



FACULTAD DE FILOSOFÍA

**Literatura y género como fenómenos  
urbanos en el Japón de posguerra:  
análisis de la figura de la mujer  
marginada en la obra *Ukigumo* de  
Hayashi Fumiko**

戦後日本の都市現象としての文学とジェンダー  
林芙美子著『浮雲』にみる放浪女性の分析

---

**Trabajo de Fin de Grado**

**Rebeca Baute Quintero  
Tutor: Rafael Abad de los Santos**

**Curso 2018-2019**

**GRADO EN ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL**

## Resumen

La literatura de mujeres en Japón ha gozado históricamente de una consideración inferior a la corriente masculina dominante, favoreciendo una descripción de la realidad del país limitada a la mirada masculina. Bajo la premisa de la naturaleza subversiva de las mujeres escritoras durante los períodos Meiji y Taishō, este trabajo ofrece un análisis de la representación de la mujer marginada y su relación con el *topos* urbano en la obra de Hayashi Fumiko, prestando especial atención a la novela *Ukigumo*. En esta obra, el vagabundeo, utilizado como metáfora de dislocación social, está intrínsecamente relacionado con el condicionante de género y constituye un fiel mapa del paisaje interno de la mujer en relación a las estructuras sociales japonesas. La contraposición del paisaje onírico y la realidad de la devastación de la posguerra actúa como representación del curso errático de la sociedad japonesa en su proceso de reconstrucción, caracterizado por la soledad y la instrumentalización de la mujer.

**Palabras clave:** posguerra japonesa, literatura de mujeres, género, Hayashi Fumiko, literatura geográfica

## Abstract

Historically, women's literature in Japan has been relegated to an inferior status when compared to the male dominated mainstream, perpetuating a portrayal of the country's reality that is restricted to the male gaze. Under the premise of the subversive nature of women's writing during the Meiji and Taishō periods, this paper proposes an analysis on marginalised women and their relationship with the urban *topos* in Hayashi Fumiko's work, focusing on the novel *Ukigumo*. In this novel, the act of wandering, used as a metaphor for social dispossession, is intrinsically associated with gender constructs and it unequivocally depicts the female internal landscape in relation to Japanese social structures. The antithesis between the dreamscape and the reality of postwar devastation portrays the aimlessness of Japanese society during its reconstruction; a process branded by loneliness and the exploitation of women.

**Keywords:** Japanese postwar, women's literature, gender, Hayashi Fumiko, geographical literature

## Índice de contenido

Cap. 1 - Introducción.....	2
1.1 - Justificación.....	2
1.2 - Objetivos.....	2
1.3 - Metodología.....	3
1.4 - Estructura.....	6
Cap. 2 - Mujeres escritoras en el canon literario japonés.....	8
2.1 - Mujeres en el canon clásico.....	9
2.2 - La modernidad Meiji y la “literatura de mujeres”.....	15
Cap. 3 - Hayashi Fumiko: autora y obra.....	21
3.1 - La vida de Hayashi Fumiko.....	21
3.2 - Influencias y estilo.....	24
3.3 - Temática y evolución.....	28
Cap. 4 - Ukigumo: el pesimismo de posguerra y el consuelo del espacio onírico.....	34
4.1 - Resumen de la novela.....	36
4.2 - La conexión entre “deambuleo” y sociedad.....	38
4.3 - Viaje por el paisaje de posguerra.....	41
4.4 - Ukigumo y la resiliencia de la “nueva mujer”.....	47
Cap. 5 - Conclusiones.....	49
Cap. 6 - Referencias bibliográficas.....	53

## Cap. 1 - Introducción

### 1.1 - Justificación

En la literatura japonesa, las mujeres han jugado desde sus comienzos un papel de suma importancia. Desde la literatura clásica de Sei Shonagon o Murasaki Shikibu, hasta autoras contemporáneas como Yoshimoto Banana y Kawakami Hiromi, es relativamente común encontrarnos con contenido o referencias relativas -a la vez que vagas- a autoras literarias. Sin embargo, el grueso de investigaciones descansa en la obra de escritores hombres, especialmente cuando nos acercamos a los períodos Edo y Meiji. Aunque en parte esto ocurre debido a que las obras escritas por hombres han sido siempre mucho más abundantes, también existe cierta tendencia a obviar las aportaciones de sus coetáneas en favor de la visión masculina incluso al intentar ahondar en la cuestión de género. Debido a este vacío en el currículo literario, pudiera parecer que las aportaciones de mujeres en estas épocas no fueran relevantes. Tanto en España como en Japón, el contenido de los diversos cursos acerca de literatura en los que hemos participado ponen énfasis en los grandes autores de la modernidad: Natsume Sōseki, Kawabata Yasunari, Mishima Yukio, Mori Ōgai, Tanizaki Jun'ichirō o Akutagawa Ryūnosuke. Algunos de estos autores han sido traducidos durante décadas y podemos acceder a muchas de sus obras en español. A pesar de nuestro especial interés por la literatura japonesa, no es hasta 2013 que nos encontramos de manera fortuita con la novela *Hōrōki* 『放浪記』 (*Diario de una vagabunda*, 1930) de Hayashi Fumiko en las estanterías de una librería. Esta es la primera traducción de la autora publicada en español, ahora descatalogada. Desde principios de la década de 2010 podemos encontrar alguna novela o relato de autoras de Meiji y Taishō publicadas en España y a comienzos de 2018 se publicó también *Ukigumo* 『浮雲』 (*Nubes Flotantes*, 1951), novela que nos ocupa en este trabajo.

