

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Buda, el ingenuo y el extranjero. Augusto Higa Oshiro desde “Corazón sencillo” hasta Gaijin: volverse un escritor nikkei

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/4117x05j>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 10(2)

ISSN

2154-1353

Author

Mauthes, Barbara

Publication Date

2023

DOI

10.5070/T410261303

Copyright Information

Copyright 2023 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

Buda, el ingenuo y el extranjero. Augusto Higa Oshiro desde “Corazón sencillo” hasta *Gaijin*: volverse un escritor nikkei

BARBARA MAUTHES
UNIVERSITY OF CERGY-PONTOISE

Il faut que nous soyons restés bien naïfs
pour nous croire sauvés par le bleu du ciel...
Philippe Jaccottet

“Cercle there is none,” was the response;
“Cercle there is none but the great phantom-whirl of birth and death to which, by their thoughts and deeds, the ignorant remain condemned. But this is being only in Time; and Time itself is an illusion.”

Lafcadio Hearn

Resumen

El artículo examina tres textos del escritor peruano Nikkei Augusto Higa Oshiro con el objetivo de destacar como un esquema narrativo común en ellos refleja la evolución de su cuestionamiento identitario. El cuento “Corazón sencillo” publicado en 1987 sigue al protagonista Berto, serrano ingenuo e infatigable trabajador, despreciado por sus vecinos y parientes urbanos, que asciende al cielo al final de su vida, en un obvio simbolismo cristiano. Las novelas *La iluminación de Katzuo Nakamatsu* y *Gaijin* se publican en 2008 y 2014, después de la decepcionante estancia que Higa hizo en Japón a partir de 1990 hasta 1992. Las novelas reescriben la leyenda de Buda y adaptan esta figura religiosa con Katzuo Nakamatsu y Sentei Nakandakari, dos protagonistas nikkei marginalizados respectivamente en lucha contra una crisis de identidad y la hostilidad del entorno. La reescritura de la leyenda búdica reactualiza el esquema narrativo de “Corazón sencillo” con un tono más pesimista, aunque se perciben matices entre las novelas: si *Gaijin* invierte la imagen de la ascensión celestial con un Nakandakari condenado a la tierra enemiga, *La iluminación* integra algo de la salvación cristiana en la imagen del *satori* que Nakamatsu alcanza finalmente. Así las referencias religiosas constituyen indicios que leer con prudencia para apreciar la actitud de Higa frente a su propia interrogación identitaria.

Palabras clave: Augusto Higa Oshiro, literatura peruana, literatura nikkei, inmigración japonesa, budismo.

Augusto Higa Oshiro (Lima, 1946-2023) fue un escritor nikkei peruano hijo de inmigrantes japoneses de Okinawa. Publicó cuentos recopilados en *Que te coma el tigre* (1978), *La casa de Albaceleste* (1987) y la novela *Final del porvenir* (1992), que tratan principalmente de la vida en las zonas populares de Lima. En busca de sus raíces, Higa pasa dieciochos meses en Japón desde 1991 hasta 1992 como trabajador manual, es decir como *dekasegi* (palabra japonesa que significa el hecho de trabajar lejos de su hogar, y se utiliza hoy en día para identificar a los descendientes de japoneses emigrados que nacieron fuera de Japón y que buscan

trabajo en el país natal de sus padres). Decepcionado por la experiencia, escribe *Japón no da dos oportunidades*, testimonio publicado en 1994 por la editorial Generación 94. Después de catorce años de silencio, publica en 2008 *La iluminación de Katzuo Nakamatsu* (*La iluminación* de aquí en adelante), y *Gaijin* en 2014. El año anterior se publica *Okinawa existe* (2013) que recopila entre otras historias, “Okinawa existe”, “Extranjero” y “Polvo enamorado”, tres textos en los cuales los protagonistas son nikkei. Higa es, como Doris Moromisato y José Watanabe, un escritor nisei (“segunda generación”), es decir nacido de padres migrantes japoneses instalados en Perú, los issei (“primera generación”). Los tres escritores citados, juntos con otros autores nikkei (Carlos Yushimito, Doris Moromisato, Nicolás Matayoshi, o Fernando Iwasaki Cauti) reciben atención crítica en los programas de “Asian American Studies” y los estudios “Transpacíficos”. La producción de Augusto Higa, pues, se estudia en el mundo académico dentro del marco de las problemáticas poscoloniales y transculturales.

Si bien siempre fue un escritor leído por la crítica, Higa recientemente obtuvo reconocimiento como autor nikkei en 2014, cuando la Asociación Peruano-Japonesa de Lima organizó una exposición para presentar su trabajo. Es de notar que fue uno de los muy pocos autores nikkei que hablaron explícitamente en sus obras sobre las persecuciones antijaponesas de la segunda guerra mundial, el otro siendo Carlos Yushimito con su cuento “Ciudad de Cristal” (2009). *La iluminación*, *Gaijin*, “Okinawa existe”, “Extranjero” y “Polvo enamorado” constituyen, según la crítica, un “viraje” en la producción del autor que se inicia con la publicación de *Japón no da dos oportunidades*— ya que hasta ahí trataba de la vida en las zonas populares de Lima y de sus adolescentes (Asto Valdez y Pérez Orozco 9). Sin embargo, cuando se considera el conjunto de la obra de Higa, se destaca un hilo conductor materializado en un esquema narrativo recurrente más o menos completado en los cuentos: un personaje marginalizado, opaco, extranjero, lucha en la Lima popular y pobre para sobrevivir, pero queda preso de sus demonios y condición social. Este hilo se desarrolla con más claridad en tres obras: “Corazón sencillo”, *La iluminación* y *Gaijin*, aun si “Okinawa existe” podría incluirse en la lista.

En este ensayo me concentraré en esos tres textos. “Corazón sencillo” fue escrito durante el primer periodo del autor en 1987, *La iluminación* y *Gaijin* fueron escritos unos veinte años después del viaje a Japón, cuando Higa superó una depresión y logró que textos sobre personajes nikkei “le sal(ieran) con facilidad” (Silva 2014). De cualquier manera, como recalca Yuri Alithú Sakata Gonzáles, “[la partición de la obra de Higa por los críticos] no debe hacernos pensar en dos momentos radicalmente distintos— una ruptura—sino más bien en una progresión o maduración de la escritura de Higa” (“El porvenir”, 10).

Lo que llama la atención en la época de lo que designaré como novelas nisei son las referencias y alusiones explícitas al budismo, en los títulos de las novelas o en los textos. Dichas referencias se hacen según modalidades significativas: se integran en narraciones que reescriben y adaptan la leyenda y la filosofía búdicas. No quiero utilizar la palabra “parodiar” de manera global e indistinta, pues la parodia

supone un “contraste cómico” (Tran-Gervat s.p.), una voluntad de desvelar la mecánica del sistema literario copiado. En este estudio, no mantengo que Higa tenga un discurso acerca del budismo o intenciones críticas contra él, sino que integró elementos característicos del budismo a un esquema que ya había forjado en sus textos tempranos. La reescritura de la leyenda del Buda sostiene una narración donde tiene la preponderancia la historia del protagonista nikkei limeño, avatar de los marginalizados de *Final del porvenir* o “Corazón sencillo”.

No fue posible averiguarlo con el propio autor, pues era muy discreto en su vida y no usaba las nuevas tecnologías que hubieran permitido contactarlo, pero en entrevistas se declara cristiano católico, como la mayor parte de los nikkei peruanos de segunda generación (Cabañas Rojas 11). Aunque no es practicante, se dedica a estudiar la Biblia, el libro al que hay que siempre volver según al autor (Higa “Escribir es vivir” s.p.). La lectura de la Biblia, especialmente *El Libro de Job*, le proporcionó además consolución durante su difícil estancia en Japón. En sus textos de ficción, los personajes, incluso los nikkei, tienen muy a menudo prácticas católicas. Por ejemplo, en el cuento “Extranjero”, recogido en *Todos los cuentos*, el niño protagonista, Masahiru, se deja sumergir por la presencia poderosa de la Virgen durante una sesión de catequismo en la iglesia y acaba suplicándole que suprima la existencia de su verdugo y compañero de escuela Kanashiro, un niño nikkei como él que lo maltrata diariamente. Esta perspectiva sincrónica se desdobra en mi trabajo de la perspectiva diacrónica de la que ya hablé cuando evoqué el hilo conductor que une “Corazón sencillo”, *La iluminación* y *Gaijin*. Este ensayo propone evidenciar cómo las variaciones entorno a este hilo conductor manifiestan la evolución del autor Higa frente a su herencia japonesa y cómo la cuestión identitaria informa la matriz narrativa de los textos del periodo precedente su viaje a Japón.

Veremos acerca de este punto que es necesario destacar las ambigüedades de la evolución. Sakata Gonzáles observa que no hay oposición entre “Corazón sencillo” o el bloque de novelas constituido por *La iluminación* y *Gaijin*. Al contrario, se trata de una trama de motivos que se oponen o se retoman simbólicamente. No hay oposición binaria entre la impregnación cristiana de “Corazón sencillo” y las frecuentes referencias al budismo de las novelas nisei. Parece, sin embargo, que la trayectoria del tema del ingenuo a lo largo de su obra da indicaciones sobre la trayectoria del autor en cuanto a sus posiciones y sentimientos acerca de su ascendencia. Con la reescritura de la leyenda búdica en las novelas, se menciona explícitamente a Japón, país de los antepasados de los protagonistas y del propio Higa, pero se degrada la conclusión sobrenatural de “Corazón sencillo”: cuando aparece Japón, se esfuma lo maravilloso literal, pero queda la idea de transcendencia encarnada en el motivo de la iluminación conseguida en la tierra. Intentaré en las páginas siguientes evidenciar esta trayectoria.

