

INSULAR Y SINGULAR: EL EROS NARRATIVO DE TANIZAKI JUNICHIRO

INSULAR AND SINGULAR: THE TANIZAKI JUNICHIRO NARRATIVE EROS

Juan Francisco Ferré Ruiz
Universidad de Málaga

ABSTRACT

In this essay I intend to approach the analysis, from different points of view, of two essential novels by the Japanese writer Tanizaki Junichirô (1886-1965), published in the final period of his life: *The Key* (*Kagi*, 1956) and *Diary of an Old Madman* (*Fûten rôjin Nikki*, 1961). These combined perspectives would include an exegetical reading of each of the novels, not forgetting a reading in terms of gender and sexual theory, as well as the interpretation of each of those novels as a possible «national allegory», in the sense stated by Fredric Jameson, as a social and political allegory of his time, regarding Japan itself at different times in the 20th century, attending to the moral and representation dilemmas raised by westernization.

Key Words: Tanizaki, Japan, national allegory, eroticism, libidinal economy.

RESUMEN

En este ensayo me propongo abordar el análisis, desde diversos puntos de vista, de dos novelas esenciales del escritor japonés Tanizaki Junichirô (1886-1965), publicadas en el

período final de su vida: *La llave* (*Kagi*, 1956) y *Diario de un viejo loco* (*Fūten rōjin nikki*, 1961). Estas perspectivas conjugadas incluirían una lectura exegética de cada una de las novelas, sin olvidar una lectura en clave de género y teoría sexual, así como la interpretación de cada una de esas novelas como una posible «alegoría nacional», en el sentido enunciado por Fredric Jameson, como alegoría social y política de su tiempo, respecto del propio Japón en diferentes momentos del siglo XX, atendiendo a los dilemas morales y de representación suscitados por la occidentalización.

Palabras clave: Tanizaki, Japón, alegoría nacional, erotismo, economía libidinal.

Fecha de recepción: 15 de junio de 2020.

Fecha de aceptación: 21 de septiembre de 2020.

Cómo citar: Ferré Ruiz, Juan Francisco (2020), «Insular y singular: El Eros narrativo de Tanizaki Junichirô», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4: 166-196.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.008>

INTRODUCCIÓN: EL MUNDO NARRATIVO DE TANIZAKI

En este ensayo se abordará un estudio de dos novelas del japonés Tanizaki Junichirô, que han llevado al límite de lo posible el poder del Eros en el siglo XX desde una perspectiva masculina y heterosexual. En Tanizaki se percibe, además, una conjugación del refinamiento verbal y la sensibilidad erótica unida a un poder fabulador que parte siempre del yo (ficcional o autoficcional, según los casos) para adentrarse en territorios marcados por la presencia obsesiva y fetichista de las mujeres (desde la madre a las diversas amantes, reales o imaginarias) y el mito ancestral o atávico de lo femenino. Además de esta cualidad, pertenece a una cultura insular y periférica que confiere a su literatura una orientación estética hacia los extremos y la excentricidad frente a la normativa centralidad occidental. Tanizaki resulta doblemente exótico en la medida en que su relación con la tradición japonesa se ve mediada a partir de un momento dado por su relación con la cultura occidental y la mirada que esta arroja sobre el pasado y el presente de ese país. De ese modo, Tanizaki percibe el exotismo de la era anterior a la era Meiji (la era Edo) y ese exotismo se transforma en erotismo, es decir, en revitalización artística, artificio estético, conjuro literario para resucitarlo como tiempo de tentaciones y atracciones carnales, espectáculos grotescos e historias truculentas. Un gesto exótico y erótico al mismo tiempo. A lo largo de su vida, Tanizaki mantuvo una actitud cambiante en sus peculiares relaciones con su cultura de origen, adoptando en distintas épocas un pensamiento más o menos crítico con el devenir cultural, social, político e histórico de Japón, sin abandonar, sin embargo, una adscripción de signo moderno, una vinculación productiva con la modernidad del siglo XX. Tanizaki admite, en tanto creador literario, una caracterización bimembre de jugosas consecuencias para su estética narrativa: insular y singular. Dos novelas clave de su período tardío nos permitirán cristalizar las ideas esenciales del mundo narrativo de Tanizaki. Un mundo feminizado y erotizado como pocos también.

En relación con este aspecto esencial, además de la lectura atenta y la exégesis de las novelas propuestas, me propongo *forzar* esa interpretación mediante la lectura de ambas, en su singularidad específica, como «alegoría nacional» respecto de su tiempo, en el sentido que da Fredric Jameson a este polémico concepto relacionándolo con la necesidad paradójica de revitalizar la idea de una «literatura mundial»:

All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call as *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of

predominantly Western machineries of representation, such as the novel (Jameson, 2019: 165).

Esta forma alegórica, por tanto, se relaciona con las representaciones artísticas en países subalternos, es decir, países sometidos a la influencia cultural hegemónica de potencias extranjeras, con independencia de que se pueda o no considerarlos «tercer mundo» en el sentido estricto. Son naciones (las asiáticas, en especial) que han decidido, en un momento determinado de su historia, asumir como propias las formas artísticas de una cultura extranjera y una determinada forma de captación de la realidad social o de la vida privada de sus súbditos con técnicas importadas, como la novela, para abordar cuestiones nacionales que su propia tradición literaria les impide afrontar. Como muestra este argumento de Jameson tan atinado para entender la importancia del erotismo o la economía libidinal en la narrativa de Tanizaki:

Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic –necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society* (Jameson, 2019: 165).

Es decir, estas novelas pueden leerse también como una alegoría social y política de su tiempo, analizando la relación de cada una de ellas con factores determinantes de cada época, como los cambios culturales, la situación política o social, y, muy en especial, el fenómeno decisivo de la occidentalización o modernización en sus diferentes fases de evolución y desarrollo. El proceso de la modernidad o modernización, que es uno de los polos más conflictivos de la narrativa y el pensamiento de Tanizaki, es definido por Jameson en estos términos esclarecedores referidos al poder de lo que denomina la «alegoresis»:

Modernity...began with differentiation, or so Luhmann teaches us; this emergence of Difference characterizes the great historical transitions from what Weber called *traditional societies* into those powered by the emergence of all kinds of new specializations; new mental faculties; new zones of reality; and new projects, ambitions, productive activities, subjectivities, and varieties of human flora and fauna (Jameson, 2019: 345).

Y la alegoría, en el sentido moderno del concepto, desde un punto de vista creativo como desde una perspectiva de interpretación teórica del texto, sería un medio de dar una solución a los problemas multidimensionales planteados por la misma modernidad. En conclusión, la maquinaria alegórica de estas dos novelas de Tanizaki autoriza una percepción política o colectiva de sus planteamientos estéticos y narrativos. Revisando los desarrollos de sus primeras novelas, después de la guerra y la dura derrota, en todos los sentidos, como si

la confirmación de sus peores augurios e intuiciones lo incitara a buscar nuevos caminos creativos, Tanizaki se plantea estos diagnósticos del pasado de modo radicalmente distinto, aunque también relacionados con la edad personal y la conciencia de la decrepitud de un mundo al que, de un modo u otro, aún siente pertenecer, a pesar de todo lo que lo distancia también de él. En este contexto, *La llave* expresaría la aguda conciencia de la decadencia, la finitud, la pulsión y el instinto de muerte, incluso en términos de desgaste sexual y agotamiento energético, y actuaría de ese modo como medio desesperado de regeneración del orden social caído y tentativa de devolver a la vida algún atisbo del pasado esplendor, aunque sea en las formas de una perversión y una inmoralidad sin futuro. Y en *Diario de un viejo loco*, volviendo a los planteamientos más alegres, juveniles y sarcásticos de *El amor de un idiota*, se supera el tono melodramático y sórdido de *La llave*, ligado a una visión terminal de la situación, para conducir la trama narrativa a una aceptación risueña de la vida, en su dimensión más privada y efímera, y la cultura superficial del consumo y la moda de los años sesenta, aderezadas con pequeñas transgresiones y placeres menores, como una utopía de rejuvenecimiento imaginario a través del Eros construida a escala doméstica. Cada novela tiene un final que clausura las posibilidades planteadas a todo lo largo de la trama y cada uno de estos finales sanciona la lectura alegórica propuesta. *La llave*, a pesar de la muerte necesaria y aceptada del marido, proyecta un futuro posible para los amantes a través de la clandestinidad y la transgresión, oculta tras una fachada respetable. Y en el *Diario de un viejo loco*, el narrador anciano está ya condenado a morir y solo aspira a disfrutar de la convivencia sensual con su nuera el tiempo que le resta, sin más aspiraciones ni fantasías, sufriendo el desprecio de los otros. Todo esto mundo narrativo se entiende aún mejor cuando se establecen una serie de conexiones, contrastes y comparaciones entre los distintos personajes masculinos y femeninos de ambas novelas. Ellos y ellas, como en todas sus novelas, son las figuras que Tanizaki, jugando como un maestro al arte milenario del yin y del yang, mueve con gracia sobre el tablero de la ficción para conjugarlos en su dimensión individual, marcada por la posición de deseo que cada uno expresa, y la dimensión colectiva de sus relaciones a múltiples bandas.

