



Extranjera para sí misma: diálogo entre identidad y creación en *Flores de un solo día* de Anna Kazumi Stahl.

Vittoria Martinetto

Las reflexiones que voy a hacer sobre la escritora Anna Kazumi Stahl y su novela *Flores de un solo día*^[1] remiten a una galería ejemplar de escritores los cuales, por diversas razones, se han expresado literariamente en una lengua diferente de su lengua materna, y al mismo tiempo cuentan con esos estudios sobre el relativismo lingüístico que han tratado la relación de reciprocidad y necesidad entre lengua y pensamiento. Difícilmente mi análisis podrá dar una solución al misterio ínsito en el delicado pasaje, al momento del gesto creativo, de un sistema lingüístico a otro, y me contentaré con brindar nuevos materiales para la especulación de los lingüistas de profesión. Lo cierto es que mi tentativa se verá obligada a sentar suposiciones que rebasan el ámbito rigurosamente literario, y se aventurarán en el terreno más accidentado de la psicología. Pido disculpas de antemano a la autora.

Como oportunamente se ha observado, “desde Freud el campo de la creatividad artística fue siempre para el psicoanálisis un fecundo terreno de encuentro”^[2], aunque algunos ‘casos literarios’ se hayan convertido, a menudo, en ‘casos clínicos’, cuando, con excesivo entusiasmo, ciertos discípulos de Freud han empezado a psicoanalizar criaturas nacidas del imaginario poético con resultados quizás más sugestivos que rigurosos. En la otra orilla de este psicoanálisis aplicado con desenvoltura, se encuentran, en cambio, metodologías narratológicas que recomiendan una “ascética abstinencia de cualquier dato exterior y circunstancial con el fin de privilegiar la absoluta autonomía del texto”^[3]. Sin pretender brindar de algún modo un método nuevo o alternativo, me propongo encontrar un punto de equilibrio entre estos dos enfoques aparentemente incompatibles, para confrontar la experiencia de Kazumi Stahl con la de algunos de entre los muchos autores para los que el cambio de patria y/o de lengua ha representado un momento crucial de su camino creativo, cuando no lo ha, inclusive, provocado.

Es difícil determinar en qué medida una emigración lingüística es fruto ocasional de circunstancias externas o el resultado de más hondas necesidades inconscientes (defensivas o afectivas), o aún si las segundas han acabado por avasallar a las primeras. Asimismo, es difícil ubicar en qué escondite de la creatividad el diálogo o el choque entre lengua materna y lengua de adopción continúa, también indirectamente, convirtiéndose en el propio eje de una vivencia biográfica y literaria, o bien en qué terreno minado se ocultan las profundas razones de un abandono total y definitivo del idioma materno, donde esto se verifique. Sin embargo, la única manera de intentar una aproximación al problema, acaba siendo, simplemente, la de encontrar un nexo entre biografía y obra literaria.

La escueta lista de autores que voy a tomar como piedra de toque es de lo más arbitraria y responde a puros criterios funcionales. El primero tiene como fin brindar, en el reducido espacio de este artículo, una tipología lo más variada posible; y el segundo desea no trascender el marco del siglo apenas transcurrido para poder llegar a la contemporaneidad. Con todo y a pesar de estas restricciones, salta a la vista cómo los escritores que se han expresado literariamente en una lengua diferente de su lengua materna están lejos de ser casos raros o marginales puesto que forman parte de la lista los nombres de Franz Kafka, Samuel Beckett, Elías Canetti, Vladimir Nabokov, y, en años más recientes, de Agota Kristof y Héctor Bianciotti. Esto si se cuentan los autores que desde cierto momento en adelante,

por diferentes razones, han abandonado su idioma originario para adoptar otro. Pero si se extiende el campo a escritores que sólo temporáneamente han creado en otra lengua, aún limitándolo al área iberoamericana, la lista incluye los nombres de Manuel Puig y de María Luisa Bombal. Quedan al margen, en cambio, numerosos casos de escritores que se han medido con otros idiomas en ocasionales aunque virtuosos ejercicios de estilo como, por ejemplo, Jorge Luis Borges o Fernando Pessoa.

Los motivos del alejamiento de la lengua materna pueden ser muy distintos y para enumerarlos es suficiente un rápido exámen de las circunstancias que afectaron, por ejemplo, a los autores mencionados. Ante todo, los casos donde es la contingencia la que impone el exilio del propio idioma: el más conocido es el de Kafka, que nació y vivió en Praga en una familia judía que dominaba tanto el checo como el alemán, y cuyo recorrido escolar, desde la primaria hasta la universidad, se dio en lengua alemana. La elección de este ámbito lingüístico, diferente del que rodeaba al escritor en su vida cotidiana, parece imponerse en su oficio literario de forma para nada traumática sino natural. Es necesario agregar que hasta los diarios y las cartas – incluida la doliente *Brief an der Vater* (1919) – entendidos como documentos privados, los redactó en lengua alemana. Muy diferente es la circunstancia en que el cambio lingüístico es consecuencia del alejamiento forzado de la patria por motivos políticos, como le ocurrió a Vladimir Nabokov y a Agatha Kristof, los cuales, aún en la diversidad de sus respectivas vivencias, instauran con la lengua materna una relación nostálgica. De hecho, en caso de emigración forzada, el exiliado se encuentra en la *necesidad* de apropiarse de un idioma extraño con respecto al suyo originario. Sin embargo, mientras Nabokov, de familia aristocrática huída de Rusia al estallido de la Revolución, ya había tenido la oportunidad de frecuentar, durante los años de su formación, la lengua en que, en el exilio estadounidense, escribió sus obras más famosas, para Kristof el acceso al nuevo idioma se acompaña de un doloroso sentido de desamparo. Prófuga en Austria, luego en Suiza desde la Hungría ocupada, Kristof accede a duras penas y muy a su pesar al obscuro alfabeto del país que la acoge y aunque finalmente escoja escribir en francés, su lucha con esta lengua enemiga será larga y encarnizada. Esto porque la escritora húngara tuvo que empezar de nuevo a vivir en un ámbito lingüístico impuesto por razones de fuerza mayor, donde ella nunca ha dejado de sentirse desarraigada, como la analfabeta que titula un relato autobiográfico publicado recientemente^[4]. Por eso, aunque la escritura representa para la narradora húngara el único medio para soportar el dolor del desarraigo y la pérdida de una patria, la transmigración lingüística parece ser al mismo tiempo la remota raíz de la atmósfera de alienación que caracteriza su escritura, elemental y cruel, debido a una total ausencia de concesiones poéticas. Por otra parte, ese obstinado rencor hacia la lengua adquirida es avivado por un hecho que Kristof considera aún más grave que el exilio en sí, es decir que el francés está matando a su idioma materno y la identidad que éste representa. En el caso de Nabokov, en cambio, no se puede decir que el escritor ruso haya cesado alguna vez de frecuentar su lengua materna tanto en calidad de profesor de literatura, como por la tarea que se impuso a sí mismo de traducir del ruso al inglés sus primeras obras escritas en Europa bajo seudónimo, y del inglés al ruso sus novelas “americanas”^[5]. La prueba de que, para Nabokov, la adopción de otro idioma no se ha realizado con las características de un tormento interior sino, al contrario, en la dimensión del orgullo, de la autoestima y hasta de la soberbia intelectual, se encuentra en las reiteradas afirmaciones del escritor donde emerge el placer narcisista de un desafío a sí mismo y a sus propios límites en medirse con el inglés. Por lo que se refiere a la lengua rusa, en cambio, sufre en Nabokov un proceso de “re-significación”, como anota Simona Argentieri, cuando, para conjurar el peligro de perderla o de corromperla, el escritor empieza a leer, estudiar y escribir en la que sólo “a posteriori” se ha convertido en su lengua materna^[6]. Justamente la naturaleza multilingüística y polisémica del uso nabokoviano del lenguaje, indicada por Steiner como rasgo sobresaliente de su vivencia autobiográfica y literaria^[7], se tornará útil más adelante para conjeturar la posible presencia de una actividad generadora de imágenes multilingüe en el escritor que ha sufrido o se ha impuesto una transmigración lingüística, así como de una traducción interiorizada, o aún de un idioma privado mixto y subterráneo, anterior a la diferenciación consciente en

un determinado lenguaje.