Empezaré de forma no cronológica con el análisis de *La iluminación* y *Gaijin*, procurando mostrar cómo reescriben la leyenda y filosofía budistas. Este punto de partida es necesario por la conexión entre esta lectura con el esquema narrativo forjado en la obra temprana de Higa, por las oposiciones y ecos

entre las novelas nisei y “Corazón sencillo”. Tengo que precisar algunos detalles prácticos: cuando me refiero a unos sutra daré los títulos en español, ofreceré también el título en sánscrito entre paréntesis. Necesitaré citar también palabras y nombres en sánscrito y palabras japonesas en alfabeto romano. Usaré el sistema Hepburn para la transcripción, a pesar de que no alteraré la ortografía de palabras japonesas citadas en el texto de Higa. Daré los caracteres japoneses con explicaciones si se hace necesario. Por otra parte, ya que abordaré largamente el tema del budismo, es deseable exponer aquí de manera muy esquemática los fundamentos de esta religión y algunos conceptos que se evocarán a lo largo del texto que se va a leer. Hago un resumen aquí de las explicaciones de Dennis Gira (1989), pero daré informaciones complementarias en el texto principal cuando sea necesario. Gira señala que en vez de “budismo”, convendría más bien hablar de “budismos”, pues actualmente son múltiples las tradiciones búdicas en varios países. Todas, o casi, forman parte del budismo Mahāyāna, es decir “el Gran Vehículo”, que aparece varios siglos después del fallecimiento del Buda, cuando algunos pensadores juzgaron que el enseñamiento primitivo era demasiado abstruso para los seres humanos comunes. Este budismo difícil se llama Hīnayāna o el “Pequeño Vehículo”. Existe una tercera rama del budismo difundida en el Tíbet: el budismo Vajrayāna (“Vehículo de diamante”), también llamado budismo tántrico. Por razones de comodidad digo “el budismo” en este trabajo, pues considero las bases comunes de las diferentes tradiciones.

El budismo se desarrolla a partir de las enseñanzas de un miembro del clan de los Sākya, nacido en una familia aristocrática de un rango debajo de la casta de los brahmanes, instalada cerca de la aldea de Kapilavastu al pie del Himalaya. El hombre tenía como patrimonio Gautama y como nombre personal Siddhārta. Los historiadores lo describen como un ser receptivo a la atmósfera intelectual de su época, ávido de saber y remediar al sufrimiento omnipresente. Acaba por dejar su hogar, su esposa y su hijo, para dedicarse a la búsqueda del medio de librarse de la prisión del *samsāra*. El *samsāra*, concepto hinduista, es el ciclo de reencarnaciones engendrado por la ley del *karma*. La palabra “karma” significa en sánscrito “actuar, crear”. Este concepto hinduista designa el “acto con su consecuencia” (Gira 20). En su existencia, el ser humano produce buenos o malos frutos del *karma* según la naturaleza de sus acciones y pensamientos. Si quedan malos frutos al final de la vida, mecánicamente el ser renacerá y los malos frutos lo acompañarán en su vida nueva. Por eso, hay que agotar todos los malos frutos del *karma* con acciones y pensamientos que respetan la ley del “noble camino óctuple”: la comprensión correcta, el pensamiento correcto, el hablar correcto, el actuar correcto, el medio de vida correcto, el esfuerzo correcto, la atención correcta, la concentración correcta. Este agotamiento puede hacerse a lo largo de múltiples existencias. La que agota los malos frutos es la última vida antes del nirvāṇa. La palabra “nirvāṇa” significa en sánscrito “extinción de los fuegos”. Designa la etapa en que se apagaron los deseos que mantenían juntos los cinco agregados que engendran la ilusión del “yo” permanente (cuerpo, sensación, percepción, fabricación mental, conciencia). Deshecha la ilusión, el dolor que

engendra desaparece. El momento en que Gautama se deshizo totalmente de la ilusión de la permanencia se llama satori (悟) ㇿ en japonés). El término significa literalmente “despierto” y se usa en el sentido búdico exclusivamente. Antes de hundirnos en los textos, propongo resúmenes de los tres textos examinados.

Resúmenes de las obras analizadas

En “Corazón sencillo”, el protagonista Heriberto Vargas, muy cándido serrano, llega a la ciudad para obtener un trabajo en el Ministerio de Educación. Durante décadas se deja explotar por su jefe, su parentela y sus colegas sin quejarse, aguantándolo todo con sencilla amabilidad. Distribuye caramelos a los niños de su vecindario, sueña con volar, pero no lo hace sino en sus delirios inducidos por un ataque cerebral que lo deja físicamente débil. Un día, dice el narrador homodiegético, Berto (así lo llaman y lo llamaré también), sale de su casa y sin más se desprende del suelo, para desaparecer en el cielo

En *La iluminación*, Katzuo Nakamatsu es un viejo profesor de universidad nikkei que sufre un día un ataque de desesperación al ver cerezos en flores: siente agudamente una “pulsión de muerte”, un “sentimiento de ruindad” (10). Se entera de que lo jubilan de la universidad, lo que le hunde aún más en su desesperación. En su locura creciente, oye una voz del pasado que cuenta, con acrimonia y rabia, los malos tratos que sufrieron los japoneses en los cuarenta, una voz que acaba por invadir su espacio mental. Muy pronto, en su errancia tanto mental como física en la ciudad, Katzuo se cree un discípulo del poeta Martín Adán, el “poeta descolocado” (Velázquez 30), y lo ve a veces también. Simultáneamente, se deja invadir por la figura Etsuko Untén,¹ personaje ficticio, japonés nacionalista, amigo de su padre Zentaro Nakamatsu, que nunca aceptó la derrota de Japón al final de la guerra y siguió promoviendo el imperialismo japonés. Las alucinaciones se hacen tan terribles que Katzuo acaba en casa de la yuta Miyagui, vieja curandera de Okinawa, para un exorcismo durante el cual la voz invasora deja correr su rencor. Unos días después, Katzuo tiene su “iluminación” delante de un chico: la belleza del joven le causa una crisis de demencia pública. Muere poco después de un aneurisma cerebral. El lector se entera, en el último tercio de la novela, de que el narrador se llama Benitto Gutti, colega de Katzuo, quien le encargó que escribiera su historia después de su muerte a partir de su diario y de su trabajo historiográfico acerca de los inmigrados japoneses de Lima.

En *Gaijin*, el nikkei Sentei Nakandakari llega en los años treinta a Lima para trabajar. Huraño, establece una tienda de ropa en medio de la indiferencia de los autóctonos y de otros nikkei. Sin embargo, logra empezar a vender y ahorrar para comprar una tienda más grande. Acaba casándose con la joven Misha Arango, después de haber creado un extraño vínculo de amistad con su padre, Eldiberto. El matrimonio no se consuma porque Nakandakari no quiere mezclar su sangre japonesa con sangre indígena. No obstante, propone a la madre de su esposa, Santasa Ferrel, que gestionen juntos un “burdel para pobres” (41). Esta actividad, el carácter taciturno de Nakandakari y el hecho de que es nikkei lo

mantienen en el aislamiento social, entrecortado por demostraciones hostiles hacia su origen y profesión. Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, Nakandakari apoya fervientemente a Japón desde el Perú, pero pierde toda voluntad después de la derrota japonesa y muere “en el solemne abandono, tal como había llegado a este mundo, bajo el sol furioso de un mediodía” (68). Como en *La iluminación*, el narrador que ahora es una narradora, se revela muy tarde mediante la presencia de la primera persona. Se trata de la hija de un tal Ryuchi Onaga, quien fuera paisano de Nakandakari.

Buda y el budismo en Higa: Notas preliminares

Empiezo esta parte con una síntesis del único trabajo académico que se interesó por el tema del budismo en Higa. También propongo algunas consideraciones generales sobre mi manera de enfocarlo y ponerlo en perspectiva con el dispositivo narratológico y el propósito del autor. Coincido con Sakata Gonzáles cuando declara en su trabajo acerca de *La iluminación* que “los estudios realizados se han abocado, principalmente, a la interpretación de esta obra desde marcos teóricos poscoloniales, como lo estudios subalternos o literaturas heterogéneas” (20) por críticos como Ignacio López-Calvo y Shigeo Mato, a los que añado el nombre de Soto-Mejía y el autor de este ensayo. Coincido también con Gonzáles cuando recalca que “se ha desatendido un componente que ... resulta ser fundamental: el budismo zen” (20), cuya lógica, según ella, subyace a la estructura de la obra. No obstante, no considera la lógica del budismo zen en unas obras de Higa, y esta desatención puede sorprender ya que el título mismo es una referencia explícita al igual que el pasaje de *Gaijin* que veremos. Refiriéndose al libro de Taisen Deshimaru, *La práctica del zen y cuatro cuentos canónicos*, Gonzáles localiza en el texto de Higa los pasajes que remiten a conceptos, prácticas y ejercicios zen como las meditaciones *zazen* (en posición sentada) y *kinhin* (andando), la impermanencia, la intuición búdica o el despojo, entre otros. Considera Gonzáles que la novela es una “adaptación del budismo zen a los motivos de la narrativa urbana y popular” (102) y que la estética de la novela funde con armonía la trayectoria típica del practicante zen y la trayectoria del protagonista (en ocasiones en el sentido propio de la palabra, pues resalta que *La iluminación* es una novela de la errancia urbana) en una progresión hacia la concientización de la historia nikkei en Lima. Para Mato, hasta la muerte de Nakamatsu “puede ser interpretada como la liberación ... de su crisis de identidad y del sufrimiento” en palabras de Shigeo Mato (Gonzáles, *El ideal*, 99). Discrepo con sus interesantes conclusiones en la medida en que percibo en la obra una constante disonancia entre las promesas del budismo zen y del budismo en general, y el camino doloroso de Nakamatsu. Según Yen-Mai Tran-Gervat, la parodia literaria se define como la “reescritura lúdica de un sistema literario (texto, estilo, estereotipo, norma genérica ... exhibido y transformado para producir un contraste cómico, con una distancia irónica o crítica” (s.p.). He dicho antes que no es pertinente considerar las novelas nisei como parodias, sino como reescrituras que reinvierten referencias culturales, un imaginario y un sistema literario. Esto no impide que a veces el dispositivo corresponda más a la definición de la parodia. En el caso de nuestras