### 1.2 - Objetivos

Podemos extrapolar la ausencia en las librerías al plano académico, donde escasean los artículos, libros o investigaciones sobre autoras concretas. Es posible encontrar textos acerca de varias autoras, revistas o una escritora en concreto, pero en pocos casos se trata de análisis exhaustivos de sus textos, que tampoco encontramos de

manera sencilla en inglés u otra lengua aparte del japonés. En concreto, los textos existentes sobre Hayashi Fumiko son insuficientes y no cubren buena parte de su obra. Muchos de estos escritos se centran en *Hōrōki* por ser su novela más conocida, pero no debemos caer en el error de pensar en esta, su ópera prima, como su único estilo o la única aportación destacable que realizó durante su carrera.

Una de las principales características que llama nuestra atención en la obra de Hayashi es su uso como elemento casi omnipresente del espacio, que cobra gran importancia en el desarrollo de sus mujeres protagonistas. Leyendo detalladamente sus novelas y relatos podemos encontrar las claves para entender el conjunto de su obra como una gran metáfora de la sociedad de posguerra. En ella, los personajes vagan de un lado para otro, y precisamente en la definición del efecto del entorno en los personajes hayamos el retrato del presente y el futuro social de Japón que Hayashi quería presentar a sus lectores. El deambuleo en su obra está marcado por el componente de género, así como por sentimientos de nostalgia, de soledad o la visión de la ciudad como hogar impersonal para las mujeres pobres. Mediante el viaje de las protagonistas, Hayashi conecta el espacio geográfico con el paisaje interno de la mujer con una narrativa delicada pero cruda, y su sincera crónica de la vida al margen de la sociedad la sitúa como una de las escritoras cumbre de la posguerra.

### 1.3 - Metodología

Para presentar *Ukigumo* y otras piezas de Hayashi atendiendo a la idea subyacente del deambuleo en la mujer, enfatizando en todo momento el condicionante geográfico y la topografía de los personajes, nos hemos aproximado a la obra de la autora desde varias perspectivas a fin de confeccionar un análisis amplio de sus implicaciones. Para ello, hemos encontrado que realizar una aproximación en términos de geografía literaria resulta peculiarmente apropiado dada la temática.

La geografía literaria, como punto de encuentro entre los estudios de geografía humana y estudios literarios, se encuentra todavía en un estado embrionario en lo que respecta a su desarrollo como disciplina, sin un marco teórico claramente definido o un consenso universal sobre las áreas de estudio que puedan llevar este desarrollo a término. Numerosos investigadores han centrado sus estudios tanto en el desarrollo de dicho marco teórico como en tratar de hallar la respuesta a por qué esta convergencia de

disciplinas resulta tan problemática y despierta en cada autor un enfoque diferente. Como señala Alexander (2015), el interés por las cualidades espaciales de la literatura surge como respuesta a dos factores: el giro hacia lo espacial generalizado en la humanidades desde 1980 y la preocupación por el elemento cultural en las diferentes disciplinas geográficas, que comenzaría en la década de los 90. Muchos autores contemporáneos han intentado definir los usos y objetivos de la geografía literaria; Franco Moretti según la utilidad de los mapas para analizar la lógica narrativa, Andrew Thacker atendiendo al espacio como condicionante de los diferentes estilos literarios (Alexander, 2005) y Marc Brosseau reclamando una mayor atención a la narrativa, la intertextualidad y el poder subversivo del texto ficción, entendido dentro del contexto en que fue escrito, publicado y leído (Hones, 2008). Todo intento de unificar estas posturas ha sido en vano, con pocos autores que valoren “la necesidad de prestar atención tanto a la “textualidad del espacio” como a la “espacialidad del texto”” (Stainer en Hones, 2008, p.1307), lo que dificulta la tarea de escoger un marco teórico firme para un análisis como este de cualquier obra literaria.

Consideramos que las ideas de Sheila Hones (2008) resultan de gran ayuda a la hora interconectar posturas tan dispares; dado que se trata de un campo interdisciplinario, el esfuerzo colectivo debe ir enfocado a contribuir a su desarrollo aceptando que el enfoque propio está limitado por un contexto y aceptando la validez de enfoques alternativos también condicionados por su contexto. Hones llama a esto "leer más allá de las fronteras" (trad. de la a.), una postura co-productiva que valida tanto aportaciones teóricas como lecturas y análisis de obras concretas como parte fundamental en el debate en torno a la geografía literaria. De esta manera, podemos entender el contexto espacial de la creación, el estudio del texto, la interacción autor-lector y el poder del texto para provocar cambios en el entorno geográfico de sus lectores como parte de un único análisis centrado en los condicionantes espaciales de la obra, tanto los que afectaron a la obra como los provocados por la misma.

