también desde Siberia puede tener perspectiva tanto del punto de inicio, Japón, como del de llegada, Moscú. Es más, según avanza la historia, vemos como Siberia guarda ciertas conexiones con Japón, considerando que en el pasado estaban unidos por un puente de tierra:

Our ship left the Pacific and entered the sea of Japan, which separates Japan from Eurasia. Since the remains of Siberian mammoths were discovered in Japan, there have been claims that a land bridge once linked Japan and Siberia. Presumably, human beings also crossed from Siberia to Japan. In other words, Japan was once part of Siberia (Tawada 2002, 126-127).

El haber encontrado restos humanos de personas procedentes de Siberia en Japón, indica a la autora que Siberia y su país de origen en un pasado fueron lo mismo. Desde aquí tal vez podríamos dar un paso hacia la hiperculturalidad, dado que, con esa identificación

entre ambos lugares, Tawada elimina el «aquí» y el «allí». Es decir, en su imaginario no existe una diferenciación precisa entre Japón y Siberia, no hay ni límites ni fronteras claros que los separen. Sin embargo, los humanos crean estos límites y fronteras saqueando la tierra, tomándola en beneficio propio:

When the Creator of the Universe was distributing treasures on Earth and few over Siberia, he trembled so violently with cold that his hands grew stiff and the precious stones and metals he held in them fell to the ground. To hide these treasures from Man, he covered Siberia with eternal frost (Tawada 2002, 131).

Las riquezas de este lugar intermedio han sido ocultadas por el creador del universo para protegerlas de la avaricia de la humanidad. No obstante, sabemos que los recursos naturales de Siberia han sido explotados a lo largo de la historia, por lo que guarda conexión con diferentes países del mundo cuyas élites desean extraer de ella el máximo beneficio posible. La realidad de los límites y las fronteras se expresa también en Vietnam. Este se presenta en *In front of Trang Tien Bridge* como un espacio en el que la protagonista se siente más cercana a su cultura de origen por estar en Asia, pero al mismo tiempo percibe la palpable brecha cultural e histórica que la separa de los vietnamitas. Las responsabilidades de las catástrofes de la Segunda Guerra Mundial pesan aún en identidades como la japonesa, y más en Vietnam, donde las víctimas parecen tener su lugar para autoproclamarse los justos vencedores. Cuando visita los Túneles de Cu Chi, la protagonista, Kazuko, siente culpa por el posicionamiento de su país en la guerra:

Unlike Vietnam, Japan started a war of aggression, which left a residue of guilt; I'll never be able to look back on World War II proudly, with a sense of humor like these Vietnamese, she thought, feeling as though she alone had been snipped out of the picture with scissors and thrown into the wastebasket (Tawada 2007, 85).

En la visita guiada por los túneles, Kazuko se siente desplazada, como si los vietnamitas la hubieran recortado y tirado su imagen de los eventos del pasado por el hecho de ser japonesa. Como hemos observado anteriormente, Vietnam es un lugar en el que se le pregunta constantemente sobre su identidad, en el que se confunde con los extranjeros, del que se siente como parte gracias al océano Pacífico, pero al mismo tiempo es un lugar por el que ella misma se siente expulsada, rechazada. Esta misma sensación de rechazo vuelve a ser experimentada por la protagonista de *Where Europe Begins* en la definición de Europa, en la búsqueda de donde están sus límites. Los personajes de la historia ofrecen distintas perspectivas sobre su delimitación:

Europe begins not in Moscow but somewhere before. I looked out the window and saw a sign as tall as a man with two arrows painted on it, beneath which the words «Europe» and «Asia» were written. The sign stood in the middle of a field like a solitary customs agent. «We're in Europe already!» I shouted to Masha, who was drinking tea in our compartment. «Yes, everything's Europe behind the Ural Mountains», she replied, unmoved, as though this had no importance, and went on drinking tea. I went over to a Frenchman, the only foreigner in the car besides me, and told him that Europe didn't just begin in Moscow. He gave a short laugh and said that Moscow was not Europe (Tawada 2002, 141).