novelas el sistema literario de referencia es múltiple e inidentificable. ¿Conoce Higa la leyenda de Buda a través de lecturas, de su educación, de tradiciones orales, de otros medios de información? Podemos solo suponer que esos diferentes canales contribuyeron a forjar su cultura acerca del tema, pero no se puede divisar con precisión el proceso. A pesar de eso, veremos que algunos rasgos de los textos remiten al estilo de textos sagrados búdicos y que la trama narrativa de *La iluminación* remite a la de la leyenda de Buda, aun si no se puede identificar ninguna referencia textual específica, salvo en un caso que veremos. No obstante, los textos de Higa no engendran directamente una distancia irónica con la leyenda búdica, sino con los protagonista nikkei que la reviven. La transformación no tiene efecto cómico en sí debido a la situación difícil de los personajes, y a su exotismo que no remite directamente al extremo-oriente como área geográfica, cultural y geopoética (Ferrier 33-55), sino a la opacidad de los protagonistas frente a los otros personajes, al narrador, y a sí mismo. En esta primera parte intentaré primero mostrar cómo las novelas reescriben la biografía leyendaria de Buda y la filosofía búdica con referencias y alusiones a episodios e imágenes sobresalientes de la leyenda.

Reescritura de la leyenda de Buda en *La iluminación de Katzuo Nakamatsu*

Cuenta la leyenda que Siddhārta Gautama nace en medio de cierta comodidad material. Luego, su padre intenta impedirle que se convierta en sabio, como lo anuncia una profecía, rodeándolo con placeres y bellezas. Sin embargo, Gautama sale cuatro veces del ámbito protegido de la casa paterna y se topa cada vez con escenas que le hacen descubrir la realidad del sufrimiento humano y su posible remedio: un viejo, un enfermo, un muerto y un monje. A partir de este momento, Gautama empieza su búsqueda de descubrir cómo remediar al dolor humano que lo llevará a la iluminación. Por su parte, el protagonista Katzuo Nakamatsu se cruza en el parque con “una cuadrilla con rostros de ekekos” (26), “seres contrahechos” que desfilan bajo los cerezos. Incapaz de soportar esos personajes “zafios”, “brutales”, “groseros”, “huy[e] escandalizado” (27), al igual que Siddhārta, que se escandalizó frente al espectáculo del sufrimiento. El encuentro de Nakamatsu inicia una exploración de su sitio en la sociedad limeña como descendiente de japoneses, obsesionado por la historia de las hostilidades antijaponesas de los cuarenta y por el recuerdo de la humillación de sus antepasados después de la derrota de Japón al final de la segunda guerra mundial. Higa transforma las luminosas interrogaciones universales de Buda en el camino laberíntico y doloroso de un personaje aislado de sus socios, preso de un rencor paralizante y ajeno, hasta la locura final y el aneurisma. En su viaje hacia un remedio que alivie el dolor, Gautama encuentra a un grupo de ascetas que maltratan sus cuerpos y mentes con privaciones extremas. Al cabo de un tiempo practicando estos ejercicios estériles, decide irse, pues entendió que esta vía de sufrimiento no le permitiría lograr su meta. Se recobra de la desnutrición que sufrió y se adelanta en un bosque de sal donde meditará.

El *Sutra del Desarrollo de la actividad complete (Lalitavistara Sūtra)* describe el escenario que Sophie Royer califica de “decoro fantástico” (121): “En medio de cada par de palmeras, había sido construido

un estanque de lotos lleno de agua perfumada, revestidos con arena dorada, y cubiertos de lotos azules, amarillos, rojos, y blancos” (221). El parque donde Nakamatsu inicia su crisis se describe como un escenario idílico en las líneas del incipit, que contienen elementos similares al paisaje mágico de la leyenda:

no eran más que pequeños *árboles*, dispersos en el jardín, cuyas ramas pobladas de flores rosáceas brillaban en la luz plúmbea, llenándolo de íntimo gozo, y según creía, de una *secreta espiritualidad* ... Lentamente aspiro su complacencia, si, eran gráciles y hermosas las flores, de manera que camino hacia *el estanque* de las carpas. (9)

Las flores de cerezo (los “sakura”, como los llama Higa quien usa la palabra japonesa), además de componer un paisaje sobrenatural como las flores en los árboles del jardín de Lumbini al nacer Gautama y los lotos de la selva de sal, también remiten muy específicamente a Japón en el imaginario mundial. Sigue los mismos pasos que Buda, quien empieza, después de una salida en falso, un nuevo viaje con la entrada en el bosque de sal. Así, Nakamatsu empieza su viaje, después de una vida de profesor limeño.

Otro motivo transformador de la leyenda de Buda es la conciencia del dolor pasado. A los 35 años, Gautama tiene sueños premonitorios que le revelan que muy pronto llegará al despertar. Se prepara y se sienta en un cojín de hierba *kuça* en el Bodhimanda, el centro del mundo, único lugar capaz de soportar el peso del despertar (Boisselier 59-60). Empieza la noche del despertar con una primera vigilia durante la cual el futuro Buda libera su intelecto de todo vínculo y alcanza la imperturbabilidad. Durante la segunda, su “ojo divino” le permite ver el desarrollo de todas sus existencias previas y las de todos los seres, y así entiende cómo se repite el sufrimiento. Al final de la última vigilia, se despierta completamente. Si Buda tiene acceso a una visión universal del dolor común de los seres vivos, a Nakamatsu lo visita la voz desencarnada de una nikkei de los cuarenta visiblemente presa de su rencor contra los persecutores y atormentada por las humillaciones que recibieron los japoneses inmigrados. Se trata de una voz que le cuenta en detalle la lucha del japonés nacionalista Etsuko Untén y las frecuentes violencias que sufrieron los japoneses del Perú en aquel período. La revelación no le proporciona solución al personaje, solo le causa sufrimiento en lugar de ayudarlo a entender el origen del dolor.

La imagen del paseo también conecta *La iluminación* con la leyenda de Buda. En la novela, leemos numerosas evocaciones de paseos de Nakamatsu en varios lugares (los parques, las calles, la universidad, la playa, el cementerio, el hospital psiquiátrico), incluso en pesadillas. Se narran los paseos en el modo iterativo, con verbos en pasado imperfecto, lo que sugiere regularidad. Son muy detallados, con largas enumeraciones de lugares visitados por el protagonista. El narrador describe a Nakamatsu durante esos paseos como caminando automáticamente, sin desarrollar ninguna interioridad o reacción psicológica frente al espectáculo urbano. La costumbre de Nakamatsu me parece un paralelo grotesco de las peregrinaciones de Gautama y de su maravilloso viaje antes y después del *satori*. El iluminado se pasea desde el noroeste del árbol de la *bodi* hasta el lugar donde se despertó. Repasa esos quince metros durante siete días. Los textos del canon transforman estos pasos en un viaje sobrenatural hasta el universo de tres

mil grandes millares de mundos (Boisselier, 68). El peso del símbolo del caminar en los sutras se percibe por ejemplo en un pasaje del *Sutra del desarrollo de la actividad completa* donde Gautama camina hacia el árbol donde despertará. A continuación, cito una larga parte del pasaje para que se pueda apreciar la escritura de los sutras y cómo el tema del caminar y las palabras que se relatan con este estructuran y contribuyen en construir el ritmo poderoso, regular e hipnótico típico de los sutras. Las palabras anafóricas que ritman el pasaje se resaltan en negrilla. El texto prosigue con trece líneas más sobre este tema y con este ritmo. El trozo citado permite ver las similitudes estilísticas y rítmicas con el texto de Higa. En este pasaje, por ejemplo, las comas ritman frases largas:

Con **un paso** triunfante, ahora comenzó a caminar hacia el gran árbol de la Iluminación. Este árbol era el rey de los árboles, y se encontraba en un lugar que poseía dieciséis cualidades únicas. **Él caminaba** con **el paso** de un gran ser. Era **un paso** imperturbable, **el paso** del naga Indrayasti, **un paso** firme, **un paso** tan estable como el Monte Meru, el rey de las montañas. **Caminaba** en línea recta sin desviarse, ni demasiado rápido, ni demasiado lento; sin pisar fuerte o arrastrar sus pies. (220)

Las comas ritman largas frases en los textos de Higa también. Se lee en *La iluminación*: “Así, con ese temperamento asiático, Katzuo, posiblemente fantasmal, merodeaba escondrijos, refugios, madrigueras, adusto y puntual, con sus gafas de miope, sin nada que preguntar, sin asomo de diligencia, trasponía las escaleras del cerro El Pino, entre casuchas y esteras peladas, tomando laderas, mientras pandillas de niños lo derribaban al suelo, le querían arrebatar los pantalones. Nakamatsu no se defendía, apenas miraba, los espantaba a forcejeos, insultaba, gritaba, clamaba, zumbando, entonces se alineaba las ropas, se quitaba el polvo, furioso echaba piedras, derramaba lágrimas, martirizado, enfurruñado, presumiblemente hastiado (Higa *La iluminación*, 95) Sin embargo, las hipérboles y las comparaciones que se refieren a animales del texto del sutra forman un deslumbrante contraste con las errancias terrestres de Nakamatsu, que camina, preso de su ciudad, sin acceder a ningún mundo sobrenatural, .