Como complemento a este resumen de su trayectoria como hombre y como escritor, convendría recordar que Tanizaki se formó en el apogeo de la era Meiji y, por consiguiente, participó plenamente de los conflictos y dilemas que esa época trascendental de la historia japonesa moderna experimentó entre modernización como occidentalización y progreso (capitalismo, gustos foráneos, modas cosmopolitas, etc.) y los modos más tradicionales de

vida, producción, relaciones, religión y pensamiento. Como mostró el crítico Karatani Kōjin en su libro seminal *Origins of Modern Japanese Literature* (1980/1993), la era Meiji y la occidentalización o modernización de estructuras y superestructuras encontró en la literatura un apoyo fundamental para implantarse con todas las consecuencias. La forma novelística, en particular, como novedad de ficción recién importada de Europa y Estados Unidos, se convirtió en el recurso idóneo para llevar a cabo la revolución cultural, económica, política y social liderada con éxito por la dinastía Meiji. «La novela o la literatura y la era Meiji son uno y lo mismo», escribió Fredric Jameson (2007: 289) en el prólogo a la edición americana del libro de Karatani, subrayando su importancia también para que la cultura occidental pudiera encarar el espejo de una modernidad alternativa. En esta influyente monografía, precisamente, Karatani había estudiado la figura canónica de Natsume Sōseki, precursor y maestro de Tanizaki, en su doble faceta de teórico de la literatura (*Bungakuron*) y practicante innovador de la poesía y la narrativa en todos sus géneros. Sōseki era para Karatani la alegoría misma de la situación y el papel excepcional de la literatura en la era Meiji. En ese sentido, su fracaso como novelista moderno suponía su triunfo como novelista japonés que convierte la inscripción en la modernidad en el problema decisivo de sus narraciones, tanto en el contenido como en la forma. Con todas sus paradojas e ironías, las novelas de Sōseki, en esta lectura de Karatani, son alegorías del deseo de acceder a la modernidad y de la imposibilidad de hacerlo satisfactoriamente, sin pagar un alto precio psíquico o moral (Karatani, 1993; 176 y 184), como ejemplificaría Tanizaki en muchas de sus novelas.

La literatura de Tanizaki, aparecida al final de la era Meiji y desarrollada a caballo de la Taisho y la Showa, no hizo sino agravar la aporía de Sōseki y sus dilemas amorosos y sexuales, revisando desde todos los puntos de vista las posibilidades formales y narrativas del género de la novela, como discurso dominante, para transformarla, con un énfasis singular en los componentes eróticos y carnales, como campo de maniobras y batallas íntimas, donde todos esos dilemas hallarían una expresión más completa y provocadora. El Eros narrativo de Tanizaki se configura, de esta manera, como un escenario privilegiado donde las fuerzas y conflictos, pluralismos de voces y polifonías del yo, alegorizan la lógica cultural de una nación como Japón en una época histórica de grandes turbulencias y metamorfosis. Y la «economía libidinal» de su literatura se podría medir por su modulación del pudor y la obscenidad, la discreción y la indecencia, y el aprendizaje de la lección fundamental de cierta literatura francesa (Sade, Crébillon, Laclos, Baudelaire, Barbey D'Aureville e incluso Proust) en torno del conocimiento de la carne y el sexo, la inteligencia y el placer, las ideas y los

sentidos, la mente y el cuerpo. El erotismo de Tanizaki, al mismo tiempo que responde al gesto de liberarse del corsé de los prejuicios y la represión, le sirve para sumergirse literariamente, sin escrúpulos ni tapujos, en la escandalosa vida de la carne y poder así explorar y expresar las mutaciones de la vida privada y pública, así como la intrahistoria secreta e inconfesable de su país¹.

Dicho todo lo cual, tampoco es descartable que los contenidos eróticos de la narrativa de Tanizaki admitan una lectura que no tenga ninguna relación con el sexo o la vida del cuerpo, sino que también alegoricen, por vías inimaginables, otro tipo de problemas que no guardan ningún contacto con la dimensión libidinal, como nos enseñara Paul de Man sobre el uso invertido del lenguaje figurado en la literatura de Proust (1990: 92-93). Es aquí donde cobra un nuevo valor la importancia concedida a la trama por Tanizaki, como factor de vigor constructivo cuya carencia achacaba a toda la literatura japonesa, como expresó en su famosa polémica con Akutagawa, como relata Karatani confrontando ambos modelos de concepción literaria de la novela (1993: 161 y 165), a cuenta de la trascendencia de una trama bien urdida. La trama es construcción, solidez artística y, muy especialmente, cimiento narrativo para favorecer la lectura alegórica. Signo o no de una occidentalización más bien crítica en su caso, Tanizaki es a su manera perversa el primer gran arquitecto y diseñador de tramas de la novelística japonesa, como demuestran las dos novelas que me propongo analizar a continuación.

1. LECCIONES DE ECONOMÍA LIBIDINAL (LA LLAVE, 1956)

*La llave (Kagi)*² es y no es la obra más erótica de Tanizaki. Es la llave a su imaginario artístico, su novela más lograda y famosa, pero quizá no sea la llave a su «economía libidinal», en el sentido que da Lyotard (1990) a este concepto. Esta otra «llave» habría que buscarla, más bien, en el *Diario de un viejo loco*, como veremos después. Acaso sí sea esta la novela que mejor exprese su visión del erotismo y la sexualidad humana, pero de un modo impersonal, extraño a sus propias obsesiones y problemas, abordando una temática que, en su momento, allá por el año 1956, escandalizó a la sociedad japonesa, que se precipitó a leer esa novela obscena en masa, consumiendo con morbosa avidez sus sucesivas entregas en la revista

¹ La impronta de Tanizaki es visible en el cine japonés de la *Nuberu bāgu* o «Nueva ola» (Standish, 2011).

² (Tanizaki, 2002).

literaria *Chūokōron* («Revista Central»), obligando al parlamento japonés a discutir sobre la conveniencia de prohibirla, y fascinó a la mirada occidental³ más «orientalista», como diría Edward Said, que, a pesar de sus licencias y desinhibiciones, halló entre sus páginas una perversión moderna de ese refinamiento erótico que, desde siempre, se atribuía al imaginario japonés. La inteligencia narrativa de Tanizaki alcanza aquí su cenit en la medida en que, para expresar una serie de verdades sobre la vivencia carnal del ser humano, en su antagonismo de géneros más o menos complementarios, como establecía la milenaria filosofía taoísta del yin y el yang importada de China, recurre a una estratagema narrativa de gran astucia y proyecciones insospechadas.

Para contar su escabrosa historia, Tanizaki pone en escena un doble dispositivo de escritura y lectura, un mecanismo de seguridad desdoblado dos voces contrapuestas para evitar el reproche de que se atiene a una perspectiva exclusivamente masculina, teniendo en cuenta que el escabroso punto de partida de la trama, como queda claro desde el principio, la primera entrada del diario (la correspondiente al 1 de enero del nuevo año), es un anónimo hombre casado, un anciano profesor universitario que va a cumplir ese año cincuenta y seis años y siente que su matrimonio no va a ninguna parte ya que le faltan las fuerzas físicas para estar a la altura del potencial sexual de su mujer, Ikuko, de cuarenta y cuatro años, que vive aletargada como amante por culpa de la debilidad de su marido tras veinte años de convivencia marital. De ese modo, la forma diarística, la técnica acreditada del *nikki*, el tono confesional del discurso que emana de su empleo, le permiten confrontar los dos puntos de vista de los esposos mediante los cuales la perversa corrupción de la mujer por parte de un marido agotado puede leerse con mayor intimidad de detalles. El decrepito marido cuenta sus propósitos corruptores, sin rebozo alguno, mientras Ikuko, con ingenuidad o inocencia solo al principio, va narrando en su propio diario cómo se ve involucrada en el plan conyugal de desatar su libido dormida, y cómo paso a paso se deja arrastrar por los sórdidos propósitos del marido y acaba colaborando con él para transformarse en una mujer que hace del placer carnal el principal fin de su vida.

Así pues, marido y mujer participan del mismo juego de escritura confesional desprejuiciada y lectura indiscreta, logrando este dispositivo entrelazado (las entradas de él, a partir de un momento dado, son sucedidas por las de ella en una alternancia que dura hasta

³ Los franceses fueron los primeros en enterarse del fenómeno, como demuestra la temprana publicación de la novela en traducción directa del japonés con un título adaptado al gusto local: *La confession impudique* (Tanizaki, 1963).

la muerte del profesor) tener efectos reales sobre la psique de cada uno de ellos, su voluntad y sus acciones, determinadas por lo escrito por cada uno de los esposos para el otro y leído por ellos para saber cómo seguir jugando al juego del otro. Es un mecanismo recíproco o una maquinación textual de doble perspectiva que crea un bucle extraño de lectura y escritura que influye sobre los acontecimientos de la trama. La llave del escritorio que custodia los secretos de ambos cónyuges es la metáfora o el símbolo de la privacidad y la intimidad de lo consignado en las páginas de los dos diarios y recuerda, en este sentido, esa función paradójica que Michel Foucault atribuía en «El umbral y la clave», el capítulo inicial de su monografía sobre Raymond Roussel (1976: 9-22), a los escritos póstumos de este, una estratagema barroca de confesión prolongada al infinito: la estratagema de revelar un secreto íntimo, duplicarlo en la conciencia del receptor o destinatario de la fingida confesión, y encubrir con ese gesto la existencia de otros secretos, que quedarían ocultos tras la iluminación cegadora de lo revelado, o no se descubrirían más que por deducción del lector externo al juego textual. Esto vale también para este endiablado mecanismo textual y sexual que abre y cierra con llave, funcionando solo con el movimiento de rotación de esta, a derecha e izquierda, tanto para el hombre (el viejo profesor) como para la mujer (esa Ikuko que es un fantasma erótico hecho de carne *deseada y deseante*, como diría Juan Ramón Jiménez). Se crea así un simulacro elevado al cuadrado como consecuencia de la simulación de escritura por la cual cada sujeto escribe para el otro, que también escribe, solo lo que el otro quiere leer, no lo que le aclararía el sentido del juego, sino las instrucciones para proseguir el juego sin preguntarse por sus reglas, dictadas por otro.

