

# La Nueva Mujer Japonesa: el testimonio prematuro de Higuchi Ichiyō (1872-1896)

Tutorizado por la profesora Kayoko Takagi Takanashi

## 1. Introducción: La Nueva Mujer Japonesa y su contexto

El concepto de la Nueva Mujer surge en el siglo XIX como un amplio ideal de corte feminista que representa los cambios producidos en el rol femenino en la sociedad occidental del momento. La mujer, relegada hasta entonces a un papel secundario en las sociedades europeas, empieza a presentarse entonces como un individuo educado que reclama sus derechos e independencia, y denuncia la situación de represión que ha sufrido hasta la fecha, a la sombra de la figura masculina que predominaba en las sociedades patriarcales de los países más avanzados. En la Literatura, diversas autoras y autores comenzaron a reflejar, de forma principalmente artística pero también reivindicativa, la circunstancia de la mujer en su secesión de la sociedad.

En Japón, la Restauración Meiji (jp. *Meiji Ishin* 明治維新) de 1868 significó la apertura definitiva del país tras más de dos siglos de las llamadas políticas *sakoku* 鎖国, que habían regulado las relaciones internacionales del país hasta la fecha. Dicha apertura dio lugar al período de modernización de Japón, durante el cual comenzaron a llegar las últimas tendencias e innovaciones del exterior. Esta época de Ilustración o *Bunmei-kaika* 文明開化 trajo consigo la influencia de las ideologías occidentales, dando lugar, entre otros, a avances sociales (jp. *Risshin shusse* 立身出世) en todos los niveles de los colectivos.

No obstante, en lo que respecta al papel femenino en la sociedad, el caso de Japón resulta de especial interés. El Japón actual se basa en los cimientos de una sociedad matriarcal en sus orígenes, en la que la mujer contaba con un papel privilegiado, predominante en el ámbito religioso. A pesar de los cambios ulteriores, (en parte influidos por la introducción de conceptos del Confucianismo, el Taoísmo y el Budismo), la mujer mantiene un papel relevante en épocas de florecimiento del país, especialmente durante el denominado Período Heian (jp. *Heian jidai* 平安時代, 794-1185 C.E.). Durante esta época tiene lugar el auge de la conocida Literatura Femenina, con figuras tan promi-

### Gustavo Flórez Malagón

Graduado en Estudios de Asia y África: itinerario de Japón, Universidad Autónoma de Madrid, y estudiante del Máster en Literaturas Hispánicas, Universidad Autónoma de Madrid). Estancias en Tufts University (Massachusetts) y The Japan Foundation Japanese Language Institute, Kansai (Osaka). Asistente de Investigación en el Centro de Estudios de Asia Oriental de la Universidad Autónoma de Madrid.

Interesado en la literatura moderna japonesa, la literatura comparada y los estudios de género.

mentes como Murasaki Shikibu 紫式部 o Sei Shōnagon 清少納言. No resulta extraño entonces que, después de siglos de aparente silencio, ante la introducción de los ideales feministas modernos desde comienzos del Período Meiji (jp. *Meiji jidai* 明治時代, 1868-1912) a través de la literatura, una nueva generación de mujeres escritoras surgiese, a imagen y semejanza de sus prestigiosas antepasadas.

De entre todas ellas existió una eminente y efímera figura que dejaría su huella en la literatura de Meiji. Se trata de Higuchi Ichiyō 樋口一葉 (1872-1898), una de las escritoras más reconocidas no sólo en su tiempo, sino en el nuestro también. Nacida y criada en un ambiente de cambio y escasa riqueza, un puente entre la transitoriedad del *ukiyo* 浮き世 preeminente durante Edo y la occidentalización de Meiji, Ichiyō representa la evolución y el soplo fresco que la mujer japonesa del momento necesitaba.

En el presente análisis se va a conducir al lector a través de un viaje en busca de la identidad de esta Nueva Mujer japonesa (la denominada *Atarashii onna* 新しい女) en las obras de la ya mencionada Ichiyō. El objetivo a perseguir consta en encontrar y mostrar los indicios del cambio, la llama que se aviva en tonos de reconocimiento y protesta por las limitaciones impuestas al papel femenino en una sociedad determinada por las enseñanzas de obras como *Onna Daigaku* 女大学 (ca.1672), del filósofo neo-confucianista Kaibara Ekken 貝原益軒 (1630-1714)<sup>1</sup>.

Al tratarse de una era de cambios profundos en la cultura, la política y la sociedad del país, las escritoras japonesas se encontraron en medio de una encrucijada entre modernidad y tradición, paradigma dentro del cual su existencia no parecía tener cabida de forma legítima. Llegar a alcanzar las esferas del “mundo literario” de la época, el *Bungakukai* o *Bungakkai* 文学界<sup>2</sup> resultaba imposible sin una educación similar a la de intelectuales como Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859- 1935), Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1868-1903) o Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922), y cualquier esfuerzo por seguir patrones similares era considerado como una mera imitación de las obras masculinas por parte de las mujeres. Al mismo tiempo, y precisamente por los vestigios de la fama de las damas de Heian anteriormente mencionadas, si las escritoras de Meiji se adscribían a esos parámetros de feminidad en sus obras se condenaban a crear obras elegantes pero de poca relevancia en la sociedad y al margen de la modernidad. Copeland concluye que se establece un dilema, “si trataban de salirse de los parámetros de la escritura femenina, se les reprochaba por imitar a los hombres. Si se ajustaban a esos parámetros, eran ignoradas por ser femeninas y por tanto insignificantes”<sup>3</sup>.

## 2. Metodología y formato del análisis

1 Filósofo y botánico del período Edo (1603-1868), famoso por sus estudios de botánica japonesa como *Yamato honzō* 大和本草 (Plantas Medicinales de Japón), y especialmente por sus manuales de comportamiento siguiendo los preceptos confucianistas, como *Wazoku dōjūkun* 和俗童子訓 (Preceptos para niños), o *Gojōkun* 五常訓 (Tratado de las Cinco Virtudes cardinales Confucianas). En *Onna Daigaku* expone diversas directrices para la educación de las mujeres desde la niñez hasta el matrimonio, los deberes con el marido y diversos motivos para el divorcio, para lograr que su comportamiento se adecúe a los principios de la posición femenina relegada en una primera etapa al padre, luego al marido y por último al hijo mayor. Existe una traducción completa al inglés: Kaibara, Ekken, and Shingoro Takaishi. *Women and Wisdom of Japan*. London: J. Murray, 1905.

2 El denominado *Bungakukai* representa tanto una publicación literaria con obras de autores influyentes de la época como el propio grupo de escritores selectos que conformaban la élite literaria del momento. También se suele hablar del *bundan* 文壇 como referencia más genérica al mundo literario.

3 Copeland, Rebecca, *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*. Honolulu: University of Hawai'i, 2000, p.5.

En este recorrido se van a presentar tres de las historias cortas del último período de la vida de Ichiyō (1895-96), en las que se refleja la situación de la época para la mujer en tres contextos diferentes. Para el análisis se emplearán las obras originales de Ichiyō, así como diversas traducciones al inglés y al español. Por una parte, una de las fuentes principales será la obra de Robert L. Danly *In the Shade of Spring Leaves: The Life of Higuchi Ichiyō With Nine of Her Best Short Stories* (1981)<sup>4</sup>, pero también artículos y las traducciones realizadas al inglés de las obras por Hisako Tanaka<sup>5</sup> entre 1956 y 1961. Por último, también se utilizarán las únicas traducciones al español de las obras a analizar, de la mano de Virginia Mezza y Hiroko Hamada en la recopilación *Cerezos en tinieblas* (2006)<sup>6</sup>.

Asimismo se optará por la perspectiva hermenéutica como herramienta para el estudio, y algunos aspectos pertenecientes a los estudios de género y la Teoría Feminista, si bien no se realizará un estudio desde la perspectiva absolutamente feminista por razones que se explicarán más adelante. La Hermenéutica es una de las teorías interpretativas por excelencia, y asume una relación entre el texto y el lector, o incluso entre el lector y el autor de texto, tras el comienzo de la lectura. En esta relación el lector no puede ignorar una serie de conocimientos históricos y sociológicos preexistentes que le ayudan a completar la obra en su contexto. De este modo, la Hermenéutica aportará a este análisis un acercamiento más completo a la obra de Ichiyō al introducir en el análisis aspectos histórico-sociales sobre la época de la escritora. La teoría Hermenéutica de Martin Heidegger (1889-1976) y Hans-Georg Gadamer (1900-2002) habla sobre la preestructura del entendimiento, la relación entre el lector y la obra y el “círculo hermenéutico”. Aplicado a la literatura viene a decir que, partiendo de cualquier obra, según leemos el fragmento inicial, el lector empieza a hacerse una idea sobre el resto del texto que le acompañará a lo largo de la lectura. Esa premisa, también llamada prejuicio, entra en conflicto según se descubren elementos contrarios a las expectativas personales de la obra, y por tanto va evolucionando y variando hasta la conclusión del escrito. Este entendimiento de la obra se enfrenta también así al problema de la objetividad y la historicidad del análisis. Ya que el entendimiento del lector varía en el tiempo (el bagaje histórico y cultural del intérprete, so consciencia histórica), la forma de acercarse a la lectura varía. Por ello resulta necesaria para este análisis la consideración de los eventos históricos, tanto a nivel nacional en Japón como a nivel personal en la vida de Ichiyo, con el fin de tratar de salvar el salto temporal al que nos enfrentamos hasta finales del siglo XIX.

La problemática que se presenta en el análisis de la obra de Ichiyō reside en el hecho de que los críticos y literatos de su tiempo la admiraban por su talento porque consideraban que “trascendía su sexo”<sup>7</sup>. Dado pues que los críticos la consideraban tan talentosa como cualquier otro hombre, Ichiyō logró evadir la evaluación de su obra a través del prejuicio que se aplicó y devaluó la obra de sus contemporáneas. Según Seki, muchos académicos “construyeron vallas dentro de vallas alrededor de Ichiyō y la adoraron como a una deidad guardiana [...] logrando así prevenir que los

4 Danly, Robert Lyons; Higuchi, Ichiyō. *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichiyō, a Woman of Letters in Meiji Japan*. New York: W.W. Norton &, 1992.

5 Ichiyo, Higuchi, and Hisako Tanaka. “Jusan’Ya. The Thirteenth Night.” *Monumenta Nipponica* 16.3/4 (1961): 377- 94. También “Nigorie-Muddy Bay: A Story by Higuchi Ichiyo (1872-1896).” *Monumenta Nipponica* 14.1/2 (1958): 173-204; así como la breve biografía de la escritora, “Higuchi Ichiyo.” *Monumenta Nipponica* 12.3/4 (1957): 171- 94.

6 Higuchi, Ichiyō; Sato, Amalia. *Cerezos En Tinieblas*. Trans. Rieko Abe, Hiroko Hamada, y Virginia Mezza. Buenos Aires: Kaicron, 2006.

7 Op.cit. Copeland, p.1.

eruditos leyese los códigos de su sexo en las obras de Ichiyō, con muy pocas excepciones”<sup>8</sup>. Uno de los motivos del éxito de Ichiyō en un mundo de hombres se presenta entonces como la omisión intencionada de sus contemporáneos de la escritora como mujer. Escogiendo ignorar la faceta femenina de Ichiyō, los académicos podían alabar las obras por su calidad literaria, sin verse obligados a desvalorizarla por la posición social de la autora como mujer. Como ejemplo, tras la publicación de *Umoregi* うもれ木 en 1892, el influyente crítico literario de Meiji y cofundador de la revista literaria *Bungakukai*, Hoshino Tenchi 星野天知 (1862-1950) comentó que “no sólo la concepción es inusual, sino que el estilo es tan incisivo que hace a uno dudar que sea una obra escrita por una mujer”<sup>9</sup>, dejando así claro que el estilo de Ichiyō se alejaba de aquel de sus contemporáneas, el denominado *joryū* 女流 (estilo femenino)<sup>10</sup>, y que se empleaba en muchas ocasiones de manera despectiva para definir un estilo “principalmente caracterizado por el lirismo sentimental, y observaciones del día a día impresionistas y poco intelectuales”<sup>11</sup>.

La revisión de sus textos en la actualidad, partiendo de la premisa ignorada por sus coetáneos, y con la ayuda de las teorías de la Hermenéutica, permite reconsiderar y reinterpretar los trabajos de Ichiyō no sólo por su valor literario, sino por la información que aporta sobre la visión de la mujer sobre la figura femenina en su tiempo. Van Compernelle llama la atención sobre este hecho, diciendo que “se puede forzar la historia cautelar de Ichiyō para que revele una interacción más amplia con el mundo social a su alrededor a través de determinadas estrategias de lectura historicista, orientadas hacia la evocación del complejo entorno representado en la historia de Ichiyō, especialmente en lo relacionado con el surgimiento del núcleo de la familia burguesa a finales del s.XIX y la posición de la mujer dentro de este nuevo espacio doméstico”<sup>12</sup>. También Maeda reconoce que “Ichiyō, como parte de una generación literaria que confiaba en la posibilidad de entender a la gente basándose en el tipo, a su manera, demostró su eficacia al retratar el anticuado modo de vida de la gente de Meiji, encadenado a una viva conciencia del estatus y el destino”<sup>13</sup>. De este modo, por medio del uso de códigos y discursos de género, estructura familiar y clase, en este análisis se espera lograr decodificar y revalorar la percepción y el cinismo sobre la situación de la mujer de Meiji que la propia Ichiyō trató de aportar a través de sus historias.

Aunque este aspecto se desarrollará más adelante, cabe destacar que, durante este período, las historias sobre heroínas generalmente no culminaban en un final feliz, demostrando, fieles al Realismo literario, las limitaciones y la conformidad impuesta a modo de sino para la figura femenina en la sociedad nipona de finales del siglo XIX. En relación al sino nefasto que acontece sobre las figuras

8 Citado en Winston, Leslie, “Female Subject, Interrupted in Higuchi Ichiyō’s “the Thirteenth Night”.” *Japanese Language and Literature* 38.1 (2004): 1-23, p.1.

9 *Jogakusei* (1892), traducido por Keene en *Dawn to the West*, 173-74, y citado en Ericson, Joan E., “The Origins of the Concept of Women’s Literature”, pp.74-105 en Schallow, Paul G y Walker, Janet A. (eds.) *The Woman’s Hand, Gender and Theory in Japanese Women’s Writing*, Stanford: Stanford University Press, 1996, pp.80-81.

10 Ericson también destaca que Danly (1992), el biógrafo de Ichiyō, así como varios otros académicos y escritores, también escogen activamente apartar a la escritora de esa “literatura femenina” *joryū bungaku* 女流文学 por la excepcionalidad de su caso. De hecho, investigaciones recientes han descubierto que Tōsui, mentor de Ichiyō, editó los primeros borradores de sus obras para que se adecuase a los patrones esperados de literatura femenina (ibid, p.81).

11 Ibid., p.75.

12 Compernelle, Timothy J. Van. “Happiness Foreclosed: Sentimentalism, the Suffering Heroine, and Social Critique in Higuchi Ichiyō’s “Jūsan’Ya”.” *Journal of Japanese Studies* 30.2 (2004): 353-81, p.6.

13 Cita facilitada en op.cit.Winston (p.20).

femeninas de las historias presentadas a continuación, Winston remarca que, según Kamei Hideo, ellas “soportan algún tipo de tabú social, y simbolizan las prohibiciones que definían el pensamiento cotidiano de la mezquina burguesía”, pero también añade que Ichiyō “no es una de aquellas que escribe con la intención de criticar la sociedad”<sup>14</sup>. Es importante, entonces, tener en mente al leer su obra que, al contrario de otros autores, que emplearon el Realismo literario a modo de reflejo de los sucesos y experiencias de la sociedad de su tiempo para construir una crítica objetiva contra los principios de una generación, el reflejo ofrecido por Ichiyō no es otro que una pura reproducción de realidades que tenían lugar a su alrededor en su vida cotidiana. Cabe destacar en este caso la pertinencia de la Hermenéutica en contraste con otras escuelas literarias que podrían parecer más adecuadas para la tarea aquí realizada, como la Teoría Feminista. La Teoría Feminista, heredera de las concepciones post-estructuralistas, trataría de deconstruir la imagen codificada sobre el género por Ichiyō en los personajes femeninos de sus historias, para elaborar una serie de reivindicaciones sobre el papel de la mujer en este período. No obstante, no parece adecuado realizar un aproximamiento a la obra de la escritora japonesa desde esta perspectiva, puesto que sus motivos para empezar a escribir, más que reivindicativos, fueron económicos (para salvaguardar la subsistencia de su familia en tiempos de penuria y escasez), inspirados por el éxito de su amiga Miyake Kaho 三宅花圃 (1868-1943), y resultaron en un modo de expresión realista sobre las impresiones de Ichiyō acerca de una sociedad decadente y materialista debido al proceso de modernización del país. Gracias a este marco, las descripciones de la mujer en sus obras no estaban orientadas a realizar una crítica sobre la opresión a modo de exigencia de un cambio en la sociedad, sino más bien a ofrecer una percepción realista de la situación de la mujer en diferentes contextos dentro de la sociedad de la época.