De alguna forma, también el tránsito temporáneo de autores como Manuel Puig o María Luisa Bombal a una lengua *otra*, es motivado por las circunstancias. Para Puig, auto-exilado de Argentina a comienzos de los años '70, se trata del inglés de *Eternal course to the reader of these pages* y del portugués de *Sangue de amor correspondido*, novelas escritas respectivamente durante las temporadas en que el autor vivió en Estados Unidos y en Brasil. La primera, como atesta una dedicatoria hecha por el autor a quien escribe, fue redactada en inglés y sólo posteriormente traducida por el mismo Puig al castellano con el título de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980)^[8]. Es la historia de un exilado argentino que, desde su residencia forzada en Nueva York, sufre de “pérdida de nacionalidad” a comenzar por la adaptación lingüística, situación análoga a la del escritor para el cual el cambio de lengua durante el exilio estadounidense se estaba volviendo problemático, al punto de obstaculizar su creatividad como confesó más tarde^[9]. Fue quizás por eso que Puig, desde siempre dedicado a la observación de datos reales y voces concretas, para escribir *Maldición eterna* confió el dictado a un americano conocido durante la estancia neoyorquina, de forma que la novela fue redactada y publicada en lengua inglesa, marcando un sintomático alejamiento de la lengua materna. Lo mismo ocurrirá con *Sangue de amor correspondido*, escrita en Rio de Janeiro - donde Puig se había trasladado en febrero de 1980 - gracias a la grabación con magnetófono de la voz de un albañil que el escritor había contratado para trabajos de mampostería en su casa. Así fue como esta novela, además de tema y ambientación totalmente brasileños, fue redactada originariamente en portugués, lengua que durante un decenio alimentó la cotidianidad de Puig. En este caso, sin embargo, el pasaje temporáneo a un idioma de adopción resulta menos forzado con respecto a lo ocurrido con el inglés, tanto por la contigüidad de los dos idiomas, como por el sosiego que el escritor debía haber encontrado en Brasil y que significó una de las fases más felices de su producción narrativa y dramática. Es un hecho que la novela salió casi contemporáneamente en portugués y en castellano^[10]. Por lo que se refiere a la escritora chilena María Luisa Bombal, que traduce al inglés su novela *La última niebla* (1935), merecedora de los aplausos de Neruda y Borges, el pasaje del castellano al inglés se revela fatal. Después de trasladarse a Estados Unidos por razones laborales y familiares, la joven escritora se deja convencer por el marido, en contacto con el ambiente de Hollywood, para medirse con la lengua inglesa sin limitarse a traducir su novela sino a reescribirla según los dictados de la industria cinematográfica norteamericana que mientras tanto había adquirido los derechos de la obra. En el proceso de reescritura, sin embargo, la pequeña obra maestra de Bombal, ahora bautizada *House of mist* (1947), sufre cambios que traicionan su poética y su moderna ambigüedad, como por ejemplo la añadidura de anécdotas didascálicas y la conversión del final abierto en un banal *happy ending*. A raíz del experimento - a parte de que nunca se realizó la película - la escritora tuvo un bloqueo creativo en su lengua materna del que no se recobró ni siquiera después del regreso a su tierra natal^[11]. Con todo y considerados los dos casos expuestos anteriormente, resulta aún más curiosa la actitud de Julio Cortázar que, abandonada Argentina para instalarse definitivamente en París en los años '50, con treintaséis años de edad, nunca cesó de cultivar su lengua materna escribiendo toda su obra en castellano, y resistiéndose asimismo a posibles hibridaciones o a la tentación de medirse literariamente con el francés. Hecho aún más sorprendente, si se piensa que Cortázar, hijo de un diplomático, nació en Bruselas, y que el francés fue el primer idioma utilizado por el futuro escritor como atestigua la indeleble “r” suave que siempre caracterizó su habla^[12]. Non sólo: el francés fue también la lengua que le permitió obtener en Argentina un trabajo como profesor universitario y como traductor. A pesar de todo ello y de haber vivido en Francia toda su vida hasta obtener la nacionalidad, Cortázar representa una vistosa excepción a la ley de la contingencia, puesto que nunca traicionó a su lengua materna, así como no dejó nunca de preocuparse del porvenir de su país y de América Latina en general, demostrando la solidez de su vínculo afectivo con la cultura natal.

Ha llegado el momento de considerar las motivaciones afectivo-psicológicas que llevan a la

elección de una lengua sustitutiva de la lengua materna, tomando en cuenta los casos en que el paso de un escritor a una lengua de adopción no es debido a circunstancias - exilio o necesidad - sino que puede atribuirse a una predisposición de carácter más íntimo o psicológico. Y es aquí donde el término “materna” en el compuesto “lengua materna”, adquiere un sentido no sólo simbólico. Para ilustrarlo he escogido los casos ejemplares de Samuel Beckett, Elías Canetti y Héctor Bianciotti.

A pesar de las advertencias sobre las insidias de una “psicología aplicada” a casos literarios, es indudable que las vivencias de Beckett se prestan a interesantes reflexiones que rebasan la simple sugestión, como demuestra un atento estudio de Patrick Casement, que explora las motivaciones profundas del pasaje del escritor de la lengua materna al francés^[13]. El psicoanalista inglés analiza la relación patológica y sofocante de amor/odio entre la madre, hostil a su precoz vocación literaria, y el hijo, anotando cómo el futuro escritor intentó sustraerse de la tiranía materna (y de la dependencia económica de ella) ante todo físicamente - trasladándose de la Irlanda natal a Inglaterra, Alemania y Francia - pero de manera definitiva sólo al momento de la adopción del nuevo idioma en el que redactó su primera obra importante (*Molloy*, 1948). De hecho, Beckett había empezado a escribir en inglés y pasó al francés sólo a finales de los años '30, después de emigrar definitivamente a Francia. Que en este idioma, según lo que universalmente se reconoce, tomen forma sus obras maestras, es síntoma de que sólo a raíz de un alejamiento geográfico y lingüístico radical, Beckett consiguió vencer esa inhibición a la escritura definida por él mismo “constipación verbal”^[14]. Muchos críticos observan, además, que el Beckett ‘francés’ emplea un esmero casi maniaco en eliminar de su nuevo lenguaje todo rastro de la lengua madre, a saber ciertos ritmos, colores y matices que a su vez diferencian el inglés de Irlanda de la desabrida esencialidad del inglés británico. Porque si es verdad que algún tiempo después, coincidiendo significativamente con el año de la muerte de su madre (1950), el escritor irlandés volvió a la lengua inglesa para traducir él mismo casi la totalidad de su producción literaria, fue justamente en este inglés aséptico, más congenial a la exigencia de progresiva sustracción de sentido, que Beckett eligió expresarse. Esto significa - subrayando una vez más el conflicto con la lengua *de la madre* -, que probablemente Beckett sintió más amenazadores los elementos por así decir ‘preverbales’ del ritmo y del sonido, normalmente relacionados con la primera infancia, antes que los aspectos estructurales de la lengua. En definitiva, según Casement, no se observa en el recorrido psíquico y literario de Beckett un proceso lineal de transición del inglés al francés con un rechazo definitivo de la lengua originaria, ni una situación de perenne contraposición entre los dos idiomas, sino un vaivén lingüístico que se ofrece como una clave de lectura más del drama interior de este autor atormentado.

También en el caso de Elías Canetti hay que atribuir la elección de la lengua alemana como medio de expresión literaria, a motivaciones de orden afectivo pero, contrariamente a Beckett, de signo positivo. Al hablar de Canetti es, además, necesario dar un paso atrás considerando la situación de multilingüismo vivida por el futuro escritor en su infancia y adolescencia. Nacido en Rustschuck, Bulgaria, de familia judía de lengua española, Canetti crece principalmente en contacto con dos idiomas: el español sefardí hablado comunmente por sus familiares, y el búlgaro del lugar natal hablado por los criados de casa, que fue la lengua de las canciones de cuna y de los cuentos de hadas. Pero, si su infancia se desarrolló en español y en búlgaro, ¿por qué, entonces, Canetti escribió sólo en alemán? Como explica detenidamente él mismo en *La lengua salvada*, el alemán era el lenguaje secreto e incomprensible que sus padres - por haberse conocido en Viena - hablaban entre ellos, siendo pues la lengua de una intimidad de la que los hijos quedaban obviamente excluidos. Luego de la muerte prematura del padre, fue gracias a este idioma, que la madre empezó a enseñarle en seguida, que el hijo tuvo por fin acceso a la tanto anhelada intimidad. A pesar de que el aprendizaje tuvo no pocas dificultades para el pequeño Elias - tanto por el luto familiar, como por la imposición en un tiempo tan breve que rebasaba las posibilidades de cualquier niño - o quizás por todo esto, la aproximación de Canetti al alemán fue tan honda y el idioma se enraizó a tal punto que el escritor le atribuye el mérito de su misma inclinación hacia la

escritura, como si se tratara de un segundo nacimiento, en que el elemento materno y el lingüístico aparecen indisolublemente ligados^[15].