El argumento de la novela, todo aquello que contiene su dispositivo de escritura y lectura, se resume como la historia de un marido decadente, en los dos sentidos de la expresión, que siente que su mujer, tras demasiados años de aburrida convivencia conyugal, se ha convertido en un desperdicio sexual. Él considera, sin embargo, que ella está muy bien dotada para el amor físico y, sin embargo, sabe que no ha estado a la altura como marido de lo que su mujer merecía. El personaje del marido juzga su situación personal con esta crudeza inicial que es un diagnóstico implacable sobre el desecho humano en que se ha transformado también él como consecuencia de los sinsabores de su vida profesional, la debilidad física y el árido desierto matrimonial (Tanizaki, 2002: 6). Y luego prolonga el diagnóstico letal a la tristeza de su matrimonio y a sus relaciones íntimas con su mujer, la hermosa Ikuko, sin cambiar el tono de sinceridad psicoanalítica sobre el secreto mejor guardado de su vida: «Con todo, si me preguntara si me disgusta hacerlo contestaría que no, todo lo contrario...sé que

pocas mujeres tienen la adecuación física de mi esposa para el acto sexual» (Tanizaki, 2002: 6, 7). En el planteamiento mismo del problema se encuentra la solución para este marido generoso, dicho sea con ironía, que solo aspira a que su mujer se libere de su opresión conyugal y alcance la plenitud carnal mediante el adulterio, ya que él, como reconoce sin ambages, no posee energía para satisfacerla como se merece: «el agotamiento de mi vitalidad se ha debido a las desmesuradas exigencias de mi mujer, y mi deseo se ha debilitado» (Tanizaki, 2002: 41).

Estas consideraciones racionales, producto de la condición intelectual de profesor universitario del marido, explicarían en gran parte la decisión que toma sobre su mujer y cómo la lleva a cabo, recurriendo a toda clase de medios, incluidos los más retorcidos e inconfesables, sin apenas desviarse de la dirección prefijada ya en las primeras páginas. Más adelante, Tanizaki incorpora el diario de ella y la historia la empiezan a contar a dúo, alternando su relato y compartiendo la información que cada uno de ellos, con astucia táctica, está dispuesto a poner en manos del otro. El marido deja al alcance de su mujer la llave para que pueda abrir el armario donde él esconde su diario y así poder leerlo y comprender lo que él pretende, que es despertar sexualmente a su mujer, o, en todo caso, por decirlo de otro modo, revelarla a sí misma como cuerpo que desea con ardor y como carne que ama con pasión. Convertirla, explotando como recurso incluso la prostitución de su desnudez cuando está borracha, en una amante fogosa que busca el placer a toda costa y lo consigue hasta para sí mismo: «El fermento de pasión que acompaña a los celos, los impulsos sexuales avivados por la contemplación arrobada de su desnudez... todo esto me hace perder el dominio de mí mismo y me lleva a la locura. Ahora soy yo el insaciable» (Tanizaki, 2002: 42).

Por tanto, acaban siendo los dos diarios (el diario del marido y el diario de la mujer) que se entrecruzan en la cronología y que permiten entender el doble punto de vista en su relación especular, de maquinación bicéfala. Como sucede con el dispositivo epistolar de *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782), el medio escrito elegido para contar la historia acaba integrado en la diégesis como instrumento de desarrollo de la misma trama, estableciendo así una vinculación entre medio expresivo y mensaje expresado que resulta tan inquietante para la vida de los dos protagonistas como la intensificada experiencia sexual que comienzan a mantener desde el momento en que Ikuko se deja arrastrar por los juegos equívocos del marido. Estos la incitan y arrastran al adulterio con el joven Kimura, en particular, amigo o novio discreto de su hija Toshiko y discípulo de su marido, quien poco a

poco va sintiendo atracción y deseo por esta mujer apenas madura y excitante aún hasta que se convierten en amantes apasionados.

La fotografía desempeña un papel fundamental en las técnicas ajenas a la escritura que el marido utiliza, con la colaboración inestimable de Kimura, futuro amante de Ikuko y beneficiario de sus estrategias, para corromper a su mujer y el papel que juega la cámara Polaroid, encarnación de la tecnología más moderna de invención norteamericana, en este escenario íntimo tan perverso fomenta una interpretación relacionada, como siempre en Tanizaki, con su ideario ambiguo sobre tradición y modernidad, siendo esta siempre un motivo de trastorno o revolución de costumbres, afectos o sensibilidades transmitidas en el tiempo dentro de una cultura tradicional como la japonesa que conectó de inmediato con la tecnología occidental y se la apropió. Con lo que la influencia tecnológica en la trama, brindada por Kimura, pasa por momentos de la escritura diarística más convencional a la explotación privada de las posibilidades de ese nuevo tipo de cámara que reducía al mínimo el tiempo de desfase entre la captura de la imagen y el revelado e impresión en papel. Esas indecentes instantáneas de Ikuko desnuda el marido las toma con su cámara mientras ella yace desmayada en la cama después de haber ingerido grandes dosis de alcohol, incitada por él mismo. En esas sesiones abyectas a veces el futuro amante es invitado a ver a la mujer con objeto de suscitar también su deseo hacia ella. Lo irónico es que el marido se intoxica con su mismo veneno y las fotografías acaban obsesionándolo con la obscena fascinación que transmiten (Tanizaki, 2002: 33). Hasta llegar a ese momento cenital de la experiencia en que el cuerpo de su mujer se muestra en su doble dimensión de cuerpo carnal y simulacro fotográfico, objeto de deseo duplicado, alterado o multiplicado como secuela de la manipulación de su existencia y su transformación imaginaria, mediando el colorido onírico y la distorsión freudiana, en estrella cinematográfica (Tanizaki, 2002: 54).

Es el día 26 de marzo en la rigurosa cronología del relato y el marido comienza a dar señales de que, además de agotarlo, la experiencia le está trastocando las categorías, como muestra el hecho de que en las últimas líneas de esa misma entrada de su diario donde las alucinaciones han comenzado a herir su cerebro con visiones delirantes, padece la primera asociación con Kimura, el joven amante de su mujer Ikuko, como una prefiguración de la relación entre ellos y un modo de proyectarse en el cuerpo del amante más joven que podría realizar con mucha más eficacia la misión de conducir a su esposa al éxtasis sensual y sexual (Tanizaki, 2002: 55). Todas estas experiencias alucinógenas son un indicio de los problemas de visión que el marido padece antes de sucumbir definitivamente a la enfermedad y a la

muerte y no solo una revelación freudiana del deseo homosexual por el rival Kimura, o de su identificación con él.

Pero llega el momento cumbre de esta perversa historia, el día 17 de abril, en que Ikuko, liberada como mujer de toda coerción moral, tras constituirse en amante plenamente satisfecha de Kimura, restituye a su marido, así sea por última vez, un atisbo de la gratificación carnal que su amante recibe de ella, llevándolo a él también al límite del placer extremo: «Puedo mantener totalmente separados el amor y la lujuria...Al principio nuestro una serenidad glacial, enfrascada en encontrar las maneras de excitarle más...Pero al final también yo jadeo de la misma manera, tan excitada como él» (Tanizaki, 2002: 79).

Al final, como una muerte anunciada por sus propios excesos y debilidades, el marido parece agotado y enfermo como había presagiado tiempo antes (Tanizaki, 2002: 42). Una vez muerto el marido, Toshiko se casa con Kimura para así acabar viviendo los tres juntos, madre, hija y yerno, bajo la tapadera social de un matrimonio respetable. Sería Ikuko, sin embargo, la que estaría copulando realmente con Kimura, el marido de su hija, en el domicilio conyugal. Plan amoroso que vemos comentado por Ikuko con tono sarcástico en las palabras que cierran la novela (Tanizaki, 2002: 109). El triángulo amoroso entre la madre y el yerno, con la hija como cómplice idónea de sus manipulaciones, no era posible representarlo a finales de la era Meiji, cuando comenzó la carrera de Tanizaki, pero treinta años después, dejando atrás los tiempos más duros de la posguerra, a Tanizaki le es posible terminar su novela de esta manera irónica y provocativa.

En conclusión, la «llave» de la diégesis narrativa y la «llave» del título original son pues un signo ambiguo del juego hermenéutico privado entre los esposos, con alusiones genitales incluidas (conforme a la tradición erótica china⁴, la «llave» sería también una metáfora del miembro viril, así como la «cerradura» simbolizaría el sexo femenino), y una reflexión final sobre el poder del juego literario para desvelar los secretos más inconfesables de la experiencia humana. En este sentido, es posible discutir si *La llave* es o no la máxima expresión del erotismo de Tanizaki. Esta ambivalencia es debida a que es la novela que hace del erotismo una clave de interpretación de la vida y la literatura y desvela una verdad que no pasa únicamente por el erotismo. Es por ello la novela más representativa de Tanizaki en la medida en que encierra todo el secreto de su personalidad creativa y de su visión del mundo, las relaciones, el lenguaje, la cultura y el arte. Esto convierte a *La llave*, como novela de ficción

⁴ (Van Gullik, 1971).

y metaficción al mismo tiempo, en uno de los textos más perversos, en el sentido literal, y uno de los más complejos y trascendentes, en el sentido figurado, de la literatura del siglo XX. En esto coincidiría con otra obra concebida más o menos por los mismos años cincuenta en un contexto muy distinto. Me refiero a la trilogía *Les lois de l'hospitalité* (1965), de Pierre Klossowski, compuesta por tres novelas (*Roberte ce soir*, 1954, *La Révocation de l'Édit de Nantes*, 1956, y *Le Souffleur*, 1960) publicadas de manera independiente al principio, en orden distinto al que ocupan en el libro unitario, y luego fueron recogidas en este volumen único, en 1965, añadiendo el autor un prefacio y un posfacio filosóficos donde establecía las categorías que permitían entender la trilogía como una obra única con un desarrollo intrincado. Deleuze escribió sobre Klossowski: «La obra de Klossowski está construida sobre un asombroso paralelo entre el cuerpo y el lenguaje, o más bien sobre una reflexión del uno en el otro» (Deleuze, 1989: 281).