Como hemos mencionado, Hayashi Fumiko desarrolló durante toda su carrera multitud de temáticas relacionadas con el espacio, el entorno urbano, los viajes y la pertenencia de la mujer. Tomar este enfoque espacial en el análisis de *Ukigumo*, prestando especial atención a las implicaciones de género de la obra y su entorno, abre ante nosotros un sinfín de posibilidades de interpretación y crítica literaria. Tratándose

de una novela con una gran variedad de paisajes, entornos y descripciones ambientales que progresan junto al desarrollo de la trama, este enfoque topográfico nos ayudará a la hora de plantearnos si el espacio supone un condicionante directo hacia y desde la novela y hasta qué punto llega el uso metafórico del mismo.

En cuanto a la metodología y fuentes que hemos observado durante nuestra investigación, hemos recopilado libros y artículos de tema generalizado sobre literatura japonesa a fin de identificar las diferentes corrientes e innovaciones que ocurrieron durante Meiji, entre los que debemos destacar las aportaciones de Orbaugh (2003) en el manual *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. Tratándose de una autora que colaboró en ocasiones con publicaciones feministas y estaba sujeta a la misma crítica con ellas que cualquier escritora mujer, hemos considerado imprescindible cotejar textos centrados en la perspectiva feminista del resurgimiento de la escritura de mujeres. La perspectiva histórica de Mackie (2003) y el exhaustivo análisis de las motivaciones de las pioneras de Sievers (1983) nos ha proporcionado la base de conocimiento para situar a las escritoras de Meiji y Taishō en su contexto de militancia.

A la hora de adentrarnos ya en la literatura de mujeres, hemos utilizado principalmente las ideas la escritura como subversión del marcado componente de género asociado al concepto de “literatura femenina” que encontramos en Ericson (1997) y Mizuta (1996), así como la percepción de la “modern girl” y la difusión literaria en revistas como parte indispensable del movimiento de liberación de la mujer que podemos ver en Silverberg (1983) y Frederick (2006). Los ensayos de Yosano ([1921] 2006) y Kobayashi ([1938] 2006) nos acercan a la postura relativa a la literatura de mujeres de la crítica literaria producida desde Taishō.

El libro *Wandering Heart: The Work and Method of Hayashi Fumiko* de Fessler (1998) resulta de uso casi obligatorio a la hora de recabar información sobre la vida de la autora, sus influencias y su contacto con el mundo literario masculino. Nos permite no solo diferenciar entre los datos “autobiográficos” que Hayashi incluía en su prosa, sino también situar el proceso de creación de las obras a analizar en el entorno que rodeaba a Hayashi en cada momento y cómo esta lo incorporaba en sus historias. Las aportaciones de Mizuta (1996) han sido cruciales a la hora de ayudarnos en la crítica de

*Ukigumo* atendiendo al factor geográfico en el desarrollo psicológico de los personajes y sus acciones. Se trata de la única autora que desarrolla sus ideas específicamente sobre esta obra, y su aproximación se acerca mucho a lo que podemos entender como crítica de geografía literaria según las propuestas de Hones. El análisis de Mizuta se centra principalmente en los acontecimientos de la novela, poniendo muy poca atención a la calidad narrativa o el desarrollo del estilo en la prosa de Hayashi y sus implicaciones.

Dada la importancia que guarda el texto literario a la hora de acometer una crítica, hemos leído exhaustivamente todas las obras de Hayashi Fumiko mencionadas en este trabajo y recogidas en las referencias; se trata de todas las obras de Hayashi Fumiko disponibles en inglés y español hasta la fecha. En su mayoría, son obras del período de posguerra, que cuentan con una mayor consideración, aunque también incluyen parte de la poesía y diarios de viaje escritos en sus primeros años. Debemos aclarar que, según se puede observar en la bibliografía, en ocasiones hemos leído y utilizado más de una versión de una misma novela. El caso más relevante es el de *Hōrōki*, la cual hemos consultado en el japonés original y en sus traducciones al inglés (incluida en Ericson, 1997) y al español tras detectar varias inconsistencias de las traducciones durante su lectura. A fin de minimizar las confusiones en el análisis que pudiera producir el uso de citas directas de la novela, hemos incluido citas en el original con traducciones propias cuando fuera pertinente.

#### 1.4 - Estructura

El presente trabajo seguirá una estructura principalmente dividida en tres partes a fin de introducir al lector en el contexto cultural e histórico de las escritoras japonesas y más tarde poder relacionar estas circunstancias a Hayashi Fumiko, su obra y *Ukigumo*.

Comenzaremos con una breve revisión de la importancia de la mujer en la literatura japonesa a lo largo de la historia para situar a la autora y sus influencias en el contexto donde se desarrollaron. Incluiremos en este estudio a algunas de sus coetáneas y las publicaciones y revistas donde colaboró, así como la importancia de las primeras aportaciones en la literatura feminista.