En primer lugar, la protagonista considera que Europa comienza mucho antes que Moscú. Al ver el cartel que indica las direcciones en las que están Europa y Asia, cree que ya está en Europa. Resulta curioso prestar atención a la descripción de la señal, pues la autora indica que estaba hecha a la medida del hombre y que parecía un agente aduanero solitario en medio del campo. Con ello indica que la construcción ficticia de las fronteras que los seres humanos fabricamos resulta minúscula ante la inmensidad del paisaje. En segundo lugar, Masha, la chica rusa, corrobora la opinión de la protagonista, indicando que Europa empieza concretamente tras los Montes Urales, barrera marcada por la naturaleza. Sin embargo, por último, el francés que las acompaña en el vagón se ríe ante aquellas afirmaciones, pues para él ni siquiera Moscú era aún Europa. Al final del cuento, cuando el tren llega a dicha ciudad, el mismo francés le susurra al oído a la protagonista que grite para poder quedarse, puesto que su pasaporte había caducado. Al gritar acaba resquebrajando las paredes de la estación y ve Tokio entre sus ruinas. Al beber las aguas del estanque, en su estómago se forma una esfera de agua en la que flotan todas las ciudades. Acaba saltando al agua, donde encuentra el Pájaro de Fuego (una criatura que Tawada extrae de un cuento ruso homónimo) en lo alto de una torre:

Atop this tower sat the Fire Bird, which spat out flaming letters: M, O, S, K, V, A, then these letters were transformed: M became a mother and gave birth to me within my belly. O turned into *omul'* and swam off with S: seahorse. K became a knife and severed my umbilical cord. V had long since become a volcano, at whose peak sat a familiar-looking monster. But what about A? A became a strange fruit I had never before tasted: an apple (Tawada 2002, 137).

De este modo, parece que a través de la palabra *Moskva* (Moscú) explica su historia como migrante que se dirige hacia el tercer espacio: la madre configura su personalidad, al igual que Japón, que tiene forma de caballito de mar. El ómul aparece también por su capacidad de ser nómada, de traspasar culturas, por lo que le es necesario a la protagonista desarraigarse de la cultura de origen, cortar con el cuchillo el cordón umbilical que la unía a la madre. En cuanto al monstruo que le resulta familiar sentado en la cima del volcán,

este podría hacer referencia al principio del cuento, cuando la serpiente blanca indica a la protagonista que en su trayecto hacia Moscú no tema a los monstruos que hay en las montañas: «You needn't be afraid of them. When you see them, just remember that you, too, like all the other human beings, were once a monster in your previous lives. Neither hate them nor do battle with them, just continue your way» (Tawada 2002, 122). Los monstruos tal vez representarían las dificultades del camino del migrante, puesto que incluso nosotros mismos hemos podido ser monstruos para los que considerábamos «extranjeros» en el pasado.

Todos los elementos anteriores aparecen a lo largo de *Where Europe Begins*; sin embargo, la manzana es un concepto nuevo que tan solo podemos hallar al final del relato. La protagonista decide morder la manzana, pues nadie le había prohibido comer fruta extranjera (al contrario que ocurría con el agua extranjera). Este hecho le lleva a situarse en medio de Europa, donde todos los elementos anteriores se desvanecen, allí todo está en calma y siente más frío que en Siberia. Es probable que esto sea una referencia a la propia llegada de la autora a Alemania, donde tiene que deshacerse de todas las preconcepciones que guiaban su vida hasta aquel momento.

Esta escena de carácter onírico nos lleva de forma indudable a adentrarnos en el mundo de los sueños, que presentan precisamente ese carácter lúdico que Schiller asociaba al tercer reino, para nosotros, el tercer espacio. En los sueños reina el hipertexto, donde diferentes elementos se enlazan entre sí sin una jerarquía, sin un centro que los conecte: una persona con un megáfono por boca y una caja con una ranura para monedas en lugar de estómago, el cuerpo de la protagonista metamorfoseado en pan de pita turco, pollos congelados que vuelven a la vida al freírlos, etc. Pero lo más interesante de los sueños es el confort que la protagonista encuentra en estas imágenes creadas por su propia mente: «Normally in my dreams nothing seems odd to me, nor am I missing anything. Now I was missing all sorts of things» (Tawada 2002, 171).