Ya Klossowski, en un ensayo anterior a la publicación de estas novelas consagrado a la obra afín de otro erotómano como Georges Bataille, había escrito lo siguiente, anunciando cuáles eran sus propósitos novelescos: «No hay nada más verbal que los excesos de la carne...La descripción reiterada del acto carnal no solo da cuenta de la transgresión: es ella misma una transgresión del lenguaje por el lenguaje» (1980: 95-96). Este es el primer punto en común con Tanizaki y su estética narrativa tal como se expresa con singular obscenidad en *La llave*. El segundo punto vendría de la cuestión de que ambos son autores que han comprendido que la impureza narrativa, o la palabra impura, como la denomina Klossowski, son la garantía de una higiene mental que permite al espíritu reposar en silencio (Klossowski, 1980: 93-95). Son dos autores que, en definitiva, han fundado su discurso literario en una transgresión permanente de los límites de la comunicación humana en asuntos que esta ha considerado siempre censurables o reprobables, haciendo del lenguaje insinuante y la franqueza expresiva una catarsis de los elementos libidinales reprimidos en la conciencia individual y en la colectiva. Una novela como *La llave*, por tanto, al enunciar el contenido más escandaloso, el motivo tabú para una sociedad hipócrita como la japonesa de los años cincuenta que solo pretendía americanizarse y enfangarse en el mundo del consumo, el mercado y la tecnología capitalistas, olvidándose de una vez de los traumas de su historia. Tanizaki asumió desde los principios de su carrera y hasta esta fase tardía de su producción esta función casi sacerdotal, en sentido heterodoxo o herético, de artista maldito, cuyos temas y tratamientos despiertan la libido de sus lectores del mismo modo que el mecanismo diarístico del viejo profesor consigue revolucionar su estancado contexto conyugal y superar

sus fracasos y frustraciones domésticas mediante una apuesta por la libre expresión y la desvergonzada práctica del deseo y el placer. Para encontrar un último punto teórico en común entre Tanizaki y Klossowski, citaré a Deleuze de nuevo: «Klossowski... piensa que la palabra es la única actividad correspondiente con la pasión de la vista» (Deleuze, 1989: 284). Si tenemos en cuenta la importancia de la fotografía y las imágenes en la trama de *La llave*, y el papel de la pintura y la imagen en Klossowski, este juicio adquiere una significación aún mayor.

Fue el novelista mexicano Juan García Ponce, en la introducción a su novela *De ánima* (1984), quien primero llamó la atención, en especial, sobre la extraña sincronía, en la fecha de publicación y en el escabroso motivo argumental, de *La revocación del edicto de Nantes* y *La llave*. Ambas fueron publicadas, en Francia y en Japón, como por casualidad, en 1956. Ambas estaban escritas explotando los recursos de la forma diarística, ambas entrelazaban el diario de un marido (Octave/el viejo profesor) y su esposa (Roberte/Ikuko), en ambas se manipulaba la complicidad con el lector para obligarlo a jugar al juego erótico-literario propuesto, y en ambas, por si faltara poco, aparecía un marido que incitaba a la prostitución privada de la esposa con terceros con el fin de revitalizar la vida de la pareja y revelar a la mujer a su plena potencia erótica. En el caso de Klossowski, como analizó García Ponce en un conocido ensayo pionero (1981), esto se hace empleando un aparato simbólico, teológico y mitológico con el fin de despojar a la mujer de la pátina cotidiana y las rutinas conyugales o maternales que la cosifican. Este ceremonial persigue el objetivo de deificarla, mediante la prostitución de sus encantos corporales, en escenarios realistas o fantásticos, a veces actuando la mujer, bajo diversas máscaras, en recreaciones de cuadros vivientes en un teatro de sociedad escenificado en el domicilio conyugal como autos sacramentales al servicio de los misterios de la carne, y hacerla así, al final, más deseable a los ojos del marido y de sus invitados de elección y algunos espectadores privilegiados. En el caso de Tanizaki, la puesta en escena se produce de un modo más naturalista y la estrategia persigue el fin más limitado de restituir a la mujer el poder sexual perdido o reprimido para transformarla en una mujer fatal, causar la perdición del marido viejo y obtener la bendición del amante joven. En ambas novelas, los dos maridos, maníacos y obsesivos, pierden la vida de manera sospechosa, o bien por un posible envenenamiento, o bien por agotamiento físico, y son sustituidos por amantes más jóvenes y pletóricos.

Más allá de estas coincidencias, y de las diferencias o disimilitudes también reseñables, lo esencial es el teatro conyugal en que se desarrolla la mayor parte de la trama de

ambas novelas, compuesta por estrategias de adulterio y puntos de vista masculinos y femeninos alternos sobre la imposibilidad del matrimonio y la necesidad ontológica del adulterio, por cuestiones genéticas o biológicas (y, en el caso de Klossowski, más bien teológicas o *pornoteológicas*). Tanizaki plantea en su novela una ecuación existencial que pasa por el vigor sexual como diferencia entre el marido y la mujer resuelta en favor del amante joven mediante una estratagema de instrucción de la mujer en el ejercicio del erotismo. En cambio, reservándose el papel discreto de «apuntador» (*Le souffleur*), Klossowski desarrolla en la trilogía de *Las leyes de la hospitalidad* una compleja trama que gira sobre sí misma como un círculo vicioso y declina todas las máscaras del deseo, los roles, los fantasmas y las máscaras de la comedia sexual y las permutaciones narrativas de los cuerpos de los personajes hasta construir una fastuosa celebración del simulacro literario⁵. Mario Perniola supo comprender a su vez todo lo que la novela de Tanizaki tenía en común con la de Klossowski, sin perder de vista sus diferencias, y en su definición de lo que llamó el «sex appeal de lo inorgánico», las comparó en su tratamiento específico del fetichismo y el papel activo o pasivo del marido en relación con esa patología, señalando que el marido de Klossowski se veía afectado por una escisión teatral del yo: «Y precisamente en tal duplicidad se funda toda su estrategia fetichista» (Perniola, 1998: 82-83). En la trama de la novela de Klossowski, la mujer cambiará de marido y de amantes, se desdoblará y alcanzará ella misma el estatus de simulacro erótico absoluto (el «signo único») con el que frenar, de un lado, la prostitución universal de los cuerpos y, de otro, la monotonía y tedio sexual de la monogamia, similar al experimentado por el matrimonio de *La llave*. Este «signo único», como Klossowski designa a Roberte, corresponde al proceso por el que la mujer adquiere una identidad nueva, como en parte la Ikuko de Tanizaki, gracias a los rituales eróticos del voyerismo y el adulterio, una identidad arrancada así a la invisibilidad diaria.

Curiosamente, ambos cuerpos narrativos, el de Tanizaki con mayor literalidad y el de Klossowski solo tangencialmente, postulan una reformulación del lazo conyugal en términos cercanos a los del patriarcado carnavalesco, tal como los estudió el antropólogo Claude Gaignebet (1984). En las fiestas y ritos de esa antigua cultura patriarcal, la religión del carnaval incluía la promiscuidad de las mujeres con otros hombres con el fin de vigorizar la relación matrimonial una vez al año con una dosis de energía adúltera. Como corolario a lo

⁵ Como dice Foucault: «todas las figuras que Klossowski dibuja y pone en movimiento en su lenguaje son simulacros»; o bien: «Klossowski inventa... un espacio de simulacro que es sin duda el lugar contemporáneo, pero aún oculto, de la literatura» (1996: 185, 194).

expuesto en este apartado, todas estas reflexiones y análisis podrían conducir a la idea de que tanto Klossowski como Tanizaki, sus literaturas y pensamiento heterodoxo, serían sintomáticos de la decadencia del patriarcado en sus respectivas culturas. Constituyendo narrativas sobre los márgenes y excesos perversos del patriarcado en un momento de crisis profunda de sus estructuras y mentalidades. Una tentativa de salvación o superación, también, de esa crisis a través de la reconfiguración o redefinición de instituciones como el matrimonio y la monogamia heterosexual, y los papeles correspondientes de hombres y mujeres en el seno de sus convenciones. Pero quizá también podría verse ahí, sin duda, una representación de un más allá del régimen patriarcal. Una precipitación de su ruina cultural y simbólica. Un anómalo principio de vida ulterior al final del patriarcado representado por la literatura. Esta sería, en suma, la dimensión utópica, si se me permite el atrevimiento, de estas narrativas excéntricas.