Para continuar, desarrollaremos un resumen de los eventos más importantes de la vida de la autora, que influyeron de gran manera en su obra. A ello se suman las influencias de diferentes autores occidentales y orientales en su estilo y el curso de su

obra. A fin de demostrar que la temática en la obra de Hayashi no fue un elemento muy cambiante, continuamos con un variado análisis de elementos presentes durante toda su carrera y cómo fueron presentados en sus obras en diferentes períodos de su carrera.

En siguiente lugar, habiendo analizado los factores que influyeron durante toda la carrera de Hayashi, podremos relacionar todos estos elementos en el análisis de su novela *Ukigumo*. Atendiendo al factor topográfico como conector de todas las experiencias vividas en la posguerra, realizaremos un resumen de la novela, un análisis de sus implicaciones sociales y, finalmente, un seguimiento de todos los espacios geográficos en la novela y su repercusión en la vida de los personajes.

Tras ello, presentamos las principales conclusiones que se derivan de nuestra investigación, valorando el cumplimiento de nuestros objetivos y la validez de nuestra tesis en este trabajo titulado; «*Literatura y género como fenómenos urbanos en el Japón de posguerra: análisis de la figura de la mujer marginada en la obra Ukigumo de Hayashi Fumiko*».

## Cap. 2 - Mujeres escritoras en el canon literario japonés

Leer a autoras japonesas resulta en muchos casos tan sencillo como encontrar una novela o relato que capte nuestra atención y leerlo de manera sincera. Una lectura como esta nos dará un primer contacto con la obra, un descubrimiento que podrá despertar en muchos casos una sensación de curiosidad. Hoy en día no es complicado encontrar obras de autores orientales en las estanterías de cualquier librería, pero las obras escritas por mujeres siguen permaneciendo ocultas e inexploradas por el público occidental. En el caso de Japón, estas obras suponen una parte sumamente importante del corpus literario del país, tanto en cantidad y calidad como en aportación a diversas corrientes. Sin embargo, las obras de mujeres siguen estando categorizadas bajo el término *joryū bungaku* 女流文学 (literatura de mujeres) y en muchos casos situadas en rincones de las librerías dedicados únicamente a esta literatura. Las implicaciones de este término, así como el de *joryū sakka* 女流作家 (mujer escritora), pueden pasar inadvertidas para el lector occidental, pero se trata de una de las cuestiones principales consideradas por los investigadores como definitorias del desarrollo de la literatura de mujeres. Desde la era Taishō (1912-1926) muchos autores y críticos literarios utilizaban el término como definición del género y también del estilo literario de las autoras. Las presunciones generales eran que esta literatura de mujeres era de menor calidad estética, utilizaba un lenguaje más sencillo y estaba plagada de sentimentalismos y atención a nimiedades cotidianas.

Menospreciando de esta manera a las autoras, resultaba difícil para ellas ser consideradas en estándares literarios similares a los masculinos en lo que a crítica se refiere. La clave de esta distinción se encuentra en la etimología de la palabra *joryū*, que podemos dividir en *jo* 女 (mujer) y *ryū* 流 (estilo, corriente). Para evitar la innecesaria clasificación de las autoras como pertenecientes a un estilo particular, críticas feministas actuales han reemplazado el término por el de *josei* 女性 (mujer, género femenino) o incluso definido el canon literario clásico como *danryū bungaku* 男流文学 (literatura de hombres: literalmente “literatura de corriente masculina”), pero su uso sigue estando muy extendido.

Como hemos ido anticipando, el olvido en el que han caído muchas escritoras niponas está intrínsecamente relacionado con el desarrollo histórico del país y, aunque

no sea necesario conocerlo para disfrutar de las obras y su calidad estética, resulta clave para comprender las circunstancias en las que las mujeres producían y publicaban sus escritos.

## 2.1 - Mujeres en el canon clásico

En el canon literario clásico, al contrario que en la mayoría de literaturas del mundo, las mujeres japonesas ocuparon siempre un lugar muy destacado. Desde el período Nara (710-794), podemos encontrar aportaciones de mujeres en el *Kojiki* 『古事記』 (*Crónica de antiguos hechos*, 712) o en la antología poética *Man'yōshū* 『万葉集』 (*Colección de Diez Mil Hojas*, 759), obras que se encuentran entre las más importantes del país. Es durante el período Heian (794-1185) cuando se producirán las aportaciones más importantes por parte de mujeres, con obras que a día de hoy continúan siendo parte de la formación en literatura clásica en el sistema educativo japonés (Ericson, 1997). Esta etapa de esplendor se debe en gran parte a la popularización del *hiragana* ひらがな -silabario conocido como “mano de mujer” (*onna te* u *onnade* 女手)-, que permitió a las mujeres, que no poseían acceso a la educación en caracteres chinos y por ello no podían escribir en el clásico *kanbun* 漢文 o de forma fonética mediante el *man'yōgana* 万葉仮名, expresar su voz literaria por primera vez. Escritos en *hiragana* encontramos la antología poética *Kokin Wakashū* 『古今和歌集』 (*Colección de Poesía waka antigua y moderna*, 905), el *Genji monogatari* 『源氏物語』 (*Novela de Genji*, ca. 1021) de Murasaki Shikibu, *Makura no sōshi* 『枕草子』 (*El libro de la almohada*, 1002) de Sei Shonagon o *Sarashina nikki* 『更級日記』 (*Diario de Sarashina*, ca. 1050) de Takasue no Musume. Estos manuscritos de mujeres son generalmente relatos de la corte, a menudo en formato *uta nikki* 歌日記 (diario poético), que recogen observaciones y reflexiones de las damas nobles, poemas *waka* 和歌 de composición propia y, por primera vez, expresiones de la vida personal de las autoras.