La realidad no permite a la protagonista la expresión de su identidad de forma completa, por eso piensa que le faltan todo tipo de cosas en el momento presente. Lo simbólico de los sueños permite la confluencia en un mismo espacio y tiempo de todas las formas posibles del ser sin que exista una contradicción entre ellas, pues lo onírico escapa de las leyes de un mundo lógico y racional. En los sueños, ya no son necesarios ni los límites, ni las fronteras, ni los umbrales, puesto que ya no hay un «aquí» y un «allí» desde el que contemplar la realidad, tal y como trataba de plantear en Siberia sin éxito. Tampoco existe

en esta proyección del subconsciente el dolor ocasionado por los enfrentamientos del pasado entre países; como japonesa ya no debe cargar con esa «culpa nacional» en Vietnam. Ni siquiera le es necesario averiguar donde comienza una Europa llena de fronteras humanas, ni exponerse al dolor que supone desprenderse de la cultura madre.

Por lo tanto, los sueños permiten superar las contradicciones de la existencia: es posible ser japonesa y alemana al mismo tiempo, fluir en la liquidez del mundo a la vez que se está anclada a la tierra. El sueño es un no-lugar donde todo lo que es propio de la vida y el porvenir aún por escribir se aglutinan en un aquí y un ahora, conformando un espacio de libertad sin jerarquías. En este mundo onírico de posibilidades no dadas, donde no importan ni el pasado ni el futuro, Yoko Tawada enuncia la máxima que permite definir un ser humano que se ha liberado de sus cadenas culturales y sociales: «Once upon a time. You are now. You are here» (Tawada 2002, 66).



## Conclusiones

El universo utópico de los sueños creado por Yoko Tawada es hijo de la modernidad líquida, como hemos visto desde el inicio de este trabajo. Un contexto que Bauman define como aquel en el que se han tratado de disolver los sólidos premodernos, en el que las relaciones sociales estables y densas han transmutado en relaciones comerciales cambiantes y frágiles. Este mundo líquido ha permitido convivir con la diferencia, con el Otro, a través de la globalización. Sin embargo, en esta era de la diáspora parece que el derecho a fluir ha quedado reservado a las élites sociales. En dicho panorama, la literatura menor, descrita por Deleuze y Guattari, y concretamente la literatura intercultural en Alemania, ha permitido generar imágenes novedosas resultado del acervo cultural de diferentes tradiciones alrededor del globo. Olvidando los grandes relatos nacionales del pasado, Yoko Tawada es capaz de partir de su historia personal para hablar de los conflictos internos del migrante.

Estas imágenes se producen en el tercer lugar, o más bien tercer reino en el que el arte toma un rol liberador según Schiller; en el caso que nos concierne, el tercer lugar sería la literatura de Tawada. Como espacio intermedio, sirve para su caracterización el rizoma o «*entre las cosas*» de Deleuze. El encuentro entre culturas, representado por la metáfora del «arroyo sin principio ni fin», desemboca siempre en una alteración de ambos puntos de partida; ninguna de las culturas volverá a ser ya la misma, como ocurre en los relatos Tawada. Por su parte, Bhabha establece en su concepto de tercer espacio este carácter empoderador de la hibridación, capaz de acabar con las jerarquías sociales y culturales. Han rebate ciertos matices del tercer espacio en el que Bhabha utiliza las metáforas de la escalera o la del puente de Heidegger, que olvidan el carácter voluble de las identidades que no se relacionan de forma simétrica y la visión especialmente poscolonial que deja de lado lo lúdico del tercer lugar. Por otra parte, la metáfora del umbral de Heidegger como descripción de los lugares del *entre* queda también incompleta para Han, pues no existe el temor de cruzar de un lugar a otro en el mundo hipercultural que este filósofo nos presenta.