La profunda reflexión sobre su propia situación de individuo multilingüe del escritor centroeuropeo, junto con las anotaciones de Casement sobre la peculiar reacción lingüística de Beckett a raíz de la traumática relación con la madre, se reverberan también en la vicisitudes biográficas y literarias de Héctor Bianciotti. Nacido en 1930 en la ciudad de Córdoba, Argentina, de padres piamonteses recién emigrados, Bianciotti crece en contacto con dos lenguas: el español argentino y el dialecto piamontés. Sus padres, de origen campesino, tienen dificultad en aprender el castellano - cuyo conocimiento se quedará en un nivel superficial-, y justamente para ahorrarles esta lacra de marginación a los hijos y promover su asimilación al país de adopción, les prohíben el uso del dialecto familiar alentando el del idioma local. El piamontés se convierte, así, en un lenguaje exclusivo del mundo de los padres del que también Bianciotti, como Canetti, se sintió rechazado aunque, a diferencia de éste, el escritor argentino había asimilado el dialecto originario en la primera infancia llegando a familiarizarse con su sonido. Es lícito suponer que, estando Bianciotti en pañales, su madre se dirigiera a él en piamontés, y es en relación con esta vivencia “preverbal” que ese lenguaje debe haberse simbólicamente coagulado en la mente del futuro escritor. Es sabido que, por lo que atañe al aprendizaje lingüístico, el discurso antropológico divisa dos nacimientos en el niño: el nacimiento ‘biológico’, en que el pequeño adquiere el lenguaje a través de la relación corpórea y sensorial que le relaciona a su madre también gracias la lactancia, y el nacimiento ‘cultural’, que se produce cuando el padre interrumpe el estrecho vínculo madre-hijo, imponiendo su voz. Es implícito que, literal y simbólicamente, la voz del padre coincide con la lengua que se aprende en la escuela^[16]. Es lo que le ocurre a Bianciotti en el momento en que, paralelamente a la prohibición de expresarse en dialecto piamontés, se le impone la lengua oficial argentina, “una lengua amenazante de dominadores”, de cuya naturaleza enfática y llena de certidumbres se percatará sólo después - durante su estancia en España - y acabará por marcar la separación definitiva de ella en favor del francés. Pero, ¿por qué el francés? Esta lengua, aprendida como autodidacta ya durante los años de formación en Argentina y convertida por el adolescente en objeto de terca obstinación, se transformará en lengua cotidiana cuando el escritor, a raíz de la decepcionante temporada en la España franquista, decide instalarse en Francia (1961), país del que, veinte años después, obtiene la nacionalidad. Pero no hay que incluir la emigración lingüística de Bianciotti entre los casos consiguientes al exilio o a la pura contingencia: la elección de Francia como patria adoptiva es, más bien, fruto de esa atracción que la lengua francesa ejercía sobre él desde hacía tiempo. Es clarificadora la publicación de *Sans la miséricorde du Christ* (1985), que marca asimismo el definitivo pasaje a la lengua de adopción después de cinco novelas y una colección de cuentos redactados en castellano^[17]. Esta novela, escrita después de una peregrinación realizada por el escritor a Piamonte, y en particular a Cumiana, pueblo originario de su familia, cerca de Turín, contiene la génesis de un importante descubrimiento personal. En Cumiana, Bianciotti se dio cuenta de la extraordinaria coincidencia de sonidos entre el piamontés y el francés, sobre todo gracias a la pronunciación de la “ü”, nebuloso residuo del zumbido en que se había convertido en su inconsciente el lenguaje de la madre escuchado en la primera infancia^[18]. Este acontecimiento resulta revelador hasta el punto de suscitar en el escritor un proceso de autointerpretación que le permite descubrir las razones nada casuales de la elección del francés, guiada en su inconsciente por ese sonido particular, empapado de intimidad, que es como “una pequeña cáscara” donde en un tiempo remoto se ha acurrucado una parte de él destinada en futuro a conducirlo de un idioma a otro^[19]. El definitivo cambio de idioma - al que sigue un gran éxito literario en Francia y el insólito nombramiento, para un extranjero, a la Académie Française -, parece anular en Bianciotti, como le sucedió a Beckett, una especie de obscura inhibición a expresarse literariamente, que se divisaba en el castellano algo atípico de sus primeras obras, construído con adjetivos artificiosos y una sintaxis enrevesada, sin duda ‘exótico’ tanto para un argentino como para un

español. Aunque el rechazo de una lengua materna y la adopción de otra suponga un camino a menudo doloroso, puede asimismo conllevar la solución a antiguos conflictos y la adquisición de una identidad más auténtica y equilibrada. En realidad, Bianciotti admite no estar seguro de que la lengua francesa le haya aceptado del todo, lo cierto es que, sin aparente amargura, el escritor ha dejado que su castellano se empobreciera progresivamente hasta sustituirlo de forma permanente^[20]. Esto no significa que el reemplazo no haya tenido consecuencias, pues el nuevo código lingüístico tiene que enfrentarse al sistema precedente, de alguna forma ya consolidado. Es como si, cambiándole el nombre a las cosas fuera necesario modificar nuestra relación con el mundo. Bien lo sabe Bianciotti cuando afirma que el bilingüismo obliga a mentir, porque nombrando algo uno es consciente de las alteraciones que la cosa misma sufre según la lengua que la nombra^[21]. Por otra parte, está demostrado científicamente que toda palabra es en principio acompañada por una imagen visual formada en nuestra mente y sólo a un segundo nivel por un componente acústico. Dicha imagen puede modificarse cuando se adquiere una nueva lengua, por lo que una palabra pronunciada en la lengua materna puede evocar una imagen muy diferente de la misma palabra pronunciada en el idioma aprendido después^[22]. Tal vez Bianciotti es consciente de no haber alcanzado una naturalidad expresiva ni siquiera en su francés, extremadamente refinado y dominado por un gran uso de subordinadas en subjuntivo. Pero si su búsqueda obsesiva de la palabra exacta y la tensión hacia la perfección son cifra elocuente de la atormentada y siempre inconclusa conquista de la nueva patria lingüística, es justamente esta marca de “diversidad” la que fascina a los lectores franceses y que los críticos reconocen como una virtud. En definitiva, la atención obsesiva al esmero expresivo y a la elección de palabras, “criaturas sensibles al dolor”, según Canetti, acaba por juntar al escritor centroeuropeo, al irlandés y al argentino en el reconocimiento de un valor salvífico a la lengua adquirida, en cuanto se les ofreció a todos como sistema para metabolizar situaciones afectivas, despedidas traumáticas, represiones infantiles o conflictos de varia naturaleza.

El caso muy reciente de la niponorteamericana Anna Kazumi Stahl, autora de lengua materna inglesa que escribe y publica en castellano, es interesante porque, aun salvando las distancias con los ilustres casos tomados en consideración, parece resumir todas las tipologías hasta ahora analizadas en una extraterritorialidad que se presenta aún más radical. Como veremos, las vivencias de esta joven escritora muestra una vez más la naturaleza no convencional del lenguaje, la relación dialógica entre imagen mental y palabra expresada y, en definitiva, el carácter para nada neutro y pasivo de la lengua...^[23]. Además, *Flores de un solo día* (2002), primera novela de Anna Kazumi Stahl, sin ser explícitamente autobiográfica, contiene, a mi modo de ver, un discurso de segundo grado que es cifra del esfuerzo de la autora para justificar *a posteriori* la elección aparentemente inmotivada de un nuevo universo lingüístico, a través del relato de una búsqueda de identidad, que se concluye con una significativa agnición...

Pero vayamos por orden. Anna Kazumi Stahl nació en 1962 en Shreveport, una pequeña ciudad de Louisiana. Es hija de una japonesa y de un norteamericano de origen alemán. Creció y estudió en New Orleans, luego en Boston y en la universidad de Berkeley, en California. Su lengua materna es el inglés. Kazumi Stahl viaja a Argentina por primera vez en 1988, donde empieza a estudiar el castellano. A partir de 1995 se instala en Buenos Aires y dos años después publica su primer volumen de cuentos – *Catástrofes naturales*^[24], doble exordio, literario y en lengua española. El estreno de su novela *Flores de un solo día*, que sale en 2002, también en castellano, convierte de inmediato la autora en un caso literario llamando la atención de la editoría internacional^[25].

Resumiendo, Kazumi Stahl no se traslada a Argentina por razones de exilio político, ni familiares: su primer viaje es fortuito, a raíz del curso de estudios en Literaturas Comparadas; el hecho de instalarse en Buenos Aires es el puro fruto de una elección responsable y voluntaria. Antes de Argentina, Kazumi Stahl visitó Europa – permaneciendo una temporada en Alemania, patria originaria de su familia

paterna - y el Japón, país natal de su madre^[26]. Argentina no representa para Kazumi Stahl un lugar relacionado con los afectos familiares, y menos aún con el idioma español. La elección del alemán o del japonés, como lengua de adopción, hubiera resultado menos gratuita. Así que, para comprender este caso extremo de extraterritorialidad, y antes de buscar una respuesta en la ficción, puede ayudarnos observar más de cerca algunas circunstancias biográficas con el auxilio de declaraciones hechas por la autora misma.

“Mi vida parece un experimento de mezcla de culturas...”^[27]. Es así como Kazumi Stahl empieza a hablar de su nacimiento en el seno de una familia de cultura múltiple, no del todo apromblemática para ella y sus hermanos: “ En vez de una soñada ‘armonía’ entre Oriente y Occidente, vivíamos en medio de dos sistemas de valores paralelos”^[28], y con ellos dos visiones del mundo. El ateísmo del padre por un lado, por otro el budismo shinto de la madre, acaban por entrar en conflicto en la mente de una adolescente educada en el catolicismo de las escuelas del Big Sur, generando inseguridades que parecen reflejarse en una precoz propensión de la muchacha a refugiarse en la lectura y en la escritura de cuentos fantásticos^[29]. Cuenta Kazumi Stahl que el hecho mismo de franquear el umbral de casa representaba una vía de fuga del insanable dualismo de la vida familiar, y sin embargo, encontrar allá fuera New Orleans, uno de los lugares menos anglo-sajones de América, no es algo irrelevante de cara al discurso que nos interesa. La fascinación que la muchacha siente por las palabras, “sus ritmos, tonos y lo mercurial de sobrentendidos y de múltiples significados”^[30], se origina en la esencia multicultural de la ciudad de New Orleans, con sus vestigios de colonia española y francesa, reflejados en la música que penetra la vida de su gente y en el catolicismo barroco poblado de santos y de reliquias - en estrecha convivencia con el *vudú* - que la tornan tan semejante, en el imaginario de Kazumi Stahl, a las ciudades latinoamericanas^[31]. Por ello, aún niña, la futura escritora parece encontrar alivio allá donde la diversidad y los contrastes coexisten, contrariamente a lo que sucede dentro de su casa, en una armonía pródiga de creatividad. A estas alturas, dos anotaciones no parecen tan aventuradas: ante todo esta vivencia infantil - interrumpida por el traslado al colegio, en Boston - representa, sin duda, un elemento central en la formación del mundo afectivo e imaginífico de Kazumi-Stahl. En segundo lugar, la precoz relación de familiaridad con una diferencia lingüística y cultural, le brindará en futuro, a la joven universitaria, una imagen amistosa y tranquilizadora de la ciudad de Buenos Aires, “donde recuperé - confiesa a distancia de tiempo - aquella sensación de vivir entre gente que se compromete con y disfruta de su diversidad”^[32].