La Teoría Feminista, a través de su deconstrucción de la oposición de lo masculino/femenino, trata “por una parte...de abogar por la identidad de la mujer, exigir los derechos de las mujeres, y promover los escritos de las mujeres como representaciones de las experiencias femeninas. Por otra parte, los feministas llevan a cabo una crítica teórica de la matriz heterosexual que organiza las identidades y culturas en términos de la oposición entre hombre y mujer”<sup>15</sup>. Por ello, aunque gracias al Realismo Literario la obra de Ichiyō nos ofrece una fiel representación de las experiencias de una mujer de su tiempo, la pertinencia de un análisis feminista en este caso resulta cuestionable, pues la intención primaria de la autora para escribir fue la obtención de ingresos, y resultaría arriesgado suponer o sugerir que a través de sus obras trató de realizar alguna denuncia o promover un cambio social. En el caso de otras escritoras que surgirían a la vez o poco más tarde, como Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878-1942), sus escritos sí articulaban un discurso de liberación de la mujer<sup>16</sup> e imponían su posición a la sociedad patriarcal y heteronormativa de su época, por lo que el análisis de la Teoría Feminista sería aplicable en la revisión de los textos.

---

14 Ibid., p.20.

15 Culler, Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford: 1997, p.126

16 山の動く日来(きた)る/かく云へども人われを信ぜじ/山は姑(しばら)く眠りしのみ/その昔に於て山は皆火に燃えて動きしものを/されど、そは信ぜずともよし/人よ、ああ、唯これを信ぜよ/すべて眠りし女(をなご)今ぞ目覚めて動くなる。(Seito Magazine, 1911). La traducción al inglés reza: *The day the mountains move has come/ I speak but no one believes me/ For a time the mountains have been asleep/ But long ago, they danced with fire/ It doesn't matter if you believe this/ My friends, as long as you believe:/ All the sleeping women are now awake and moving* (Rodd, Lauren Rasplica, “The Taisho debate over the New Woman” en Bernstein, Gail Lee (ed.) *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, Berkeley: University of California, 1991, p.180.

Para empezar se presentará la que posiblemente sea la obra más alabada de Ichiyō: *Takekurabe*<sup>17</sup> たけくらべ (1895-96). En este relato breve se explorarán las experiencias de una joven niña, Midori 美登利, en un momento de su vida donde debe dejar atrás la niñez para aceptar su futuro. Después se prestará atención a la historia *Nigorie*<sup>18</sup> にごりえ (1896), el relato de las vivencias de O-Riki お力, una joven cortesana de gran éxito en su labor, pero atrapada entre las convenciones estimadas para una mujer de su estatus y sus pasiones internas. Por último, *Jūsan'ya*<sup>19</sup> 十三夜 (1895) explora la vida de Oseki 阿關, una mujer atada por los lazos del matrimonio a un hombre que la desprecia, y que se descubre a sí misma debatiéndose entre el abismo del divorcio y las consecuencias que conllevaría para toda su familia, y una vida de sufrimiento por el bien de su hijo y sus padres. A través de estas obras exploraremos el estado y las reflexiones de Ichiyō sobre varios aspectos de la mujer de su tiempo, como la educación, la maternidad, la independencia económica, el libre albedrío y el condicionamiento externo por parte de la sociedad patriarcal.

### 3. La experiencia y reflexiones de Higuchi Ichiyō: aspectos de especial interés

El fenómeno del surgimiento de la Nueva Mujer desde el siglo XIX se puede rastrear en numerosos países y diferentes culturas. No es un hecho aislado, pero las figuras que destacan como pioneras dentro de cada una de las tradiciones y de las disciplinas tienen alguna característica diferenciadora. El caso de Higuchi Ichiyō no es distinto. Gracias a las investigaciones de algunos académicos, como la Profesora Rebecca L. Copeland<sup>20</sup> entre otros, escritoras populares de Meiji se han redescubierto recientemente. Es el caso de Miyake Kaho, Tazawa Inafune 田沢稲舟 (1874-1896) o Kitada Usurai 北田薄氷 (1876-1900), además de otras tantas *keishū sakka* 閨秀作家 (refinadas damas escritoras) que tuvieron ocasión de dar a conocer su obra y sus ideas a través de publicaciones como *Jogaku zasshi* 女学雑誌. El lector se puede plantear, entonces, ¿cuál es la particularidad de Ichiyō? ¿Cuál es la nota de su composición que dio como resultado una narrativa de lirismo, sentimentalismo y un realismo literario inesperados de una joven como ella en su era? Como se verá a continuación, la respuesta a este dilema es la más simple y la más humana que se pudiese concebir: su propia vida.

Por las circunstancias en torno a su vida, Ichiyō tuvo que afrontar una posición poco común para la mujer de su época: la independencia. Huérfana de padre, Ichiyō se vio obligada a jugar el papel de cabeza de la familia con el objetivo de obtener sustento para su madre y su hermana pequeña. Dado que la sociedad japonesa de Meiji no contemplaba la independencia económica de una mujer, la escritora pronto aprendió las dificultades y las desventajas que tendría que afrontar en su lucha por la supervivencia. Viéndose obligada a escribir para obtener ingresos, Ichiyō encontró inspiración

17 Los diferentes autores mencionados han escogido distintas traducciones del título tanto en español como en inglés. Danly lo traduce como *Child's Play*, mientras Mezza y Hamada lo llamaron *Dejando atrás la infancia*. Ya que en este análisis se han empleado todas las traducciones, se ha preferido mantener los títulos originales en japonés como referencia general a la obra de Ichiyō.

18 En Danly, *Troubled Waters*; en Tanaka *Muddy Bay*; en Mezza y Hamada *Agua cenagosas*.

19 En Danly y Tanaka *The Thirteenth Night*; en Mezza y Hamada *Noche de plenilunio*.

20 Autora de obras de referencia en los estudios de literatura femenina japonesa, como la ya mencionada *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*. Honolulu: University of Hawai'i, 2000; o *The Modern Murasaki: Writing by Women of Meiji Japan*. New York: Columbia UP, 2006; además de numerosos artículos en la materia.

en muchas de sus vivencias, en los lugares y las personas que se cruzaron en su camino, y en las dificultades añadidas derivadas de su sexo, desarrollando una pronta reflexión sobre la situación de la mujer en su sociedad. Ésta pudo ser expresada explícitamente en sus historias gracias a la combinación del Realismo Literario y la narración heterodiegética o en tercera persona, que permitía a Ichiyō exponer los sentimientos de los personajes, así como implícitamente los propios, dentro de un marco realista. Winston expone que “Ichiyō no se correspondía con categorías estáticas de sexo. Como cabeza de familia trabajando como autora y diarista, ella era *una* patriarca, pero conservaba la posibilidad de resistencia como mujer escritora”<sup>21</sup>. En este apartado se van a presentar algunos de los pasajes de la vida de la autora japonesa que dieron lugar a la excepcionalidad de su obra.

Higuchi Ichiyō<sup>22</sup> nació en la primavera de 1872 en Tokio, con el nombre de Higuchi Natsuko 樋口夏子. Sus padres, Noriyoshi 範義 y Taki 滝, eran oriundos de la prefectura de Yamanashi, pero se habían mudado a la capital en 1857 para que Noriyoshi pudiese obtener un puesto de trabajo en el Gobierno Municipal de Tokio. La familia descendía de un clan samurái, y Natsuko fue la primera de dos niñas, dentro de los cuatro hijos que tendría la pareja. A pesar de su rango dentro de la sociedad de Edo, tras la Restauración Meiji de 1868 Japón se encontró en un proceso de cambio y adaptación a raíz de la fase de modernización promovida por el gobierno. Esto acarrearía diversas penurias a los Higuchi, que sólo se verían más acentuadas tras la muerte por tuberculosis del cabeza de familia.

En su infancia, Natsuko recibió una buena educación gracias al interés de su padre, versado en los clásicos chinos. Cabe destacar la excepcionalidad de su caso, pues la educación femenina en el período de niñez de la autora no era la norma, y en muchos casos sólo las jóvenes de familias adineradas tenían acceso a una educación en centros como los que frecuentaría Ichiyō. A los once años se vio obligada a abandonar sus estudios debido a la oposición de su madre, y no fue hasta tres años más tarde, en 1886, teniendo Natsuko catorce años, cuando pudo volver al mundo de la educación a través del *Hagi-no-ya* 萩の舎, una institución a la cual los aristócratas enviaban a sus hijas para que se formasen en el arte de la composición de *waka* 和歌<sup>23</sup> y los clásicos japoneses, de la mano de la instructora Nakajima Utako 中島歌子 (1845-1903).

El estudio profundo de la poesía y los clásicos japoneses tendría una gran influencia en las obras tempranas de Ichiyō, y su talento se comenzó a dejar entrever durante su período en el *Hagi-no-ya*, compartiendo clases con otras jóvenes que más adelante también se darían a conocer como novelistas, como es el caso de la ya mencionada Miyake Kaho. Como Copeland indica, muchas de estas escritoras han sido recordadas como meras “imitadoras de las obras de los hombres”<sup>24</sup> o traductoras de obras occidentales. También Higuchi Ichiyō fue criticada al comienzo de su carrera por imitar demasiado el estilo elegante de las damas de Heian, y emplear un complejo lirismo mientras la originalidad brillaba por su ausencia. No obstante, las obras de aquellas grandes damas de la corte de Heian fueron una gran influencia para Ichiyō, y ese estilo clásico terminaría por determinar el carácter propio de la escritura de la joven escritora de Meiji.

21 Op.cit.Winston,p.20.

22 Datos biográficos aportados por las obras citadas de Tanaka (1957) y Danly (1992).

23 Composición poética japonesa de 5-7-5-7-7 sílabas.

24 Copeland,Rebecca L. *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2000, p.19.

Cuando Ichiyō tenía solamente diecisiete años, en 1889, su padre Noriyoshi pasó a mejor vida. Su familia tuvo que afrontar entonces una situación de penuria y una pobreza de mayor calibre que la anterior, y la madre, Natsuko y su hermana menor Kuniko 邦子 se vieron obligadas a mudarse temporalmente con el hijo mediano de la familia. Durante este período de su vida, Ichiyō empezó a trabajar para su antigua maestra del Hagi-no-ya, Nakajima Utako, y también fue en este tiempo cuando la joven japonesa tomó la decisión de convertirse en escritora de novelas para ayudar económicamente a la familia. Para ello, decidió buscar el amparo de un mentor dentro del mundo literario, buscando refugio bajo el techo de quien pasaría a convertirse en una de las mayores influencias de su vida: Tōsui Nakarai 桃水半井 (1861-1926).

Tōsui e Ichiyō mantuvieron una relación cordial de mentor y pupila durante algún tiempo y, aunque él no supusiese una gran influencia en la proyección literaria de la autora, sí que inspiró un cambio en ella como mujer, un nuevo descubrimiento en sus sentimientos. Cuando se dice que Tōsui no influyó literariamente en Ichiyō, se suele hacer referencia al hecho de que él era considerado un autor *gesakusha* 戯作者, es decir, un escritor imaginativo, autor de obras populares entre las masas pero de poco reconocimiento literario. Tanaka, entre otros analistas de la vida y obra de Ichiyō, debaten que “si la autora hubiese leído más de la literatura de su tiempo y hubiese sabido más sobre las tendencias literarias de la época, no habría escogido a Tōsui”<sup>25</sup>. No obstante, no se puede negar la profunda influencia que el escritor tuvo en la sensibilidad de Ichiyō, partiendo de los propios sentimientos personales de la joven autora. Esta relación llegaría a su fin tras las sucesivas advertencias de amigas y conocidas de Ichiyō, incluida su antigua maestra Nakajima, alarmadas ante el creciente número de encuentros informales entre los dos. En aquel tiempo era impensable que una mujer pasase tanto tiempo a solas con un hombre en privado, y comenzaron a comer rumores sobre una posible relación inmoral entre Tōsui e Ichiyō. A pesar de sus sentimientos, y de la falsedad de las acusaciones, la educación confuciana de Ichiyō y la presión por mostrar su integridad llevaron a la joven a cortar todo tipo de lazos con el popular escritor para continuar con sus andanzas una vez más en solitario.

Danly indica que a partir de este momento, especialmente entre 1892 y 1894, Ichiyō completaría las obras de su primera etapa, en las cuales “la protesta contra la cínica ambición y el materialismo convencional continúa, así como su preocupación por aquellos menos favorecidos en la sociedad. Por cada educada dama de las historias de *Musashino* 武蔵野, estilo que persiste en su escritura, Ichiyō también introduce un niño abandonado, un marginado social, o un inocente aplastado por los tiempos decadentes”<sup>26</sup>.

En los meses sucesivos, y gracias a los contactos de su amiga Miyake Kaho, Ichiyō logró publicar algunas de sus historias en revistas literarias. No obstante, sería en 1893, con la publicación de *Yuki no Hi* 雪の日 (Día de nieve) cuando lograría captar la atención de otros integrantes del *Bungakukai*. Para escribir esta historia se basó en sus todavía dolidos sentimientos hacia Tōsui, representando una ilusión de lo que podría haber ocurrido entre ellos, una historia de un amor prohibido entre una alumna y su mentor. Tanaka afirma que “sin lugar a dudas, los visionarios contactos que [Ichiyō] consiguió entre ellos [el *Bungakukai*] la encaminaron hacia la producción de sus obras más espléndidas”<sup>27</sup>. En este sentido, fue de especial importancia la presencia de la autora en Tokio

25 Op.cit. Tanaka (1957), p.8.

26 Op.cit. Danly, p.78.

27 Op.cit. Tanaka (1957), p.14.

para, cuanto menos, agilizar el proceso de darse a conocer en el mundo literario. Etō señala que “el *bundan* 文壇 [“mundo literario”] representa una fase de la cultura moderna japonesa que se encontraba extraordinariamente centralizado en Tokio; y también es un tipo de expresión sintética del sentido de valores, morales, y modales de escritores [...] Para bien o para mal, la mayoría de obras literarias japonesas desde el período Meiji han salido de este mundo literario”<sup>28</sup>. Por si esto fuera poco, los contactos que realizó con la revista *Bungakukai* le facilitaron una cierta exposición a nuevas tendencias literarias llegadas del continente europeo: especialmente el Romanticismo, y también, aunque en menor medida, el Realismo literario y el Naturalismo.

En este período de su vida, la situación económica de la familia Higuchi había seguido empeorando, hasta el punto en que Ichiyō, Taki y Kuniko tuvieron que mudarse a Ryūsenji-chō 龍泉寺帳, un distrito muy modesto en el centro, a distancia caminable del famoso barrio Yoshiwara 吉原<sup>29</sup>. Allí abrieron un pequeño establecimiento donde vendían toda serie de utensilios, juguetes y materiales de papelería a bajo precio, pero la tienda nunca resultó tan rentable como las tres mujeres esperaban. Aunque solamente pasarían diez meses en esta vivienda, ese tiempo sería suficiente para que la joven escritora se empapase de las experiencias de la gente menos favorecida a su alrededor, experiencias que plasmaría más adelante en algunas de sus obras más aclamadas, especialmente en *Takekurabe*. Fue precisamente la combinación de su estancia en los alrededores del barrio del placer y su aproximamiento al *Bungakukai* lo que introdujo a Ichiyō a la obra del que sería posiblemente la mayor influencia literaria en la época del apogeo de la obra de la escritora: Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642-1693)<sup>30</sup>. Saikaku aportó a la obra de Ichiyō el cinismo y la mezcla de comedia y dolor en el reflejo de sus respectivas épocas. Danly expone que “al contrario que los escritores *gesaku*, Saikaku e Ichiyō sabían que el glamuroso *demimonde*<sup>31</sup> no era lo que parecía”<sup>32</sup>, refiriéndose a que en ese mundo transitorio de decadencia y entretenimiento, todos tenían un precio que pagar, una historia de dolor y melancolía tras el cumplimiento de su papel dentro de la sociedad y de los barrios licenciosos. Fruto de esta influencia sería la obra *Ōtsugomori* 大つごもり (30 de diciembre de 1894, *Bungakukai*), que según Danly supone “un trabajo transitorio que anuncia la llegada de la fase madura en la carrera de Ichiyō”<sup>33</sup>, marcada por el influjo del cinismo y escenarios de las obras de Saikaku, en el Yoshiwara, dejando a un lado por primera vez las amargas experiencias de la vida de la autora.

En 1895 varios eventos tendrían lugar tanto a nivel nacional como personal para Ichiyō que influirían en desarrollo de su producción literaria en los últimos meses de su vida, tal vez los más signi-

28 Etō, Jun. “The Japanese Literary World as a Sociological Phenomenon”, *The Journal-Newsletter of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 1, No. 2(Apr., 1963), p.10.