2. APOTEOSIS DEL OBJETO SEXUAL (DIARIO DE UN VIEJO LOCO; 1961)

Conviene recordar, antes de abordar una lectura de esta última novela, que Tanizaki al escribir *La llave* se situaba ya muy alejado, en sentido real y metafórico, de cualquier conflicto entre Oriente y Occidente, como señaló Donald Keene, lector temprano y no demasiado entusiasta de los ardores sexagenarios de aquella novela, pero sí encendido defensor del humor y la comicidad senil de esta otra (1969: 127 y 133-34). Tanizaki estaba acaso ya instalado en una dimensión universal de la experiencia humana que permitiría estas asociaciones y comparaciones, más allá del estrecho canon nacional de la literatura, tan restrictivo cuando se trata de grandes escritores que desbordan creativamente los límites de la tradición nacional, el pequeño contexto, como lo llama Milan Kundera, y el localismo cultural, como es el caso.

Es curioso que en 1934 Tanizaki escribió sobre sí mismo, como si fuera un dandi salido directamente de la Inglaterra o la Francia del siglo diecinueve, y por qué no del célebre libro de William Thackeray sobre los «snobs» (*The Book of Snobs, by One of Themselves*, 1848), que quizá conociera al dedillo, esos personajes de estetas iconoclastas que imponían sus gustos a los filisteos burgueses o aristocráticos y seducían a las élites con sus atrevimientos vestimentarios, gestuales y artísticos: «Como primordialmente no me interesa la política, mi única preocupación ha sido estudiar las formas y estilos de la vestimenta, comida y vivienda,

la belleza femenina o el modo como han evolucionado los medios de entretenimiento» (Keene, 1969: 134). Como confirma Keene, desde los años treinta, en que escribió este juicio para defenderse de sus críticos, a los años sesenta, en que escribió este *Diario de un viejo loco* (*Fūten rōjin nikki*, 1961)⁶, siendo un septuagenario excepcional al que le quedaban escasos años de vida, cambiaron sus intereses, o sus tendencias, o sus vivencias, pero mantuvo este gusto constante y esta irreverencia de dandi snob.

El erotismo es un medio de conocimiento de la realidad y no solo una forma de placer. Una vía de conocimiento inmanente que pasa por la sensibilidad de la piel y las intuiciones de la carne. Y la literatura es una de las artes más acreditadas para perseverar en las obsesiones privadas y sexualizar el lenguaje a través del contacto con esos cuerpos idolatrados. En esta línea de pensamiento estético, como creo haber mostrado en este estudio, uno de los artistas literarios supremos es el japonés Tanizaki y, además, uno de los precursores menos previsibles del Eros contemporáneo y la turbulenta economía libidinal del presente, como demuestra con ironía este magnífico *Diario de un viejo loco*.

En la persecución del fantasma libidinal Tanizaki fue de una constancia freudiana o lacaniana admirable, ya que nunca cedió un ápice sobre los designios de su deseo. Todo en él pasa siempre, como sabemos, por el fetichismo patológico de los pies femeninos como sinécdoque carnal de la adoración y veneración de la mujer, pasión de toda su vida y su literatura, pero en esta novela de su final la mirada que arroja sobre sus pasiones no puede ser más irónica y hasta sarcástica, transformando la compulsiva persecución del objeto de deseo en una comedia de enredo sexual cargada de connotaciones irreverentes hacia cualquier valor santificado por el orden establecido y blasfemas respecto de valores e iconos religiosos. El primer texto importante de Tanizaki se titula «Tatuaje»⁷ («Shisei», 1910). Es un relato que se inscribe de pleno en la veta de su narrativa «diabólica», inspirada en Poe⁸, y sirve como apólogo estético de las pretensiones artísticas del joven escritor y de su obra por venir. Es necesario, por ello, comentarlo ahora, en este apartado dedicado al último suspiro novelesco de Tanizaki, donde el protagonista también se fascina con los pies de su nuera y los transforma en una imagen transgresora del poder de la vida sobre las abstracciones de la otra vida. En ese relato antológico, el tatuador Seikichi, como doble del creador-escritor, elige un cuerpo femenino individual a partir del fetiche del pie, lo percibe e intuye como

⁶ (Tanizaki, 2014).

⁷ Traducido dos veces al español: una desde el inglés (Tanizaki, 2009: 11-23) y otra directamente del japonés (Tanizaki, 2016: 26-34).

⁸ (Mizuta Lippit, 1999: 138).

ídolo potencial, lo marca y extrae de ese cuerpo, de esa carne propicia, con el símbolo y la incisión, la imagen y el pincel, para imprimir en él una identidad corporal que corresponde al deseo patológico de dominio y destrucción del verdugo y la víctima, lo masculino y lo femenino, lo pasivo y lo activo (Tanizaki, 2016: 29). Como apuntó Keene, subrayando la originalidad artística de Tanizaki: «Este culto masoquista de las mujeres, esta glorificación de la hembra demoniaca que reduce a los hombres a esclavos desamparados, no es, en absoluto, herencia de la literatura japonesa tradicional» (1969: 121).

Un cuerpo en estado de latencia o flotación respecto de su propia potencia sexual, como postulaba Klossowski, es *denunciado* por el arte como ser supremo en un orden de realidad que se rige solo por el principio del deseo, la atracción y el placer. La destrucción es solo la consecuencia de haber llevado el deseo sexual y la práctica artística hasta las últimas consecuencias. «Tatuaje» se constituye así en una fábula sobre el pasado y el presente de Japón tanto como en una alegoría estética sobre sí misma y el tipo de arte que su autor pretende imponer sobre el mundo, basado en la seducción sensual de las apariencias y el artificio de los signos literarios. El tatuador de ficción es y no es, de este modo, la figura del artista que sucumbe a la más alta potencia de lo falso desatada por su creación sobre la realidad prosaica y la primera víctima, por tanto, de su enorme poder. Y una parte fundamental de esa potencia de lo falso, categoría nietzscheana que Deleuze actualizó para sus fines (1987: 171-208), es libidinal y no solo estética, esa alianza de belleza e impureza que Tanizaki convirtió en clave de su creación literaria.

Otro de sus primeros relatos, «Los pies de Fumiko»⁹ (1919), también narra la pasión fetichista de un viejo por los hermosos pies de su amante y el recurso a un tercero en concordia, un pintor joven, para transfigurar esa veneración carnal en refinada relación estética. El viejo decrepito muere satisfecho sintiendo cómo los adorables pies de su amada, alternándose durante dos horas, pisan su frente desnuda y sudorosa. Ella, en cambio, la bella Fumiko, la dueña de los pies venerables a cuya descripción se dedican numerosos pasajes (y cuyo nombre significa, de modo tautológico, «la mujer que pisa»¹⁰), se pasa toda la sesión poniendo cara de asco y resignación, aceptando que ese gesto inmundado sella el final de sus desgracias. El pintor le ofrece esta morbosa historia al maestro Tanizaki pensando que habrá de interesarle: «¿Realmente cree que esta historia no merece la pena? ¿Se podría explicar a través de ella la fuerza arraigada de la atracción sexual, por ejemplo?» (Tanizaki, 2016: 111).

⁹ (Tanizaki, 2016: 86-112).

¹⁰ (Tanizaki, 2016: 20).

El pie es el objeto de deseo y de pasión con el que la mirada del artista establece una relación creativa, más allá del principio del placer, para poder considerarse como tal:

Tanizaki's heroes, however, do not pursue beautiful women for the sake of erotic fulfillment. Rather, they pursue an unattainable absolute, the symbolic essence of feminine beauty. In the early period, the beauty is typically revealed in human flesh, but it is human flesh as an *objet d'art* which refuses normal erotic communication: Tanizaki's heroes find the essence of feminine beauty in women's feet (Mizuta Lippit, 1977: 230).

El «nikki», o diario íntimo del anciano Utsugi, con entradas correspondientes a un total de 155 días, desde el 16 de junio hasta el 18 de noviembre del mismo año, construye el foco principal de la narración del *Diario de un viejo loco* y está escrito en el más formal o hierático silabario *katakana* en su versión original, lo que hace que la desaliñada voz del viejo, expresada en caracteres ortogonales como la voz de la masculinidad en declive, suene en contraste aún más sarcástica y risueña bajo la máscara de la seriedad y la rigidez impostadas. La sección final, una vez acabada la escritura del diario del viejo por pura imposibilidad física tras una peligrosa subida de tensión, se compone de tres documentos ensamblados (el diario de la enfermera Sasaki y el doctor Katsumi, que lo atienden después de su ataque, y Shiroyama, hija del protagonista), escritos en el más habitual silabario *hiragana*, que completan la historia hasta un desenlace elusivo donde el viejo está a punto de morir viendo realizados sus sueños húmedos. En el «nikki», Utsugi Tokusuke, impotente y enfermo de gravedad a sus setenta y siete años, nos cuenta día a día cómo la pasión sexual por su joven nuera, la traviesa, coqueta y bella Satsuko, lo conduce a burlarse de todos los tabúes familiares y maritales, valores sociales y creencias religiosas endiosando a la seductora Satsuko como obsesivo objeto de deseo. En este sentido, podría pensarse que, después del éxito de *La llave*, Tanizaki decidiera repetir la jugada literaria llevando hasta las últimas consecuencias las posibilidades ficcionales de la forma diarística como recurso para expresar la intimidad del yo e incidir en la realidad circundante. Comparado con el anciano profesor de *La llave*, la voz de Utsugi suena más sincera y menos manipuladora, permitiendo a Tanizaki expresar con más crudeza expresiva y eficacia narrativa sentimientos, juicios y deseos que, en el fondo, eran los suyos. El mismo hecho de dotar a Utsugi de un nombre reconocible frente al anonimato del profesor es ya un indicio de proximidad anímica. No es tanto la abstracción de un viejo decrepito, dominado en exceso por el instinto de muerte, sino un viejo «verde» conmovedor, de mente y vida palpitantes, a pesar de la senectud, gozando hasta las heces freudianas del instinto de vida y la fuerza de Eros, como apunta la enfermera Sasaki al

comienzo de su diario, diagnosticando con exactitud el mal llamado mal de Utsugi: «el anciano señor es víctima de lo que se podrían denominar impulsos sexuales anormales...necesita sentir constantemente deseo sexual...eso contribuye a mantenerle en vida» (Tanizaki, 2016: 93).