La fuga geográfica de Kazumi Stahl preludia una fuga lingüística que, no por acaso, se resuelve en un tiempo muy breve. Por otra parte, el inglés nunca fue para ella una “lengua materna” en sentido literal: en verdad hubiera debido serlo el japonés, pero su irrelevancia en la formación de la futura escritora sugiere más bien la imagen de una madre mutilada de la lengua... “Para mí la identidad única es una carencia - confiesa Kazumi Stahl en una entrevista - son las identidades distintas las que, en realidad, crean un centro”^[33]. Y prosigue: “Tal vez haya que empezar a pensar en no tener patria, o al menos en no tener una sola”^[34]. Las declaraciones de Kazumi Stahl traicionan el deseo de una identidad, por así decir, ‘en exceso’, una especie de compensación por una ausencia agobiante: la de un lenguaje materno que debería ser la primera patria del niño^[35]. El hecho de que fue la lengua del padre la que prevaleció no significa que el inglés haya sido asimilado afectivamente. Es evidente que nos referimos exclusivamente a un nivel simbólico. Cuando se habla de “lengua de la madre” y “lengua del padre”, no se excluye que la joven Kazumi Stahl haya aprendido el japonés, pero sin duda el inglés, lengua hablada por el padre y también lengua de la cultura en que la escritora se forma, ha acabado por imponerse, como le aconteció con el castellano a Bianciotti^[36].

La búsqueda de una identidad lingüística *otra* se ofrece, pues, como doblemente liberadora para

Kazumi Stahl: por un lado sana, en calidad de tercer elemento de síntesis, el irresuelto dualismo cultural familiar, por otro compensa una carencia. Mucho se ha escrito, en campo psicoanalítico, sobre el cambio de lengua como acto de libertad resolutorio en situaciones de conflicto, y se ha ilustrado con abundante casuística como “sustituyendo la lengua de la infancia con otra, vehículo de nuevos recorridos de pensamiento y de afectos, y adoptando un contexto cultural y emocional no hipotecado por conflictos arcaicos, algunos individuos se han abiertos nuevos caminos hacia la reorganización de su propia identidad. Además, los límites impuestos por una lengua aprendida en la edad adulta, acaban paradójicamente promoviendo un sentido de libertad por ser vehículo de separación de todos los hechos dolientes o tan sólo insatisfactorios que estén relacionados con la lengua materna. Kazumi Stahl observa este mismo fenómeno en su propia vivencia: “Escribo en otro idioma, el castellano, aunque suene contradictorio o paradójico, por la estrechez que me impone. Me interesa trabajar en ese límite. Porque dentro de ese perímetro más pequeño, aunque haya carencia de textura o de sensualidad, se vuelven sobresalientes los elementos primarios del relato”^[37]. Es sabido que desarrollar el aprendizaje de un nuevo idioma conlleva el penetrar construcciones idiomáticas como proverbios, metáforas, dobles sentidos y expresiones próximos del lenguaje onírico, que a su vez representan un acercamiento a los procesos primarios y a las fantasías del mundo inconciente^[38]. De hecho, lo que fascina a Kazumi Stahl como escritora no son los excesos de la nueva lengua - la cantidad de sinónimos, la frondosidad verbal o la musicalidad del castellano - sino justamente la falta de opciones que se le ofrecen en cuanto extranjera. Como ha afirmado Claude Hagège, los idiomas no difieren por lo que pueden o no pueden expresar, sino por lo que obligan o no a decir^[39]. Esto significa que es en el espacio de la diferencia, en ese intersticio que, por mucho que se viva sumergidos en ella, se crea entre sí y la lengua aprendida en adultos, donde se puede encontrar un terreno inocente para instaurar *ex novo* una relación con el lenguaje: “Fue un retorno fascinante a la inocencia - razona Kazumi Stahl - porque en inglés era demasiado consciente de la materia prima de la escritura. Podía buscar y plantearme todas las alternativas, analizar todas las maneras de decir algo y eso volvía los textos cargados y opresivos”. Y concluye: “En castellano, al no tener tantas opciones, estoy obligada a ir al grano. La sensación es mucho más concreta”^[40]. Lo cierto es que, con el aprendizaje de un nuevo idioma, cambia también nuestra relación con el mundo, porque un nuevo nombre, una nueva palabra, no son simplemente una adquisición intelectual, sino elementos que se injertan en una red de asociaciones preexistente y, *dialogando* con ella, modifican el contexto de nuestras relaciones con las cosas. De hecho, puesto que nuestros procesos mentales y las palabras individuales vienen acompañados por ‘imágenes visuales’, es lógico deducir - como sugiere Erwin Stengel - que dichas relaciones espontáneas entre imágenes visuales y palabras no quedan inalteradas por el aprendizaje de un nuevo vocabulario y un nuevo atuendo lingüístico^[41]. Al respecto, cabe añadir un detalle que sobresale en la escritura de Kazumi Stahl, o sea que, como observa Angelo Morino, *Flores de un sólo día* “no es una novela escrita en un castellano estándar. Le caracteriza, en cambio, una modalidad peculiar del castellano hablado en Buenos Aires: el así llamado *porteño*...”^[42]. Es evidente que la de Kazumi Stahl no es una preferencia puramente lingüística, sino también cultural, siempre y cuando se puedan escindir los aspectos socioculturales de la lengua que los vehicula...^[43]. Y es justamente en Buenos Aires, entre gente con un habla tan connotada y reconocible, donde la escritora, después de haberse declarado apátrida, decidió enraizar su vida cotidiana y creativa. Quizás sea por la espontánea y extendida tolerancia cosmopolita de esta ciudad, sugestivamente análoga a esa New Orleans que primera, por su carácter culturalmente híbrido, impresionó positivamente el imaginario de una Kazumi Stahl niña haciéndole sospechar la existencia de una armonía posible en la diversidad^[44]. La escritora no ha tardado mucho en realizar que no se ha tratado de una elección casual sino más bien polémica hacia la cultura anglosajona: “Aquí encontré virtudes en el modo de ser que me alentaron a enriquecerme y a cambiar (...) El porteño tiene una manera de relacionarse con la diferencia muy sana y lúdica, que en los Estados Unidos no existe. Allá reconocer las diferencias es una manera de comprometer jerarquías, un posicionamiento de superioridad

e inferioridad que tiene a la vez una carga histórica muy fuerte. Lo políticamente correcto es justamente una manera de marcar las diferencias, de etiquetar todo. Venir aquí y descubrir que se podía vivir de otra manera me causó alivio, me dió *mucha libertad* "[45]. Un fuerte alivio, un sensación de libertad y de renovación, de regreso a una inocencia perdida, como quien tiene que bautizar una realidad nombrándola por primera vez: son éstos los aspectos emocionales de una sustitución lingüística y cultural sin duda radical, pero no injustificada. Reflexionando sobre la condición del extranjero, Julia Kristeva también declina en positivo el sentido de pérdida y de nostalgia que le caracterizan como huérfano simbólico de (lengua)madre y de patria, definiéndole "un soñador que le hace el amor a la ausencia, un deprimido exquisito"[46]. Ese quedarse sin padres, sin raíces, sin interdicciones, que es lo que le acontece al individuo que atraviesa una frontera alejándose de su propio país, equivale, para Kristeva, a una explosión de lo reprimido que es terreno fértil para la creatividad y que le ha sugerido más de una vez el lema de que nada se escribe sin algún exilio[47].

En definitiva, la adopción de una nueva lengua no ha representado para Kazumi Stahl una banal "traducción" o "conmutación", sino un verdadero incremento de significado que al fin le ha permitido dar voz a instancias que por lo visto no encontraban salida en inglés. La elección extraterritorial de Kazumi Stahl no marca un antes y un después dentro de su obra literaria. A diferencia de Nabokov, de Beckett o de Bianciotti, para la escritora nipoestadounidense el rechazo del inglés y la adopción del español coinciden también con su acceso al mundo de la literatura: "Antes de esta elección - anota Angelo Morino - se pueden vislumbrar sólo tentativas inconclusas, como si el uso del inglés no secundara la práctica de la escritura"[48]. Para argumentar lo lejos que se encuentra Kazumi Stahl del simple "traducirse" a otro idioma y otra cultura, es suficiente recordar con Jaqueline Risset que "el primer gesto de la traducción es el de desatar lo que el texto poético ha atado", hoy se diría de separar significante y significado[49]. En cambio, la escritora nipoamericana ha pasado al español justamente gracias al reconocimiento de una relación de necesidad entre lenguaje y realidad designada, confirmando esa "motivación y re-motivación de la lengua" típica del poeta que anula la arbitrariedad del lenguaje. Traducirse hubiera significado negar el enlace necesario entre sonido y sentido que en cambio funcionó de resorte para desatar la vena creativa de nuestra autora. Fue sin embargo necesario que Kazumi Stahl se volviera una extranjera para sí misma: si, como dijo Bianciotti, toda lengua lleva a mentir, es verdad asimismo que a través de toda nueva lengua y de las imágenes inéditas que vehicula, se abre un camino nuevo a través del cual lo que antes fue renegado, fragmentado o disipado, puede regresar... Lo que sin duda acontece, a nivel inconsciente, en la trabajosa y sufrida relación dialógica entre lengua abandonada y lengua adoptada, se presenta como una especie de síntesis entre límite y posibilidad, una fértil conjunción, una "lengua compartida", fragmento de esa lengua. Una que en los siglos tomó el nombre metafórico de Babel...[50]