Además de sus paseos míticos, el Buda siguió viajando para propagar su enseñanza. Cuenta la leyenda que ya viejo y enfermo, siguió avanzando hasta la muerte. Comparado con esta vida de profesor itinerante, el vagabundeo de Nakamatsu presenta características completamente opuestas: en las últimas etapas de su búsqueda acaba visitando lugares de libertinaje y de prostitución tanto femenina como masculina. Ya no enseña nada y nadie quiere aprender de él porque él mismo no encuentra las respuestas que busca. Los términos que usa el narrador Benito expresan la ausencia de proyecto, además de la marginalización social y el declive psicológico: “deambular” (p. 93), “rondar” (105), “merodear” (95), “ambular” (101).

Entre sus paseos, Nakamatsu se dedica a sesiones de costura ritual donde se esboza la famosísima imagen de Buda meditativo. Cito el pasaje de manera extensa pues se despliegan en estas bellas líneas evocaciones de nociones características del budismo, especialmente el budismo zen (ecuanimidad, vacío,

postura física):

Con los movimientos de los dedos, su tarea consistía en labrar con el hilo y el croché, pequeños hexágonos en diversos colores, que algún día remoto forjarían un edredón de incalculables dimensiones. En realidad, no importaba el objeto concluido, sino el método, la posición justa de los pies, la espalda adherida a la silla, la sentada recta, la cabeza inclinada, la visión concentrada en las manos, sin alteraciones del torso, sin nada que pensar, sin imágenes, aspirando y espirando por la nariz ... Katzuo había perfeccionado sus movimientos a lo largo de los años, e incluso podía hilar en plena oscuridad, al tacto del tejido, pues todo se reducía a acciones homogéneas, repetidas sin esfuerzo a lo largo del instante. Y en ese caso se dejaba fluir a sí mismo por los poros, por su vientre, por su sangre, por las vísceras, totalmente mudo, ciego, sin brazos, sin piernas, sin recuerdos, sin ideas. No había espacio, no había tiempo, siguiendo su rumbo nebuloso, lograba extinguir la fatiga, el hambre, el sueño, la nostalgia, hasta el momento irreal, cuando la tarde no era tarde, ni la noche era noche, ni nada era nada. (56-57)

Cuando unas voces invaden la mente de Nakamatsu y lo sumergen, algunas personas de su entorno lo envían consultar a la Miyagui yuta, una médium okinawense, para que lo libere de sus demonios. El episodio da lugar a una manifestación que asocia visualmente Nakamatsu con Buda. En el *Sutra del Loto de la Maravillosa Ley (Saddharma Pundarika Sūtra)*, Buda está enseñando a sus discípulos en una gran asamblea cuando se manifiesta el poder de su tercer ojo: surge, como lo pone la retórica hiperbólica de las escrituras búdicas, “un rayo de luz de un mechón blanco entre sus cejos” que “ilumina dieciocho mil tierras del Buda en dirección del este” (*Sutra del Loto* s.p.). En el capítulo “Poderes sobrenaturales” del mismo sutra comentado por Daishōnin Nichiren, Buda irradia “grandes rayos de luz de sus poros [que] ilumin[an] todos los mundos en las diez direcciones” (Nichiren 676). Sin embargo, el pasaje que presenta la estructura narrativa más similar al episodio del exorcismo de Nakamatsu se encuentra en el *Sutra del Desarrollo de la actividad completa*, cuando Bhagavan (Buda antes de su último renacimiento como Gautama) recuerda los innumerables budas del pasado:

Un día, a medianoche, el Bhagavan entro en la absorción meditativa llamada la “absorción meditativa de la Disposición de los Ornamentos del Buda”. Apenas había entrado en esta absorción meditativa cuando desde lo alto de su cabeza, desde la misma coronilla, brilló un fuerte rayo de luz llamado “La luz de la sabiduría ilimitada que recuerda a los Budas del pasado”.

...

Tocados por la “Luz de la sabiduría Ilimitada que recuerda a los Budas del pasado”, los hijos de los dioses de los reinos de las moradas puras... recordaron a los Budas Bhagavanes de innumerables e incalculables eones (5-6)

Una luz que emana del cuerpo, voces sobrenaturales exhortativas y visión del pasado se encuentran en la cita y forman también lo esencial del exorcismo de Nakamatsu. La yuta palpa y estimula la carne de Nakamatsu y “v[e] surgir el aura evanescente de Katzuo, un destello amarillo, y más tarde un fogonazo de luz” (*La iluminación*, 114). Pero esta luz no ilumina miles de mundos ni deja paso a voces benevolentes, sino que se abre sobre paisajes alucinatorios del pasado donde la voz fantasmal, la de una vieja *nesan* (este término japonés se traduce por “hermana mayor” y se utiliza también para hablar de o con mujeres mayores), según la yuta, discurre durante siete páginas acerca de los sufrimientos que conocieron el amigo del padre de Nakamatsu y los demás nikkei expoliados. A la maravilla de las tierras de Buda iluminadas por la luz salvadora del maestro, promesa de libertad, se opone el peso de la memoria colectiva que condena Nakamatsu a la locura. Si prolongo el paralelo entre el exorcismo de Nakamatsu y el *Sutra del loto*, estoy tentada de ver en los trastornos corporales de Higa el equivalente de los estremecidos de los mundos causados por los poderes de Buda en el *Sutra del loto*. Nichiren lo parafrasea: “en el capítulo ‘Poderes sobrenaturales’ se sacudieron con violencia las tierras de los budas de las diez direcciones, y todos los mundos se estremecieron de seis maneras distintas” (677). El exorcismo trastorna el organismo de Nakamatsu y desata una metáfora en el texto donde desfilan paisajes infernales:

Aquella voz huraña y revuelta ... se expandía corruscante por el cuerpo tembloroso de Nakamatsu, como si hubiera recorrido aguas turbulentas, desiertos estériles, y hondonadas inflamadas por el rencor ... A veces jadeaba ... abriéndose torrentosa sobre rocas y tierra calcinada en la acritud ... (*La iluminación* 117)

Más tarde, Nakamatsu se hospeda en el Instituto Psiquiátrico de la Seguridad Social donde “naufraga ... en convulsiones” (*La iluminación* 124). La manifestación del poder de Buda en las escrituras santas se transforma en síntomas físicos de enfermedad mental en *La iluminación*. El más brillante episodio donde se transforma la leyenda de Buda es el de la iluminación de Nakamatsu, que ocurre cuando camina por el mercado y encuentra a un chico que le parece el modelo ideal de la belleza absoluta, lo que le causa una crisis de demencia, y la iluminación búdica:

Katzuo observó sus bellos movimientos en el aire y exhaló un terrible alarido que se extendió a todo el mercado ... Al cabo de una punta de años ... por fin encontraba al mancebo esquivo, de piernas refinadas, brazos perversos, labios pálidos, y el cerco de los dientes inapelables ... Entonces, llorando, arrodillado, clamando al cielo y al infierno, solamente susurraba para sí mismo: “¡la belleza existe! ¡La belleza existe!” Katzuo Nakamatsu había ingresado al kensho, el satori, la visión de la naturaleza esencial. (106-107)

El término “kenshō” es casi sinónimo de “satori”, que significa literalmente “visión de la esencia” (el ideograma 見 *ken* significa “ver” y “性” *shō* significa “esencia, naturaleza”). Designa el momento en que él practicante entiende la verdadera naturaleza de la realidad. El pasaje, del que el propio Higa no quiere

proponer una lectura definitiva (“Mis últimos libros,” s.p), fue interpretado de diversas maneras por los académicos. López-Calvo afirma : “[Nakamatsu] is finally able to accept his country as is, with all its virtues and flaws (“Nippo-Peruvian Self-Identification”, 108). Luna piensa que Nakamatsu “alcanzó ... la unidad” (2014, comunicación personal) y Gonzáles opina que Nakamatsu conoce la “revelación de su verdadera identidad heterogénea [y] de su identidad sexual no heteronormativa” (“El ideal”, 93). Todas son lecturas válidas dentro de la interpretación general de cada autor. Pero la sensualidad terrenal que sostiene el episodio me incita a ver más bien una degradación del episodio original de la iluminación de Buda, como si el lector tuviera que leer un Buda con valores diametralmente opuestos a los del Buda canónico. El narrador y quizás el autor parece(n) tomar distancia de Nakamatsu al insistir en su herencia asiática, pintándolo como un Buda urbano marginal. *Gaijin* no propone una reescritura lineal de la leyenda de Buda, sino referencias puntuales a ideas fundamentales, elementos culturales y textuales del budismo.