Por otro lado, los hombres estaban limitados a textos escritos en caracteres chinos, a excepción del *waka*, y a unas convenciones literarias con poco margen para la expresión personal. Es probablemente por ello que, como señala Ericson (1997), el

escritor Ki no Tsurayuki (ca. 872-945) decidiera poner las palabras de su celebrado *Tosa nikki* 『土佐日記』 (*Diario de Tosa*, 934-935) en boca de un personaje femenino. Con este artificio se nos presenta el diario de un viaje, con numerosos poemas intercalados, que pretende expresar el duelo por la pérdida de una hija, un tema personal normalmente limitado a la literatura femenina.

A su vez, las convenciones sociales que ataban a las mujeres al estilo confesional escrito en *hiragana* no siempre se mantenían impermeables y podemos encontrar a autoras nobles, como Murasaki Shikibu, que utilizaba caracteres chinos en sus manuscritos y otorgó al Príncipe Genji el papel central en su obra cumbre. Este tipo de subversión de género y normas sociales daba a las mujeres la oportunidad de expresarse fuera de los límites permitidos de sensibilidad y contemplación existiendo numerosos ejemplos en la literatura universal de autoras que adoptaban pseudónimos o personajes masculinos para explorar su creatividad, sexualidad y cultura desde un prisma vetado por su sexo.

A pesar de su gran presencia en la literatura clásica, durante la edad moderna las posibilidades de las mujeres de plasmar sus creaciones fueron disminuyendo de tal manera que su contribución al canon literario hasta el período Edo parece casi inexistente. Tanto las numerosas guerras internas y hostilidades internacionales como el rápido auge del Neokonfucianismo limitaron a las mujeres a un papel más doméstico que el que había representado antes en la sociedad a fin de mantener la moralidad pública. Especialmente durante el período Tokugawa, los preceptos neoconfucianos dictaban la vida de las mujeres desde el trabajo y la maternidad hasta codificaciones rígidas sobre cómo comportarse, vestir, hablar o cuándo salir del hogar (Ericson, 1997). Este control era ejercido con especial fuerza sobre las mujeres aristócratas de familias *samurai*, que se encontraban en una posición mucho más limitada que las nobles de antaño, siendo consideradas poco más que “vientres prestados” (*hara wa karimono* 胎は借り物) (Sievers, 1983, p.4) en un sistema patrilineal y patrilocal en el que su finalidad se reducía a producir un heredero varón para la familia. Estas mujeres disfrutaban de muy pocos derechos al no ser consideradas ciudadanas, siendo imposible para ellas heredar el patrimonio familiar o defenderse de acusaciones de adulterio que podían suponer su ejecución (Sievers, 1983).

En el período Edo se producirá una vuelta parcial a la literatura de mujeres, una

vez más asociada a los géneros considerados femeninos como los diarios de viajes y la poesía. Concretamente un número destacable de mujeres escribía en el género del *haikai no renga* 俳諧の連歌 (versos ligados), aunque su poesía fuera conocida como *nyōbō renga* 女房連歌 (versos ligados de mujeres) en muchas ocasiones, diferenciando así el círculo de escritoras y su obra de la corriente principal masculina. La poesía de mujeres no podía ser juzgada junto a la convencional, siendo considerada un subgénero inferior.

Es en referencia a estas autoras modernas donde se comienzan a usar los términos *joryū bungaku* y *keishū sakka* 閨秀作家 (mujer escritora) y pese a lo peyorativo de este último (*keishū* 閨秀, mujer dotada en las artes, puede ser leído literalmente: [una de la] habitación [que] destaca) (Ericson, 1997, p.35) y la clara separación que su uso supone de los círculos literarios, estos términos fueron muy usados durante Meiji, aunque haciendo referencia únicamente al sexo de las autoras (Ericson, 1997).

Con la llegada de la Restauración Meiji en 1868 y la occidentalización parcial del país, vino la búsqueda del progreso y la modernidad a un ritmo acelerado. Muchos intelectuales fueron enviados al extranjero, como en el caso de la Misión Iwakura, para tomar nota de los avances en materia de legislación, sociedad y academia, pero esta aceptación de la influencia de varios países occidentales, acrítica en numerosos casos, se tradujo en la necesidad de una transición a la nación moderna que no reescribiera por completo los valores tradicionales japoneses (Orbaugh, 2003). Estos cambios, cristalizados en la Constitución de 1890 y el Código Civil de 1896 (vigente en la actualidad), contemplaban cierta concesión de derechos para las mujeres que, aún siendo revolucionarios para su época, respondían más a un interés en igualarse a las potencias occidentales equiparando el estatus de las mujeres, que a una pugna real por la igualdad de género. Por lo tanto, los cambios suponían una cuestión de imagen, no de sustancia, y las vidas de las mujeres, especialmente de aquellas pertenecientes a los círculos aristocráticos y familias de *samurai*, continuaron estando fuertemente politizadas y suprimidas. La idea de la “nueva mujer” promulgada por las instituciones de Meiji no respondía a las denuncias de los numerosos círculos feministas que habían comenzado a formarse, sino a un estándar occidental que emulaba los valores victorianos de feminidad y pureza (Sievers, 1983). Con este rol de domesticidad y