El tema de la multiplicidad dentro de la identidad nos invita a entrar en el vivo de *Flores de un sólo día*, novela que es difícil no leer a través de las vivencias biográficas y lingüísticas de Kazumi Stahl hasta aquí bosquejada, aunque la autora, lógicamente, insiste en querer despejar de su obra cualquier sombra de referencia personal. De autobiográfico Kazumi Stahl concede tan sólo "los escenarios y el interés por descubrir cómo sumando culturas muy diversas se puede armar algo coherente"[51]. De hecho la novela está ambientada en Buenos Aires y en New Orleans, y la protagonista, Aimée, es de origen nipoestadounidense como la autora misma: la diferencia es que la primera vive el traslado a Argentina como víctima, mientras fue voluntario el de la segunda. Añade Kazumi Stahl: "Los instrumentos que tenemos a disposición para construir nuestro yo, a saber el nombre, la nacionalidad o el país de origen, sirven en calidad de elementos de identidad pero no son suficientes para configurar al individuo"[52]. Sacrosanto. Sin embargo, es imposible no tomar en cuenta el carácter "dialógico", para decirlo con Bachtin, que algunos elementos de la novela mantienen con esos aspectos autobiográficos,

llegando a hipotizar la coexistencia de un *discurso* dentro del *relato*, o tal vez de dos discursos, uno público y uno privado. El concepto bachtiniano de una lengua tal como una sustancia viva en que se estratifican intenciones plurilingüísticas y pluridiscursivas, y en particular de una palabra artística entendida como fenómeno dialógico, sugiere un ulterior enfoque interpretativo de la novela *Flores de un solo día*, donde la diversidad cultural y lingüística es eje argumental y la lengua, como se ha dicho, vehículo para nada neutro o pasivo^[53].

En primer lugar, es evidente que dentro de la historia narrada en *Flores de un solo día* se enlazan unos temas que acaban por configurarla, si la resumiéramos en dos palabras, como una búsqueda de identidad. La novela se abre con escenas de cotidianidad en un piso de Buenos Aires donde vive Aimée Lévrier con el marido Fernando Marconi. No tienen hijos. Él es médico, ella es propietaria de una tienda de flores, celebrada por el arte del ikebana. La autora de las preciosas composiciones es Hanako, madre de Aimée, que vive junto con la pareja y es muda. La curiosa unión de un nombre japonés y uno francés se explica luego: madre e hija proceden de New Orleans y tienen ambas una fisionomía oriental, aunque en la hija es evidente el mestizaje con la raza indoeuropea. Las dos mujeres llegaron a Argentina en la década de los '60, cuando Aimée tenía ocho años, y se presentaron en casa de Eveline Oleary, una soltera jubilada, acompañadas por un ligero equipaje de mano y precedidas por un telegrama del hermano de Eveline, Francisco. Éste había abandonado el país para trabajar en una empresa internacional de transportes marítimos y nunca más había vuelto. Ahora, después de muchos años, Francisco envía concisas noticias relativas a un contratiempo y anuncia la llegada de una renta para que la hermana pueda cuidar de las dos criaturas que vienen "en anexo". La niña, que se expresa en inglés, explica por las dos - puesto que la madre es muda - que su "abuelo", Francisco Oleary, vendrá pronto por ellas. No será así: Aimée y Hanako se quedarán con Eveline hasta la muerte de ella, aunque el suministro del vitalicio se interrumpe misteriosamente después de algunos años de su llegada. Han pasado ya veinticinco cuando la novela comienza. Sin embargo, todo ese pasado borroso no parece representar un problema para Aimée, ni perturbar su convivencia con el marido y con la silenciosa madre que se expresa a través de los lacónicos gestos del ikebana. Todo lo que Aimée recuerda de su existencia hasta los ocho años, es que su padre, Henry Lévrier - muerto en un accidente automovilístico el día antes de que ella y su madre fueran "enviadas" a Buenos Aires - no es hijo del que la niña llama 'abuelo', el argentino casado con la abuela Marie. A Aimée se lo explicó su padre el verano en que, por el agravarse de las condiciones de salud de Hanako, Henry la había llevado al campo para que se quedase a vivir con los abuelos. En esa temporada triste lejos de su madre, finalmente interrumpida por la reunión con ella y el largo viaje a Argentina, la niña había encontrado un único consuelo en el abuelo adquirido. Eso es todo lo que recuerda. El marido de Aimée comprende y justifica la falta de curiosidad de su mujer con respecto a su propio pasado, como tentativa de no perturbar la serena convivencia a tres y un equilibrio psíquico que podría resultar frágil^[54]. Algo, sin embargo, llega a desbaratar esta armonía. Como en un folletín, una carta irrumpe en la vida de Aimée para llevarla de vuelta a los lugares de la memoria. Se trata de una comunicación del tribunal del Estado de Louisiana curiosamente dirigida al nombre de Aimée Oleary "como si fuera una combinación de dos partes de su familia"^[55]. Este detalle sugiere a la protagonista, que intuye un peligro, de devolver la carta al remitente sin abrirla siquiera, pero luego, al fijarse en la extraña reacción de su madre - que ha interrumpido el ritual cotidiano de recibir al matrimonio con una ikebana - decide leerla. Se trata de una notificación para comparecer, dentro de un mes, en New Orleans ante un notario para la lectura del testamento de Marie Lévrier Oleary, que la ha nombrado heredera. Aimée toma la decisión de ir a Louisiana después de muchas perplejidades frente a la sospecha, fundada, de que este regreso se convertirá en una aventura dentro de lo reprimido ^[56]. No será un camino fácil. El viaje de Aimée - *à rebours* respecto al de la autora... - de Buenos Aires a New Orleans, tendrá, en efecto, analogías con el trabajo psicanalítico: tal como la terapia se concluye a raíz de una toma de conciencia que implica la reapropiación de sí mismos, la aventura de Aimée va a acabar con una agnición que despejará zonas de sombra referentes a su

origen.^[57] Lo que Aimée descubre en la ciudad natal al cabo de una larga pero inarrestable investigación guiada por lábiles indicios, es una verdad desconcertante: el argentino Oleary no es su abuelo sino su padre natural. En síntesis, la turbia y compleja intriga familiar es la siguiente: Marie Lévrier, hija de Claude Lévrier, magnate de una próspera compañía de transportes marítimos, queda embarazada de desconocido y el padre la echa de casa desheredándola. El argentino Francisco Oleary, ex dependiente de Claude, acepta casarse con ella bajo propuesta del magnate a cambio de una propiedad. Una vez nacido Henry, Claude se lo quita a Marie para dar al niño una educación cristiana y éste crece animado por una gran devoción. Durante la segunda guerra mundial, en Japón, Henry salva a una niña de ocho años, Hanako, y la lleva consigo a New Orleans después de haberla adoptado. Hanako sufre de mutismo y de otras fobias traumáticas, y no obstante, una vez adulta, Henry decide casarse con ella. De la unión nace Aimée, que será criada por la nodriza Bess porque los disturbios nerviosos de Hanako le impiden ocuparse de ella, y para cuidar mejor a su mujer, Henry tendrá que entregar la niña a los abuelos Marie y Francisco. Aimée se quedará con ellos hasta el día en que su padre muere en un accidente y el argentino la pone junto a Hanako en un avión para Buenos Aires con la dirección de la hermana Eveline... Una vez de regreso en New Orleans es esto lo que Aimée aprende de su pasado. Otras piezas del puzzle se van añadiendo poco a poco, entre ellas una primera revelación chocante: las bodas de Henry y Hanako nunca fueron consumadas. Se trató de un gesto caritativo de Henry para poner remedio al misterioso embarazo de la japonesa. Que Henry se case inoportunamente con su propia hija adoptiva, ofrece a la abuela Marie los extremos jurídicos para quitarle la patria potestad de Aimée asumiéndola ella misma: esta es la razón por la cual Aimée se llama Oleary y no Lévrier en los documentos. Luego, después de su 'envío' a Argentina, Marie la había declarado muerta y se había quedado como única heredera de las propiedades que Claude Lévrier le había quitado.

A estas alturas el misterio queda coagulado en torno a dos elementos que resultarán estrechamente conectados: ¿quién es el verdadero padre de Aimée? ¿Y por qué el argentino se ha encargado de enviar a madre e hija a casa de su hermana en Buenos Aires? La solución se valdrá, literalmente, de una llave y de un mapa - que Hanako ha entregado inexplicablemente a Aimée antes de su viaje a New Orleans - y de otra carta que, por fin, tiñe de rosa la sombría aura en torno a su pasado. Como en un folletín, lo que en un principio se presentaba como una verdad difícil de encarar, se convertirá en un desenlace feliz que resuelve tanto el relato como el discurso de segundo grado que la autora hace a través de él. Siguiendo "la pista" brindada por el papá de Hanako, Aimée llega a una casa que la llave abre y que contiene la última pieza del puzzle. Aquí la mujer encuentra las pruebas de que Francisco, el argentino, era el amante secreto de Hanako y por lo tanto su verdadero padre, el mismo que, cuando muere Henry, envía a la mujer y la hija a Argentina prometiendo alcanzarlas lo más pronto posible. Todo está escrito en la carta dirigida a ella que Aimée encuentra en medio de documentos y fotografías que la retratan de pequeña en esa misma casa. La razón por la que Francisco nunca llegó a reunirse con la familia es obvia: sobrevino la muerte para impedirselo. A estas alturas, con la herencia Lévrier pero sobre todo con la preciosa verdad rescatada de su verdadero pasado, Aimée puede regresar a casa en Argentina, sin dejar más sombras tras de sí...