Las cuatro nobles verdades, el vacío: la filosofía de Buda en *Gaijin*

En *Gaijin*, la suegra de Nakandakari, Santasa Ferrel, se ocupa de reclutar a mujeres para el prostíbulo que gobierna con su yerno. Su arenga para persuadir a las candidatas, en discurso indirecto libre, es el único pasaje en la novela donde se reconoce un hipotexto que coexiste explícitamente con su parodia y donde se crea una tensión entre este hipotexto y el material transformado (Trans-Gervat 2006). La arenga empieza con una frase que cita casi exactamente un famosísimo trozo del sermón de Benarés integrado en el *Discurso de la Puesta en Movimiento de la Rueda de la Doctrina (Dharmacakra Pravartana Sūtra* en sánscrito), en el que Buda revela por primera vez “la noble verdad del sufrimiento” (*dukkha-ariya-sacca*). Pregona Santasa Ferrel:

Oh, mujeres del mundo, el nacimiento es dolor, la vejez es dolor, la enfermedad es dolor, y dolor es la separación de aquello que se desea. En todo caso, estupefacta, les mostraba su salamandra tatuada en el brazo, para explicarles que todos los seres poseemos ese bicho primordial en el alma, un animal que renace con el fuego de cada pasión. (44)

Leamos las primeras líneas del sermón de Benarés:

Ésta, oh monjes, es la Noble Verdad del Sufrimiento. El nacimiento es sufrimiento, la vejez es sufrimiento, la enfermedad es sufrimiento, la muerte es sufrimiento, asociarse con lo que no se quiere es sufrimiento, separarse de lo que se quiere es sufrimiento, no alcanzar lo que se desea es sufrimiento. En breve, los cinco agregados de la adherencia son sufrimiento. (“Las Cuatro Nobles Verdades,” 3)

Buda enseña que es necesario librarse de los vínculos del deseo para encontrar la paz del nirvāṇa, en cambio, Santasa Ferrel promociona exactamente lo contrario: el sexo como vía de felicidad. Ilustra su discurso publicitario con la imagen de la salamandra, animal incandescente que renace siempre, como si renacer fuera un signo positivo, cuando en el budismo significa quedarse en la cárcel del *samsāra*. En la

escena que analizamos, Buda se volvió un proxeneta y podemos preguntarnos cómo se le ocurrió a Santasa Ferrel tomar formulaciones del canon búdico cuando recluta. Quizás pudo conocer algunas líneas del sermón de Benarés a través de lecturas u otros medios, aunque parece poco verosímil. Sin embargo, también parece poco lógico que elija tal retórica sacada de textos sagrados para la publicidad de un prostíbulo. Por eso, se puede incluso suponer que la narradora homodiegética tergiversa la perorata de Sentasa en una intención paródica con el fin de degradar otra vez el lado asiático de Nakandakari. La narradora parece jugar regularmente con alusiones a la espiritualidad búdica—aplica una retórica, procedimientos estilísticos, ritmos y un vocabulario remitente al budismo a situaciones que no muestran vínculos con ninguna espiritualidad de por sí. Así cuenta:

Y no obstante el desafuero, ... Nakandakari regresaría de todas maneras al Barrio Chino exactamente a la una de la tarde, para incursionar en la fonda de Eustaquio Rivera, y sin alegría, sin embargo, o sin esperanza, ocuparía su puesto en la misma mesa, y en la misma silla de siempre, para ingerir el mismo guiso de todos los días. Entornillado de la misma manera, ... desplegaba la mirada sobre la cocina en busca de Misha Arango, la pertinaz muchacha. ¿Acaso no era lo suyo un gesto de súplica, de misericordia, o piedad? No nadie lo sabía, infinitamente nadie lo entendía, ni siquiera el propio Nakandakari podía comprender por qué irrumpía como torbellino... (*Gaijin* 24)

Si sacamos los hechos, nos quedamos con Nakandakari vendiendo su mercancía, antes de desayunar en una fonda y buscar con ojos ardientes a la joven Misha. Comercio, comida y sexo: vínculos del deseo que el budismo aspira a abolir. Pero sobre este esqueleto factual, la narradora despliega procedimientos retóricos que también utiliza en pasajes donde se encuentran ideas más explícitamente asociables con ciertos aspectos del budismo. En muchas otras ocasiones, la narradora relata acciones de Nakandakari y añade enumeraciones, a veces muy largas, de sustantivos remitentes a emociones y sentimientos a menudo contradictorios precedidos de la preposición “sin”. De este modo, crea un ritmo repetitivo parecido al de los sutras y dificulta la lectura, que impide que se fije el sentimiento de Nakandakari en la mente del lector. Se encuentra este procedimiento en la cita: “para incursionar en la fonda de Eustaquio Rivera, y sin alegría, sin embargo, o sin esperanza” (24). En nuestro ejemplo, los sustantivos no se oponen semánticamente, pero la formulación “sin ... sin” forma parte de una poderosa música que atraviesa la novela y se aparenta a la estrategia de los sutras, como el *Sutra Vinaya Pitaka* del budismo Theravāda (una rama todavía viva del budismo Hīnayāna). En este sutra, después de la declaración de existencia primera, viene una serie de negaciones: “lo no-nacido, no-hecho, no-ocurrido, lo no-construido, el sin muerte” (Harvey 102). Los sutras no pueden explicar lo que es la vacuidad, explican Gira (173) y Harvey (102), solo pueden sugerirla con largas listas de lo que no es. No hay elementos en las entrevistas con el autor que permitan afirmar que Higa leyó sutras pero parece poco probable que la similitud se deba a una coincidencia. Pudiera ser que los autores de sutras e Higa, al querer expresar en la materialidad de la palabra el despojamiento y el

vacío, usan las mismas estrategias. De todas maneras, en el contexto general de la obra este rasgo estilístico viene a reforzar la interpretación que propongo, es decir una adaptación de la filosofía búdica. Las numerosas anáforas y repeticiones de “nada” y “nadie” en *Gaijin*, como se ven en la frase “No nadie lo sabía, infinitamente nadie lo entendía” (24), se asocian muy fácilmente con la idea de no-existencia búdica, aún más cuando se encajan en formulaciones paradójicas, que pueden rememorar los *kōan*. En el zen, los *kōan* son enigmas, frases sacadas de sutras, historias paradójicas o breves conversaciones entre maestro y discípulos que se proponen al alumno para que reflexione sobre ellas (Cornu 2001, 297). Leemos en *Gaijin*: “Posiblemente, ni la noche era noche, ni nada era nada, todo se disolvía en las luces amarillas de las paredes” (48). Así llegamos a la noción búdica fundamental de vacuidad.

El budismo Mahāyāna (del Gran Vehículo) enseña que para dejar de sufrir hay que entender que el vacío está en todo. Parece que Nakandakari percibe la vacuidad si nos fijamos en las ocasiones en que la narradora lo describe como mirando el vacío o vacío él mismo. A pesar de ello, la narradora asocia este vacío con la errancia y la pragmática amoralidad de su protagonista. La grotesca asociación culmina en un pasaje donde Nakandakari, rey pasivo del mundo corrupto de los pobres, permanece sentado inmóvil en su establecimiento “absorto en el techo ... diluido en el vacío” (57). La palabra “diluido” remite a la disolución de los cinco agregados que engendran la ilusión del “yo” y el sufrimiento en el budismo (cuerpo, sensación, percepción, fabricación mental, conciencia). Además, Nakandakari figura sentado en su burdel como los Budas y bodhisattva (esos míticos seres iluminados que eligen quedarse en el mundo para socorrer a los presos del samsara) sentados en los mandalas de la iconografía budista. Un mandala es, en el budismo Vajrayāna, un diagrama esotérico, una representación gráfica de dos o tres dimensiones de algo que es perceptible e imaginable en nuestra percepción ordinaria. La estructura fundamental es un centro rodeado de elementos que lo encierran (Cornu 348). La dilución de Nakandakari no es por tanto libre ligereza sino ausencia mortal. Su mandala es la ciudad y sus inextricables nudos de calles “inútiles” (Higa 105).

Notemos que el personaje contempla el techo, que es una versión irónica de un motivo recurrente de la novela: el cielo, en contextos donde el protagonista perdido lo contempla como si quisiera escaparse en él. El motivo del cielo será el eje en la segunda parte de este ensayo, donde exploraré cómo se transforma la figura del santo en las figuras terrenales y patéticas de *La iluminación* y *Gaijin*, pues alrededor de la imagen del cielo se articulan oposiciones y resonancias.

Del ingenuo en el cielo al extranjero en su laberinto, hacia una salida

Seguir el hilo conductor entre “Corazón sencillo” y las novelas nisei es complejo y requiere matización, pues se dibujan en el camino una serie de oposiciones y variaciones. *La iluminación* y *Gaijin* prolongan el hilo de manera diferente. *Gaijin* pone en escena a un nisei en los años cuarenta durante el paroxismo del sentimiento antijaponés en Lima. El destino de Nakandakari parece sin esperanza y así es su final. Pero

La iluminación fue para el autor una obra liberadora que apaciguó sus tormentos identitarios, y en la reescritura de la leyenda de Buda, no contradice completamente la imagen del vuelo, sino que adapta su significación dentro del contexto del budismo. Tenemos así una red de oposiciones en el mismo conjunto de novelas nisei donde *La iluminación* presenta similitudes con “Corazón sencillo”, mientras que *Gaijin* niega el impulso del cuento y quiebra el esquema.

El ingenuo en el cielo

Antes de indagar en las novelas nisei se hace imprescindible recordar aquí las conclusiones de un trabajo donde intenté mostrar que “Corazón sencillo” reescribe y funde “Un Cœur simple” (1877) del autor francés Gustave Flaubert (1821-1880) y el cuento “*Sennin*” (1916) del escritor japonés Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) (Mauthes 2022). Resumo rápidamente las intrigas de los dos cuentos hipotextos para subrayar la herencia de “Corazón sencillo”.