Para ser capaces de comprender la complejidad de la hiperculturalidad con la que Han describe el escenario de la globalización, ha sido de utilidad acotar las delimitaciones de los conceptos multiculturalidad, interculturalidad y transculturalidad que han servido para describir las relaciones entre culturas en Occidente. Por parte de Adela Cortina, la

multiculturalidad es una situación de mera coexistencia que puede llevar a políticas excluyentes de las minorías culturales, mientras que la interculturalidad aporta el factor de convivencia en el que es necesario reconocer al otro, como apunta Taylor. En cuanto a Wolfgang Welsch, su concepto de transculturalidad pone en valor el sincretismo que afecta a las sociedades e individuos en la actualidad, sin definir exactamente los límites entre unas culturas y otras, y permite compartir las distintas demandas de la sociedad civil alrededor del globo. Han explica los problemas que generan los anteriores conceptos en la Asia Oriental, pues su perspectiva no se basa en esencias ni en individuos; frente a la prioridad del sujeto occidental, reina allí la relación. A pesar de que la transculturalidad parece alejarse de la visión estanca de unas y otras culturas, acercándose así más al contexto asiático, la realidad es que este término no consigue llegar al desarraigo que propone el hipertexto de Ted Nelson, donde unos elementos y otros se conectan de forma caótica como ocurre en Internet. Aunque Tawada logra estas conexiones ilógicas gracias al surrealismo, en muchas ocasiones debe enfrentarse a las limitaciones que se le presentan en Alemania, donde la sociedad no se comprende como ese *structangle* o red sin centro.

Como consecuencia de este contexto, resulta imprescindible el arquetipo del turista presente en la obra de Tawada, el cual se integra dentro de las identidades tipo *patchwork*. Esta figura, llamada turista hipercultural por parte de Han y caracterizada por Bauman en el síndrome del turista, vive en un eterno aquí, en un presente continuo. Desarraigado de todo, buscando constantemente nuevas experiencias y sin profundizar en sus relaciones interpersonales, el turista está listo para partir en cualquier momento. Frente a la sensación de que un turista parezca un esclavo del momento presente y un aspirante fallido al arquetipo del nómada que está libre de fronteras y lleva consigo su hogar, Han enfatiza la sonrisa del turista ante lo desconocido. El turista ya no teme a las incertidumbres del umbral, sino que considera la diferencia como algo cotidiano que debe ser admirado con fascinación.

Como bisagra entre el primer y el tercer capítulo, una breve descripción de la biografía y las características de la obra literaria de Yoko Tawada han permitido remarcar diferentes aspectos fundamentales: su formación intercultural, que va desde la literatura rusa hasta una tesis doctoral sobre textos europeos y una estancia académica en Estados Unidos; su producción bilingüe cargada de la influencia del Budismo Zen que le permite transitar hacia el fragmentarismo y el surrealismo; y el amplio reconocimiento, tanto en su país de

origen como en Alemania, que la sitúan en el *corpus* esencial de la *Interkulturelle Literatur*. Su interés por el «entre» lleva a Tawada a configurar toda una simbología que cobra sentido en sus relatos a través del mundo de los sueños. Primero de todo, cabe prestar atención a la división ontológica entre el agua que configura la esfera y la tierra que forma el plano. Por una parte, el agua que corre por la esfera terrestre proporciona una visión de un mundo contingente en el que todo cambia de forma constante. Esta fluidez implica una ausencia de forma estable e inamovible, que modifica incluso las orillas y el interior de los sólidos de la tierra, como apuntaba Deleuze en su explicación del rizoma. Además, el agua crea una uniformidad en el mundo característica de la hiperculturalidad, pues es capaz de conectar diferentes puntos del globo, no existiendo nada nunca completamente extranjero.