Lo que interesa enmarcar de la compleja y romántica historia de *Flores de un solo día*, son dos elementos que, interpretados simbólicamente, remiten de forma bastante evidente a una especie de *discurso* dentro del *relato*^[58], o sea a un relato de segundo grado capaz de "dialogar" con algunos elementos autobiográficos de Kazumi Stahl, como si las vicisitudes narradas en la novela tuviesen para la autora un valor catártico. Se trata de la figura de la madre de la protagonista, caracterizada por el mutismo, y la del padre caracterizado por su identidad argentina.

Por lo que atañe a la madre, el relato no pierde ocasión para subrayar que la mujer es, de alguna forma, el doble silencioso de la hija, su revés misterioso, la que guarda un secreto que, como la materia

del inconsciente, se esconde a la conciencia del individuo aún actuando sobre él^[59]. La extroversión de Aimée, mujer activa y locuaz, totalmente presente en su vida de relación, tiene su contrapartida en el recato de la madre, no sólo debido al mutismo, sino también al rechazo de entretener contactos con el mundo exterior^[60]. ¿Cómo no ver resumida metafóricamente en este “doble” la parábola cultural y lingüística de Kazumi Stahl? Estos dos personajes interdependientes representan, diversidad en la identidad, dos caras de un mismo rostro. El rostro de quien, aún asumiendo completamente una nueva lengua y una nueva cultura, guarda dentro de sí ese exilio del que habla Kristeva, como *conditio* para poder ver, conocer y escribir. Si no se quiere interpretar como totalmente “muda” la presencia de la lengua y de la cultura japonesa en la identidad nipoamericana de Kazumi Stahl, el silencio de la madre puede, a nivel simbólico, apuntar a ese atuendo íntimo y dialogante al que el escritor extraterritorial no puede renunciar porque define a su identidad misma. Incluso, si Hanako parece expresarse sólo a través de los gestos mínimos de la ikebana y del lenguaje efímero de las flores, es imposible no entrever en ello una correspondencia de orden autobiográfico entre esta representación ficticia de la madre y una madre real de la que, en la memoria de la autora, deben de haberse quedado escasas y fragmentadas imágenes sonoras y visuales que remontan a la primera infancia. Hanako es la figura en que esas imágenes remotas se han encarnado para ser de inmediato embalsamadas, y los gestos que en ella substituyen a las palabras, reflejan la imagen interiorizada de una madre que vivió en una zona de sombra, en el negativo de lo que es un idioma, tan escaso fue su aporte en la aproximación cultural de la hija al mundo circunstante^[61]. Tampoco parece casual que la carta escrita en inglés, destinada a sacudir su vida, tarde tanto en significar algo a los ojos de Aimée. Esto también es cifra de una lengua considerada, por así decir, de transición, inadecuada para expresar, o más bien destinada a detener, la creatividad. Como se ha dicho, a diferencia de los demás escritores extraterritoriales tomados en cuenta, la expresión literaria de Kazumi Stahl no ha encontrado *nunca* una salida concreta en la lengua que fue la de su formación cultural, de su mundo por así decir, diurno...^[62]

Pasemos ahora al otro eje del relato representado por la agnición. También la agnición, como la carta reveladora o la llave que abre un cofre lleno de secretos, es ingrediente que remite a la esfera del folletín, uno de los muchos recursos que la ficción tiene derecho a utilizar para que la literatura, como apunta Mario Vargas Llosa, pueda “enmendar” la realidad y el escritor convertirse en un demiurgo capaz de darle forma concreta al deseo o simplemente a lo que en la vida real no fue^[63]. De hecho, para contar metafóricamente la génesis de un exordio a la escritura en una lengua y en un ámbito cultural radicalmente ajenos al propio, la autora acaba por inventarle, literalmente, una legítima paternidad en la ficción... No es por azar si en el relato, a medida que la protagonista se acerca a la solución del misterio de su propia existencia que coincide con el desenlace de la novela, aumentan los indicios relacionados con la lengua de adopción, el castellano, como le pasa a quien, después de haberse extraviado, encuentra de repente indicios que le revelan encontrarse cerca de casa^[64]. Y es justamente una casa, por lo visto, que contiene la famosa agnición. No la casa heredada por la que Aimée viaja a New Orleans, sino otra vivienda lacustre que tanto se asemeja a las que se encuentran en las orillas del río Tigre, en Argentina. La casa se encuentra en un pequeño pueblo de inmigrados hispánicos, con un “Museo isleño” cuyo guardián, Evaristo López, testigo de los “manejos” de Francisco Oléary y la silenciosa japonesita, ayuda a Aimée en la solución del misterio. Es interesante notar que mientras durante su estancia en New Orleans el rescate del inglés encuentra significativas resistencias por parte de Aimée y el entorno le resulta ajeno, cuando no hostil, el castellano de quien le habla de su padre y el pequeño pueblo se le revelan inmediatamente familiares. Es evidente como el elemento lingüístico, a menudo reiterado en la oposición inglés/español, acaba por adquirir una explícita valencia simbólica. En la ficción, que da forma al deseo enmendando la realidad, el español resulta ser la lengua del padre - o lengua de la cultura - mientras que la materna, el japonés, sigue siendo el lenguaje silencioso de los gestos de amor^[65]. Por lo que se refiere al inglés, queda definitivamente atrás gracias a un avión que vuela de

regreso a Argentina convertida para siempre en lugar de recomposición familiar...

Aimée, que en la ciudad natal había sido declarada “desaparecida con presunción de fallecimiento”^[66], ha ‘resucitado’ gracias a una carta dirigida a ella con el nombre de su verdadero padre: Oleary. Han sido suficientes una carta, un nombre, una simple palabra para desencadenar una investigación dentro de su represión, como acontece en la praxis analítica lacaniana^[67]. En la novela, este difícil camino de reconocimiento del pasado, encarnado por el viaje de Aimée hacia los lugares de la memoria, encuentra salida en la conciliante revelación de que el país en que la mujer se ha instalado a vivir no es un lugar de exilio, sino la tierra del padre, en cuyo nombre encuentra, al fin, legítimas raíces su identidad. Es imposible no leer este itinerario ideal que ha tomado cuerpo en la ficción, como respuesta a la necesidad de enmendar con la fantasía una elección - la de una nueva lengua por parte de la misma Kazumi Stahl - que puede haber resultado injustificada con respecto a su procedencia. En todo caso, el *happy ending* de la novela, a costa de una deriva hacia el *feuilleton*, se lee como metáfora de esa sensación de renacimiento atribuida por la autora a la nueva cultura de adopción y a un lenguaje totalmente *otro* gracias al cual le fue posible reconciliarse con un pasado vivido en el dualismo, así como encontrar una salida para una inclinación que se había quedado hasta entonces callada: la aptitud a la escritura. Difícil dejar de superponer a las imágenes conclusivas de una Aimée que, regresada a Argentina, se da cuenta de “*sentirse en casa*”, el perfil de una biografía y una identidad verdaderas que parecen haber resuelto, en lo concreto de una obra de arte, un malestar que ya imaginamos remoto... De estas azarosas sugerencias pedimos disculpas de antemano en las primeras páginas de este trabajo y ahora, en conclusión las reiteramos...

Notas

[1] A. Kazumi Stahl, *Flores de un sólo día*, Seix Barral, 2002

[2] J. Canestri, “Dal mondo dei poeti, l’estraneità come mestiere”, en *La Babele dell’inconscio. Lingua madre e lingue straniere nelle dimensioni psicoanalitiche*, Cortina Editore, Milano 1990, p.219. Toda la parte introductoria de este trabajo aprovecha de esta preciosa contribución. *La traducción es nuestra*.

[3] Ivi, p.220.

[4] Cfr. A.Kristof, *L’analphabetè. Récit autobiographique*, Éditions Zoé, Genève 2004. “Este idioma, el francés - afirma Kristof - no lo he elegido yo. Me lo impuso el azar, me lo impusieron las circunstancias. Sé que nunca lograré escribir como escriben los escritores franceses. Pero escribiré lo mejor que pueda. Es un desafío. El desafío de una analfabeta”^[4]. Citado en S.Munari, “Lingua nemica”, in “L’Indice”, n.5, maggio 2005, p.14. *La traducción es nuestra*.

[5] La lengua rusa no ha abandonado a Nabokov, al punto que George Steiner duda, en cierta medida, de la pureza de su inglés, preguntándose: “How often are his English sentences “meta-translations” of Russian? To what extent do Russian semantic associations initiate the images and contour of the English phrase?”, en *Extraterritorial*, Atheneum, New York 1971, p.9.

[6] S. Argentieri, “Vladimir Nabokov. Un velo di carta sopra l’abisso”, en AA.VV., *Le lingue dello straniero*, Liguori Editore, Napoli 2003, p. 117.

[7] Cfr. G.Steiner, op.cit. pp.6-10.

[8] “Dear Vittoria, this book was originally written in English, believe it or not! Mil cariños, Manuel, Rio ‘88”, dedicatoria en la edición Vintage Books, New York 1983. El texto fue traducido por el mismo Puig como se lee en la portada de la edición Seix

Barral de 1980: “traducida al español por el autor”.

[9] Según su biógrafa Suzanne Jill Levine, Puig había empezado en notar cierto empobrecimiento lingüístico debido al escaso contacto con el castellano al punto de verse forzado a acudir a la sección de literatura argentina de la Public Library y leer autores contemporáneos que despreciaba, con tal de mantener viva la lengua materna (cfr. *Manuel Puig y la mujer araña*, Seix Barral, Barcelona 2002, p.156). A raíz de *Maldición eterna* Manuel Puig llegó a hablar de “un problema realmente profundo” individuado en el “cambio de país a los 47 o por ahí” (cfr. *Semana del Autor sobre Manuel Puig*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1991, pp.36-37).