29 Yoshiwara era el denominado “barrio del placer” de Edo/Tokio, donde burdeles y otro tipo de establecimientos destinados al ocio se concentraban para proporcionar sus servicios.

30 Saikaku fue uno de los grandes autores japoneses del s.XVII, especialmente conocido por el uso del estilo *ukiyo zōshi* 浮世草子, la evanescencia y la transitoriedad en la literatura, como reflejo de la sociedad de su tiempo. Entre sus obras más famosas se encuentran *Kōshoku Ichidai Onna* 好色一代女 (1686) o *Nanshoku Ōkagami* 男色大鑑 (1687). En ellas retrataba satíricamente la decadente realidad de la cultura del “mundo flotante” (*ukiyo*) de los barrios licenciosos con historias de libertinaje sobre geishas, cortesanas, samurái y ciudadanos de a pie.

31 Mundo o clase marginal, refiriéndose en este caso a los barrios del placer.

32 Op.cit. Danly, p.131.

33 Ibid., p.111.

ficativos para su carrera. Tras volver a mudarse al barrio de Maruyama Fukuyama-chō 丸山 福山 町, en Hongō 本郷台, cuando el negocio del Daionji-mae quebró, tuvo lugar el final de la Primera Guerra Sino-Japonesa (1894-1895). Al verse obligada a abandonar el establecimiento de Ryūsenji, la escritora estaba resulta a tomar una vez más el pincel para continuar escribiendo no sólo como forma de redención espiritual tras su sufrimiento al despedirse de Tōsui, sino como medio económico para mantener a su familia. En enero del mismo año *Takekurabe* comenzó a publicarse en la revista serializada *Bungakukai* durante aproximadamente un año. Pocos meses después, en junio, describe en una entrada de su diario un encuentro fortuito con su antiguo amante y mentor, con quien había mantenido contacto informal esporádicamente a pesar de la reprobación de sus allegados:

“Afortunadamente he superado mi deseo. Ya no anhelo, ni siquiera por un momento, compartir mi vida con él. Pero tampoco tengo nada en su contra. Amigos normales...eso me parecería bien. Si pudiésemos ser sólo buenos amigos, sería suficiente. Mientras le miraba, de la forma en la que me siento ahora, sentí que finalmente había comprendido una cosa: el Buda y el Diablo son dos caras de la misma cosa. Se me antojó como si estuviera en la presencia de un verdadero Buda. Y sentí una bendición que no puedo expresar.”<sup>34</sup>

Tanaka afirma que “fue sólo al adoptar esta visión trascendental de la vida cuando logró escribir obras de verdadero valor”<sup>35</sup>. Ciertamente, fue entre este momento y el verano de 1896 cuando Ichiyō, como si hubiese presagiado la sombra de la desgracia que pronto acaecería sobre su vida, tomó el pincel y escribió sucesivamente las obras marcarían un antes y un después en su carrera y dejarían para siempre una huella en el recuerdo de la literatura japonesa. Así, en este breve período produjo obras como *Takekurabe*, *Nigorie*, *Jūsanya*, *Wakaremichi* わかれ道 (1896), y finalmente, en mayo de 1896, *Ware kara* われから. En el verano de ese mismo año la escritora se vio obligada a dejar de escribir. Hacía poco tiempo que le habían diagnosticado consunción, misma enfermedad que había acabado con la vida de su padre y su hermano años antes. A pesar de sus grandes esfuerzos, la tuberculosis en sus pulmones se había desarrollado hasta el punto de no tener cura, y finalmente, el 23 de noviembre de 1896 Ichiyō falleció a los veinticuatro años, no sin dejar tras de sí un legado que inspiraría a su generación y a muchas otras por venir. En palabras de Danly, “su entendimiento del Heian más elevado y su amor por el Edo más bajo fueron casi legendarios, pero ella fue aún así *sui generis*”<sup>36</sup>. En su estilo, audaz e idiosincrásico, redescubrió la forma de ser seria en la ficción, algo que los escritores de los últimos doscientos años habían olvidado”<sup>37</sup>.

## 4. Las obras: análisis y recepción

### 4.1. *Takekurabe*

La novela corta *Takekurabe* fue publicada en la serialización periódica de *Bungakukai* a lo largo de un año entre enero de 1895 y 1896, posteriormente recopilada en su totalidad (16 capítulos) en *Bungei Kurabu* 文芸倶楽部 (Club Literario) el 26 de abril de 1896, y es considerada hasta nuestros

<sup>34</sup> Ibid., p.160.

<sup>35</sup> Op.cit Tanaka (1957), p.18.

<sup>36</sup> “Única en su especie”, excepcional.

<sup>37</sup> Op.cit. Danly, p.162.

días como la obra cúlmine de la carrera literaria de Ichiyō. *Takekurabe* cuenta una historia sobre la infancia de un grupo de niños de Meiji residentes en el Daionji-mae 大音寺前<sup>38</sup>, un barrio situado justo a las afueras de Yoshiwara en la ciudad de Tokio, en torno a las fechas del festival del Ōtori jinja 鷲神社 (noviembre), en la época de la autora. La narración es alabada por reflejar precisamente ese período de la infancia, lleno de inocencia y aparente felicidad, en el que parece que un buen día ya no se es tan niño, y la madurez<sup>39</sup> nos asalta por sorpresa sin siquiera poder verlo venir. Dentro de los admiradores más destacados de *Takekurabe* se encontraba Mori Ōgai, otro aclamado escritor que al leer la obra escribió:

“Lo que es fascinante es que los personajes que aparecen en esta historia no son aquellos seres humanos similares a bestias tan frecuentemente retratados por Zola e Ibsen, cuya técnica han tratado de imitar hasta la saciedad los escritores naturalistas, pero éstos son verdaderos individuos humanos que ríen y lloran con nosotros...Aunque tal vez sea burlado por el mundo por alabar a Ichiyō, no voy a dudar en concederle el título de “verdadera poetisa”...”<sup>40</sup>

También Kōda Rohan 幸田露伴 (1867-1947) se uniría al grupo de admiradores de la escritora, especialmente por su estilo de escritura, halagando la historia con comentarios como:

“...Me gustaría hacer píldoras con algunas de las palabras de esta historia, y dejar que otro gran número de críticos y novelistas de nuestros días las tomasen como fórmula mágica para mejorar su habilidad al escribir...”<sup>41</sup>

El relato gira especialmente en torno a la historia del despertar de la madurez de Midori, una hermosa niña de 14 años destinada a trabajar como cortesana *oiran* 華魁<sup>42</sup> en los barrios del placer, al igual que su exitosa hermana mayor Ōmaki 大巻, y la especial relación que mantiene con otros dos personajes: Shōta 正太 y Nobuyuki<sup>43</sup> 信如. *Takekurabe* refleja aspectos relevantes sobre el modo de vida de las nuevas generaciones que nacían en el período Meiji, y especialmente el caso de Midori resulta interesante en este análisis por aspectos como la educación, el paso de niña a mujer o la intervención paterna en la toma de decisiones sobre el futuro de las jóvenes de la época, así como la resignación de muchas de ellas ante el instrumentalismo de su existencia en la vida de sus progenitores.

Como ya se ha mencionado previamente, fue precisamente la experiencia de Ichiyō en Ryūsenji-chō la que inspiró la creación de esta historia en la cual la autora nos ofrece la visión de la vida que todo lector ha tenido alguna vez, la de la infancia. Cabe reflexionar sobre la oportunidad que el pequeño negocio que las tres Higuchi regentaban en Ryūsenji-chō –similar a aquella tienda reflejada

38 Nombre alternativo usado de forma coloquial en la historia para referirse a Ryūsenji-chō.

39 El título de la obra ha sido traducido como *Child's Play* por Danly, *Growing Up* por Edward Seidensticker y *Dejando atrás la infancia* por Mezza y Hamada, en un intento de reflejar la esencia de la historia.

40 En op.cit.Tanaka 1957, p.19.

41 Ibid. p.19

42 El rango más alto y refinado de las cortesanas.

43 También referido en la historia como Nobu o Shinnyo, este último por la lectura alternativa de los caracteres de su nombre.

en la historia donde Midori y sus amigos del *Gang de la Calle Principal* se reúnen— proporcionó a la joven escritora a la hora de tratar con los niños de la zona y poder construir una imagen fiel sobre su situación. No cabe duda de que la obra de Saikaku le proporcionó la inspiración carente para retratar a través de la mirada inocente tal triste historia de ingenuidad y crudeza, envuelta en el marco de los juegos y las peleas entre grupos “gangs” por el dominio en las calles. El aclamado recibimiento de la obra no se debió únicamente a la exquisitez del estilo de Ichiyō, sino también a su capacidad de emplear el realismo para trasladar al lector de la época a sus años de juventud. El renombrado autor y crítico literario Takayama Chogyū 高山樗牛 (1871-1902) escribió en su revisión de la obra que “Takekurabe oculta sutilmente nuestra melancolía de antaño”<sup>44</sup>.

Maeda<sup>45</sup> denota la palpable diferencia entre los niños residentes en Daionji-mae, que “habitan un reino que es completamente opuesto a aquel ocupado por los chicos frugles y diligentes de la literatura juvenil [...]”, donde “ninguno parece dedicado a sus estudios, ni tiene la ambición de aventurarse a una vida que trascendiese el mundo diminutivo formado por el Yoshiwara y Daionjimae” y los niños de otras áreas de Tokio<sup>46</sup>. Sobre este punto, Maeda elabora la ironía que se puede encontrar en la introducción de la historia sobre la distancia existente entre los niños del relato y el barrio del placer, cuando al describir la localización del Daionji-mae dice:

廻れば大門の見返り柳いと長けれど、お齒ぐる溝に燈火(ともしび)うつる三階の騒ぎも手に取る如く、明けくれなしの車の行來(ゆき)にはかり知られぬ全盛をうらなひて、大音寺前と名は佛くさけれど、さりとは陽氣の町と住みたる人の申き[...]

“Hay que dar un gran rodeo de aquí al gran portón de Yoshiwara, donde hay un sauce hacia el que, según cuentan, los clientes que salen de ese barrio vuelven la cabeza con la emoción de una despedida. Sin embargo, se oye muy claramente el bullicio del tercer piso de los burdeles y se destacan las luces que se reflejan en el canal de desagüe Ohaguro-dobu. De día y de noche transitan sin cesar los jinrikisha, y es de imaginar una gran prosperidad. El nombre de este sector es Daionjimae, y sus habitantes dicen que suena a nombre de templo budista, pero es un barrio bullicioso.”<sup>47</sup>

Esta descripción ofrece un ejemplo claro de la proximidad entre el barrio licencioso, rodeado por un foso, y lo que se presenta no sólo como zona residencial, sino también área de juego para los niños del Daionji-mae. Así, los niños se crían en el mismo patio de juegos que los adultos. Sobre estos barrios periféricos, el pintor Kaburagi Kiyokata 鏑木清方 (1878-1972) rememora su infancia en el Shitamachi 下町 diciendo “Al contrario que los niños de hoy, los niños de Meiji temprano dedicaban toda su energía al juego, y a los ciudadanos del Shitamachi, que eran en su mayoría artesanos y mercaderes, no les importaba ni una pizca los asuntos políticos, tanto en la capital del shogun como

44 「たけくらべ、あはれ床しく忍ばるゝ吾れ人の昔かな」 en *Ichiyō joshi no “Takekurabe” wo yomite* 一葉女史の「たけくらべ」を讀みて, 1896, p.3.

45 Maeda, Ai y Fowler, Edward (tr.), *Their Time as Children: A Study of Higuchi Ichiyō's Growing Up (Takekurabe)* pp.109-144 en Maeda, Ai y Fujii, James A (ed.), *Text and the City: Texts on Japanese Modernity*, Durham: Duke University Press, 2004, p.116.

46 Entre otras cosas, Maeda habla sobre el impacto de obras de Occidente, como *Self-Help* de Samuel Smile, donde los niños eran retratados como elementos críticos para el futuro de la nación, y el impulso hacia la mejora de la educación con “la esperanza de que los niños extrajesen de las historias y biografías los modelos a seguir necesarios para hacer las elecciones apropiadas en la vida, y para obtener de ellas fuentes de autopromoción” (ibid. p.112).

47 Op.cit. Mezza y Hamada, p.69.

en la del emperador”<sup>48</sup>. No es de extrañar entonces que las nuevas generaciones de estos barrios ni conociesen ni estuviesen interesados en ningún tipo de actividad diferente a la llevada a cabo dentro de su zona y, por ende, que sus aspiraciones se limitasen a conseguir los pasos de sus progenitores. En la historia los personajes se dan a conocer como Shōta “el del Tanakaya”, Nobuyuki “el del Ryūgeji” o Midori “la del Daikokuya”<sup>49</sup>, designándoles desde pequeños por el negocio familiar al que se verán destinados a pertenecer desde el momento de su nacimiento.

Ichiyō también ofrece más detalles sobre la vida de las jóvenes mujeres que, influenciadas por las cortesanas y las trabajadoras del Yoshiwara, se comportan con una cierta picardía poco representativa de los cánones femeninos esperados de las mujeres de la época:

[...]一體の風俗よそと變りて、女子(おなご)の後帶きちんとせし人少なく、がらを好みて巾廣の卷帶、年増はまだよし、十五六の小癩なるが酸漿(ほづき)ふくんで此姿(なり)はと目をふさぐ人もあるべし、所がら是非も[...]どこやら素人よりは見よげに覺えて、これに染まらぬ子供もなし[...]

“A diferencia de otros sitios, por estos rumbos no se estila la costumbre de llevar bien atada la faja en la espalda, en cambio, gustan las que tienen dibujos y las fajas anchas a la cintura sin atar. Que una mujer mayor vaya vestida así es entendible, pero que una chica insolente de quince o dieciséis años llevando en la boca una rama de alquequenje como si de un silbato se tratara, se vista así, sin duda hará que algunos se cubran los ojos. Son características de este lugar, y no hay remedio [...] El estilo de una mujer así, de alguna forma, a las niñas les parece mejor que el de una mujer común, y así no hay ninguna que no resulte influenciada por esta tendencia.”<sup>50</sup>

Esta situación también implicaba una determinada consideración para el futuro de las hijas, de quienes, al contrario que los hijos varones, no se esperaba que diesen continuidad al negocio familiar, sino que bien podían tomar otro tipo de trabajo mediocre (como Hana, la hermana de Nobu, quien podría haber tratado de ser *geisha* 芸者 pero su nacimiento dentro de una familia que regenta un templo budista impide su acceso a esta profesión, por lo que en su lugar trabaja en una pequeña tienda de té), o bien podían aspirar a “lo más alto”:

[...] 娘は大籬(おほまがき)の新造(したしんぞ)とやら、七軒の何屋が客廻しとやら、提燈(かんばん)さげてちよこちよこ走りの修業、卒業して何にかなる、とかくは檜舞臺と見たつるもをかしからずや[...]

“Una hija puede ser una joven aprendiz al lado de una cortesana en un burdel del más alto rango. La otra hija puede aprender, mientras guía a los clientes en una de las siete casas de té, y con un farolillo corretea de aquí para allá con pasos cortos. ¿Y qué van a ser cuando terminen su aprendizaje? No es extraño que su única aspiración sea llegar a ser cortesanas destacadas. Esto también es gracioso.”<sup>51</sup>

48 Ibid. p.117

49 *Tanakaya* 田中屋 es el negocio de prestamistas de la familia de Shōta; *Ryūgeji* 龍華寺 es el templo budista de la familia de Nobu; y *Daikokuya* 龍華寺 es el burdel en el que trabaja Ōmaki y vive (y trabajará) Midori.

50 Op.cit. Mezza y Hamada, p.71.

51 Op.cit. Mezza y Hamada, pp.70-71.

En este contexto se presenta a Midori, cuya historia, al igual que la de su hermana Ōmaki, desvela el destino que les esperaba a muchas niñas traídas expresamente a la capital. Midori y su familia son oriundos de Kishū 紀州 (actual prefectura de Wakayama), pero cuando su hermana iba a ser llevada a la capital para trabajar como *oiran*, el dueño del burdel procedió de una manera poco usual con una idea diferente en mente:

[...]兩親ありながら大目に見てあらし詞をかけた事も無く、樓の主が大切がる様子(さま)も怪しきに、聞けば養女にもあらず親戚にてはもとより無く、姉なる人が身賣りの當時、鑑定(めき)に來たりし樓の主が誘ひにまかせ、此地に活計(たつき)もとむとて親子三人(みたり)が旅衣、たち出しは此譯、それより奥は何なれや[...]