Frente a esta visión que permite el fluir de las identidades y los territorios, el ser humano se ha empeñado en solidificar la tierra a través del plano, otorgando una forma ficticia a aquello que no la tiene. Por eso, en los relatos de Tawada se apunta hacia la existencia de aguas extranjeras de las que no se puede beber. A través de Bauman podemos puntualizar que lo mismo ocurre en el paradigma de la modernidad líquida, donde las rutas aéreas y marítimas que describe Tawada con el establecimiento del plano se convierten en una herramienta de coerción si los diferentes estados no se amoldan al sistema capitalista. Por los motivos aquí expuestos, Tawada considera así que la visión del planeta como una esfera líquida pertenecen a la niñez y a la vejez, mientras que la cosmovisión del plano pertenece a la edad adulta. En la primera, tanto la sabiduría como la inocencia permiten ver la configuración natural y auténtica del mundo, mientras que en la edad adulta el perspectivismo y los posicionamientos etnocéntricos deforman la visión del planeta según las necesidades del sistema. En contraste, los fuegos artificiales sirven a Tawada para expresar la indeterminación de las ciudades, para mostrar cómo las identidades fijas no existen en realidad y aparecen y se desvanecen en un instante.

El elemento del sonido como constituyente del plano modifica el tiempo y el espacio. En concreto, los relatos de Tawada inciden en la incapacidad de medir el tiempo, pues la concepción occidental del mismo es muy distinta a la oriental, donde se busca la circularidad y no un progreso lineal que tiene un fin. En cuanto al espacio, este se presenta como una voz imperativa, que no admite discusión y que dictamina desde presupuestos etnocéntricos cómo uno se define a sí mismo y la luz o el prisma desde el que se observa al radicalmente Otro.

Esta división entre lo acuático y lo terrenal vuelve a estar presente en el caso de los diferentes tipos de identidades que pueden localizarse en la obra de Tawada. En un principio, encontramos el arquetipo de la madre, la cual representa la tierra natal. En sus historias, es una persona a la que debe renunciar la protagonista para avanzar en su camino, pero al mismo tiempo no hay manera de desprenderse de ella por mucho que lo desee, pues siempre conformará una parte de su ser. Esto último se ve claramente en el elemento de las escamas, que podrían interpretarse como el revestimiento cultural de la protagonista de *El Baño*. El hecho de tratar de deshacerse de ellas simboliza los problemas acarreados por la diferencia en los contextos multiculturales europeos, en los cuales es aparentemente valorada pero finalmente rechazada por la mayoría social. Ya como habitante del agua, vemos la importancia del símbolo del pez, el cual representa la experiencia del migrante. Si el lenguado nos muestra la pérdida de la voz propia del migrante en los procesos de asimilación, el ómul es un emblema de libertad que comprende la fluidez de la esfera. El ómul es capaz de ver el todo, de comprender, como ocurre en *Where Europe Begins*, que Rusia y Japón pueden llegar a ser lo mismo. Este nómada natural se desplaza también en el interior de los seres humanos, quienes carecen de una esencia fija al igual que los lugares que habitan. El hecho de nadar implica una redefinición constante del yo.

Frente al ómul que sabe cómo desplazarse por lo fluido, el turista queda atrapado en su visión cerrada del Otro. El turista, como habitante de la tierra que no va más allá de los estereotipos y las fronteras, es incapaz de experimentar la libertad identitaria del ómul. Este arquetipo se adscribe perfectamente a los modelos de turista de Han y Bauman: el turista vive atado a la búsqueda de nuevas experiencias que sustituyan la falta de enraizamiento a los lugares por los que transita. De aquí, destaca sobre todo el matiz que Tawada añade al expresar la contradicción que muestra la figura del turista: cree haber elegido una vida de la que en realidad no puede escapar. Este factor lo relaciona directamente con el consumidor descrito por Bauman, el cual también se asemeja al turista en puntos como la habitual creación de nuevos deseos y necesidades. En definitiva, tanto al turista como al consumidor le es muy difícil salir de los ciclos del sistema en el que ha crecido. Otra consecuencia que tiene ser consumidor, según Bauman, es la conformación de identidades compuestas claramente finitas y sustituibles según las oportunidades que ofrezca el mercado.