[10] El texto en castellano salió en marzo, el en portugués en julio de 1982. No son éstos los únicos textos escritos por Puig en un idioma que no sea el castellano. Hay que recordar asimismo el guión cinematográfico intitolado *The seven tropical sins* (1986) y la pieza de teatro *Gardel, uma lembrança* representada en el Teatro Galeria Rio en agosto de 1987, aunque nunca fue publicada en portugués, sino solamente en italiano en 1993, y en castellano en 1998. Puig es también autor de un texto redactado en italiano (lengua aprendida cuando era alumno del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma) titulado *Gli occhi di Greta Garbo*, publicado póstumo, en Italia, en 1991 por Leonardo Editore.

[11] Bombal no logró ni siquiera, según era su intención, traducir *House of mist* al castellano. Esta tarea, intentada a lo largo de muchos años, a partir de 1965 - cuando una editorial de Santiago compró los derechos de la novela - acompañaría a la autora hasta el día de su muerte, ocurrida en 1980. Tres años antes de esa fecha, la escritora declaraba todavía: “...me encuentro justamente traduciéndola yo misma de mi inglés”^[11]. Si no fuera demasiado novelesco, valdría la pena agregar que por una siniestra coincidencia el título que la autora destinaba a la novela era “El embrujo”. Cfr. nuestro “María Luisa Bombal e *House of mist*: storia di un embrujo”, en *Homenaje a Hernán Loyola*, Andrea Lippolis Editore, Messina 2002.

[12] Cfr. “Cronologia” en Julio Cortázar, *I racconti*, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, p. XLIII.

[13] Cfr. P.Casement, “Samuel Beckett’s relationship to his mother tongue”, en “International Review of Psychoanalysis”, n.9, 1982, pp. 35-44, a su vez comentato por J.Canestri en *op.cit.*, pp.228-235.

[14] Ivi., p.231. *La traducción es nuestra*.

[15] Cfr. E.Canetti, *La lengua salvada*, en *Obras Completas II*, Galaxia Gutemberg, Círculo de lectores, Barcelona 2003.

[16] Cfr. S.Argentieri, “Identità e identità di genere attraverso le lingue”, en *La Babele dell’inconscio*, cit .

[17] Esta colección titulada *El amor no es amado* (1982) incluía, por cierto, un cuento escrito en francés: se trata de “Bonsoir les choses d’ici bas” inspirado en Valéry Larbaud.

[18] Confiesa el escritor : “Je me suis aperçu que le dialecte piémontais était le seul dialecte italien où il y a un son proche du “u” français”, en G.Barbedette, “Le dernier exil d’Hector Bianciotti”, en “City”, n.15, octubre 1985.

[19] Cfr. in J.Canestri, *op. cit.*, p.251.

[20] Dice de sí mismo en una entrevista : “j’accepte que ma langue, l’espagnol, m’abandonne et qu’une autre, poliment, m’accepte”, “Le retour à Ithaque”, en “Le Monde”, 9 de agosto 1985.

[21] “Si je dis *oiseau*, j’éprouve que les voyelles que sépare en les caressant le s, créent une petite bête tiède, au plumage lisse et luisant, qui aime son nid ; en revanche, si je dis *pájaro*, à cause de l’accent d’intensité qui souleve la première, ou la pénultième syllabe, l’oiseau espagnol fend l’air comme une flèche. Il m’est arrivé d’avancer que l’on peut se sentir désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre... », en *Le pas si lent de l’amour*, Gallimard, Paris 1999, p.426.

[22] Cfr. J. Amati-Melher, “Rimozione e memoria”, en *La Babele dell’inconscio*, cit.

[23] De forma aún más radical Steiner anota: “El lenguaje interior tiene una compleja historia propia, probablemente irrecuperable: tanto por cantidad como por contenido significativo, las divisiones entre lo que decimos dentro de nosotros y lo que comunicamos a los demás nunca son las mismas en las diferentes culturas o en las diversas fases de la evolución lingüística”, en *Dopo Babele*, Garzanti, Milano 1995, p.44. *La traducción es nuestra*.

[24] Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1997.

[25] *Flores de un sólo día* ha sido traducido a muchos idiomas. En Italia, la novela ha sido publicada por Sellerio, Palermo 2004, en la traducción de Angelo Morino y Sonia Piloto di Castri. Todas las citas de la novela presentes en este artículo se refieren a la edición Seix Barral, Buenos Aires, 2003.

[26] El padre de la autora es un arquitecto americano de ascendencia alemana interesado en el Japón y en su arquitectura; la madre, una japonesa interesada en el teatro americano, en particular en el de Tennessee Williams. Los dos se encontraron en Kyoto, donde se casaron antes de trasladarse a Estados Unidos.

[27] Anna Kazumi Stahl, "Autobiografía", documento transmitido por Guillermo Shavelzon & Asociados, Agencia Literaria, Buenos Aires, agosto 1998.

[28] *Ibid.*

[29] Al respecto de sus precoces pruebas literarias en inglés, que quedaron inéditos, Kazumi Stahl comenta: " Empecé a escribir textos creativos y cuentos a los trece años. Siempre me había gustado leer, en particular libros que indagaban en los misterios del mundo. El Triángulo de las Bermudas, lo sobrenatural y los fantasmas, viajes que parecían imposibles pero que llegaban a lugares lejanísimos y a experiencias fantásticas. Mis cuentos en cambio, estaban más ligados a las incertidumbres que veía en la realidad. En primera instancia, debatían con la educación católica que había recibido, a pesar del ateísmo de mi padre y el budismo shinto de mi madre", *ibid.*

[30] *Ibid.*

[31] "(New Orleans, n.d.r) es un lugar particularmente no anglo-sajón : hay una gran población africana-americana, es un sitio de mucha música y de la música que informa como vive y habla la gente. Uno ve también unas creencias religiosas que desbordan, está el catolicismo en una forma muy parecida a la latinoamericana, por lo concreto y encarnado de los conceptos (santos, reliquias, etc.) y eso conviviendo con el vudú. La ciudad en sí tiene un ritmo latino, nada sajón, y las prioridades en la vida se apartan del puritanismo que tanto enfatiza la eficiencia y la productividad material", *ibid.*

[32] *Ibid.*

[33] Cfr. <http://www.lanacion.com.ar/suples/cultura/> , diciembre 2002.

[34] *Ibid.*

[35] S. Argentieri: "Madre lingua, mother tongue, alma mater: son algunas entre las muchas imágenes verbales que expresan de forma sugestiva esta idea de que la función del lenguaje se aprenda y se reciba prendidos del seno materno, junto con la leche", en "Identità e identità di genere attraverso le lingue", cit. p.88. *La traducción es nuestra.*

[36] Sobre la coexistencia "no paritaria" de las dos respectivas lenguas de los padre, Angelo Morino comenta: "El japonés - que dicta la relación de cara a cara con la madre - no se convertirá nunca en un sistema escrito, quedando fijado al conocimiento oral de los primeros años de vida: «No leo el japonés - aclara Kazumi Stahl - y lo hablo a nivel de jardín de infancia», en "Ritratto di Anna Kazumi Stahl", *Fiori di un solo giorno*, cit. p.13.

[37] A.Kazumi Stahl, "Autobiografía", cit. La autora insiste sobre este concepto en una entrevista concedida al diario argentino "Clarín", donde trata de explicar porqué escribe sus obras directamente en castellano: "la experiencia fue un proceso renovado y renovador, ya que me permitió la búsqueda de una lengua que me restringiera en lo estilístico y que, entonces, me forzara a consolidar lo elemental de una historia: prescindir de los recursos más elaborados de la retórica y, en vez de eso, centrarme en los elementos básicos y (re)descubrir la fuerza y la energía que tienen", en <http://www.clarin.com>, 18/07/2005.

[38] Cfr. las teorías del psicoanalista Erwin Stengel, citado en *La Babele dell'inconscio*, cit. pp. 61-62 e 146-47.

[39] Cfr. C.Hagège, *L'uomo di parole*, Einaudi, Torino 1985.

[40] <http://www.lanacion.com>..., cit.

[41] Más allá de la famosa distinción freudiana entre representación de cosa y representación de palabra, también desde el enfoque antropológico se ha observado que palabras con el mismo significado evocan imágenes deferentes en la lengua materna y

en la lengua aprendida. Es suficiente recordar el ejemplo ofrecido por Claude Levi-Strauss según el que no se piensa lo mismo diciendo "cheese" y diciendo "fromage" (así Bianciotti con "pájaro" y "oiseau"): son demasiado diferentes los recorridos afectivos y sensoriales y las raíces relacionales que caracterizan en cada individuo el aprendizaje de la lengua y de cada vocablo.

[42] A.Morino, en *op.cit.* p.15.

[43] El atribuir al lenguaje el poder de plasmar las formas del mundo, es decir la teoría de la estrecha relación entre formas lingüísticas y formas culturales ya hipotizada por Wilhelm Von Humboldt en 1835, ha representado el punto de partida de la controvertida tesis de Sapir-Whorf que afirma como las categorías fundamentales del pensamiento - tiempo, espacio, sujeto, objeto, etc. - no son las mismas en los diferentes idiomas. Las investigaciones de Edward Sapir, después afianzadas por las de Benjamin Whorf, llegan a la conclusión de que "el mundo real está en gran medida construido inconscientemente sobre los hábitos lingüísticos del grupo. No existen dos lenguas lo suficientemente similares para sugerir que representan la misma realidad social. Los mundos en que viven sociedades diferentes son mundos distintos, y no simplemente el mismo mundo con diferentes etiquetas pegadas encima", citado en *La Babele dell'inconscio*, cit. p.279. *La traducción es nuestra*. También los estudios de Jean Piaget y de Barbel Inhelder llegan a demostrar que no es posible presuponer una independencia entre la evolución lingüística y la simbólica del individuo y Jacques Monod hasta afirma que "fue talvez el lenguaje a crear al hombre y no lo contrario", cit. en *ivi*, p.285. Estas teorías parecen tácitamente constituir el referente de la paradoja borgesiana de Pierre Menard que, a pesar de reescribir el *Don Quijote* con las mismas palabras de su autor, tales palabras cesan de ser de Cervantes en cuanto maduras en la vivencia de Menard y, por lo tanto, empapadas de toda la historia que separa las experiencias de Menard de las del gran escritor español...