La identificación autobiográfica con el propio Tanizaki, a partir de aquí, es obvia, así como el pacto de lectura que requiere una obra como esta, y explicaría gran parte del desarrollo cómico de la novela y la suspensión final de la muerte de Utsugi como gesto de complicidad y aprecio. Es, de hecho, la intervención normativa de la enfermera Sasaki al final de su diario la que desaconseja que se permita a Utsugi reemprender la escritura del «nikki», como si esta actuara como acicate inflamando sus obsesiones y deseos («prohibición absoluta de que escriba en su diario»; Tanizaki, 2016: 95). Según Mizuta Lippit, la constancia de Tanizaki en la escenificación de estos motivos confiere una coherencia admirable a toda su producción literaria:

Tanizaki's heroes' sadomasochistic desire for sensuous pleasure proves to be a distorted effort to attain a sense of life through seeking unattainable feminine beauty, the pursuit of the absolute. Tanizaki's heroes feel a deep sense of alienation that spurs them to perverted efforts to recover from it, and his grotesque expresses these efforts to overcome alienation (Mizuta Lippit, 1977: 140).

Teniendo en cuenta también los paralelismos evidentes entre el viejo de *Hay quien prefiere las ortigas* y el Utsugi de esta novela postrera, podría recordar aquí los juegos transexuales del teatro kabuki, ya que Utsugi, en un arranque confidencial que lo aproxima al viejo profesor de *La llave*, reconoce al principio una verdad significativa para las peripecias de la trama y el espíritu de su narrador:

Aunque no tengo inclinaciones homosexuales, recientemente he llegado a sentir una extraña atracción hacia los jóvenes actores del kabuki que hacen papeles de mujer. Pero no fuera del teatro. No me interesan si no están maquillados y vestidos de mujer. (Tanizaki, 2016: 5).

La evocación de su grata aventura juvenil con un *onnagata*, un actor especializado en encarnar personajes femeninos, consumada hasta las últimas consecuencias, es la que abre el complejo juego psicológico de la novela con dos claves que son fáciles de reconocer: el discurso de la verdad como ficción, el inevitable juego dialógico de rostros y máscaras, la falsedad del estilo confesional asociado a los formatos de ficción como desenmascaramiento de la figura del narrador y enmascaramiento de sus manipulaciones y artificios inconfesables. Y, por si fuera poco, la ambivalencia moral de sus deseos y propósitos: «esto parece estar

relacionado con la vida sexual de un viejo impotente; aunque seas impotente, tienes una cierta vida sexual» (Tanizaki, 2016: 6).

Por otra parte, el relato «Aguri»¹¹ (1922) ya nos había mostrado que el vestuario femenino y el maquillaje de moda eran la ayuda idónea para disminuir los rasgos viriles de la chica epónima y esculpir en ella la apariencia de mujer que el deseo viril de su amante Okada reclamaba para estar satisfecho. La historia de pasión y deseo de Utsugi con el actor kabuki está directamente relacionada con su performance en el escenario y, por tanto, al consumir esa atracción, solo estaría satisfaciendo un deseo imaginario por dichos personajes femeninos al tiempo que utilizaría al actor como médium efectivo en sus relaciones sexuales. Tanizaki se atreve a hacer aquí una insinuación sobre la homosexualidad de fondo de todo deseo masculino, que el hombre aprende a conjurar recurriendo al instrumental que la cultura proporciona para caracterizar al género femenino. El fetichismo freudiano alcanza otra plasmación más cristalina en la novela de Tanizaki. La transferencia fálica a los pies del deseo erótico reviste ahora todo el cuerpo de la mujer y recurre al socorro de la moda vestimentaria, en este caso de signo occidental, para marcar la diferencia sexual que tanta importancia tiene en el escenario de la vida erótica en el juego del género que cree en su existencia real (el masculino) frente al género que se sabe ente de ficción (el femenino). Como ha escrito Alenka Zupančič, explicando el desdoblamiento sexual de la especie humana en términos lacanianos: «los hombres creen ser hombres, mientras que las mujeres fingen ser mujeres» (Žižek, 2017: 66). Esta es una de esas «antinomias de la pura sexuación» (*Antinomies of Pure Sexuation*) tan agudamente analizadas por Zupančič y comentadas por Žižek con su habitual estilo paradójico en el capítulo homónimo de su libro:

Esta oposición deber ser redoblada reflexivamente: las mujeres no solo fingen, también fingen creer, y los hombres no solo creen, también creen fingir. Fingir que se cree significa que, incluso si la creencia es experimentada como sincera, uno la porta como máscara, uno actúa como si creyera; creer que se finge significa que, incluso si uno experimenta la creencia propia como un simple juego cínico, no tomándola seriamente, uno cae en su propio juego, uno cree en efecto en lo que solo piensa que es un juego de ficción (2017: 66; la traducción es mía).

La identidad ficticia de la mujer, construida con códigos sociales y culturales muy marcados por el juego patriarcal, son los que autorizan a su vez que un actor que interprete roles femeninos pueda ser tomado, paradójicamente, por una mujer deseable con la que uno podría tener sin problemas relaciones íntimas. El malentendido sexual estaría fundado, por

¹¹ (Tanizaki, 2009: 57-78).

tanto, en este quiasmo de actitudes diagnosticado por Žižek como conclusión de su razonamiento: la simulación de una mujer, en su pureza máxima, significa solo que ella finge creer, mientras la creencia del hombre revela que él solo cree estar fingiendo (Žižek, 2016: 66). La psique de Utsugi evoca desde el principio su experiencia ambigua como experimento de juventud y de ese modo logra llamar la atención del lector sobre las razones que lo inducen a fetichizar a su nuera hasta divinizarla de la cabeza a los pies. En las escenas de jugueteo y seducción, acoso y abuso del cuerpo de Satsuko, a las que califica de «thriller erótico» (Tanizaki, 2016: 41), género favorito de Satsuko, el viejo pone en grave riesgo su salud. Utsugi manifiesta así un lujurioso apetito de vivir intensamente, y, al mismo tiempo, con ironía metafísica, elige transformar ese fetiche glorioso de los pies de su nuera en objeto artístico para colocarlo encima de su tumba una vez descansen allí sus despojos mortales. Tanizaki alegoriza así uno de sus motivos esenciales: la cristalización del deseo en una dimensión estética, la transfiguración del erotismo en arte y conocimiento de la vida humana.

No obstante, hablé de ficción un poco más arriba, como máscara y encubrimiento, y me parece insuficiente para definir el juego planteado en la novela a partir de los poderes persuasivos de la escritura confesional. También hablaría de metaficción y se entendería mejor la original ecuación de escritura mediante la cual Tanizaki volvía a demostrar que no cesaba de reinventarse como escritor. Como en *La llave*, la escritura forma parte del dispositivo argumental y de sus estrategias diegéticas, aunque no del mismo modo. Este otro diario ofensivo y provocador, donde el viejo Utsugi lo cuenta todo y no calla nada, ese documento delator que si fuera descubierto por los personajes de su familia, comenzando por su mujer y sus hijas y terminando por su hijo Jokichi, marido de Satsuko y con quien el viejo establece una rivalidad sexual, destaparía los escandalosos secretos del viejo, sus deseos más ocultos y la desnudez de sus apetitos y gustos, sirve para ironizar sobre los efectos de la literatura cuando llega a manos del lector y mencionar con un guiño la «llave» que protege o descubre las vergüenzas del personaje: «Escribo un diario simplemente porque me divierte escribir; no pienso enseñárselo a nadie... Para no tener que pasar vergüenza guardo el diario bajo llave en una caja de dinero pequeña» (Tanizaki, 2016: 24).

La ironía¹² de esta novela tardía, repleta de un humor cínico, radica en que la figura del amante más joven, típico de otros escenarios narrativos concebidos por Tanizaki, donde la transferencia de poderío sexual del viejo al joven es evidente, es sustituida esta vez por la

¹² «It is only in *The Diary of a Mad Old Man* that Tanizaki, dramatizing man's tragicomic struggle for life, uses the ironic perspective successfully» (Mizuta Lippit, 1977: 233).

efigie de la muerte, a la que el narrador senil desafía no solo con cada uno de sus gestos de transgresión y profanación, sino dando cuenta de ellos con total desparpajo narrativo, burlándose de su familia y de las normas socialmente aceptadas con una risa carnavalesca justificada por la edad avanzada y por un conocimiento de las miserias de la vida a prueba de moralinas y lugares comunes. Como evidencia este comentario que revela que detrás de la máscara de Utsugi apenas se oculta la máscara risueña de Tanizaki:

Seguramente se le podría llamar una tendencia masoquista. No creo haberla tenido siempre; me ha venido en la vejez...Y en cuestión de belleza yo tengo mis gustos particulares...yo sería más susceptible a la mujer de mal natural. Hay algunas que llevan escrita en el rostro una veta de crueldad: esas son las que más me gustan (Tanizaki, 2016: 18-19).