En “*Sennin*”, un campesino ingenuo, Gonsuke, llega a la ciudad para buscar un trabajo donde pueda aprender cómo hacerse un *sennin*, que es una figura de la mitología taoísta, un inmortal con poderes mágicos y la capacidad de volar que se nutre de aire y rocío. Encuentra un trabajo en casa de un médico pero, en realidad, el médico y su esposa quieren explotarlo. Le pide que trabaje durante veinte años gratis y le asegura que después de esta inversión de tiempo y labor, le enseñará el arte del *sennin*. Gonsuke acepta felizmente y se dedica lealmente a sus maestros durante el plazo acordado. Al cabo de veinte años, se dirige a la pareja pidiendo lo que se le debe, pero la pareja decide matar a Gonsuke para deshacerse de él. Le piden que suba hasta la cima de un árbol del jardín, que se cuelgue primero en las ramas y que las suelte. Gonsuke ciegamente obedece y, para sorpresa del médico y su esposa, no se cae, sino que se eleva por los aires. Delante de los ojos abrumados de sus involuntarios profesores, Gonsuke expresa a gritos su alegría y gratitud antes de desaparecer en el cielo.

En el cuento de Flaubert, la sirvienta Félicité muere en su cama al cabo de una vida de dedicación a su maestra burguesa, confundiendo su papagayo Loulou con una visión del espíritu santo que viene a buscarla. Akutagawa es un escritor japonés de la era Meiji, formado en un contexto cultural donde se mezclan el budismo, el sintoísmo, y las filosofías y religiones chinas como el taoísmo y confucianismo. Abordó, en varios cuentos, temas conectados con la historia y presencia cristianas en Japón. No obstante, su cuento “*Sennin*” no moviliza los mismos conceptos religiosos que el cuento de Flaubert, pero existen similitudes con “La muerte de un creyente”, otro cuento de Akutagawa publicado en Japón en 1918, donde una joven cristiana muere sacrificándose para salvar a un niño de un incendio. Flaubert es un escritor francés católico del siglo diecinueve en una Francia. Su heroína es una doméstica impregnada de catolicismo plebeyo. El cuento es una “vida de santo” como los que se encuentran en la *Leyenda áurea* de Santiago de la Vorágine. A pesar de estas diferencias contextuales, las dos conclusiones hacen de sus protagonistas seres triunfadores, y demuestro en mi ensayo que Berto es otra versión de estos dos

bienaventurados. A propósito del personaje. Así, Higa confía en una entrevista con Harold Moreno Luna, Lo que yo quise narrar en “Corazón sencillo” era sobre un tipo que quería subir al cielo; y el único modo de subirlo (y lo descubrí en el proceso de creación) era el sufrimiento ... Son personajes de clase baja, muchachos de patota, empleados, obreros. Es algo con lo que me he identificado siempre: ese tipo de personas y de situaciones que, paulatinamente, los lleva a la locura. (“La iluminación del fracaso” s.p.)

En efecto, Berto sufre graves trastornos psiquiátricos, pero el texto transforma esta locura en gracia divina, y la muerte del héroe en ascensión celeste—es un personaje bendecido al cabo de su calvario. No creo arriesgado suponer que estas influencias se superpusieron a motivos de la literatura latinoamericana—la imagen de Berto yéndose al cielo como referencia a la de Remedios, La Bella en *Cien años de soledad*, que rodeada de sábanas se eleva al cielo como la Virgen coronada—pero sí, el personaje de Berto es un producto de una imaginería cristiana difusa en la literatura latinoamericana. No obstante, este modelo degenera en *La iluminación* y aún más en *Gaijin*.

El extranjero en su laberinto: *Gaijin*

Los narradores de las novelas nisei, cuando describen las actitudes físicas de los protagonistas, muy a menudo indican que miran el cielo, las nubes o el aire, porque los protagonistas ya no son personajes con poderes mágicos—para ellos el cielo es un real prohibido y anhelado. En *Gaijin*, se describe al personaje Nakandakari quince veces con la mirada al cielo, el motivo con el cual se cierra la novela. Después de la destrucción de sus negocios por el gobierno peruano y de enterarse de la rendición de Japón en la Segunda Guerra Mundial, Nakandakari queda “consumido por el tiempo”. Dice el texto: “Ni siquiera miraba al cielo ... No conversaba con nadie, como si hubiera perdido la razón, se movilizaba huraño, despreciaba a todos y su única ocupación es permanecer sentado durante horas en un banco del parque Italia” (*Gaijin* 67-68). Esta actitud remite a la indiferencia benevolente de Buda, pero transformada en desprecio estéril. La caída del personaje se resume en la pérdida de una costumbre que todavía le podía relacionar con una figura sobrenatural, el mirar el cielo. Como consecuencia, queda preso del *samsāra*, ilustrado en la novela por la repetición diaria de sus tareas después de noches de errancia oníricas en laberintos opresivos: “Con el mismo desplante, con la misma sensación de tierra en la boca, se ubicaba en la mesa junto al baño, para consumir su misma taza de café, y recibir las mismas invictivas del viejo Giraldo” (*Gaijin* 62). Cuando estalla la guerra después de Pearl Harbor y empiezan las deportaciones de nikkei hacia Estados Unidos, Nakandakari entra en un periodo de lucha solitaria, orgullosa y repetitiva. En sus pesadillas, Nakandakari “m(uere) una y mil veces” (67) sin poder mirar al cielo, carente de trascendencia su vida se califica de infecunda por la narradora.

Se dibuja una doble oposición: Nakandakari con el santo Berto pero también con Buda, y, de rebote, con Nakamatsu. Berto se iba en los aires al final de su vida como un desafío a las leyes físicas

porque conservó una mente pura y Buda alcanzó la ligereza absoluta del nirvāṇa. *Gaijin* recalca, por lo contrario, que Nakandakari se queda aplastado en la tierra cuando muere “bajo un sol furioso” (68). Berto se fue volando delante de niños entre los cuales uno resultó tan impresionado que más tarde cuenta la historia de este extraño vecino. En cambio, Nakandakari muere en un “solemne abandono” (68). Ahora, Berto no parece padecer el aislamiento social causado por su carácter sobrehumano, sino que sufre de no poder volar. Por su parte, Nakandakari siente agudamente su desfase mientras busca escaparse de la tierra sin lograrlo. Los paseos del lector, al seguir a los personajes en sus largos pasajes se imponen como “práctica de ambulación restrictiva a ras de la realidad rugosa” frente a la “práctica aérea y utópica del vuelo icario” (Loubier 245). La narradora describe la muerte de Nakandakari como un acontecimiento insignificante, sin esplendor, que encierra el personaje en su soledad misteriosa. Esto refleja el hecho de que nunca pudo describir con claridad quién es este personaje y nunca quiso o pudo entenderlo para esbozar un retrato fiel. Esta narradora, de mala gana, elige hablar de la muerte de Nakandakari confirmando a través de la alusión al “abandono” su irremediable extrañeza. Nakandakari no ha ganado nada al vivir, y el relato de su vida no fue la historia de un descubrimiento. La locura pesa en los dos protagonistas nikkei pegados en el suelo, en una inversión simétrica del movimiento del santo en ascensión. Nakandakari está condenado a permanecer en un mundo que no acepta y que no lo acepta, alejado de su patria Japón, es decir en los limbos. En *Japón no da dos oportunidades*, Higa expone una conversación entre dos compañeros *dekasegi* que vivían con él en un piso en Japón; “Koji Murakami hizo un amargo comentario: “Allá en el Perú no somos peruanos, acá en el Japón nos maltratan por extranjeros. ¿Qué diablo somos?’ ... intervino Carlos Maehira para responder con humor: ‘Somos los fronterizos, los que estamos en el limbo’” (59). En *Gaijin*, estos limbos se pintan de manera más viva y brutal, ilustrándose en situaciones concretas. Leamos lo que cuenta la narradora cuando Nakandakari desayuna en la fonda de Eustaquio Rivera:

No, no realizaba movimiento alguno, rígido de cuerpo, dura la mirada, regular, preciso, levantaba la cuchara y engullía trozos de carne sin ajetreo alguno, excepto la boca, con los ojos en dirección a la cocina, observando la arrobadora figura de Misha Arango, la adolescente bravía, tan llena de arrebatos. ¿Por qué miraba obsesivo hacia la cocina? ¿Qué propósito escondían sus ojillos canallas e inflexibles? Nadie lo sabía o solamente él lo comprendía, como siempre ... (20-21)

Se percibe que la narradora, hija de un tal Ryuchi Onaga, paisano de Nakandakari, no es imparcial y siente desconfianza y hostilidad hacia el protagonista. Lo describe como un ser malevolente, de tan mala naturaleza que nadie lo entiende. Continúa así:

Y después de veinte minutos exactos, Sentei Nakandakari regresaba a su puesto del jirón Ayacucho, como nunca, para dar rienda suelta a su indoblegable instinto comercial. Por cierto, si, eran feroces tardes, sin saber por qué, ni cuando, ni donde, en el puro tormento,

en el asombro, ejecutaba cabriolas, bullente, valentón, regalaba dulces, tocaba el *samisén*, y se multiplicaba en triquiñuelas, para gustar o sonreír inescrupuloso, o halagar el público de fisgones y pendencieros, aun cuando lo repudiaran o lo insultaran. (21)

La narradora enfatiza el desfase entre las supuestas rigidez e indiferencia del personaje y su extravagante comportamiento de comerciante. Que se dé crédito o no al punto de vista de la narradora no cambia el hecho de que Nakandakari permanece opaco para miradas ajenas. Por el contrario, si el narrador nikkei se deja influenciar por su sentimiento hostil al recrear a Nakandakari, este queda aún más aislado, hasta fuera del alcance de sus paisanos, y la situación de Nakamatsu es similar hasta cierto punto. Lo que los narradores cuentan sobre las errancias interiores, pesadillas, alucinaciones y otros síntomas de desequilibrio mental de los protagonistas deberían ponerles al margen de la vida social. Sin embargo, salvo con la crisis final de Nakamatsu, estos hombres dementes logran mantener una forma de vida social.