[44] Como apuntan los autores del capítulo "Letteratura psicanalitica sul problema delle lingue", en *ivi* p.67, "En Argentina el poliglotismo de varia naturaleza es muy común y no existe un rígido *pattern* de preferencia idiomática. En esta tierra de rica y variada inmigración es frecuente que, al lado del español, continúen a utilizarse en el contexto familiar y social también las lenguas de los abuelos...". *La traducción es nuestra*.

[45] <http://www.lanacion.com>,... cit. *Il corsivo es nuestro*.

[46] J.Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano 1990, p.16.

[47] Cfr. J.Kristeva, *Eretica dell'amore*, La Rosa, Torino 1979.

[48] A.Morino, *op.cit.*, p.12.

[49] J.Risset, "L'autotraduzione", en *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Liguori Editore, Napoli, 2001, p.149.

[50] Jalil Benanni argumenta que, dentro del bilingüismo, se produce una situación en que los dos idiomas (pero a mi ver podríamos referirnos también a más de dos incluyendo el polilingüismo), confluyen en un sistema común llegando a formar una sola *lengua compartida*, cfr. "Bilinguisme et psychanalyse", en AA.VV., *Du bilingüisme*, Denöel, Paris 1985.

[51] <http://www.lanacion.com>..., cit.

[52] Citata por A.Morino, cit, p.18.

[53] Es Tzvetan Todorov en su estudio sobre el principio dialógico bachtiniano a presentar el *dialogismo* como contemporánea existencia, en un individuo, de dos discursos... Cada cual, aún sin ser poliglota alberga en sí mismo una *pluralidad de discursos*, una situación de *polilogismo* que rebasa la específica cuestión lingüística. Cfr. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990. Véase también, directamente, M.Bachtin, "La parola nel romanzo", en *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

[54] "Aimée - dice Fernando - prefiere esta explicación inconexa en vez de recordar o incluso investigar lo ocurrido con esa parte de su niñez (...). Es una cuestión de salud mental no abrir una Caja de Pandora así, y no cambiaría su vida actual" (p.85). Infatti, conclude, sebbene Aimée e Hanako abbiano una "storia strana", "desde ventisiete años están bien, tranquilas, y mejor adaptadas que algunos que nacieron y vivieron siempre aquí" (*ibid.*)

[55] *Ivi*, p.88.

[56] La lettera scatena nella protagonista reazioni confuse, iniziali tentativi di allontanare da sé un imminente sovvertimento dell'equilibrio quotidiano: "preferiría no desenterrar esos recuerdos infantiles. No sabe cómo interpretar los fragmentos que le vienen a la mente, que la confunden. Pero son tan insistentes" (*ivi*, p.118); "Se siente rara con esos recuerdos, las imágenes tan

nítidas, pero todo tan lejano, casi foráneo" (ivi, p.143); "Es que ella misma no sabe cómo tomar lo que le está pasando a partir de la carta, cómo entender la apertura de todo un territorio de su vida que había olvidado" (ivi, p. 154); "Pero le sobreviene al mismo tiempo aquella sensación densa y más oscura de revolver y removilizar tantas cosas de una niñez que perdió" (ivi., p.176).

[57] Jacqueline Amati Melher sostiene como "Il senso della propria identità e della continuità psichica è connesso al poter continuare a essere se stessi, immersi nel divenire del tempo, mediando il ricordo di ciò che siamo stati con ciò che siamo e che saremo", in "Rimozione e memoria", in *La Babele dell'inconscio*, p.150.

[58] Adaptamos libremente la formulación dada por Gérard Genette en "Frontiere del racconto", en *Figure II*, Einaudi, Torino 1972, pp.34-41.

[59] "Aimée y Hanako (...) son las dos de la misma estatura; caminan al mismo tiempo; se asemejan en los movimientos fluidos de los brazos delicados, las piernas delgadas. Preparan la comida, y están juntas en ese silencio que comparten, que no es frío, sino cálido y continente, como un ambiente en sí" (FSD, cit. p. 83). Cuando Aimée empieza a ir al colegio, aprende a escribir con la madre siempre a su lado: "Así aprendió, con la mano de Hanako *cerca*, haciéndole de doble, de refuerzo" (ivi, p.150). También el marido de Aimée se fija continuamente en las semejanzas entre las dos mujeres. Observando a su esposa "Le llaman la atención las manos tan pequeñas (...) son iguales a las de su madre. Le saca los mocasines y las medias. Tiene los pies y las manos chiquitos, como Hanako" (ivi, p.189). En fin, la relación entre las dos mujeres implica una dimensión a parte de comunicación intensa ed exclusiva. También cuando, de niña, Aimée jugaba con Hanako: "Jugaban en un silencio distinto al que reinaba en los demás ambientes (...) el suyo era menos una ausencia de sonido que un espacio nuevo, sin palabras pero vital y vivaz, lleno de gestos y miradas, de una expresión fluida que construían y compartían las dos" (ivi, p.210).

[60] "No obstante esa diferencia - recita la voce narrante - madre e hija (...) hicieron frente a todo desde su indivisibilidad (...) y así mientras Aimée entraba por completo al mundo de la Argentina y de los porteños, Hanako mantenía una autonomía propia de su condición, aquella de lo verdaderamente distinto que no necesita ser aceptado" (ivi, p.14).

[61] Cfr. A.Morino, cit. p.20.

[62] Son muchas en la novela las referencias a una consumida enajenación de la lengua inglesa. Cuando está a punto de llamar por teléfono al abogado en New Orleans, la protagonista descubre estar en el uso de su lengua madre: "Se prepara para usar el inglés. Hace tanto que no habla inglés. Con Eveline, sólo el primer año dependían de ese idioma. En cuanto Aimée hubo absorbido el mínimo suficiente de castellano en el colegio, el inglés se dejó de lado. En la adultez, algunas pocas veces fue necesario resucitarlo, para tratar a turistas de habla inglesa..." (FSD, cit., p.162); "aún no logra acostumbrarse al idioma. Por más que recuerde bastante bien el inglés, tiene una mínima demora entre oír y comprender" (ivi, p.172). Con el pasar del tiempo la situación no mejora: "Además es ya tanta la fatiga mental que le ha causado concentrarse en el idioma, que se le escapan partes grandes del discurso y las palabras que sí comprende aparecen en medio de una sopa de sílabas y sonidos sajones que ya no descifra más" (ivi, p.176). Durante la primera conversación con el abogado, estando ya en New Orleans, Aimée "...siente la torpeza de arrancar en inglés, aquel idioma que le resulta familiar pero al mismo tiempo inaccesible" (ivi, p.224).

[63] Cfr. M.Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Editorial Planeta, Barcelona 1998.

[64] Un muchacho que encuentra en el pueblo de inmigrantes se ofrece para cantarle a Aimée una canción en español y la mujer siente un alivio inmediato "porque - reflexiona entre sí - de veras le gustaría dejar de lado el inglés aunque sea por el rato que dura la canción" (FSD, cit., p.402). La súbita sensación de familiaridad le provoca un bienestar casi físico "Aimée escucha el acento particular, entre gallego y caribeño, y se relaja. En realidad, le causa una sensación más visceral que lingüística, una impresión como podría ser la que da la lluvia en primavera, o las gardenias con rocío, las azucenas en el papel perfumado, la sábana fresca después de un baño caliente. Es *su* idioma, y no tiene que esforzarse más" (ivi, p.404). En fin, el hombre que conoció a su padre le llama la atención sobre un detalle que funciona de 'preludio' a la agnición: "El 'Argentino' lo llamábamos, por el acento que tenía, que es el mismo que tiene usted (...) 'Castellano', decía él, o 'casteghiano, con un acento como si fuera italiano, bah, como habla usted" (ivi, p. 405).

[65] Otros detalles se prestan a una lectura simbólica. Por ejemplo los poemas de amor escritos en castellano que Aimée encuentra en la casa de su padre: "Mil ochocientos cuarenta sílabas, compuso 'el Argentino' para una chica que no vive en el mundo de las palabras. Mil ochocientos cuarenta sonidos para tratar de comunicarle su amor" (ivi, p.420). El castellano se ha vuelto instrumento *para comunicar* hasta con quien, aparentemente, no puede entender. Pero esta lengua, gracias a la cual la autora nació de nuevo, a la escritura, es también el instrumento a través del que la hija - esta vez Anna Kazumi Stahl - le rinde homenaje a la silenciosa lengua de la madre, ese japonés que quedó relacionado con los gestos de amor recibidos en su primera infancia...

[66] Ivi, p.173.

[67] A la improvisa llegada de la carta, Aimée confiesa al marido: “Uno puede tener tan negado algo que realmente vivió? Y de repente... no sé, que te vuelva de un día para el otro? Sabes lo más loco? Es que algunas de estas imágenes, las tenía por ahí en la cabeza pero pensé que las había soñado, no sé, de chica, algo así. Pero ahora me doy cuenta de que son reales. Será posible? *Una carta puede despertar todo esto?* (p.135) *(el cursivo es nuestro)*.