“Aunque también tiene padres, hacen la vista gorda y nunca le han hablado con rudeza. También es extraño que el dueño del Daikokuya la trate con tanto cuidado. Según se dice, al parecer no es hija adoptiva del dueño y por supuesto tampoco su pariente; cuando su hermana iba a ser vendida, el dueño de ese burdel que había ido a evaluarla, convidó a su familia para que vinieran juntos y se ganaran la vida en ese sitio y así, los tres, padres e hija menor, vestidos de viaje salieron de su tierra. ¿Habrá tenido alguna otra intención en el fondo?”<sup>52</sup>

Debido a que Midori era seguramente sólo una niña cuando se trasladaron a Tokio (no se debe olvidar que a penas cuenta con catorce años al comienzo de la historia), era demasiado joven para ser vendida junto a su hermana al Daikokuya. No obstante, el dueño del burdel vio en ella una posibilidad de futuro para su negocio y, llegando a un acuerdo con sus padres, les ofreció la oportunidad de trasladarse juntos con la condición de entregar también a Midori para su establecimiento una vez alcanzase la madurez femenina. Esto se debe a los atributos que el dueño del Daikokuya encontró en la joven niña cuando visitó a la familia en Kishū, que la historia recoge en la siguiente descripción:

解かば足にもとづくべき毛髮(かみ)を、根あがりに堅くつめて前髪大きく鬢おもたげの、赭熊(しやぐま)といふ名は恐ろしけれど、此鬢(これ)を此頃の流行(はやり)とて良家(よきしゆ)の令嬢(むすめご)も遊ばさるゝぞかし、色白に鼻筋とほりて、口もとは小さからねど締りたれば醜くからず、一つ一つに取たてゝは美人の鑑(かざみ)に遠けれど、物いふ聲の細く清(すが)しき、人を見る目の愛敬あふれて、身のこなしの活々したるは快き物なり、柿色に蝶鳥を染めたる大形の裕衣きて、黒襦子と染分絞りの晝夜帯胸だかに、足にはぬり木履(ぼくり)こゝらあたりにも多くは見かけぬ高きをはきて、朝湯の歸りに首筋白々と手拭さげたる立姿を、今三年の後に見たしと廓がへりの若者は申き[...]

“Bien tupido desde la raíz, tiene el cabello largo que, suelto, le ha de llegar hasta las piernas, lleva el flequillo bastante esponjado y se peina con un pesado moño. El estilo de su peinado se conoce como “oso rojo”, un nombre terrible, pero últimamente de moda, y hasta adoptado por las señoritas de buena familia. Es blanca, tiene la nariz bien formada, su boca no es pequeña, pero está delineada por lo que no es fea. Viendo cada uno de los rasgos, está lejos de ser un modelo de belleza, pero cuando habla su voz es fina y clara y cuando mira a la gente sus ojos rebosan afecto, y con su porte lleno de vitalidad, resulta agradable.

Viste un kimono ligero de algodón de color caqui con dibujos grandes de mariposas y aves, lleva ceñida hasta el pecho una faja de satén negro, con el reverso de crepé teñido de varios colores, sus

52 Ibid. p.77

pies están calzados con unas sandalias de madera laqueada de tacón alto, para niña, que casi no se ven por estos rumbos. Al regresar de su baño matinal, su nuca está empolvada toda de blanco y lleva en la mano una pequeña toalla. Al ver su figura:

– Me gustaría volverla a ver dentro de tres años – comentó un joven que volvía del distrito licenciado.<sup>53</sup>

Resulta evidente que la niña, a pesar de no corresponderse a los cánones de belleza de su época, tiene encanto, una apariencia llamativa<sup>54</sup> a los ojos de sus contemporáneos, y especialmente a los ojos de los clientes del Yoshiwara, como el propio texto indica. El dueño del Daikokuya, consciente de esto, se asegura de tener a la niña dentro de su jurisdicción para poder ser el primero en evaluar sus atributos al madurar y poder incluirla en el negocio. Es así que Midori crece en un ambiente de grandes cuidados y recibe atenciones y dinero de todos los adultos a su alrededor. Crece hasta ser una niña de admirable amabilidad, dádiosa pero al mismo tiempo extravagante en su género, pues los vecinos del barrio comentan “sin embargo, lo que derrocha todos los días y noches es algo inconcebible para alguien de su edad y su posición social. ¿Qué será de ella en el futuro?”<sup>55</sup> (jp. [...] さりとは日々夜々の散財此歳この身分にて叶ふべきにあらず、末は何となる身ぞ [...]).

Midori atiende la escuela privada de la zona, Ikueisha 育英舎, junto a Nobuyuki y otros niños, pero al mismo tiempo también recibe nociones de música, canto y labores manuales. Esto refleja un cierto avance en la relevancia que se le daba a la educación de las niñas, un cambio notable si se considera que la propia Ichiyō tuvo que abandonar sus estudios de educación primaria aproximadamente a la edad de la joven de su relato. Según el Decreto Educativo de 1872, “ocho años de escuela eran obligatorios para niños y niñas, pero la tasa de cumplimiento era baja”<sup>56</sup>, siendo además tradicionalmente considerada menos importante para las niñas (sólo el 30% asistía a la escuela en 1890<sup>57</sup>), por lo que muchas de ellas no llegaban a terminarla. No obstante los cambios implantados en la educación tras la apertura de Meiji, así como la introducción de ideales occidentales (las primeras publicaciones destinadas a elevar el estatus de la mujer en la sociedad, como *Jogaku zasshi*, estaban fuertemente influenciadas por ideales cristianos), y más especialmente tras la divulgación de la Constitución Meiji de 1889, se tradujeron en un incremento considerable de niñas completando los estudios, ya que “la proporción de niñas que completaron los cuatro años de educación primaria obligatoria aumentó drásticamente de un 18 por ciento en 1875 a 72 por ciento en 1900, y a 97 por ciento en 1910”<sup>58</sup>. Sobre este aspecto, Ericson comenta que el propio gobierno propulsó estas medidas al “asociar el incremento de la alfabetización entre las mujeres con un descenso de la mortalidad materna y la vulnerabilidad física, mejorando la nutrición y la salud, y también la

53 Ibid. pp.76-77.

54 El texto incluso hace una fugaz comparación entre Midori y la hermosa Waka-Murasaki 若紫, personaje de la archiconocida novela del siglo XI *Genji Monogatari* 源氏物語, por Murasaki Shikibu 紫式部 (ca.978 - ca.1014 o 1025), cuando compara el Daikokuya con la casa de la viuda de Azechi Dainagon, de donde parece que “fuera a salir la niña Wakamurasaki con su cabello infantil cortado a lo paje” (Ibid., p.105).

55 Ibid. p.77

56 Op.cit. Winston, p.18.

57 Ibid., p.18.

58 *Nihon kindai kyōiku shi jiten*, p.93, citado en op.cit. Ericson p.82.

cantidad de ingresos”<sup>59</sup>. De este modo, aunque la decisión sobre el destino de Midori había sido tomada tiempo atrás, la educación primaria y el conocimiento de las artes ya habían empezado a considerarse elementos “recomendables” (no olvidemos que Midori también abandona la escuela al alcanzar la pubertad) incluso para la clase de las cortesanas.

Dejando a un lado el aspecto educativo, otro de los temas más representativos y oscuros de Midori en *Takekurabe* es la constricción de la libertad sobre la vida de las jóvenes por parte de los progenitores, así como la consideración de la sociedad en relación a casos como el de Midori. En cuanto a la consideración de la propia Midori sobre su situación, se pueden establecer dos niveles de reflexión y paulatino despertar a la madurez en la historia. Por una parte, la escena en la que a Nobu se le rompe la tira de su sandalia delante del Daikokuya. Por otra, la escena en la que Midori alcanza la pubertad físicamente al tener su primera menstruación.

A pesar de su juventud, Midori es una niña considerablemente más consciente de su situación de lo que da a ver en la historia desde un comienzo. Como ya se ha comentado, su infancia se ha visto marcada por la benevolencia y el favor de todos en su entorno. Esto no se debe sólo al poder adquisitivo gracias al éxito de Ōmaki como cortesana y el interés de la gente por alabarla proveyendo a la niña de regalos y caprichos, sino también al conocimiento público de la dureza del destino que pronto acaecería sobre ella al convertirse en cortesana. Ejemplo de este conocimiento generalizado, este secreto a voces, es la canción popular que entona Shōta al discutir con Sangorō 三五郎 el futuro de Midori como oiran, canción que habla sobre las vidas de Midori y otras tantas niñas que pronto alcanzarían la edad necesaria para tomar posesión de sus labores en algún burdel, y que dice “Hasta los dieciséis o diecisiete la crían con grandes cuidados. Hoy su trabajo la llena de tristeza en lo más hondo”<sup>60</sup> (jp. 十六七の頃までは蝶よ花よと育てられ、[...]、今では勤めが身にしみて [...]). Todo el mundo en el Daionji-mae conoce esta verdad, lo que le va a ocurrir a Midori, y por eso dejan pasar su comportamiento poco ortodoxo, inapropiado de una niña de su edad, pero compensado por su júbilo y su generosidad con el resto de ciudadanos. No obstante, se suele decir que “los niños y los borrachos siempre dicen la verdad”, y es que son los niños de *Gang de la calle de atrás*, liderada por Chōkichi 長吉, quienes emplean cruelmente este conocimiento para herir los sentimientos de Midori a la hora de la verdad. Cuando ven frustrados sus intentos de apalear a Shōta la noche del festival, y pegan a Sangorō en su lugar, Midori trata de intervenir y Chōkichi le dice “¿Qué? Ramera, ¿qué tanto gruñes? Pordiosera que sigues los pasos de tu hermana. ¿Quieres un rival? ¡Esto es suficiente!”<sup>61</sup> (jp. [...] 何を女郎(ぢよらう)め頼術たゝく、姉の跡つぎの乞食め、手前の相手にはこれが相應だ [...]). Acto seguido el chico coge una sandalia embarrada y se la tira a Midori acertando en la frente de la pobre niña, perpleja ante la situación.

A partir de este momento, Midori abandona su educación en Ikueisha. Los acontecimientos del festival suponen para ella el primer ataque personal por su futuro como cortesana. Midori es consciente de su posición y su futuro, y a través de su benevolencia con los demás sólo busca la aceptación de la gente. Actúa como la reina de los niños, pero en verdad sólo quiere gustar por y a pesar de su posición, buscando el llamado *amae* 甘え<sup>62</sup> de los demás. La afrenta rompe la armonía de esa

59 Ibid. p.106 (nota 16).

60 Op.cit. Mezza y Hamada, p.111.

61 Ibid., p.84.

62 “Dependencia pasiva, o amor pasivo, que se manifiesta en el deseo de aprobación del objeto de *amae*.” (Doi, Takeo, *The Anatomy of the Self*, New York: Kodansha International, 1986, p.34.

realidad alternativa de apariencias y secretos a voces, en la que Midori puede ser libre gracias a su inocencia y tiene la capacidad de escapar de su futuro. La ofensa del ataque con la sandalia enlodada había sido dolorosa, pero fueron los insultos de Chōkichi y sus compañeros los que dejaron una mancha imborrable en su orgullo:

[...] 問ふまでも無く額の泥の洗ふても消えがたき恥辱を、身にしみて口惜しければぞかし [...]

“La pregunta era innecesaria: el porqué se respondía con la afrenta, que había penetrado en su alma con el lodo que le había ensuciado la frente. Y que no se limpiaba por más que se lavara: era humillante.”<sup>63</sup>

No había sido, sin embargo, el ataque de Chōkichi, bien conocido por todos como un bruto violento, sino el descubrimiento de que Nobuyuki apoyaba al Gang de la Calle de Atrás, lo que mortificaba a Midori, quien culpó al heredero de Ryūgeji como el cerebro detrás de toda la operación.

La relación entre Midori y Shinnyo es, cuanto menos, controvertida. Desde un comienzo, Midori trata a Nobu como al resto de los niños, con su amabilidad y alegría habituales. No obstante a Nobu le preocupan las constantes atenciones de la niña por los comentarios que circulan sobre la pareja entre sus compañeros del Ikueisha. Además, pronto comienza a darse cuenta de lo perturbador que le resulta la presencia de Midori:

[...] 何とも言はれぬ厭やな氣持なり、さりながら事ごとに怒りつける譯にもゆかねば、成るだけは知らぬ躰をして、平氣をつくりて、むづかしき顔をして遣り過ぎる心なれど、さし向ひて物などを問はれたる時の當惑さ、大方は知りませぬのト言にて濟ませど、苦しき汗の身うちに流れて心ばそき思ひなり [...]

“Sin embargo, no se justifica que se enoje cada vez que esto ocurre, así que en lo posible se finge ignorante, simula indiferencia, pone cara hosca y trata de que pase el momento. No obstante, cuando están frente a frente y ella le pregunta algo, él se turba y generalmente le contesta con un “no sé”, mientras un sudor frío le recorre todo el cuerpo y se siente desamparado.”<sup>64</sup>

Al principio Midori atribuye esta actitud a una cuestión de pocos modales, pero pronto se toma este rechazo como un conflicto personal y rompe todos sus lazos con el futuro monje:

[...] 人には左もなきに我れにばかり愁らき處爲(しうち)をみせ、物を問へば碌な返事した事なく、傍へゆけば逃げる、はなしを爲れば怒る、陰氣らしい氣のつまる、どうして好いやら機嫌の取りやうも無い [...]

“Con otras personas no es así, sólo a mí me trata tan duramente, si le pregunto algo nunca me da una respuesta satisfactoria; si voy a su lado, me rehúye; si le hablo, se enoja, está sombrío y me hace sentir incómoda; no sé qué hacer, no hay forma de contentarlo.”<sup>65</sup>

63 Ibid., p.90.

64 Ibid., p.89.

65 Ibid., p.90.

En este contexto llega el lector a la escena del duodécimo capítulo, frente a las puertas del Daikokuya. De camino a casa de su hermana, Nobu pasa por delante de la mansión donde reside Midori, con tal suerte que se le rompen las correas de una de sus sandalias. Desde dentro del hogar, Midori observa el penoso intento de un anónimo transeúnte por arreglar su calzado y, haciendo gala de su amabilidad, decide ofrecerle un trozo de seda *yūzen* para arreglarlo. Poco tardaría en darse cuenta de que no era otro que Nobuyuki, y en ese justo momento de cólera sus sentimientos más profundos resurgen hasta el horizonte que la propia Midori había tratado de oprimir durante tanto tiempo:

さあ謝罪(あやまり)なさんすか、何とで御座んす、私の事を女郎女郎と長吉づらに言はせるのもお前の指圖、女郎でも宜いでは無いか、塵一本お前さんが世話には成らぬ、私には父さんもあり母さんもあり、大黒屋の旦那も姉さんもある、お前のやうな腥(なまぐさ)のお世話には能うならぬほどに餘計な女郎呼はり置いて貰ひましよ、言ふ事があらば陰のくす。ならで此處でお言ひなされ、お相手には何時でも成つて見せます、さあ何とで御座んす、と袂を捉(と)らへて捲(まく)しかくる勢ひ、さこそは當り難うもあるべきを、物いはず格子のかげに小隠れて、さりとして立去るでも無しに唯うち。と胸とゞるかすは平常の美登利のさまにては無かりき。

“¿Pedirás perdón? ¿Qué vas a hacer? El que Chōkichi me llamara ramera, ramera, también fue por instrucciones tuyas. No importa ser prostituta, ¿no crees? No me puedes ayudar en lo más mínimo. Yo tengo papá y tengo mamá. También están el dueño del Daikokuya y mi hermana. Nunca voy a recibir ayuda de un monje pervertido como tú, por eso deja de llamarme ramera sin razón. Si quieres decirme algo, no lo hagas a escondidas, dímelo aquí. En cualquier momento me enfrentaré a ti. Así que, ¿qué vas a hacer?”

Lo tomaría por la manga y le echaría una arenga con tanta energía que él no podría rivalizar con ella. No obstante, Midori no dijo nada, se ocultó un poco a la sombra del portón de rejilla, pero no se marchó, titubeante, su corazón palpitaba. *No parecía la Midori de siempre.*<sup>66</sup>

La fugacidad de este momento no hace justicia a la relevancia que tiene en el contexto de la historia, articulable en dos niveles. Por un lado, en este momento Midori se da cuenta de la importancia que Nobuyuki tiene realmente para ella. Acostumbrada a tener el favor de todos, el descarado rechazo de Nobu suponía para ella al mismo tiempo un reto y una frustración que continuamente le atraían hacia él. Pero sólo ahora es cuando se para a pensar, ¿por qué le importa tanto que un futuro monje la rechace? ¿Por qué, cuando parece indiferente al desagrado de Chōkichi y los demás? Descubre sus verdaderos sentimientos por Nobu, y en ese momento se queda abatida al darse cuenta de que tiene la aceptación de todo el mundo, de todos, menos de la única persona de la que realmente la deseaba.

Por otro lado, y de mayor pertinencia para su reflexión como mujer es el que, por primera vez, Midori afronta el hecho de convertirse en cortesana. Siempre lo había sabido, pero su vida era lo suficientemente confortable bajo el ingenuo paraguas de la niñez, y de repente se encuentra en la circunstancia de no saber si realmente está conforme con ese destino, de que tal vez, todo ese tiempo, la única persona que la había estado juzgando por su condición era ella misma.