crianza en mente, todo cambio social que mejorara la vida y libertad de las mujeres quedaba severamente limitado bajo un nuevo modelo de conducta.

A su vez, otro de los grandes cambios generados por la modernización del país fue la creación de una nación-estado moderna, lo que supuso la creación de un nuevo paradigma de ciudadanía nacional (Orbaugh, 2003). Mediante ideas de patriotismo y nacionalismo, los legisladores e intelectuales de Japón crearon una red de conceptos y formas de gobierno que aportaran a los súbditos imperiales una identidad común. Esta fórmula de creación de la tradición se corresponde indudablemente con la concepción de “comunidad imaginada” de Benedict Anderson (1983) según la cual los miembros de una nación perciben una relación horizontal de camaradería con los otros miembros de un grupo homogéneo. Estas ideas son generadas en parte por la propia comunidad, pero generalmente son validadas por un discurso nacional oficial y la representación en el arte y los medios, como en el caso de Japón, que contaba desde el período Edo con dos elementos clave para la difusión del discurso nacionalista; una imprenta desarrollada y un índice de alfabetización elevado.

La identidad nacional de Japón también se vio influenciada por ideas de modernidad coloniales y de jerarquía nacional y racial, diferenciando claramente a grupos marginales dentro de la propia nación a pesar de su discurso de universalidad de la ciudadanía (Mackie, 2003). Estos súbditos apartados de la ciudadanía y los derechos que esta otorgaba eran principalmente las mujeres, extranjeros y miembros de diferentes etnias japonesas, como los *hinin* 非人 (no-humano) o *eta* 穢多 (gran cantidad de suciedades). La ciudadanía, por tanto, quedaba codificada en función del género, y en sucesivas leyes las mujeres se vieron desprovistas de aún más derechos. Además de no estar incluidas en el sufragio universal de la Constitución Meiji, en 1900 la *Chian Keisatsu Hō* 治安警察法 (Ley de Orden Público y Policial) prohibió a las mujeres hasta 1945 en su Artículo 5 participar en reuniones políticas, unirse a partidos, hablar en público sobre el tema o asistir a las sesiones públicas en las cámaras de la Dieta bajo pena de prisión (Mackie, 2003).

A pesar del clamor feminista y la preocupación de algunos intelectuales reformistas de Meiji, el acceso al mercado laboral, la libertad de expresión y representación en igualdad de condiciones resultaba imposible en una nación que promulgaba tradiciones inventadas para cimentar su nueva identidad nacional. La idea

de *kazoku-kokka* 家族国家 (nación-familia), que situaba al emperador como padre de todos sus súbditos, se repetía a menor escala en la tradición inventada de la *ie* 家 (unidad familiar), creada sobre el modelo de piedad filial confuciano de la familia *samurai*, en la cual el hombre ostentaba toda la autoridad legal y la mujer quedaba relegada al rol doméstico y reproductivo (Orbaugh, 2003). Se popularizaron varias expresiones en la época para reforzar este sistema de división de género, entre las que podemos destacar *fukoku kyōhei* 富国強兵 (país rico, ejército fuerte) o la paradigmática *ryōsai kenbo* 良妻賢母 (mujer buena, madre sabia), acuñada por Nakamura Masanao en el diario de una de las sociedades de crítica social más influyentes de la época, la *Meiropusha* 明六社 (la Sociedad Meiji 6) (Sievers, 1983). Bajo este último precepto, las jóvenes en el entorno urbano podían y debían completar su educación primaria y acudir a un instituto femenino a fin de convertirse en buenas educadoras y desempeñar esta tarea en las escuelas y en el hogar. De esta manera, las mujeres sublimarían su “verdadera feminidad” y su contribución a la modernización quedaría totalmente instrumentalizada. A pesar del avance que suponía el acceso a la alfabetización y educación superior en términos de libertad intelectual para las mujeres, la realidad es que, aunque se tratara bajo un nuevo nombre, la idea del lugar de la mujer en la sociedad distaba muy poco de la promulgada durante el período Edo. En *Onna Daigaku* 『女大学』 (*Manual de la Mujer*), el texto educativo neo-confuciano para mujeres más importante, encontramos la siguiente definición:

*Woman has the quality of yin (passiveness). Yin is of the nature of the night and it's dark. Hence, because compared to a man, she is foolish, she does not understand her obvious duties... She has five blemishes in her nature. She is disobedient, inclined to anger, slanderous, envious, stupid. Of every ten women, seven or eight will have these failings... In everything she must submit to her husband.* (Traducción de Ackroyd en Sievers, 1983, p. 5)