Volviendo el tema de la estereotipación del turista, encontramos que Tawada expresa en sus cuentos las expectativas de comportamiento que suelen pesar sobre el migrante, las cuales no solo afectan a la protagonista, sino que también al resto de personajes. Concretamente, la perspectiva aplicada sobre la percepción de la identidad japonesa se puede comprender desde el orientalismo y su sucedáneo autoorientalismo, términos elaborados por Edward Said. Tanto uno como otro son cómplices de las estructuras de poder que tanto en Oriente como en Occidente buscan establecer unos sólidos que generen realidades controlables. Estos contextos, en los que se incluyen y se excluyen unos individuos u otros, son evadidos por Tawada a través de los desdoblamientos de personalidad de Kazuko, que le permiten expresarse más allá de una realidad fáctica. En este sentido, el tercer lugar se hace presente a través de la disolución de las identidades que hemos visto en se da en el *structangle*. A través de la imagen de darse a luz a uno mismo, Tawada puede representar la rebelión contra una cultura madre cerrada y la adopción de los rasgos del nuevo territorio que se habita. El tercer lugar no teme a estas diferencias, a las escamas, que muestra el sujeto migrante en la nueva sociedad a la que llega.

En la comprensión de estos terceros lugares, debemos tener en cuenta que Tawada aprecia en sus obras los espacios intermedios que no pretenden arribar en una u otra orilla. Siberia es un claro caso de lugar de transición que adquiere un gran valor como nexo entre culturas orientales y occidentales. Se expone aquí el temor que produce este territorio en su categoría de umbral, que admite observar al mismo tiempo la cultura de la que se parte y la que se presenta como destino final. Tawada va más allá e incluso elimina los límites y fronteras creados por los seres humanos, identificando Siberia y Japón como espacios contiguos y profundamente conectados entre sí. No obstante, los poderes que gobiernan la tierra se encargan de beneficiarse de las limitaciones ficticias que previamente hemos comentado. Así ocurre en Vietnam, donde la identidad parece estar repleta de fronteras y cargas históricas y culturales que pesan sobre los individuos. La ficción se muestra aún más palpable cuando los diferentes personajes de Tawada definen el lugar en el que comienza Europa. La llegada de la protagonista de *Where Europe Begins* al continente está rodeada de todos los elementos que la han ido acompañando a lo largo de su vida, al mismo tiempo que debe reescribir su existencia en este nuevo paradero frío, poco acogedor.

Frente a todos los conflictos e imposibilidades anteriores, los sueños ocupan el carácter lúdico del tercer reino mediante la presencia del hipertexto. La imposición de las jerarquías, de un mundo cerrado gobernado por la razón, desaparece en el sueño, puesto que todo puede ocurrir en un mismo instante. En el mundo de la imaginación y del subconsciente, la contradicción está permitida sin ninguna consecuencia para el soñador. Finalmente, Yoko Tawada nos ofrece la posibilidad de preguntarnos qué haremos nosotros, que somos los que estamos aquí en el momento presente. Es nuestro turno para afrontar las incógnitas que plantea la fluidez de las identidades en el contexto actual. La ascensión de los populismos y la extrema derecha en los últimos años nos muestra las intenciones de los gobiernos europeos de solidificar la esfera y convertirla en un plano manipulable. El futuro dependerá de esa búsqueda de terceros lugares que emancipen al ser humano, que le permitan nadar sin temor al Otro en aguas extrañas.

## Bibliografía

- Bauman, Zygmunt. 2000. *Trabajo, Consumismo y Nuevos Pobres*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- . 2005. *Identidad*. Madrid: Losada.
- . 2013. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. <https://www.digitaliapublishing.com/a/43476> (Consultado el 28/06/23).
- . 2015. *Modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. <https://www-digitaliapublishing-com.eu1.proxy.openathens.net/a/43678> (Consultado el 28/06/23).
- Beltrán Antolín, Joaquín. 2008. “Orientalismo, Autoorientalismo e Interculturalidad de Asia Oriental.” En *Nuevas Perspectivas de Investigación Sobre Asia Pacífico*, 2: 257–73. Valencia: Editorial Universidad de Granada.
- Cohen, Margaret. 1993. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press.
- Cortina, Adela. 2009. *Ciudadanos Del Mundo: Hacia Una Teoría de La Ciudadanía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Couthinho Mendes, Ana Paula. 2009. “Desterritorialización y Pacto de Referencialidad: Algunas Reflexiones. La Literatura Preposicional de Nuevo.” En *Interculturalidad y Creación Artística: Espacios Poéticos Para Una Nueva Europa*, 41–52. Valencia: Calambur.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1978. *Kafka: Por Una Literatura Menor*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- . 2004. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Featherstone, Mike. 1995. *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. Londres: Sage Publications.
- Franklin, Adrian. 2003. “The Tourist Syndrome.” Article. *Tourist Studies* 3 (2): 205–17. <https://doi.org/10.1177/1468797603041632> (Consultado el 28/06/23).