Ese mecanismo narrativo de la «confesión impúdica», como se tituló la versión francesa de *La llave*, que implica a un hombre viejo, impotente pero apetente, se reitera aquí solo que sustituyendo la figura de la esposa abúlica por la nuera maliciosa y pizpireta, la Satsuko cuyas pillerías, maldades, jugueteos, picardías y «baños de Diana»¹³ enloquecen al viejo suegro (Tanizaki, 2016: 20). Esta actitud del viejo Utsugi admite dos consideraciones, una referida al masoquismo, tal como Freud lo entendía, más allá de las especulaciones del propio Sacher-Masoch, y la otra referida a la energía sexual de la vejez, que conectaría con los postulados del gran escritor alemán Arno Schmidt. Este último enunció una teoría que explicaba la impronta libidinal de su obra tardía y que puede aplicarse a Tanizaki y a Utsugi, sobre todo, pero también valdría para el viejo profesor de *La llave*. Schmidt descubrió una fuerza creativa que denominó «la cuarta instancia», ignorada por Freud, pero conocida por numerosos escritores a lo largo de la historia (Sterne, Carroll y Joyce, entre los citados por Schmidt), que es una aliada natural del yo en su resistencia a las presiones u opresiones del ello y el superyó: «Aparece en individuos extraños, prepotentes, viejos, como una compensación, humorística y potencialmente creadora, de la impotencia. La tiranía del subconsciente disminuye con el empuje del sexo» (Ott, 1978: 42-43). El poder de Eros como aliado del yo: la libido senil que metamorfosea a un «viejo loco», ya se llame Utsugi o Tanizaki, en una voz deslenguada y procaz, liberada de tabúes y pudores, una voz desinhibida que se encarga de decir en voz alta las verdades más escandalosas para la sociedad y la especie.

En cuanto al masoquismo, es sabido que Freud señalaba diversos tipos dentro de la problemática económica del masoquismo, y atribuía a uno de ellos, el principal, su

¹³ (Klossowski, 1980).

condición originaria de instinto de muerte interiorizado y deseo de castigarse como contraposición a otras tendencias inconscientes del sujeto: «una supervivencia de aquella fase de la formación en que se formó la amalgama entre el instinto de muerte y el Eros» (Freud, 1997: 2755). Pero analizando la cuestión desde el punto de vista de Sacher-Masoch, el autor ucraniano que dio nombre a la categoría escribiendo obras tan atrevidas como *La Venus de las pieles* (1880), y que guarda una especial afinidad con la sensibilidad de Tanizaki, podría decirse que el masoquismo, como el amor cortés, es la experiencia de signo romántico que subvierte las jerarquías patriarcales para que el hombre aprenda a gozar con la superioridad de la mujer y la devaluación de su virilidad. Todo el placer sexual deriva para él de la sumisión, la humillación y la obediencia servil a los caprichos del ama y señora de sus deseos. Así también lo entendió Deleuze al considerar el masoquismo la tendencia dominante entre los artistas y escritores más revolucionarios: «La obra de Masoch está animada por un impulso dialéctico. Se da toda una ascensión progresiva del cuerpo a la obra de arte, de la obra de arte a las ideas, que debe hacerse a latigazos» (Deleuze, 1973: 26). Insistiendo en la relación intrínseca entre masoquismo y arte o estética, señala Deleuze uno de los rasgos más notables de la literatura de Sacher-Masoch, que es su tendencia a incorporar simulacros artísticos, ya sean estatuas o cuadros, para intensificar la pasión voluptuosa, insuflándole la fuerza del fantasma y el fetiche (Deleuze, 1973: 72). Se podría hablar, pues, conectando los términos deleuzianos con las invenciones de Tanizaki, del devenir artista del masoquista, y, en un proceso reversible, del devenir masoquista del artista.

Ese amor absoluto, de signo masoquista, por una de esas metonimias del deseo que tan bien conocemos en este autor, se concentra de modo fetichista en los pies de la chica, que el viejo Utsugi contempla en éxtasis y palpa transido cada vez que tiene ocasión en excitantes ceremoniales que agotan a ambos participantes. Satsuko ha sido bailarina o corista (en el Music Hall Nichigeki, se dice en la novela) y aparece rodeada para su viejo suegro de un aura legendaria y maldita, la de muchacha perdida en las turbias noches de los clubes nocturnos de Asakusa, barrio tukiota donde Tanizaki ambientó muchos relatos de su primera época y del que otro gran escritor como Kawabata Yasunari hiciera un retrato gráfico en su primera novela, *La pandilla de Asakusa* (1930), viviendo entre la prostitución y el baile sicalíptico, el erotismo y la disipación. En este sentido, reuniendo en un solo cuerpo a diversas figuras del mundo narrativo de Tanizaki, Satsuko parecería ser la síntesis más acabada de la Naomi de *El amor de un idiota* y la O-hisa de *Hay quien prefiere las ortigas*, es decir, una chica moderna (el tipo *moga* o *modan garu* de los años treinta, la «sirena de la costa

occidental»¹⁴, reformulado en los años sesenta, con todos los cambios de rigor tras la guerra y la posguerra: «¿Cómo se ha transformado la mujer japonesa en estos sesenta y tantos años!» (Tanizaki, 2016: 49), exclama Utsugi después de comparar el maquillaje y el peinado de su difunta madre con los de la vivaz Satsuko). Una fusión de ambos personajes que ha purgado todos los excesos del occidentalismo banal, pero ha retenido sus lecciones más sugerentes y, al mismo tiempo, ha sabido conservar un gusto por lo menos rancio o anticuado de la tradición japonesa (Tanizaki, 2016: 15). Esta inversión de perspectiva por la cual se traslada el interés del sujeto de deseo a la trascendencia del objeto deseado, de Utsugi a Satsuko para entendernos, corresponde al propósito de señalar a Satsuko como foco libidinal de la escenificación, en primer lugar, y, en segundo lugar, como eje de rotación alegórica de la trama. A partir de la figura de Satsuko, caracterizada como consumidora ávida de novedades, es como Tanizaki personifica la evolución de la sociedad japonesa, su modernización total, su occidentalización consciente e inconsciente, y el placer erótico que cabe derivar de todo ello en el ámbito privado de la experiencia. Es propio de las alegorías nacionales de las sociedades asiáticas, tal como las describe Jameson tomando como referente la narrativa del escritor chino Lu Xun¹⁵, tan influyente en la modernización literaria de su país y de los países de su entorno cultural, que la temática libidinal se transforme en una visión alegórica de lo que se pretende mostrar como ideología del texto. La apoteosis de Satsuko, como objeto sexual pero no solo, en el escenario doméstico dominado por los deseos tiránicos del viejo Utsugi, se entendería así como sátira de la modernización consumada en que se habría instalado Japón tras la posguerra, y el triunfo aplastante del capitalismo que es su contrapartida. Para que esto tenga todo su sentido es necesario comprender ese proceso «llamado eufemísticamente modernización», según explica Jameson en otro ensayo, como «el mercado y el consumo»: «la transformación de los miembros de varios grupos en el consumidor universal» (Jameson, 2019: 388; la traducción es mía). Esto es lo que en definitiva vendría a representar Satsuko, en el diseño de Tanizaki, más allá de otras interpretaciones también válidas de su papel en la trama, y la atracción y fascinación hipnóticas, como una mercancía preciosa enteramente nueva, un producto de última generación o una modelo vestida a la última moda, que suscita fatalmente en el erotómano Utsugi. De ese modo, un autor de pose apolítica como Tanizaki estaría demostrando con ironía, contra el parecer

¹⁴ (Levy, 2010).

¹⁵ (Jameson, 2019: 168-169).

desdeñoso de colegas políticamente comprometidos como Ōe Kenzaburō¹⁶, que la economía libidinal del masoquismo admite, en su misma dinámica de deseos antagónicos y posiciones de poder invertidas, una exégesis económica (macro y micro) y una crítica corrosiva de los principios mismos de la economía política.

Volviendo a las peripecias de la trama narrativa, la relación entre la joven de gustos híbridos (modernos y tradicionales) y el anciano admirador de su estilo y belleza pasa por diversas fases, desde los tanteos iniciales de una pasión que no se atreve a manifestarse hasta la consumación simbólica, pero implica numerosos rituales y gestos insospechados. El viejo mirón se conforma con poco al principio, caricias furtivas, chupeteos y manoseos pedestres, a cambio de pequeños regalos, caprichos que halagan la vanidad y el gusto de la novedad bien arraigado en Satsuko, y luego vienen los cuatro episodios cruciales (dos por mes: 26 y 28 de julio, 11 y 18 de agosto) con el cuarto de baño como escenario propicio para la seducción y el flirteo a cambio de ropas modernas o joyas caras. Estas eróticas escenas de baño se presentan como versiones domésticas del mito grecorromano de Diana y Acteón, como diría Klossowski, que las examinó a fondo en su literalidad mitológica (*El baño de Diana*) y las incluyó en alguna de sus novelas (*Roberte esta noche* y *La revocación del edicto de Nantes*, mencionadas más arriba). Y se construyen como una secuencia unitaria, en una gradación progresiva de escarceos grotescos, equívocos, voyerismo, picardías verbales y toqueteos insinuantes, donde la promiscuidad entre los deseos del viejo y el cuerpo desnudo y húmedo de Satsuko alcanza el clímax erógeno: «Apreté los labios contra la planta húmeda de su pie, un pie que parecía tan fascinantemente expresivo como una cara» (Tanizaki, 2016: 40).