En *La iluminación*, el narrador se asegura de mencionar el ambiente social del personaje y sus interacciones: su estatus de profesor cerca del retiro en la universidad, su matrimonio con Keiko fallecida a los treinta y nueve años, o sus compañeros nisei y sus salidas en lugares públicos. Pero nunca presenta estos elementos como constitutivos de la mente de Nakamatsu, sino como situaciones no vividas, donde el personaje se sintió y se siente siempre en desfase, como si hubiera atravesado esas circunstancias mientras una parte de él se mantenía constantemente alejada, incapaz de dejarse tocar por el ambiente profesional y personal. Existe un abismo entre el personaje social que se describe en los hechos, tal como se ve en la ciudad, y el personaje íntimo, lo que el narrador cuenta, quizás imaginándolo. Estando Nakamatsu en los limbos, el cielo es en esta novela, un espacio anhelado e inasequible. Se notan diez ocasiones en *La iluminación* donde Nakamatsu mira el cielo o fija sus ojos en el aire, en pasajes que se responden a través del léxico usado y de la construcción gramatical. El cielo pasa a ser el símbolo del desfase doloroso de Nakamatsu frente a las exigencias sociales y comerciales diarias. Mientras que su esposa, Keiko, vive y se muestra “emprendedora”, “luchadora” y “realista” (45), siendo para Nakamatsu su vínculo con la comunidad japonesa, él, “timorato”, “camin[a] ... en el aire con sus ficciones, sin oír, sin ver, sin conversar, tal vez absurdo, arrastrado por la inercia” (45-46). Después de la muerte de Keiko, “se recluyón sí mismo, y dejó] de frecuentar la colonia japonesa, perdiósus amigos nisei que le eran afines, y se sintió más forastero que nunca entre tanto mestizo arribista” (46). El aire, por su misma inmaterialidad, se convierte en laberinto cuando Nakamatsu tiene sus alucinaciones: “... las voces incorpóreas se perdían en el aire, como en la infancia, cuando la cabeza se le colmaba de espectros, ... y giraban laberínticos en su conciencia” (76).

Nakamatsu permanece incapaz de volar, pero *La iluminación* le ofrece una escapatoria hacia una especie de liberación.

Una salida para Nakamatsu: el optimismo de *La iluminación*

Si atribuimos a la ascensión celestial el sentido de una salvación después del dolor, entonces *La iluminación* asocia la salvación con la iluminación de manera sutil, a través la cohabitación, en el texto, del cristianismo con la espiritualidad búdica en un pasaje donde Nakamatsu encuentra el amparo de la parroquia de San José durante una de sus errancias urbanas:

pero era como si necesitara la protección celestial, el *tarikí*, el auxilio de la gracia puesto que requería aminorar su zozobra, mitigar su desamparo, concentrado en el altar, en las cornisas y la diminuta arquería, y el cielo raso profundo, con su silencio de vitrales, arañas vidriadas, cuadros de la pasión, el espacio abierto a la luz. (36).

La palabra japonesa “tarikí”, 他力 en la doctrina del budismo de la Tierra-Pura significa “poder exterior” (他 *ta* significa “exterior” y 力 *riki* significa “poder”). El término designa la fuerza exterior procedente del Buda Amitābha que ayuda al individuo encontrar la luz. Su opuesto se expresa con la palabra “jiriki” 自力 (自 *ji* significa “si-mismo”) que designa la fuerza interior cultivada por las prácticas personales. El “cielo raso” de la iglesia, por ejemplo, representa la trascendencia cristiana, y este elemento arquitectónico del que brota silencio se opone al murmullo agobiante de las voces invasoras y forma un umbral hacia un “espacio abierto a la luz” (36). Es un espacio que se opone al laberinto, mental y urbano que recorre Nakamatsu sin cesar. Esta vez, la materialidad del texto presenta el *tarikí* y el cielo como equivalentes, pues la palabra japonesa aparece en una corta enumeración entre dos grupos nominales que se refieren a la salvación cristiana. Es una enumeración acumulativa, es decir constituida de palabras del mismo campo semántico. En el caso que nos ocupa, los términos designan una intervención sobrenatural benevolente. Consecuentemente, cuando llega la iluminación en la novela ocupa un segundo plano, cediendo importancia a la gracia celestial, a pesar de que domina la concepción búdica y el léxico búdico en el pasaje. Valga la repetición de estas líneas: “Entonces, llorando, arrodillado, clamando al cielo y al infierno, solamente susurraba para sí mismo: ‘¡la belleza existe! ¡La belleza existe!’ Katzuo Nakamatsu había ingresado al kensho, el satori, la visión de la naturaleza esencial” (*La iluminación* 107). Nakamatsu encuentra la luz cuando todavía pisa la tierra. Notemos el segmento: “clamando al cielo y al infierno” (107) que coloca a Nakamatsu entre los dos reinos: en la tierra.

A estas alturas del ensayo, puedo completar la interpretación que propuse en la primera parte. además de crear un Buda urbano marginal, Higa parece renunciar a transfigurar el sufrimiento del personaje con la imagen maravillosa de la ascensión celestial y representa al personaje iluminado en su condición de ser terrestre. Al contrario que en *Gaijin*, la iluminación procura a su héroe nikkei una forma de apaciguamiento sin extraerlo por tanto de su condición de individuo sufriente. Se explicaría esta diferencia por el hecho de que Nakamatsu es el *alter ego* de Higa (“Higa: El nisei mayor”). Nakandakari era un nikkei de los años cuarenta que Higa no puede rescatar de su época cuando culminaba el sentimiento antijaponés, pero Nakamatsu es, como Higa, un profesor retirado de la época

contemporánea. Nakamatsu investigó la historia de la presencia nikkei y japonesa en el Perú como lo hizo Higa, y ambos luchan contra una crisis identitaria y una depresión. Con *La iluminación*, Higa manifiesta su aceptación de su estatuto nikkei y pone un jalón legible y visible en su trayecto de sujeto desgarrado hacia la paz.

Así se tempera el pesimismo de *Gaijin* tanto como lo maravilloso de “Corazón sencillo” si el cielo no puede ser un refugio y una recompensa, la tierra con sus obligaciones, sufrimientos y placeres transitorios tiene que ser el sitio de la liberación. Higa eligió ilustrar sin duda el viaje hacia la reconciliación con una reescritura de la leyenda de Buda adaptada, pues se trataba de encarnar de manera reconocible su parte japonesa imaginada. Procedió luego el autor con una relocalización y una apropiación de la leyenda que se manifiestan más rotundamente en la exacta escena de la iluminación delante del bello mozuelo, de la que ya expliqué en la primera parte de este trabajo que ilustraba valores opuestos a los del budismo. Higa adaptó la historia de Gautama a sus personajes marginalizados de sexualidad turbia y de fe (o al menos costumbre) cristiana.

Conclusión

Vimos que Higa creó, a través de sus protagonistas, deformaciones grotescas del Buda, figura espiritual que muchos lectores pueden reconocer en el precipitado del mito que propone el autor. Enfatizó, así, el estatuto de extranjero exótico de los personajes y simultáneamente, los textos y sus respectivos narradores parecen despreciar esta herencia japonesa al implicarla en la decadencia de viejos hombres incapaces de comunicar y ordenar su mente (Fachini Zanirato, 140). La dinámica que destaqué acompaña otra, paralela y similar, pues las novelas actualizan y adaptan un esquema que ya se construyó en cuentos anteriores a la época nisei del autor, especialmente en el cuento “Corazón Sencillo”. He intentado mostrar cómo el protagonista ingenuo de “Corazón sencillo” que acaba volando en el aire al final de su vida se convirtió en los protagonistas nikkei perdidos en la ciudad, entre autóctonos y otros nikkei. Las dos fuentes se entrelazan: la reescritura de la leyenda de Buda es una versión donde se desarrolla el viejo esquema de “Corazón Sencillo”.

No fue posible destacar oposiciones radicales entre los dos conjuntos literarios. Aun si Berto es indudablemente una figura crítica desarrollada por un autor cristiano, cuando Nakamatsu y Nakandakari se describen como Budas urbanos, marginalizados e infelices, la iluminación matiza este contraste al reencarnar el motivo del cielo en una iluminación terrenal y al asociar el *tariki* con la gracia divina cristiana. *Gaijin* no participa en esta evolución por el contexto histórico de la diégesis donde el personaje principal deambula en una atmósfera de desgracia por su pertenencia étnica. Convendría así evitar ver una confrontación entre las imaginerías cristiana y búdica que modelaría una oposición entre el sentimiento cristiano de Higa y su visión de su herencia japonesa, sino más bien una convivencia donde el cielo se vuelve una iluminación para la versión japonizante de Berto que es Nakamatsu, él mismo proyección de

Higa. Guardando una actitud prudente, pues implica comentar el curso íntimo del autor que no se debe deducir de sus producciones artísticas de manera simplista, me atrevo a decir que parece que la trayectoria del tema del ingenuo a lo largo de su obra refleja hacia cierto punto su trayectoria en cuanto a sus posiciones y sentimientos acerca de su ascendencia. Desaparece lo maravilloso de “Corazón sencillo”, pero permanece, al menos en *La iluminación*, la expresión de lo sobrenatural pragmático. Finalmente, esta iluminación terrestre se da como asequible cuando la ascensión celestial queda sin duda en el terreno de lo ficcional. Apoyándonos en la declaración de Higa que establece a Nakamatsu como su *alter ego*, podemos intentar vincular un poco abruptamente el personaje ficticio con el autor real. Desde esta perspectiva, parece que Higa escribió una escena de iluminación más compatible con su naturaleza de ser humano desprovisto de la capacidad de emprender el vuelo—si el cielo se mantiene fuera de su alcance, quizás en el mercado populoso de Lima encontrará respuestas y alivio, como un Buda nikkei peruano.