- García Hernández, Yolanda. 2009. "Enlazando Culturas a Través de La Lengua. Yoko Tawada, Puente Entre Oriente y Occidente." In *Interculturalidad y Creación Artística: Espacios Poéticos Para Una Nueva Europa*, 241–56. Valencia: Calambur.
- Han, Byung-Chul. 2018. *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder Editorial.
- Heidegger, Martin. 1994. "Construir, Habitar, Pensar." En *Conferencias y Artículos*, 134. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hidalgo Hernández, Verónica. 2005. "Cultura, Multiculturalidad, Interculturalidad y Transculturalidad: Evolución de Un Término." *UTE Teaching & Technology: Universitas Tarraconensis* 1: 75–85.
- Hollinshead, Keith. 1998. "Tourism, Hybridity, and Ambiguity: The Relevance of Bhabha's 'Third Space' Cultures." *Journal of Leisure Research* 30 (1): 121–56.
- Hopenhayn, Martín. 2000. "Transculturalidad y Diferencia." *Cinta Moebio* 7: 2–5. [www.moebio.uchile.cl/07/hopenhayn.htm](http://www.moebio.uchile.cl/07/hopenhayn.htm) (Consultado el 28/06/23).
- Iwabuchi, Koichi. 1994. "Complicit Exoticism: Japan and Its Other." *Continuum* 8 (2): 49–82. <https://doi.org/10.1080/10304319409365669> (Consultado el 28/06/23).
- Pirozhenko, Ekaterina. 2008. "'Flâneuses', Bodies, and the City: Magic in Yoko Tawada's 'Opium Für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen.'" *Colloquia Germanica* 41 (4): 329–56. <https://www.jstor.org/stable/23981687> (Consultado el 28/06/23).
- Ruiz Sánchez, Ana. 2003. "Nuevos Retos En La Traducción Literaria: La Literatura Intercultural Alemana." *Actas Del I Congreso Internacional de La Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* 1 (February): 431–318. [http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_ARS\\_Retos.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_ARS_Retos.pdf) (Consultado el 28/06/23).
- Said, Edward Wadie. 2013. *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Schiller, Friedrich. 1999. *Cartas Sobre La Educación Estética Del Hombre*. Barcelona: Anthropos.
- Tawada, Yoko. 2002. *Where Europe Begins*. Nueva York: New Directions .
- . 2007. *Facing the Bridge*. Nueva York: New Directions.

- . 2008. “El Baño.” *Lectora* 14: 355–405.  
<https://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/216263> (Consultado el 28/06/23).
- Taylor, Charles. 2009. “La Política Del Reconocimiento.” En *El Multiculturalismo y “La Política Del Reconocimiento”*, 53–116. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ushijima, Nobuaki. 1987. “Características Generales de La Literatura Japonesa (Conferencia Dictada En La Universidad Javeriana).” *El Quehacer Literario de Un Espacio Académico* 28: 11–25.
- W. Bahk, Juan. 1997. *Surrealismo y Budismo Zen: Convergencias y Divergencias*. Madrid: Editorial Verbum.
- Welsch, Wolfgang. 1999. “Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today.” In *Spaces of Culture: City, Nation, World*, edited by Mike Featherstone and Scott Lash, 194–213. Londres: Sage.  
<http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/transcultSociety.html> (Consultado el 28/06/23).
- Yildiz, Yasemin. 2012. “Detaching from the Mother Tongue: Bilingualism and Liberation in Yoko Tawada.” En *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, 109–42. New York: Fordham University Press.  
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/univjau1/reader.action?docID=3239621>  
(Consultado el 28/06/23).