Esta relación es relevante para el análisis presente por la restricción de las acciones de ambos personajes (si bien especialmente Midori), que se ven condicionados por el futuro impuesto por sus

66 Ibid., pp.106-107.

progenitores. Midori cumplirá su deber sin protestar, al igual que Nobuyuki, pero la suya es una relación representativa de la tradicional dualidad entre *giri* 義理<sup>67</sup> y *ninjō* 人情<sup>68</sup> en la sociedad japonesa, o más ampliamente, el círculo formado por el tercer concepto, *on* 恩<sup>69</sup>. Hasta entonces Midori siempre había estado algo celosa de la fama de su hermana, pero se debía a la inocencia predominante en su vida:

[...] 派手は美事に、かなはぬは見すばらしく、人事我事分別をいふはまだ早し、幼な心に目の前の花のみはしるく [...]

“Lo llamativo se juzga magnífico; lo que no es vistoso, miserable. Todavía es pequeña para discernir el bien del mal, tanto sobre las cosas ajenas como las propias. El corazón infantil sólo ve lo sobresaliente, la flor que está frente a sus ojos [...]”

[...] 今日此頃の全盛に父母への孝養うらやましく、お職を徹す姉が身の、憂いの愁(つ)らいの數も知らねば [...]

“Actualmente ella está en su esplendor e, ignorante de la congoja y el dolor de su hermana que sigue siendo la más popular, Midori siente envidia de ella porque puede practicar la piedad filial con sus padres.”<sup>70</sup>

Así, Midori siente envidia de su hermana no sólo por estar cumpliendo su papel de buena hija según los ideales confucianos, sino también por ser fiel al *on*, la deuda que debe tratar de devolver a aquellos que le otorgaron la vida. Al mismo tiempo, Midori también se ve a sí misma limitada por el *giri* contraído tanto con su hermana mayor, como con el dueño del Daikokuya, que tan amablemente le han tratado a lo largo de los años. Hasta este momento, su consideración del cumplimiento del deber se había presentado como un dogma elevado, pero ahora se cuestiona las circunstancias al redescubrir sus emociones y sus deseos internos. Habiendo vivido en el marco de la inocencia todo este tiempo, Midori había podido tontear con la idea de otra vida en la que sus sentimientos por Nobu tuvieran cabida, o una vida en la que Shōta (cuya atracción por ella resulta evidente hasta para la niña) pudiese hacerla su esposa. Pero es su deber inescapable el convertirse en cortesana, al igual que es el deber de Nobu convertirse en monje y hacerse cargo del templo. Teniendo las manos atadas por su obligación (*giri*), han de renunciar a la posibilidad de ver consumado su deseo, su emoción (*ninjō*).

Finalmente, el paso definitivo hacia la madurez, que marca el final de una etapa y el comienzo de otra para Midori, es la llegada de su primera menstruación, poco tiempo después de la escena con Shinnyo frente al Daikokuya. A partir de este instante, tanto la apariencia como la actitud de Midori parecen cambiar de la noche a la mañana. La gente comenta lo hermosa que se ve esos días, con su nuevo peinado al estilo *shimada* 島田髷 de las jóvenes. Midori empieza a adoptar una imagen más

67 Concepto de “obligación específica implícita en una relación”(op.cit. Doi, p.75), deber a cumplir dentro de la sociedad.

68 La emoción humana, deseo propio.

69 Concepto de “deuda personal de gratitud” (Ibid., p.75), compromiso impagable contraído con otro individuo, normalmente asociada a la relación con los progenitores.

70 Ambos extractos de op.cit. Mezza y Hamada, pp.94-95.

madura, acorde al drástico comienzo de su etapa como mujer, deja de salir a jugar con los niños y empieza a tener que ir a arreglarse en los aposentos de su hermana. Cuando Shōta acude a preguntarle por la razón de este cambio, su angustia sale a la luz:

[...] 夫れなら何うしてと問はれば憂き事さまざま是れは何うでも話しのほかの包ましきなれば、誰れに打明けいふ筋ならず、物言はずして自づと頬の赤うなり、さして何とは言はれねども、次第次第に心細き思ひ、すべて昨日の美登利の身に覚えなかりし思ひをまうけて物の恥かしさ言ふばかりなく、成事ならば薄暗き部屋のうちに誰れとて言葉をかけもせず我が顔ながむる者なしに一人氣まゝの朝夕を経たや、さらば此様の憂き事ありとも人目つゝましからずば斯く迄物は思ふまじ、何時までも何時までも人形と紙雛(あね)さまとをあひ手にして飯事(まゝごと)許(ばかり)して居たらば嘸かし嬉しき事ならんを、ゑゝ厭や厭や、大人に成るは厭やな事、何故このやうに年をば取る、最う七月(なゝつき)十月(とつき)、一年も以前(もと)へ歸りたいにと老人(としより)じみた考へをして、正太の此處にあるをも思はれず [...]

“Le pasan algunas cosas amargas, pero de ninguna manera puede decirlo. Puesto que es algo que le avergüenza que se sepa, no lo puede confesar a nadie. Callada involuntariamente, se ruboriza. Aunque no sabe concretamente por qué, se siente desamparada. En el corazón de Midori nacen sentimientos que desconocía por completo hasta el día de ayer, ni qué decir de esa nueva vergüenza.

Si pudiera, me gustaría pasar todos los días sola, a mis anchas en una habitación oscura sin hablar con nadie, sin ninguna persona que me mire a la cara. Si hiciera eso, aunque hubiera cosas tan desagradables como ésta no tendría que preocuparme por las miradas de la gente, y no estaría sufriendo tanto. Sin duda, sería muy feliz si para siempre, indefinidamente, pudiera jugar en la casa todo el tiempo con una simple muñeca o con una muñeca de novia hecha de papel. ¡Ay! ¡Ay! No quiero, no quiero, es detestable volverse adulta. ¿Por qué crecemos así? Quiero que el tiempo retroceda siete meses, diez meses, un año.

Tiene pensamientos de persona vieja y no puede soportar que Shōta esté allí.”<sup>71</sup>

Es el momento de enfrentarse a la realidad, de aceptar su posición como cortesana en el burdel, pues su cuerpo ya es oficialmente el de una mujer. Sin embargo Midori rechaza llanamente este futuro, detesta la vida que le espera, y que ahora no tiene más posibilidad de escapar.

El caso de Midori es así representativo de tantas niñas que, de la noche a la mañana, tenían que convertirse en mujeres para cumplir su labor. Pronto la gente comenzó a notar el cambio en la ya no tan niña Midori, y se empezó a comentar que “se volvió más femenina y apacible”<sup>72</sup> (jp. 女らしい温順しう成つた), aunque otros se apenan por la desaparición de su júbilo característico. El despertar a la madurez se presenta así como un proceso cruel y forzado, y que en muchas ocasiones nos asalta por sorpresa. Pero en el caso de estas niñas es aún más característico de un estilo de vida particular, una clase social dentro de las mujeres de Meiji. A pesar de los avances en otros campos como la educación o la introducción de una voz propia para las mujeres, muchas jóvenes se veían irremediabilmente en la circunstancia de convertirse en cortesanas contra su voluntad, siguiendo los deseos de los padres y superiores, y representando esa dualidad del cruel *demimonde* en los barrios del placer, donde la consideración de los deseos propios quedaba suspensa, relegada a un segundo plano, a merced de los clientes y el cumplimiento del deber dentro de la comunidad.

<sup>71</sup> Ibid., p.114.

<sup>72</sup> Ibid., p.116.

## 4.2. Nigorie

La historia de Nigorie<sup>73</sup> fue publicada por primera vez en septiembre de 1985 en la revista *Bungei Kurabu*. En esta obra, Ichiyō presenta las experiencias de dos núcleos unidos por el argumento de una historia: por un lado está O-Riki, una joven prostituta popular en el Yoshiwara, y el conjunto de mujeres cortesanas que trabajan con ella en la cantina Kikunoi 菊の井. Por otro lado está la familia de Genshichi 源七, con su mujer, Hatsu 初, y su hijo, Takichi 太吉. Como nexo de estos dos grupos, Ichiyō retoma uno de los temas clásicos del teatro de Edo, el de los amantes suicidas o *shinjū* 心中, si bien con algunas diferencias que se revisarán más adelante. El tema del doble suicidio de amantes fue muy recurrido durante el período Edo, siendo las obras de Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門<sup>74</sup> (1653-1725) las más representativas dentro del género. Este tipo de obras representaban historias, muchas veces basadas en casos reales, en las que una pareja de amantes optaba por el suicidio como única y última opción para poder estar juntos dadas las circunstancias de sus vidas. En la mayoría de los casos representados (Amijima, Sonezaki, y también Nigorie), el problema de la relación surgía de la relación entre un hombre en difíciles circunstancias y una bella cortesana, y la imposibilidad de validar dicho amor ante la sociedad. Esta situación está íntimamente ligada a la dualidad de *giri* y *ninjō* previamente mencionada, ya que se recurría al suicidio como única opción para consumir el *ninjō* de la pareja una vez se ha perdido el honor ante la sociedad.

En *Nigorie* uno de los aspectos mejor retratados dentro de la vida de las mujeres es la prostitución. Debe tenerse en cuenta que el Kikunoi en el que O-Riki y sus compañeras trabajan no es un burdel per se, sino una cantina<sup>75</sup>. Se presenta así el escenario:

店は二間間口の二階作り、軒には御神燈さげて盛り鹽景氣よく、空壇か何か知らず、銘酒あまた棚の上にならべて帳場めきたる處も見ゆ、勝手元には七輪を煽(あふ)ぐ音折々に騒がしく、女主(あるじ)が手づから寄せ鍋茶碗むし位はなるも道理(ことわり)、表にかゝげし看板を見れば子細らしく御料理とぞしたゝめける、さりとして仕出し頼みに行たらば何とかいふらん、俄に今日品切れもをかしかるべく、女ならぬお客様は手前店へお出かけを願ひまするとも言ふにかたからん、世は御方便や商賣がらを心得て口取り焼肴とあつらへに来る田舎ものもあらざりき[...]

“El establecimiento tiene unos tres metros sesenta de ancho por el frente y es de dos pisos, del alero cuelga una lámpara votiva, y hay sal amontonada en cantidad en la entrada. Hay un lugar que parece ser la caja y sobre un estante se encuentran alineadas muchas botellas de sake de marcas conocidas, aunque podrían estar vacías. En la cocina a veces se escucha el bullicioso crepitar del fuego avivado en el brasero. La dueña del local prepara ella misma una cazuela de verduras y carnes y sopa de huevo cuajado. Algo razonable, dado que hay un letrero colgado en el frente que anuncia: “Comida”. Pero qué pasaría si alguien fuera a pedir algún otro encargo, le dirían: “Imprevistamente, hoy se ha terminado ese platillo”. Sin duda algo tan extraño como difícil es decir: “Bienvenida toda la clientela no femenina.

<sup>73</sup> Según Danly (op.cit., p.321, nota 21) y otros autores, se suele asumir que la historia está basada aproximadamente en el mismo año que se escribió (ca.1895), y los hechos transcurren en el mes de julio, en torno a las celebraciones del *Obon* お盆, la festividad budista de los difuntos, celebrada entre el 13 y el 16 de julio.

<sup>74</sup> Chikamatsu fue el dramaturgo más alabado de su tiempo. Dentro de sus obras más conocidas se puede encontrar *Las Batallas de Coxinga* (*Kokusen'ya kassen* 国姓爺合戦, 1715), y los clásicos del doble suicidio, *Los amantes suicidas de Sonezaki* (*Sonezaki shinjū* 曾根崎心中, 1703) y *Los amantes suicidas de Amijima* (*Shinjū ten no Amijima* 心中天の網島, 1721).

<sup>75</sup> Término escogido para la traducción española en op.cit. Mezza y Hamada, p.20.

Todo el mundo sabe que eso de “comida” no es más que una excusa, así como nadie ignora cuál es el verdadero negocio de esta casa. Ni siquiera un provinciano vendría a pedir platillos como entremeses surtidos o pescado asado.”<sup>76</sup>

Este es un ejemplo muy representativo de una de las principales situaciones en la prostitución de la época: la prostitución clandestina o sin licencia. La división entre *kōshō* 公娼 (prostitutas con licencia) y *shishō* 私娼 (prostitutas sin licencia) se establece a raíz del escándalo denominado “Incidente María Luz”, en el que “Japón fue acusado de practicar el esclavismo a nivel internacional”<sup>77</sup>. Debido a este incidente, en 1872 se estableció un decreto prohibiendo la compraventa de seres humanos, estableciéndose en 1873 la Regulación para el Control del Registro de Prostitutas (jp. *Kōshō Torishimari Kisoku* 公娼取締規則), formalizando la licencia para la práctica de la prostitución tanto a individuos como a locales directamente desde el Ministerio del Interior. No obstante, Tanaka expone que este cambio no tuvo notables resultados en la práctica, ya que “el dueño de una casa de prostitución, con quien las prostitutas aún mantenían un estrecho lazo a través de un intrínseco sistema de explotación financiera, razonaba esta práctica diciendo que las mujeres estaban ahí “por propia voluntad” y que ellos sólo les alquilaban una habitación” y, de hecho, “según las estadísticas el número de prostitutas con licencia [...] así como aquellas prostitutas callejeras operando por privado [...] se duplicó entre 1885 y 1898”<sup>78</sup>.

El negocio de comidas del Kikunoi se presenta así como una tapadera para un burdel clandestino en el que O-Riki y las demás cortesanas ofrecían sus servicios (al contrario que el Daikokuya en Takekurabe, un burdel reconocido, así como Ōmaki debía ser una *kōshō* para poder alcanzar el rango de *oiran*). Dentro de las obras de la segunda etapa de la obra de Ichiyō, aquella influenciada por la obra de Saikaku, Nigorie representa con especial crudeza las dos caras de la vida que estas mujeres llevaban en los barrios del placer, “de las que se dedican a ese trabajo frívolo, sólo una entre cien ocasionalmente derrama lágrimas desde el fondo de su alma”<sup>79</sup> (jp. 今の稼業に誠はなくとも百人の中の一人に真からの涙をこぼして). Se trata de esa dualidad en las vidas de los barrios licenciosos que primero Saikaku y posteriormente Ichiyō mostrarían tanto interés por retratar. En el caso de estas prostitutas del Kikunoi, las apariencias de cara a los clientes son muy diferentes a los sentimientos que albergan cuando están en solitario. En este contexto, O-Riki es presentada como la cortesana más popular del establecimiento:

[...] お力といふは此家の一枚看板、年は随一若けれども客を呼ぶに妙ありて、さのみは愛想の嬉しがらせを言ふやうにもなく我まゝ至極の身の振舞、少し容貌(きりやう)の自慢かと思へば小面が憎くいと蔭口いふ輩もありけれど、交際(つきあつ)ては存の外(ほか)やさしい處があつて女ながらも離れともない心持がする、あゝ心とて仕方のないもの面ざしが何處となく冴へて見へるは彼の子の本性が現はれるのであらう、誰しも新開へ這入るほどの者で菊の井のお力を知らぬはあるまじ、菊の井のお力か、お力の菊の井か [...]

“Riki es la estrella del lugar, y si bien es la más joven, es muy hábil para invitar a los clientes. No es tanto que con su simpatía adule a los clientes, pues su comportamiento es también bastan-

<sup>76</sup> Ibid., p.19.

<sup>77</sup> Tanaka, Yukiko. “Reactionary Conservatism and Women Writers.” *Women Writers of Meiji and Taishō Japan: Their Lives, Works, and Critical Reception, 1868-1926*. Jefferson, NC: McFarland, 2000, p. 55.

<sup>78</sup> Ibid., p.55.

<sup>79</sup> Op.cit. Mezza y Hamada, p.35.

te caprichoso, pero de lo que puede enorgullecerse es de ser guapa. Entre sus compañeras hay quienes murmuran que su rostro es odioso. Sin embargo, la gente dice que si uno se relaciona con ella, comprueba que tiene actitudes más amables de lo que se piensa y que ni las mujeres desean apartarse de ella.