Notas

¹ ¿Voluntad del autor o ignorancia de los nombres japoneses? Resulta que si el patronímico “Untén” es de Okinawa, “Etsuko” es un nombre femenino.

Bibliografía

- Akutagawa, Ryūnosuke. “*Sennin*.” Traducido por Aurelio Asiaín y Koji Ando. Nostra, 2009. <https://ciudadseva.com/texto/sennin/>. Consultado el 10 de Septiembre de 2021.
- Asto Valdez Paulo y Pérez Orozco Edith. *Cuadernos Urgentes: Augusto Higa*. Distopía, 2015.
- Béguin, Gilles. *Mandala : diagrammes ésotériques du Népal et du Tibet au musée Guimet*. Findakly, 1993.
- Boisselier, Jean. *La Sagesse de Bouddha*. Découvertes Gallimard, 2010.
- Cabañas Rojas, Isabel. “Catholicism in the History of the Integration of Japanese and their Descendants into Peru.” *Asia-Japan Research Academic Bulletin*, vol.3, 2022. ["https://www.ritsumei.ac.jp/file.jsp?id=534326".ac.jp/file.jsp?id=534326](https://www.ritsumei.ac.jp/file.jsp?id=534326). Consultado el 6 de febrero de 2023.
- Cornu, Philippe. *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*. Seuil, 2001.
- Deshimaru, Taisen. *La práctica del zen y cuatro cuentos canónicos*. Kairos, 2008.
- Fachini Zanirato, Clara. *The Discrepancy of the Eye: Identity Development of Nikkei Communities in Brazil and Peru (1900-Present)*. Ohio State University, Tesis de Doctorado. 2020. ["http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1595590831072499"](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1595590831072499). Consultado el 12 de marzo de 2022.
- Ferrier, Michel. “La tentation du Japon chez les écrivains français.” Philippe Picquier, 2003, pp. 33-55.
- Flaubert, Gustave. 2010. “Un alma de Dios.” Translated by Consuelo Berges. NordicaLibros. https://www.academia.edu/54813796/Gustave_Flaubert_Un_alma_de_Dios Consultado el 17 de marzo de 2023
- Gira, Dennis. *Comprendre le bouddhisme*. Bayard Editions Centurion, 1989.
- Harvey, Peter. *Le Bouddhisme: Enseignements, histoire, pratiques*. Seuil, 1993.
- Higa Oshiro, Augusto. “Higa: El nisei mayor.” Entrevista con Harold Moreno Luna. *El Peruano*, 2018. <https://elperuano.pe/noticia/-higa-el-nisei-mayor#:~:text=Higa%3A%20el%20nisei%20mayor%202018%20>. Consultado el 7 de febrero de 2023.
- “Mis últimos libros conjugan la influencia japonesa y la influencia criolla.” Entrevista con Yomi Principe. *Buensalvaje*, 2015. <https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2015/10/11>. Consultado el 19 de mayo de 2023
- . “Augusto Higa Oshiro: ‘Sigo escribiendo mis historias a mano’”. Entrevista con José Miguel Silva. *La Prensa*, 2014. <https://laprensa.peru.com/espectaculos/noticia-augusto-higa-oshiro-sigo-escribiendo-mis-historias-mano-19370>
- . *Gajjin*. Animal de invierno, 2014.
- . *Todos los cuentos*. Campo Letrado, 2014.
- . “Augusto Higa: ‘Escribir es realizarte a ti mismo.’” Entrevista con Higa Sakuda Enrique. *DiscoverNikkei*, 2013. ["https://www.discovernikkei.org/es/journal/2013/10/11/augusto-higa/kkei.org/es/journal/2013/10/11/augusto-higa/](https://www.discovernikkei.org/es/journal/2013/10/11/augusto-higa/kkei.org/es/journal/2013/10/11/augusto-higa/). Consultado el 7 de febrero de 2023.
- . *La iluminación de Katzuo Nakamatsu*. San Marcos Editorial, 2008.
- . “Higa iluminado.” Entrevista con Maribel de Paz. *Zonadenoticias*, 2008. <http://zonadenoticias.blogspot.com/2008/05/higa-iluminado.html>. Consultado el 25 de febrero de 2023.
- *Japón no da dos oportunidades*. Generación 94, 1994.
- Iwasaki, Fernando. “La fábula mística de Augusto Higa Oshiro.” *La iluminación de Katzuo Nakamatsu*. Asociación Peruano Japonesa, 2015, pp. 9-16.
- López-Calvo, Ignacio. “La locura literaria como vehículo de autorrevelación cultural en *La iluminación de Katzuo Nakamatsu* y *Japón no da dos oportunidades* de Augusto Higa.” *Cuadernos Urgentes: Augusto Higa Oshiro*. Edited by Paul Asto Valdez y Edith Pérez Orozco. Distopía Editores, 2015, pp. 41-66.
- . “Nippo-Peruvian Self-Identification in Augusto Higa’s *La iluminación de Katzuo Nakamatsu* and *Japón no da dos oportunidades*.” *The Affinity of the Eye, Writing Nikkei in Peru*. University of Arizona Press, 2013, pp. 93-114.

- Loubier, Pierre. *Le poète au labyrinthe: ville, errance, écriture*. ENS, 1998.
- Luna, Rodolfo. *La iluminación del fracaso. Pérdida de la identidad dentro de La iluminación de Katzuo Nakamatsu*. Tesis de posgrado. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014. Comunicado por el autor el 21 de febrero de 2022.
- Mauthes, Barbara. "When Gustave Flaubert Meets Ryūnosuke Akutagawa: "Corazón Sencillo" by Augusto Higa Oshiro. The Short Story of a Peruvian Nikkei Writer." *Transpacific Connections: Literary and Cultural Production by and about Latin American Nikkeijin*. Anthem Press, 2022, pp. 51-63. 2022.
- Nichiren, Daishōnin. *Los escritos de Nichiren*. Editado por Noemí Fuster. Herder, 2008. [https://Content/79"://www.nichirenlibrary.org/es/wnd-1/Content/79](https://Content/79) Consultado el 18 de abril de 2022.
- Royer, Sophie. *Bouddha*. Gallimard, 2009.
- Sakata Gonzáles, Yuri Alithú. "El porvenir de la obra de Augusto Higa Oshiro." *Augusto Higa Oshiro. Bibliografía esencial*. Red Literaria Peruana, 2019. <https://redlitperu.files.wordpress.com/2019/12/augusto-higa-oshiro.-bibliografc3ada-esencial-redlit-2.pdf>. Consultado el 25 de febrero de 2023.
- . *El ideal de la impermanencia: la construcción conflictiva de la identidad vista a través del budismo zen en la novela La iluminación de Katzuo Nakamatsu de Augusto Higa Oshiro*. Pontificia Universidad Católica del Perú, tesis para optar el título de Magistra en Literatura Hispanoamericana, 2018. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/13389>. Consultado el 15 de marzo de 2022.
- Schuman, Hans Wolfgang. *Le Bouddha historique*. Sully, 1999.
- Soto-Mejía, Irina. "Memoria, trauma y perdón en la narrativa *nisei* de Augusto Higa Oshiro: escribir el pasado para atrapar el futuro." *Alternativas*, no. 7, 2017. <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-7-2017/essays4/soto-mejia.html>"s.osu.edu/es/issues/autumn-7-20 Consultado el 6 de noviembre de 2021.
- Sutra del Desarrollo de la actividad completa*. Traducido por Losang Gyatso. Budismo Libre. 2019. "https://www.budismolibre.org/docs/sutras/Sutra_del_Desarrollo_de_la_Actividad.pdf"re.org/docs/sutras/Sutra_del_Desarrollo_de_la_Actividad.pdf. Consultado el 13 de abril de 2022.
- Sutra del Loto de la Maravillosa Ley*. Traducido por Pablo Daro. Lulu.com, 2015. https://books.google.fr/books?id=RIlhCgAAQBAJ&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Consultado el 16 de abril de 2022
- Trans-Gervat, Yen-Mai. "Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique." *Cahiers de Narratologie*, no. 13, 2006, <http://journals.openedition.org/narratologie/372> DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie>. Consultado el 28 de enero de 2022.
- "Las Cuatro Nobles Verdades." Traducido por Ángel Óscar Valentinuzzi, 2000, http://www.acharia.org/downloads/las_cuatro_nobles_verdades.pdf. Consultado el 3 de enero 2022.
- Velázquez C., Marcel. "Martín Adán: El poeta descolocado." *Libros & artes*, n° 20-21, Julio 2007, pp. 30-31.
- Watanabe, José. *Poesía completa*. Pretextos, 2008.
- Yushimito, Carlos. "*Ciudad de Cristal*". *Ten en Cuento a La Victoria*. Municipalidad de La Victoria, 2009.