Los ideales promulgados en este manual responden al principio Tokugawa de *danson jōhi* 男尊女卑 (respeto al hombre, desprecio a la mujer), que bajo la idea de piedad filial y obediencia tomaron una nueva forma en Meiji, con las prohibiciones sobre la actividad política, el divorcio o la indumentaria y el corte de pelo. Todo aspecto de la vida de las mujeres quedaba sujeto a decisiones tomadas por el Estado, su padre o

su marido, lo que llevaría a muchas organizaciones de mujeres a rebelarse contra este sistema (Mackie, 2003). Las asociaciones feministas y participantes en círculos socialistas y anarquistas suelen ser los ejemplos de protesta más destacados y mencionados por los historiadores y antropólogos. En efecto, estos grupos, así como los círculos literarios y revistas femeninas que analizaremos más adelante, plantearon públicamente cuestiones que de otra manera habrían permanecido en la sombra como el concubinato, la prostitución, el sufragio o el rol del ama de casa como trabajadora de pleno derecho. Existe sin embargo una clara diferencia de clase entre muchas de estas mujeres y la mayoría de las habitantes de las zonas urbanas ya que, incluso en el caso de las feministas socialistas, muchas de ellas provenían de familias adineradas o aristocráticas.

Coincidiendo con el despertar de la conciencia feminista, durante la era Meiji se produjo un primer resurgir de la literatura de mujeres, protagonizado también principalmente por mujeres nobles que habían tenido acceso a la educación y el estudio de los clásicos. A pesar de que podemos empezar a vislumbrar la lucha por cambiar el rol literario femenino en sus obras, se trataba indudablemente de las palabras de mujeres acomodadas, familiarizadas con la literatura e ideas occidentales, que no compartían las mismas preocupaciones y necesidades que la clase baja urbana (Copeland, 2006). Uno de los motivos principales por los cuales estas autoras no llegarían a desarrollar su obra, en su mayoría, tanto como sus compañeras de Taishō era la vida marital. Tras su matrimonio con un hombre también acomodado, muchas mujeres dejaban casi por completo la escritura profesional y esta pasaba a ser un pasatiempo más. A pesar de estas limitaciones, podemos encontrar autoras muy prolíficas en Meiji, como Miyake Kaho (1868-1944), Tazawa Inafune (1874-1896), Wakamatsu Shizuko (1874-1896) o Higuchi Ichiyō (1872-1896) (Copeland, 2003). Higuchi, al contrario que sus contemporáneas, rara vez incorporaba ideas sacadas de modelos occidentales en sus historias, prefiriendo ceñirse a un estilo clásico y de lectura compleja influenciado puramente en los clásicos. Quizá lo clásico influyera en la fama de Higuchi y condenara al resto de escritoras de Meiji al olvido, pero sin importar de cuál de estos estilos se tratara, las historias de mujeres eran criticadas fácilmente si no se ceñían a los valores morales de la época, coartando a las mujeres a escribir en un estilo "femenino" y sacrificar su arte en favor del matrimonio (Copeland, 2003).

Es también de gran importancia la figura de Yosano Akiko (1878 -1942), poetisa envuelta en graves controversias y críticas tras publicar su colección de *tanka* *Midaregami* 『みだれ髪』 (*Pelo enredado*, 1901). En ellos la autora expresa amor por su marido pero también la femineidad como algo vivo, sexual y libre, en un desafío a la sociedad patriarcal Meiji nunca antes visto que causó gran revuelo en la escena literaria. Aparte de su propia obra, Yosano dedicó también sus esfuerzos a la publicación de la obra de escritoras que no habían tenido esta oportunidad, tratando de dar la importancia que se merecían a las autoras olvidadas en épocas aún menos favorables (Ericson, 1997).

## 2.2 - La modernidad Meiji y la “literatura de mujeres”

Al mismo tiempo que ocurría este despertar en la conciencia femenina, debemos fijarnos en un factor puramente literario que posibilitó el resurgimiento de la literatura de mujeres; una nueva época dorada no podía estar protagonizada solo por voces acomodadas y educadas. Durante Meiji y Taishō se produjo una revolución en la literatura que abogaba por universalizar el acceso a los textos y desechar la tradición literaria china que seguía influyendo en Japón. Con ello, la reforma del *genbun'itchi* 言文一致 (unificación de la lengua vernácula y literaria) rechazaba el *bungo* 文語 (lenguaje escrito) que se seguía utilizando, basado en el *kanbun* chino y promovía una adaptación del *kōgo* 口語 (lenguaje coloquial) que redujera el uso de *kanji* obsoletos en la literatura. Este cambio lingüístico estaba ligado a la idea de la novela moderna, una nueva forma que respondía a la subjetividad de la identidad moderna que se comenzaba a explorar en la corriente *shizen shugi* 自然主義 (Naturalismo japonés). Es necesario destacar que el dialecto escogido como neutro en el *genbun'itchi* fuera el de la región Tokio-Yamanote (Orbaugh, 2003). A pesar de que esta decisión suele presentarse como arbitraria, consideramos que, ciertamente, responde al lugar de residencia de la mayoría de miembros de *bundan* 文壇 (círculo literario), pero sus implicaciones van algo más allá. Escoger este dialecto en concreto ligaba claramente la experiencia moderna a la del sujeto urbano en Tokio. Consideramos que la ciudad, a partir de este momento, pasará a convertirse en un elemento más presente en las obras, otro protagonista a analizar, uno

cuyos cambios reflejan el paso de Japón por diferentes etapas en su proceso de modernización.