¡Ah! El corazón es algo que naturalmente se manifiesta. La expresión de su rostro tiene algo de límpido, y eso demuestra la naturaleza de la joven. Cualquiera persona que llega a este barrio recién establecido, con seguridad conoce a la Riki del Kikunoi, al punto que no se sabe ya si es la Riki del Kikunoi, o el Kikunoi de la Riki.”<sup>80</sup>

Desde un comienzo, O-Riki es presentada como una joven de modales poco comunes según los patrones de la época: es descarada, ruidosa y resuelta en su comportamiento con los clientes, mostrando una falta de educación esperada de las damas de la época. Tanaka expone que “las prostitutas provenían en su mayoría de familias de clase baja, de regiones agrícolas empobrecidas, que algunas veces vendían una de sus hijas para ayudar a la supervivencia de la familia. Se dice, no obstante, que entre el 10 y el 20 por ciento de los padres que vendían a sus hijas lo hacían no por necesidad económica urgente, sino por puro egoísmo y avaricia”<sup>81</sup>. O-Riki por su parte oculta tras de sí la dramática historia de una familia sumamente pobre, que a pesar de todo no vendió a su hija, y ésta sólo accedió al negocio de la prostitución al perder a ambos padres por culpa de la tuberculosis. Su caso es uno de necesidad, pero por su propia subsistencia y, a pesar de su júbilo, esconde un profundo desprecio por su propia situación:

[...] 行かれる物なら此まゝに唐天竺(からてんぢく)の果までも行つて仕舞たい、あゝ嫌だ嫌だ嫌だ、何うしたなら人の聲も聞えない物の音もしない、静かな、静かな、自分の心も何もぼうつとして物思ひのない處へ行かれるであらう、つまらぬ、くだらぬ、面白くない、情ない悲しい心細い中に、何時まで私は止められて居るのかしら、これが一生か、一生がこれか、あゝ嫌だ嫌だ [...]

“Si acaso pudiera irme, me gustaría alejarme ahora mismo hasta los lindes de un país lejano. Ya estoy harta, detesto todo. ¿Cómo puedo irme a un lugar sin voces humanas ni ruidos, tranquilo, silencioso, donde me permitan olvidarme de todo y no me obliguen a pensar en nada? ¿Hasta cuándo estaré atada a esta situación insignificante, indignada, absurda, miserable, triste e inquietante? ¿Esto es vida? ¿Toda la vida así? ¡Ay! La detesto, me da asco.”<sup>82</sup>

Como ella, algunas de sus compañeras se quejan de lo humillante y lamentable que es su situación, escondiendo su trabajo de familiares por la vergüenza, y viéndose obligadas a vestirse de forma llamativa con el único objetivo de llamar la atención de los clientes. Ichiyō muestra así la cara más amarga de las prostitutas. Muchas historias se han contado sobre las experiencias de cortesanas de Yoshiwara pero, incluso en aquellas sobre los amantes suicidas, la labor de estas mujeres se presenta como una faceta más de su personalidad, sin ofrecer la introspección que esta autora ofrece, la reflexión y consideración de sí mismas y el trabajo que realizan.

O-Riki relata el drama de su vida a uno de sus nuevos patronos, Yūki Tomonosuke 結城朝之助, quien, fascinado por el curioso comportamiento de la cortesana, continúa regresando insistente-

<sup>80</sup> Ibid., pp.19-20.

<sup>81</sup> Op.cit. Tanaka (2000), p.55.

<sup>82</sup> Op.cit. Mezza y Hamada, p.37.

mente para tratar de averiguar más sobre la historia de su vida. Es así como finalmente el lector descubre cuál es el gran dolor que aflige a la protagonista, que ella misma identifica como “una terrible enfermedad crónica”<sup>83</sup> (jp. 頻に持病が起つたのです), cediendo finalmente a los deseos de su cliente y declarando abiertamente ante él:

[...] ほんに因果とでもいふものか私が身位かなしい者はあるまいと思ひますと [...]

“En verdad ¿se podrá llamar esto karma? Con toda certeza creo que no hay nadie tan infeliz como yo”.<sup>84</sup>

Es la primera ocasión en la que O-Riki habla abiertamente de sus sentimientos por Genshichi, antiguo cliente que llevaba un próspero negocio en el barrio, y de quien terminó irremediamente enamorada. Es el mismo Genshichi cuya historia nos es contada paralelamente, la historia de un hombre cegado por el deseo que ha caído en la ruina, llevando a su mujer y a su hijo a la más profunda humillación. Habiendo perdido todo su dinero, y su trabajo, Genshichi se pasa los días bebiendo y sufriendo por el rechazo de O-Riki. Su mujer, Hatsu, resentida trata de hacerle entrar en razón para que se recomponga un poco y entienda que el trabajo de la cortesana es, a fin de cuentas, un negocio como otro cualquiera, pero ellos necesitan la ayuda del cabeza de familia para subsistir:

[...] 先は賣物買物お金さへ出来たら昔しのやうに可愛がつても呉れませう [...] 夫よりは氣を取直して稼業に精を出して少しの元手も拵へるやうに心がけて下され、お前に弱られては私も此子も何うする事もならで、夫こそ路頭に迷はねばなりませぬ、男らしく思ひ切る時あきらめてお金さへ出来ようなら [...]

“Ella es una mercancía que se vende y se compra. Si tuvieras dinero te trataría tan bien como antes[...] Más bien, trata de recuperar el ánimo, trabaja duro y aunque sea, haz un poco de dinero. Si tú desfalleces, ni yo ni este niño podremos hacer nada y entonces sí nos tendremos que quedar sin casa. Es el momento de que te resignes como todo un hombre.”<sup>85</sup>

Hatsu es representativa de la otra parte afectada por esta relación: la familia. No se trata ni siquiera de una cuestión de celos por las infidelidades pues, como se ha mencionado, muchos hombres justificaban sus relaciones extramatrimoniales con el pretexto de asegurar la descendencia. El testimonio de Hatsu es más representativo de la victimización y la impotencia de las mujeres que, como ella, se veían afectadas por el libertinaje de sus maridos sin poder hacer nada al respecto, obligadas a trabajar en tareas laboriosas para obtener algún ingreso con el que la familia pudiese subsistir. La única solución viable para Hatsu sería el divorcio, pero en tal caso perdería la custodia de Takichi ya que, como le dice a Genshichi, “por ser varón, tú también lo quieres contigo”<sup>86</sup> (jp. 男の子なればお前も欲し). Finalmente es el marido quien decide deshacerse de su familia, hijo inclusive, cansado del incordio de su mujer y haciendo gala de su potestad dentro de la sociedad patriarcal, echándole en cara a Hatsu su insolencia como mujer:

<sup>83</sup> Ibid., p.27.

<sup>84</sup> Ibid., p.29.

<sup>85</sup> Ibid., p.33.

<sup>86</sup> Ibid., p.48.

[...] 子に向つて父親の讒訴(ざんそ)をいふ女房氣質(かたぎ)を誰れが教へた、お力が鬼なら手前は魔王、商賣人のだましは知れて居れど、妻たる身の不貞腐れをいふて濟むと思ふか [...]

“¿Quién te enseñó que una esposa puede hablar mal del marido dirigiéndose a su hijo? Si Riki es un diablo tú eres Satanás. Es comprensible que una mujer que se vende engañe a un hombre, pero ¿crees que está bien que tu propia esposa se enfurruñe contigo?”<sup>87</sup>

Así, Genshichi les echa de la casa, ignorando las súplicas de su esposa que se ve ahora sin un techo ni lugar a donde ir.

El último capítulo de la historia, una vez finalizado el festival de los difuntos, se presenta la trágica historia del doble suicidio de Genshichi y O-Riki. Aunque nadie parece tener una versión verificada de la historia, aparentemente los amantes se suicidaron para poder estar juntos, pues Genshichi no tenía los recursos ni para visitar a O-Riki en el Kikunoi, ni para comprar su libertad y hacerla su esposa. Parece así un caso clásico de *shinjū*, en el que el *ninjō* de la pareja, así como el *giri* mutuo que han contraído por su amor, triunfa sobre el sentido del deber y el honor en la sociedad:

[...] あの日の夕暮、お寺の山で二人立ばなしをして居たといふ確かな證人もござります、女も逆上(のぼせ)て居た男の事なれば義理にせまつて遣つたので御坐るといふもあり [...]

“Al atardecer de ese día, los dos conversaban en el templo de la colina, y hasta hay un testigo confiable. Puesto que se lo pidió el hombre de quien se había enamorado, seguro la mujer cumplió forzada por el sentido del deber – dijo alguien.”<sup>88</sup>

No obstante, la gente se mostraba recelosa de esta versión ya que, tanto por su falta de educación como por la presencia de un nuevo patrón en su vida recientemente, insisten en que “esa mala mujer no sabía nada del sentido del deber”<sup>89</sup> (jp. あの阿魔が義理はりを知らうぞ). Aunque nunca se descubrió la verdad de los hechos, sí se plantea otra posibilidad dado el estado del cuerpo de O-Riki cuando fue encontrado:

[...] 切られたは後袈裟(うしろげさ)、頬先(ほゝさき)のかすり疵、頸筋の突疵など色々あれども、たしかに逃げる處を遣られたに相違ない [...]

“Fue acuchillada por la espalda en diagonal. Tenía también un rasguño en la mejilla, y otra puñalada en la nuca, además de varias heridas: no hay duda de que fue atacada cuando trató de escapar.”<sup>90</sup>

Ichiyō introduce así un final abierto, una dualidad de posibilidades para que el lector determine el resultado de la historia. Por un lado, se puede considerar que fue, en efecto, un acto de amor suicida voluntario por ambas partes. La infelicidad de estar separados pudo haber superado las ganas de vivir de los amantes, llevándoles a cometer este suicidio al no quedarles nada más en la vida. No obstante, por otra parte se presenta una posibilidad mucho más oscura, una variación del tema de *shinjū* que muestra la cara oculta que podía haberse dado en alguno de estos casos. Se plantea la

<sup>87</sup> Ibid., p.47.

<sup>88</sup> Ibid., pp.48-49.

<sup>89</sup> Ibid., p.49.

<sup>90</sup> Ibid., p.49.

posibilidad de que Genshichi, harto de su desgracia, hubiese acudido a O-Riki con la intención de cometer el doble suicidio, pero que la cortesana le hubiese rechazado y éste, desesperado, la hubiese asesinado a sangre fría, en contra de la voluntad de la joven. Dadas las circunstancias de O-Riki, su popularidad dentro del negocio del Kikunoi, así como la aparición de Yūki y su encaprichamiento con ella, cabe plantearse si realmente la cortesana habría decidido quitarse la vida cuando su situación parecía estar mejorando. Sea como fuere, el caso nunca sería resuelto y le tocaría la gente decidir qué creer, mostrando una gran indiferencia por la joven O-Riki, sin ninguna simpatía por su caso, mientras algunos incluso alabaron al desgraciado Genshichi diciendo que “su muerte sí que fue gloriosa, resultó ser un varón admirable”<sup>91</sup> (jp. あれこそは死花(しにばな)、ゑらさうに見えた).

Las mujeres de esta historia son representativas no sólo de la el abuso y la opresión femenina en la época, sino también la vulnerabilidad de su situación. Aquellas mujeres que fuesen lo suficientemente afortunadas de casarse, debían observar, impotentes y en silencio, el descontrol de sus maridos y sus infidelidades, viéndose arrastradas a la pobreza y la humillación pública sin ninguna potestad. Aquellas que, por el contrario, se veían condenadas a una vida de prostitución, bien por haber sido vendidas por sus progenitores o por pura necesidad, aguantaban la vergüenza de una vida sin orgullo ni control sobre sí mismas, a merced de la clientela, y sin nunca llegar a saber con certeza si, al igual que O-Riki, no serían víctimas de un crimen pasional del que, al menos a aquellas sin licencia, ninguna ley ni organismo les podía proteger.

### 4.3. *Jūsanya*

*Jūsanya* fue publicada por primera vez el 10 de diciembre de 1895, en una edición sin precedente de la revista *Bungei kurabu* dedicada enteramente a recopilar obras de las *keishū sakka*, las autoras más prominentes del momento. Además de Ichiyō, otras figuras como Kaho o Shizuko conformaron un total de doce escritoras destacadas que aportaron algunas de sus obras para esta edición especial del *Bungei kurabu keishū*.

En esta historia, Ichiyō narra las vivencias de Oseki, una joven esposa de 24 años y alto estatus social, a pesar de sus orígenes humildes, gracias a su enlace con Harada Isamu 原田勇, un alto cargo del Gobierno, fruto de cuya unión nació el pequeño Tarō 太郎. La primera escena presenta a Oseki llegando a casa de sus padres en mitad de la noche. Allí, sus padres hablan animadamente sobre lo afortunados que son porque Oseki se haya casado con Harada, llevando una vida aparentemente tan feliz. Lo que ellos no saben es que su hija se aproxima al hogar de los Saitō 齋藤 con la intención de pedirle al padre que le conceda una “carta de divorcio”<sup>92</sup> (jp. *rien no jō* 離縁の状), pues su matrimonio es sumamente infeliz.

En el momento de su publicación la obra no fue bien recibida, especialmente entre el público femenino, y algunas figuras destacadas como la activista feminista Hiratsuka Raichō 平塚らいてう

<sup>91</sup> Ibid., p.49.

<sup>92</sup> “Al contrario que las mujeres de Tokugawa, las mujeres de Meiji podían obtener legalmente el divorcio, aunque en la práctica estos casos eran escasos ya que los maridos conservaban la custodia de los hijos. A pesar de que los maridos no podían obtener el divorcio tan fácilmente como antes, sin una buena razón, el adulterio era una ofensa castigable y constituía una base para solicitar el divorcio si era cometido por la esposa; un marido podía razonar la práctica de mantener más de una mujer, como medida preventiva para asegurar la descendencia y por el bien de la continuidad de la familia. Ya que el hijo de una amante podía convertirse en el heredero, la situación de las esposas era verdaderamente precaria. La reiterada noción de que la contribución de las mujeres a la sociedad se realizaba sólo a través de sus maridos e hijos perpetuaba la antigua actitud de contención para las mujeres.” en *Women Writers of Meiji and Taishō Japan...* p.54.

(1886-1971) declararon posteriormente su desaprobación de personajes como Oseki, en quien ven una mujer sumisa a la autoridad masculina en lugar de desafiante a la sociedad patriarca, por lo que concluye que obras como *Jūsanya* resultan sólo atractivas a lectores masculinos. Sin embargo, en este análisis se va a tratar de hacer ver el lado más radical del personaje ideado por Ichiyō, quien lejos de someterse a la voluntad de su marido, se arriesga a desafiar las reglas de la sociedad dentro de las circunstancias y en la medida que le fue posible. Aunque sus contemporáneas y figuras posteriores no terminasen de apreciar la sutil rebelión que mueve a Oseki en la historia, no hay que dejar de darle crédito a la representación no sólo de la opresión, sino de la opresión como resultado de una sublevación difícil de imaginar para una mujer de Meiji. La propia Hiratsuka dijo “¿cuántas cientos o incluso miles de Osekis habrá en la oscuridad, apañándose en la vida sin que casi nadie se dé cuenta?”<sup>93</sup>.

Como Winston (2004, p.8) menciona, hay una palabra que aparece repetidamente a lo largo de la historia en los escritos originales de Ichiyō, un término que va a servir en este análisis como idea central para el desarrollo de toda la representación femenina en este contexto. Se trata del término *mibun* 身分<sup>94</sup>, es decir, estatus o posición social. Este concepto no sólo refleja una de las preocupaciones principales para las mujeres de la era de Ichiyō, sino que los dos componentes de la palabra, *mi* (cuerpo), y *bun* (parte), representando al individuo y su pertenencia como parte de la sociedad, son centrales para el entendimiento de la imagen de la mujer que la escritora trataba de reflejar en su historia. Por una parte, por la influencia del género en los roles sociales preestablecidos, la feminidad, y por otra la relevancia de cada uno de esos roles en el conjunto de la sociedad, es decir, el *giri* 義理 o deber que cada uno contrae y ha de desempeñar por y para el bien del grupo.

Se presenta en esta historia uno de los ideales de la mujer más importantes desde comienzos del siglo XVIII, aquel de *ryōsai kenbo* 良妻賢母, o lo que es lo mismo, la buena esposa y sabia madre. Este ideal se corresponde con los ideales neoconfucianos que habían sido adaptados desde el Período Edo (1603-1868) en Japón, y que se habían aplicado también a la enseñanza femenina de la época. Ichiyō, como mujer de buena educación, era conocedora de los ideales tradicionales, según los cuales la mujer debía obedecer órdenes, según la etapa de su vida, primero de su padre, después de su marido, y por último de su hijo. De este modo, aunque Oseki va a casa de sus padres con la intención de buscar ayuda y apoyo para poner fin a su infeliz matrimonio, cuando su padre trata de disuadirla, ella se limita a acatar la decisión que ha sido tomada por y para ella.