Un signo que delata la mano dolosa de Tanizaki en la transgresión descrita es la repetición de la fórmula, también presente en «Los pies de Fumiko» (1919), que acopla la expresividad emotiva del pie y la cara de la mujer. La sinécdoque del pie y de la cara eleva lo bajo y rebaja lo elevado, provocando una de esas inversiones o subversiones carnales que tanto fascinaban a Octavio Paz en el mundo oriental¹⁷. Es una prueba indudable del modo en que la alquimia erótica de Tanizaki transmuta lo más vulgar de la experiencia, reprochado por no pocos críticos y lectores coetáneos que la tildaron de «semipornográfica», en oro artístico. Por otra parte, esta escena culminante repite una escena fetichista parecida entre marido y mujer en *La llave*, cuando el viejo profesor descubre los pies de Ikuko

¹⁶ (Mizuta Lippit, 1977: 224).

¹⁷ (Paz, 1978).

sobresaliendo por fuera de la colcha y no puede reprimir el deseo de succionar los dedos de cada pie.

Como he dicho, el subversivo plan del viejo, que casi le cuesta la vida, consiste en una profanación del culto religioso. En la lápida de la tumba bajo la que será enterrado no irán grabados los pies sagrados de Buda, como es preceptivo, sino las agrandadas plantas de los pies de Satsuko, copiadas en papel con fervor místico por Utsugi en una escena magistral que es también una de las más eróticas de la historia de la literatura (descrita con efusivos pormenores en la penúltima entrada de su diario, el 17 de noviembre). En ella se celebra un ritual en honor de la sensualidad de la piel de las plantas de los pies de Satsuko acariciada con morosa suavidad por el pincel sensitivo y la tinta roja y contemplada con arrobo por los ojos insaciables de Utsugi. El sueño demente del viejo Utsugi, como hacía el grotesco adorador de Fumiko obligando a su amada a posar sus pies sobre su frente desnuda mientras agonizaba, consiste en reposar por toda la eternidad («ese será mi nirvana»; Tanizaki, 2016: 88) con los pies de su amada pisando sus restos mortales como homenaje a su belleza, en orgasmo supremo o éxtasis masoquista: «Cuando ella pise mi tumba y sienta que está pisoteando los huesos de aquel viejo chocho, mi espíritu todavía estará vivo, sintiendo todo el peso de su cuerpo, sintiendo dolor, sintiendo la tersura aterciopelada de las plantas de sus pies» (Tanizaki, 2016: 88-89).

Esta elección de la belleza carnal efímera frente al esplendor abstracto de la vida eterna, de la conversión de la materia mortal en causa de goce eterno, desdeñando la inmortalidad anodina de los simulacros religiosos y abrazando la indecencia de la vida mundana, es la moraleja inmoral de esta fábula tragicómica que clausura la visión, entre Oriente y Occidente, grotesca, libertina y romántica al mismo tiempo, del poderoso Eros de Tanizaki.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, Georges (1988): *El erotismo*, traducción al español de Antoni Vicens, Barcelona, Tusquets.
- Chambers, Anthony H. (1994): *The Secret Windows. Ideal Worlds in Tanizaki's Fiction*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles (1973): *Presentación de Sacher-Masoch*, traducción al español de Ángel María García Martínez, Madrid, Taurus.
- Deleuze, Gilles (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, traducción al español de Irene Agoff, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1989): *Lógica del sentido*, traducción al español de Miguel Morey, Barcelona, Paidós.
- De Man, Paul (1990): *Alegorías de la lectura*, traducción al español de Enrique Lynch, Barcelona, Lumen.
- Foucault, Michel (1976): *Raymond Roussel*, traducción al español de Paco Canto, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1996): «La prosa de Acteón», en *De lenguaje y literatura*, traducción al español de Isidro Herrera, Ángel Gabilondo (ed.), Madrid, Paidós.
- Freud, Sigmund (1997): «El problema económico del masoquismo» (1924), en *Obras completas*, volumen 7, traducción al español de Luis López-Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva: 2752-2759.
- Gaignebet, Claude, y Florentin, Marie-Claude (1984): *El carnaval: ensayos de mitología popular*, traducción al español de J. Antoni Shrem, Barcelona, Alta Fulla.
- García Ponce, Juan (1981): *La errancia sin fin: Borges, Musil, Klossowski*, Barcelona, Anagrama.
- García Ponce, Juan (1984): *De ánima*, México D. F., Montesinos.
- Golley, Gregory (1995): «The Art of Subversion and the Subversion of Art», en *The Journal of Japanese Studies*, Vol. 21, 2: 365-404.
- Ito, Ken K. (1991): *Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Worlds*, Stanford, Stanford University Press.
- Jameson, Fredric (2007): *The Modernist Papers*, London & New York, Verso.
- Jameson, Fredric (2019): *Allegory and Ideology*, London & New York, Verso.
- Karatani, Kōjin (1993): *Origins of Modern Japanese Literature*, traducción al inglés de Brett de Bary, Durham, Duke University Press.
-

- Kawabata Yasunari (2007): *La pandilla de Asakusa*, traducción al español de Mariano Dupont, Barcelona, Austral.
- Keene, Donald (1969): *La literatura japonesa entre Oriente y Occidente*, México D. F., El Colegio de México.
- Keene, Donald (2003): *Five Modern Japanese Novelists*, New York, Columbia University Press.
- Klossowski, Pierre (1965): *Les lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard.
- Klossowski, Pierre (1980): *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard.
- Levy, Indra (2010): *Sirens of the Western Shore. The Westernesque Femme Fatale, Translation, and Vernacular Style in Modern Japanese Literature*, New York, Columbia University Press.
- Long, Margherita (2009): *This Perversión Called Love. Reading Tanizaki, Feminist Theory, and Freud*, Stanford, Stanford University Press.
- Lyotard, Jean-François (1990), *Economía libidinal*, traducción al español de Tununa Mercado, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Mizuta Lippit, Noriko (1977): «Tanizaki and Poe: The Grotesque and the Quest for Supernal Beauty», *Comparative Literature*, Vol. 29, 3: 221-240.
- Mizuta Lippit, Noriko (1999): «Poe in Japan», en Vines, Lois Davis (ed.): *Poe Abroad: Influence Reputation Affinities*, Iowa City, University of Iowa Press: 135-148.
- Ott, F. Peter (1978): «El servidor de lo “banal”: una introducción a la obra de Arno Schmidt», traducción al español de José Antonio Millán, en Revista *Espiral*, 5: 9-57.
- Paz, Octavio (1978): *Conjunciones y disyunciones*, México D. F., Joaquín Mortiz.
- Perniola, Mario (1998): *El sex-appeal de lo inorgánico*, traducción al español de Mario Merlino, Madrid, Trama.
- Rubio, Carlos (2007): *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, Madrid, Cátedra.
- Standish, Isolde (2011): *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. New York, Continuum International Publishing Group.
- Tanizaki, Junichirō (1963): *La confession impudique*, traducción al francés de G. Renondeau Paris, Gallimard.
- Tanizaki, Junichirō (1998): *Journal d'un vieux fou*, traducción al francés de Cécile Sakai, Paris, Gallimard.
- Tanizaki, Junichirō (2002): *La llave*, traducción al español de Keiko Takahashi y Jordi Fibla, Barcelona, Muchnik.
-

- Tanizaki, Junichirō (2009): *Siete cuentos japoneses*, traducción al español de Ángel Crespo y María Luisa Balseiro, Madrid, Siruela.
- Tanizaki, Junichirō (2014): *Diario de un viejo loco*, traducción al español de María Luisa Balseiro, Madrid, Siruela.
- Tanizaki, Junichirō (2016): *Cuentos de amor*, traducción al español de Akihiro Yano y Twiggy Hirota, Carlos Rubio (ed.), Madrid, Alfaguara.
- Van Gullik, Robert (1971): *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, traducción al francés de Louis Évrard, Paris, Gallimard.
- Žižek, Slavoj (2017): *Incontinence of the Void*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press.

SOBRE EL AUTOR

Juan Francisco Ferré Ruiz

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga con la tesis: *Alegorías de la postmodernidad: la novela terminal de Juan Goytisolo* (2006). Entre 2005 y 2012 ejerció como profesor invitado e investigador en la Universidad de Brown, impartiendo clases de narrativa, cine y literatura. En 2009 obtuvo una BECA MICINN con el Proyecto de Investigación I+D+I: «La Hipertextualidad Transatlántica: narrativa contemporánea y nuevas tecnologías» (2009-2011, Univ. de Brown). Ha publicado ensayos y artículos sobre narrativa del siglo XXI y el impacto de las nuevas tecnologías. Ha sido invitado a congresos nacionales e internacionales, destacando entre sus intervenciones recientes la Conferencia plenaria del II congreso de la ASETEL (CSIC, Madrid, enero, 2015). Ha sido miembro (2011-2016) del grupo de investigación de excelencia «Letral: líneas y estudios transatlánticos de literatura» (Univ. de Brown y Granada). Es miembro del sistema informático científico de Andalucía (SICA) y del grupo de investigación «Teoría y estudios literarios: las tradiciones del hispanismo» (Univ. de Málaga), así como asesor literario de la *Revista de Literatura* (CSIC). Actualmente es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura comparada de la Universidad de Málaga. En octubre de 2017 obtuvo la acreditación (ANECA) como Profesor Ayudante Doctor y Profesor Contratado Doctor.

Contact information: Universidad de Málaga, email: Ferre62@gmail.com