Este aspecto se podría considerar como una sublevación inesperada de la figura femenina en su contexto histórico. Si bien es cierto que finalmente Oseki se resigna a una vida de abuso e infelicidad, empujada por su propia familia, en un primer momento de la historia estaba resuelta a terminar su matrimonio sin importar las consecuencias. Sólo cuando el padre y cabeza de la familia Saitō se pronuncia cambian las perspectivas, pues incluso la madre parece estar desde un principio del lado de su hija, indignada ante la situación que acaban de descubrir. La influencia de la figura paterna, o el poder patriarcal, es uno de los motivos que se repiten a lo largo de los inicios de esta literatura femenina o sobre mujeres que surge en la segunda mitad del siglo XIX en diversos puntos del mundo. Esta opresión de la sublevación, el control ajeno sobre la vida propia y la resignación a la aceptación de decisiones externas, es representada en *Jūsanya* como un elemento normal en

93 Cita aportada por Van Compernelle (2004), p.354.

94 み・ぶん「身分」《名》1.その人の社会における役割から見た地位。2.その人の家系によって定まった社会的な序列。3.境遇。(学研国語大辞典)

la vida cotidiana de la mujer, pero también nos muestra la connotación negativa que manifiesta la víctima de estos abusos:

[...] 阿關はわつと泣いて夫れでは離縁をといふたも我まゝで御座りました、成程太郎に別れて顔も見られぬ様にならば此世に居たとて甲斐もないものを、唯目の前の苦をのがれたとて何うなる物で御座んせう、ほんに私さへ死んだ氣にならば三方四方波風たゞず、兎もあれ彼の子も兩親の手で育てられまするに、つまらぬ事を思ひ寄まして、貴君にまで嫌やな事をお聞かせ申しました、今宵限り關はなくなつて魂一つが彼の子の身を守るのと思ひますれば良人のつらく當る位百年も辛棒出來さうな事、よく御言葉も合點が行きました、もう此様な事は御聞かせ申しませぬほどに心配をして下さりますなとて拭ふあとから又涙 [...]

“Hablar de divorcio fue un capricho mío – dice Seki deshecha en llanto – entiendo, si me separara de Tarō y no pudiera volver a ver su cara no merecería la pena vivir en este mundo. Huir simplemente del sufrimiento que tengo frente a mí, no conduce a nada. De verdad, si pienso que estoy muerta, todo a mi alrededor será tranquilidad y paz. Pase lo que pase, ese niño será criado por sus dos padres. A pesar de eso, se me ocurrió algo absurdo y hasta a ti, padre, te hice oír cosas desagradables. Esta noche será la última, yo desapareceré y sólo mi espíritu cuidará de ese niño. Pensando esto, puedo soportar aún durante cien años, algo tan insignificante como el trato de mi marido. Tus palabras me han persuadido. Ya no hablaré más de estas cosas, así es que no se preocupen – dice secándose las lágrimas, pero desde el fondo brotan de nuevo.”<sup>95</sup>

Para Oseki, la única solución posible para poder encarnar el ideal de *ryōsai kenbo* en esta situación es adoptar la posición pasiva de un muerto en vida, ya que “al deshacerse de su cuerpo, tanto en el sentido de entregárselo a otra persona como en el de considerarlo muerto, al menos su espíritu podría cuidar de Tarō”<sup>96</sup>. La equiparación entre la muerte como estado preferible y la consecución del deber que ha sido contraído por la mujer, representa en esta historia el calibre de las dificultades y penurias que una esposa como Oseki podía llegar a afrontar por el bien de los demás. Winston expone que “ella (Oseki) no es la que está casada con Harada, por así decirlo. Son en verdad sus padres y su hermano los que dependen de su matrimonio con Harada para ser felices. Ella acepta la responsabilidad y se llama a sí misma egoísta”<sup>97</sup>. Se puede discutir también en este contexto la influencia del *on* que Oseki tiene con sus padres, en relación con la práctica de la piedad filial, esa deuda impagable de agradecimiento, que le impulsa a anteponer las prioridades (que no necesidades) de sus padres a las suyas propias. Ese egoísmo del que habla se debe entonces no a la impertinencia de su petición, sino al intento de desafiar los principios de la sociedad patriarcal.

Aprovechando el aspecto de “sabia madre” de este modelo femenino, *Jūsanya* pone de relieve un aspecto de crucial importancia para la mujer en su época: la educación. Como se ha mencionado anteriormente, la educación recibida por Ichiyō no era la más común para las niñas de Meiji, especialmente no para aquellas de origen humilde como era el caso de la autora. Sí había, no obstante, una serie de compilaciones sobre la apropiada formación femenina que estipulaban los principios a seguir para adecuarse a los cánones de la época. De particular interés en este campo es la ya mencionada obra *Onna Daigaku* 女大学 (La Educación Superior de la Mujer) de Kaibara Ekken, uno de los manuales más famosos y divulgados. En ella se pueden encontrar indicaciones sobre las potesta-

95 Op.cit. Harada y Mezza, pp.61-62.

96 Op.cit. Winston, p.9.

97 Ibid, p.2.

des de la mujer dentro del hogar y sus deberes con su marido, y resulta interesante comparar cómo dichas directrices se adecúan al papel que Oseki intenta escapar en la historia:

“Una mujer no tiene un amo particular. Debe considerar a su marido como su amo, y debe servirle con toda adoración y reverencia, sin menospreciarle o tomarle a la ligera. La gran labor en la vida de una mujer es la obediencia. En su trato con su marido, tanto la expresión de su rostro como el estilo de su discurso debe ser cortés, humilde y conciliador, nunca irritado o con poco tacto, nunca maleducado y arrogante – esa debe ser la primera y principal preocupación de una mujer [...] Si en alguna ocasión el marido estuviese furioso, ella debe obedecerle con miedo y temblor, y no ponerse en su contra con furia y arrojó.”<sup>98</sup>

Partiendo de premisas como esta enseñanza, Oseki es presentada como una mujer ejemplar, que soporta los abusos de su marido y responde con ternura a sus insultos. Oseki, al igual que Hatsu en Nigorie, incluso habla con normalidad sobre la aceptación de la infidelidad, el desinterés que su marido muestra en ella, lanzándose a los brazos de alguna *geisha* en sus ratos libres. Cabe destacar que Harada conocía bien la situación de su mujer antes de unirse en matrimonio, él era consciente del bajo estatus de la familia Saitō, y de la falta de educación de la joven, pero en un primer momento esto no pareció un obstáculo para el enlace. La propia Oseki describe el momento del comienzo del malestar diciendo:

[...] 嫁入つて丁度半年ばかりの間は關や關やと下へも置かぬやうにして下さつたけれど、あの子が出来てからと言ふ物は丸で御人が變りまして、思ひ出しても恐ろしい御座ります [...]

“Desde que me casé, más o menos durante medio año, me trataba muy bien, “Seki, por acá”, “Seki, por allá”, pero desde que me embaracé del niño, cambió totalmente. De sólo recordarlo, me horrorizo.”<sup>99</sup>

El principal problema que provoca un cambio en la actitud de Harada parece ser entonces el nacimiento de su primogénito. Harada era huérfano de padre y madre, por lo que a pesar de sus logros académicos y su diligencia en el trabajo, no necesitó contar con la aprobación paterna para poder contraer matrimonio. En un primer momento, Harada parece quedarse prendado de la belleza de la joven Oseki y, sin pensarlo dos veces, comienza a acudir a sus padres para solicitar su mano. Al principio la familia Saitō también se muestra reticente, dada la gran diferencia de estatus social, pero tras descubrir que Harada no contaba con una familia que fuese a poner obstáculos al enlace, y ante la insistencia del joven, acceden a entregarle a su hija. Este es un aspecto importante en cuanto a que el primer motivo de Harada para querer desposarse con Oseki es puro deseo, y sólo una vez se encuentra con un hijo en camino comienza a preocuparse por la idoneidad de su esposa.

Oseki también se percata del motivo del descontento de su marido. Desde el nacimiento de Tarō, no deja de recibir quejas sobre lo mal instruída que está, lo poco que entiende y lo poco que puede conversar. A Harada parece preocuparle que esta aparente “inutilidad” de su esposa pueda entorpecer la educación de su hijo, y la compara con las mujeres de sus compañeros, dejando en ridículo a Oseki incluso delante del servicio del hogar:

<sup>98</sup> Kaibara, Ekken y Shingoro Takaishi, *Women and Wisdom of Japan*. London: J. Murray, 1905, p.38

<sup>99</sup> Op.cit. Mezza y Hamada, pp.56-57.

辛棒もしませうけれど、二言目には教育のない身、教育のない身と御蔑(おさげす)みなさる、それは素より華族女學校の椅子にかゝつて育つた物ではないに相違なく、御同僚の奥様がたの様にお花のお茶の、歌の晝のと習ひ立てた事もなければ其御話しの御相手は出来ませぬ [...]

“Eso, bueno, puedo soportarlo, pero cuando habla me menosprecia diciendo que no soy instruida, que no soy educada. Ciertamente, no soy alguien que haya asistido a una escuela de señoritas aristócratas. Tampoco he aprendido arreglo de flores, la ceremonia del té, ni a cantar, ni a pintar como las esposas de sus colegas, por eso tampoco puedo hablar con él sobre eso.”<sup>100</sup>

Se esperaba entonces que la mujer tuviese conocimientos en todas estas áreas, enseñanza que se comenzó a impulsar desde la niñez. Es interesante recordar aquí el caso de Midori en *Takekurabe* quien, sin pertenecer a ningún rango social superior al de Oseki en sus orígenes, empezó a ser educada en estas artes desde niña, mostrando el rápido cambio temporal de diez años en la priorización de los estudios de las niñas (Oseki tendría veinticuatro años cuando Midori sólo tendría 14, teniendo en cuenta que ambas historias fueron escritas en el lapso de 1894-1895 basándose en las propias experiencias que Ichiyō observaba)<sup>101</sup>. Así, Winston también afirma que “los siete años que Oseki ha estado casada se solapan con el crecimiento de la educación femenina en Japón”<sup>102</sup>. Previamente este modelo de educación, de corte occidental e influencia del Cristianismo, lo recibían en su mayoría sólo las niñas de clases más altas, por lo que es evidente que, aunque los cánones de feminidad de la edad adulta en el rango social al que Oseki pasa a pertenecer al casarse con Harada esperaban éste tipo de conocimientos, para Oseki durante su infancia en un hogar humilde no era ni necesario ni lo más común educarse en las artes hasta edades más avanzadas.

El cambio también es notable sobre todo en la importancia que se comienza a dar a la educación de la futura madre como elemento fundamental de la formación de la descendencia en el hogar, especialmente en las esferas más altas y cultivadas de la sociedad, a las que Harada y su esposa pertenecen. Prueba de ello es que, incluso después de la educación obligatoria, aunque “a las mujeres no se les permitía el acceso a escuelas de secundaria regulares, entraban o bien en escuelas secundarias especiales para mujeres (cuya inscripción aumentó a nivel nacional desde 12.000 en 1900 hasta 300.000 en 1925) o escuelas vocacionales o normales (la inscripción total en ambos tipos de escuela alcanzó casi las 23.000 plazas en 1925)”<sup>103</sup>. Nolte y Hastings comentan sobre este período que, a pesar de las raíces patriarcales y Confucianas del concepto de *ryōsai kenbo*, “el Ministerio de Educación popularizó la fórmula en la última década del siglo diecinueve alentando a las mujeres a contribuir con la nación a través de su duro trabajo, su frugalidad, su eficiente gestión, el cuidado de los mayores, los jóvenes y los enfermos, y su responsabilidad al criar a los niños”<sup>104</sup>. No obstante, como se puede comprobar por las fechas, el impulso no tuvo un efecto tan drástico hasta después de la Primera Guerra Sino-Japonesa, entre 1894-95, por lo que una vez más las expectativas para Oseki estaban muy por encima de sus posibilidades durante la infancia. Sería el propio Ministro

100 Ibid., p.56.

101 Danly (op.cit) también expone al respecto que ambas historias estarían basadas en ca.1895, *Jūsanya* haciendo referencia al 12 de septiembre del calendario lunar (13 de octubre en el calendario actual), mientras *Takekurabe* gira en torno al festival del Ōtori jinja, que tiene lugar en el mes de noviembre.

102 Op.cit.Winston,p.9.

103 *Nihon kindai kyōiku shi jiten*, p.108, citado en op.cit. Ericson p.83.

104 Citado en Ibid.pp.106-107 (nota22).

de Educación en aquel entonces, Mori Arinomori, quien en 1985 declarase que “la madre era la “profesora natural” (*tennen no kyōin* 天然の教員) para inculcar el espíritu del patriotismo en los corazones de sus hijos”<sup>105</sup>.

La selección de Oseki como esposa tuvo entonces para Harada una motivación eminentemente sexual, ya que Harada era consciente al solicitar su mano que la educación de la muchacha en cualquier ámbito brillaba por su ausencia. Entran en juego aquí una serie de consideraciones sobre los roles de la mujer en la vida de los hombres, estrechamente relacionadas con el concepto del cuerpo, *mi*: la concepción de la adjudicación de un cuerpo femenino con fines reproductivos (maternidad) y como simple estímulo de placer sexual (prostitución). Gayle Rubin argumenta sobre esta dualidad:

“El “intercambio de mujeres” es clave para expresar que las relaciones sociales de un sistema de parentesco especifican la autoridad de los hombres sobre los derechos de sus parientes femeninos, y la falta de la misma por parte de las mujeres, tanto sobre sí mismas como sobre sus parientes masculinos. En este sentido, el intercambio de mujeres es una profunda percepción de un sistema en el cual las mujeres no tenían plena potestad sobre sí mismas.”<sup>106</sup>

Esta elevación del cuerpo femenino como objeto sexual en las relaciones sociales muestra cómo el concepto de *mi* es “el centro del cual nacen el estatus y otros conceptos relacionados con el cuerpo físico”<sup>107</sup>. Así, en *Jūsanya* el rol de Oseki toma partido en la historia gracias a la deshumanización de su persona y el acuerdo estipulado entre los padres y Harada por el “cuerpo” que éste último solicita. La madre de Oseki le explica que Harada “quedó prendado de ti desde el momento en que te vio por primera vez, y a través de un mediador pidió tu mano insistentemente”<sup>108</sup> (jp. 其時はじめて見たとか言つて人橋かけてやいと貰ひたがる). A pesar de que los padres le trataron de rechazar una y otra vez debido a la diferencia de sus rangos sociales, él insistió hasta que logró casarse con Oseki. Es decir, Harada conocía bien el estatus de su futura esposa, así como su falta de educación formal, desde el momento en el que la vio por vez primera, por lo que no la escogió por sus aptitudes como futura madre y educadora. Es evidente entonces que el único motivo que inspira a Harada en un primer momento es su deseo sexual hacia la joven, y sus propios padres también debían de ser conscientes de esta fuerte atracción, llegando a decir su propio padre “fue mala suerte que haya nacido tan linda”<sup>109</sup> (jp. 斯く形よく生れたる身の不幸(ふしやはせ)). No obstante, una vez casados y especialmente tras el nacimiento de Tarō, la falta de estímulos intelectuales entre la pareja empieza a hacer mella en la relación y Harada, perdiendo cualquier interés físico en su esposa, “la relega de madre a nodriza”<sup>110</sup>.

105 Citado en op.cit., Winsont, p.11.

106 Ibid.,p.8.

107 Ibid.,p.8.

108 Op.cit.Mezza y Hamada, p.58.

109 Ibid.. p.60.

110 Op.cit. Winston, p.8.

111 Citado en op.cit. Winson, p.11.

Seki debate que, con este cambio en la educación durante los primeros años de su matrimonio, “Harada acoge la visión de la *familia moderna* (*kindai kazoku* 近代家族) en su matrimonio con Oseki”<sup>111</sup>, por lo que su mayor preocupación pasa a ser la incapacidad de su mujer para ofrecer una educación apropiada a su hijo en el hogar. Los abusos de Harada se centran así en la falta de conversaciones estimulantes con Oseki, en su incapacidad para escoger buenas combinaciones de ropa para él, y en todo tipo de acusaciones relacionadas con la escasa educación a la que Oseki tuvo acceso durante su infancia en casa de sus padres. Se deja ver así el tránsito de la atracción sexual a la deshumanización de Oseki como cuidadora, pues en ningún momento parece Harada reconocer el cambio que el matrimonio y la maternidad han producido en su esposa, así como el esfuerzo que ella realiza por adaptarse a los estándares apropiados para su rango social. Este es un cambio tan drástico, no obstante, que incluso sus padres se sorprenden al verlo. La familia Saitō aclara que ha tratado de limitar sus visitas a la casa de su hija para no alterar el status quo al mezclar su humildad con el entorno de la elevada posición social de Harada pero, por ese mismo motivo, cuando vuelven a ver a Oseki su padre no puede evitar reflexionar sobre la renovada apariencia de su hija:

[...] 暫時阿關の顔を眺めしが、大丸髷に金輪の根を巻きて黒縮緬の羽織何の惜しげもなく、我が娘ながらいつしか調ふ奥様風、これをば結び髪に結ひかへさせて綿銘仙の半天(はんでん)に襷(たすき)がけの水仕業さする事いかにして忍ばるべき、太郎といふ子もあるものなり、一端の怒りに百年の運を取はずして、人には笑はれものとなり、身はいにしへの齋藤主計(さいとうかずへ)が娘に戻らば、泣くとも笑ふとも再度原田太郎が母とは呼ばるゝ事成るべきにもあらず [...]

“Durante un rato contempló la cara de Seki, pero al ver su aspecto, su peinado de mujer casada, la base de su cabello enrollada con un aro de oro y llevando con naturalidad un *haori* de crepé de seda negra, pensó: “es mi hija, pero no sé en qué momento ha adquirido el aire de toda una dama. Hacerse cambiar este peinado por otro más vulgar, que vista con una librea de algodón de tela ordinaria, ponerse un cordón para plegar las mangas, hacerla cocinar y lavar ¿cómo podría yo resistirlo? Además también está Tarō. Por un momento de furia, perder la felicidad de cien años, convertirse en objeto de burla; si vuelve a su antigua condición de hija de Saitō Kazue, haga lo que haga nunca volverá a ser llamada la madre de Harada Tarō [...]”<sup>112</sup>

Para el cabeza de los Saitō, su hija ha dejado de pertenecer a su núcleo familiar, y su posición dentro de la casa de Harada es demasiado valiosa e importante como para permitir que vuelva a sus humildes orígenes. Él nota esta diferencia sólo con observar su aspecto, cambio que nunca sería apreciado por Harada. No obstante resuelve mandar a su hija junto a un marido abusivo achacando su comportamiento a un arrebató de ira por su situación, y exponiendo:

[...] 身分が釣合はねば思ふ事も自然違ふて、此方は眞から盡す氣でも取りやうに寄つては面白くなく見える事もあらう [...] 表面には見えねど世間の奥様といふ人達の何れも面白くをかしき中ばかりは有るまじ、身一つと思へば恨みも出る、何の是れが世の勤めなり、殊には是れほど身がらの相違もある事なれば人一倍の苦もある道理、お袋などが口廣い事は言へど亥之が昨今の月給に有つたも必竟は原田さんの口入れではなからうか、七光(なゝひかり)どころか十光(とひかり)もして間接(よそ)ながらの恩を着ぬとは言はれぬに愁らからうとも一つは親の爲弟の爲、太郎といふ子もあるものを今日までの辛棒がなるほどならば、是れから後とて出来ぬ事はあるまじ [...]

“[...] si las posiciones sociales no coinciden, es natural que también haya diferencias en lo que se piensa. Aunque una esté dedicada al otro con sinceridad, según la forma en que se interprete, es

112 Op.cit. Mezza y Hamada, p.60.

probable que se vea como una cosa fastidiosa [...] Quizás no se ve en la superficie, pero no todas las mujeres a quienes el mundo llama señoras han de tener una relación alegre y feliz con su marido. Como cada una piensa que es la única que sufre por estos problemas, entonces surge el resentimiento. Su función es aguantar las cosas difíciles. Especialmente en tu caso, como hay esta diferencia de clases, es lógico que tu sufrimiento sea doble. Tu madre habla sin reflexionar en su propia condición social. También el sueldo mensual que ahora gana Ino, a fin de cuentas, ¿no es gracias a la mediación del señor Harada? No le debemos uno, sino muchos favores, aunque sea de manera indirecta; no podemos negar que hemos recibido su benevolencia. Por eso, aunque sea doloroso, por tus padres, por tu hermano y ya que tienes a ese niño, Tarō, si has podido tener paciencia hasta ahora, debes poder tenerla también de ahora en adelante.”<sup>113</sup>

Con este argumento, el padre convence a Oseki para que regrese al lado de su marido, abogando por el bienestar de Tarō y el porvenir de su posición social. No obstante, también expone la deuda contraída por la familia, el *giri* que los Saitō ahora tienen con Harada por todo lo que éste les ha proporcionado. Se convierte así en un argumento no de prevalencia de la felicidad de Oseki, sino uno de piedad filial, el sacrificio de la hija por el bien del resto. Parece evidente que, a pesar del apoyo inicial de la familia, y el innegable amor del padre, la vida de Oseki sólo tiene prioridad cuando el resto de los Saitō no están involucrados en el problema. En este caso es más importante no sólo el compromiso que tienen por todo lo que Harada les ha proporcionado (apoyo económico, mejora relativa del estatus social, un puesto de trabajo para el hermano menor, Ino, etc.), sino también todo lo que les pueda proporcionar en el futuro. El patriarca de los Saitō no considera conveniente perder el favor de Harada, y con el fin de mantenerlo no importa su Oseki ha de sacrificar el resto de su existencia viviendo bajo los abusos de su marido. Una vez más se presenta así la deshumanización del cuerpo femenino como moneda de cambio. Oseki tendrá que morir en vida, sólo con el objetivo de proveer beneficios a su familia y poder cuidar de Tarō.

La dramática historia de Oseki es una de opresión en todos los niveles de la concepción confuciana. A pesar de su intento por liberarse de las limitaciones de su posición, es sometida, en primer lugar, al yugo de su marido, en segundo lugar, a los deseos de su padre, y en tercer lugar, a la ventura de su hijo Tarō. Son muchos los autores que han criticado a Oseki por su sumisión, por “su falta de autonomía y autoconsciencia, y por tener un carácter poco proclive a la introspección y a la toma de responsabilidades por sí misma”<sup>114</sup>. Pero lo que estos críticos no tienen en consideración es precisamente la falta de una educación más allá de los patrones confucianos de la sociedad patriarcal, que empujan a Oseki a seguir las indicaciones de su padre, su marido y su hijo, y aunque intentase escapar la opresión de uno de ellos, como hizo con Harada, siempre se vería limitada por los intereses de alguno de los otros dos individuos (en este caso, su padre).

En la segunda parte de la historia, una vez Oseki abandona su hogar paterno, otro acontecimiento inesperado tiene lugar. Oseki se monta en un *jinrikisha* para volver a la casa de Harada en Surugadai 駿河臺, uno de los barrios lujosos de Tokio en aquel entonces, pero el conductor a medio camino decide parar porque está muy cansado. Cuando está tratando de persuadirle para que al menos le lleve hasta la avenida Hirokōji, donde podría tratar de buscar otro medio para regresar a casa, se percata de que la cara del conductor le resulta familiar. Se trata de Kōsaka Rokusuke 高坂録之助, su amor de la infancia, un hombre que siempre estuvo enamorado de ella y con quien siempre

113 Ibid., p.60-61.

114 Los autores en cuestión son Kitani (1978), Maeda (1989) y Mizuno (1989), citados en op.cit. Winston, p.18).

pensó que terminaría casándose. Y ahora, cuando se encuentran, descubre que su vida también se ha truncado y es un hombre infeliz en su existencia.

Este segundo capítulo, inconexo con el argumento de la primera parte, parece ideado para ayudar a Oseki a imaginar lo que habría ocurrido si jamás hubiese conocido a Harada, el tipo de vida que habría tenido. Sin embargo, a pesar de la relevancia de Rokusuke en su juventud, al principio Oseki parece tener problemas para recordar su nombre:

[...] 月に背けたあの顔が誰れやらで有つた、誰れやらに似て居ると人の名も咽元まで轉がりながら [...]

“El rostro vuelto contra la luna, ¿quién es? Se parece a alguien, tiene el nombre en la punta de la lengua.”<sup>115</sup>

La noche se antoja como un sueño, reminiscencias de una vida pasada a la que Oseki ya no pertenece, y futuras inquietudes que se disipan bajo la luz de la luna. Al terminar su encuentro, Oseki regresa a su casa, regresa al lado de su marido de su hijo, pero lo hace tranquila. Ha dejado tras de sí todo aquello que una vez le importó.

*Jūsanya* es, como anticipaba el comentario de Hiratsuka, la historia de muchas mujeres que se vieron atrapadas en un salto temporal, un rápido período de cambios introducidos con la modernización estatal de Meiji. Una generación antes el modelo de esposa y madre se cumplía de acuerdo a los preceptos patriarcales, tradicionales de Edo y enseñanzas como las de Onna Daigaku; una generación después, las mujeres estaban preparadas para cumplir con su función de maestras de sus hijos, así como gozaban de un grado relativamente mayor de libertad gracias a los avances en la educación y a la introducción de valores occidentales sobre la mujer. Pero para aquellas que, como Oseki, se criaron en el período entre la Restauración de 1868 y 1900, tuvieron que afrontar las exigencias de un nuevo sistema de valores para el que no habían sido preparadas y que devaluaba su función en la sociedad. En esta historia Ichiyō nos ofrece las experiencias de todas esas voces que fueron ahogadas y olvidadas a pesar de sus esfuerzos por adaptarse a unos nuevos principios, en un mundo todavía anclado en la tradición.

## 5. Conclusión

A lo largo de este recorrido a través de tres de las historias más representativas de Higuchi Ichiyō se ha podido comprobar no sólo la profundidad de su estilo, sino también la riqueza de su contenido a la hora de analizar el estilo de vida de sus contemporáneas en todas las posiciones sociales: desde Oseki, en el rango más elevado; pasando por Midori y Ōmaki, en una posición alta dentro de los barrios licenciosos; y por último O-Riki, que representa el estilo de vida más humilde y laborioso.

Lo curioso de los relatos de Ichiyō es que, además de retratar fielmente las vivencias de mujeres de diversos orígenes y destinos, también son reflejo de las propias experiencias de la autora, representando diferentes etapas de su vida y su carrera profesional como escritora. Gracias a las técnicas del Realismo Literario, Ichiyō pudo reproducir con palabras lo que sus ojos veían día a día en el porvenir de los ciudadanos de Meiji.

115 Op.cit. Mezza y Hamada, p.64.

Es por eso que Ichiyō, como autora, representa la primera voz femenina a la que se le dio crédito por su talento dentro de los círculos literarios más prestigiosos de la época, tras varios siglos de aparente inactividad reconocida por parte de las mujeres en este arte, y figurando a la cabeza de una serie de futuras generaciones que ganarían terreno en el ámbito de la literatura y recordarían ya no sólo a sus contemporáneos, sino al mundo entero, la tradición de escritoras reconocidas de la que Japón es testigo desde el comienzo de su historia literaria. Sin embargo, Ichiyō como mujer también representa una nueva generación que surge en medio del proceso de modernización del país, y que pronto comenzarían a reclamar su posición dentro de la sociedad tras siglos de opresión por parte del sistema patriarcal reinante hasta aquel entonces. Si bien los motivos de Ichiyō para escribir no fueron reivindicativos en su esencia, sí que muestran un incipiente cambio en la mentalidad de la mujer sobre su situación y un cese del conformismo con el status quo. Debido a las duras circunstancias de su vida, la autora se vió obligada a afrontar la posición de matriarca de la familia Higuchi en un contexto en el que, a pesar de los cambios, el papel de la mujer seguía relegado a las labores reproductivas y de cuidado del hogar. En sus historias, Ichiyō expresó las dificultades que ella y todas sus contemporáneas debían afrontar para salir adelante sin la ayuda de los hombres, y para hacerse ver en un mundo eminentemente patriarcal. Así, las “heroínas” de las historias aquí presentadas, a pesar de no poder imponer un cambio en su situación, sí comienzan a reflejar el descontento generalizado entre la población femenina, y por primera vez empiezan a cuestionar el sistema patriarcal que dominaba sus vidas, desafiando la opresión impuesta sobre ellas tanto a nivel físico como intelectual. Esta tarea de liberación vería poco después de la muerte de Ichiyō sus frutos con el desarrollo de los movimientos feministas como el *Sekirankai* 赤瀾会 o publicaciones como *Seitō* 青鞞, que abogaban por un mayor reconocimiento de la posición femenina dentro de la jerarquía nipona.

En la realidad de un mundo encaminado a la modernización, donde el fin justificaba los medios, y la ambición por alcanzar el desarrollo más avanzado traicionaba la tradición, la población se vio arrastrada por la corriente de los cambios constantes, la inestabilidad y el desencanto. En este contexto, en palabras de Danly, Ichiyō “destiló de sus localizaciones algo que era universal, que capturaba la esencia de una generación en el mismo momento de su apesadumbrado desencanto: la caducidad de la amistad, el abuso de la mujer, el profundo desequilibrio entre el individuo y la sociedad, la poesía y la melancolía de la memoria, el camino no tomado”<sup>116</sup>.

Dado que parte del éxito asociado a la obra de esta autora se debió a la omisión, o más bien a la desatención, de su sexo, sus escritos fueron alabados en su momento por la exquisitez de su lirismo y la profundidad de su estilo. Por este motivo, en el presente análisis se ha tratado de revisar las historias con el objetivo de recordar que, más allá del refinamiento y la distinción de sus escritos, en sus protagonistas también se pueden encontrar ingeniosos retratos de mujeres en diversas situaciones, dentro de los que se puede disipar la reflexión de esta escritora sobre las circunstancias de su género en este tiempo de inminente cambio.

---

116 Op.cit. Danly, p.162.

## Bibliografía

- Bernstein, Gail Lee. *Recreating Japanese Women, 1600-1945*. Berkeley: University of California, 1991.
- Brownstein, Michael C. "Jogaku Zasshi and the Founding of Bungakukai". *Monumenta Nipponica* 35.3 (1980): 319-36.
- Compennolle, Timothy J. Van. "Happiness Foreclosed: Sentimentalism, the Suffering Heroine, and Social Critique in Higuchi Ichiyō's "Jūsan'Ya"". *Journal of Japanese Studies* 30.2 (2004): 353-81.
- Copeland, Rebecca L. *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*. Honolulu: University of Hawai'i, 2000.
- Copeland, Rebecca L. "The Meiji Woman Writer "Amidst a Forest of Beards"". *Harvard Journal of Asiatic Studies* 57.2 (1997): 383-418.
- Copeland, Rebecca L., y Melek Ortobasi. *The Modern Murasaki: Writing by Women of Meiji Japan*. New York: Columbia UP, 2006.
- Culler, Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford: 1997
- Danly, Robert Lyons; Higuchi, Ichiyō. *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichiyō, a Woman of Letters in Meiji Japan*. New York: W.W. Norton &, 1992.
- Doi, Takeo y Mark A. Harbison, *The Anatomy of Self. The individual Versus Society*. New York: Kodan-sha International, 1986.
- Higuchi, Ichiyō 樋口一葉, *Takekurabe* 「たけくらべ」, [[http://www.aozora.gr.jp/cards/000064/files/389\\_15297.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000064/files/389_15297.html)]. Visitado 03/12/2013.
- Higuchi, Ichiyō 樋口一葉, *Nigorie* 「にごりえ」, [[http://www.aozora.gr.jp/cards/000064/files/387\\_15293.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000064/files/387_15293.html)]. Visitado 03/12/2013.
- Higuchi, Ichiyō 樋口一葉, *Jūsan'ya* 「十三夜」, [[http://www.aozora.gr.jp/cards/000064/files/386\\_15291.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000064/files/386_15291.html)]. Visitado 03/12/2013
- Higuchi, Ichiyō y Amalia Sato. *Cerezos En Tinieblas*. Trans. Rieko Abe, Hiroko Hamada, and Virginia Mezza. Buenos Aires: Kaicron, 2006. Reseña: López Morales, Laura. Colegio de México
- Higuchi, Ichiyō, y Hisako Tanaka. "Jusan'Ya. The Thirteenth Night." *Monumenta Nipponica* 16.3/4 (1961): 377-94.
- Higuchi, Ichiyō, y Hisako Tanaka. "Nigorie-Muddy Bay: A Story by Higuchi Ichiyo (1872-1896)." *Monumenta Nipponica* 14.1/2 (1958): 173-204.
- Kaibara, Ekken, y Shingoro Takaishi. *Women and Wisdom of Japan*. London: J. Murray, 1905.

- Keene, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Columbia UP, 1999
- Maeda, Ai, y James A. Fujii. *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*. Durham, NC: Duke UP, 2004
- Sibley, William F. "Naturalism in Japanese Literature". *Harvard Journal of Asiatic Studies* 28 (1968): 157-69.
- Szondi, Peter, y Timothy Bahti, "Introduction to Hermeneutics". *New Literary History* Vol. 10, No. 1, *Literary Hermeneutics* (Autumn, 1978): 17-29.
- Takayama, Chogyū 高山樗牛, *Ichiyō joshi no "Takekurabe" wo yomite 一葉女史の「た けくらべ」を讀みて* (1896) [[http://www.aozora.gr.jp/cards/000271/files/4378\\_18570.html](http://www.aozora.gr.jp/cards/000271/files/4378_18570.html)]. Visitado 13/01/2014.
- Tanaka, Hisako. "Higuchi Ichiyō". *Monumenta Nipponica* 12.3/4 (1957): 171-94.
- Tanaka, Yukiko. "Reactionary Conservatism and Women Writers". *Women Writers of Meiji and Taishō Japan: Their Lives, Works, and Critical Reception, 1868-1926*. Jefferson, NC: McFarland, 2000.
- Winston, Leslie. "Female Subject, Interrupted in Higuchi Ichiyō's "the Thirteenth Night"". *Japanese Language and Literature* 38.1 (2004): 1-23.