La mayoría de los investigadores coinciden a la hora de precisar la evolución de los cambios propuestos en el *genbun'itchi*; tras varios intentos fallidos, la primera novela (*shōsetsu* 小説) moderna, *Ukigumo* (Nubes Flotantes, 1887), se atribuye a Futabatei Shimei (1864-1909). Se considera que en ella, por primera vez, se explora en lenguaje moderno el dilema interno de un protagonista anti-héroe, Bunzō, que se debate en sus sentimientos por su prima Osei (Ueda, 2003).

Indudablemente, una revolución como esta facilitó finalmente a las mujeres el acceso a la literatura y la escritura en una situación similar a la de los hombres, lo cual había sido imposible antes, dada la falta de escolarización. Aún así, no significó para ellas el mismo nivel o el mismo reconocimiento de su ingenio y es, a comienzos de Taishō, con una nueva y variada generación de mujeres escritoras, cuando se comenzará a usar los términos *joryū bungaku* y *joryū sakka* para hacer referencia al género de las autoras (Ericson, 1997). El incremento de autoras y su descarada oposición al *bundan*, dominado por hombres, provocó un claro rechazo. La crítica y otros escritores catalogaron la literatura de mujeres como un sólo estilo, un patrón a esperar de la mano de una mujer que, a pesar de no compartir una tradición o corriente, poco diferiría de las palabras de sus contemporáneas. Ericson (1997) considera que esta definición emergió como una "categoría residual" que no respondía a criterios intrínsecos a la obra de las mujeres, sino a distinciones conceptuales entre hombres y mujeres que gozaban de mucha difusión a principios de la era Taishō. Las características criticadas por los hombres eran muchas, desde falta de *chisei* 知性 (intelecto [del escritor hombre]) hasta la "naturaleza imitativa" de las mujeres que escribían de manera poco femenina. Los elogios de la crítica a algunas escritoras pasaban siempre por la suposición de que las mujeres poseían características especiales que las hacía destacar escribiendo emociones inherentemente femeninas como el *onnen* (rencor profundo) (Ericson, 1997). Como hemos mencionado algunas autoras, atadas por estas restricciones, trataron de usar su plataforma para subvertir esta percepción masculina. En su ensayo *Onnarashisa to wa nani ka* 「「女らしさ」とは何か」 (¿Qué es la "feminidad"?, 1921) publicado en la revista *Fujin kurabu* 『夫人クラブ』 (*Club de Mujeres*), Yosano Akiko critica

abiertamente a los polemistas que se oponen a la "androgenización de la mujer" que no se comporta como una "muñeca dócil". Igualando lo que los críticos definen como "feminidad" a una "humanidad" que debería ser compartida por ambos sexos, Yosano recurre a la historia de la literatura para desmontar el mito de los rígidos roles de género y pedir igualdad para las mujeres en la educación y el trabajo;

*If there were a historically determined, permanently frozen division of labor by sex, men would be invading women's territory when they became tailors or cooks [...], and "men's androgynization" would become a subject of debate. We would have to criticize Ki no Tsurakuyi, who wrote what is called a "woman's diary" for the same reason, accusing him of having lost his "manliness". Instead, he is revered as a poet and as a pioneer of our national literature. (Yosano Akiko (Trad. Laurel Rasplica Rodd) en Copeland, 2006, p. 44)*

Por otra parte, el célebre crítico literario Kobayashi Hideo (1902-1983) enfocaba el problema de la *joryū bungaku* desde otro prisma, apoyando una clasificación de la literatura que no prestara atención al género. Defiende, por tanto, la inclusión de las autoras en el *bundan* sin distinciones, pero en su ensayo *Joryū sakka* 『女流作家』 (*Escritoras mujeres*, 1938) cae en la trampa de afirmar;

*As a writer, one's own sex must not enter into the work. The soul of a writer, or to put it differently, the soul of a true poet is evidently something elusive and indefinable that can only be firmly grasped by those that have abandoned their own human nature. [...] I cannot help but to be confused when I come across a term like "woman writer". (Kobayashi Hideo (Trad. Kathryn Pierce y Mika Endo) en Copeland, 2006, p. 48)*

Así, de alguna manera se menosprecia el trabajo de todas aquellas escritoras que lucen orgullosas el título de *joryū sakka* y escriben en ese estilo "femenino" que los hombres pocas veces exploraban: relatos de la vida diaria, sentimentalismo y delicadeza. A su vez, resta importancia a las escritoras de tono "masculino" a las que se alababa por su representación de personajes hombres pese a su sexo.

A pesar de contar con aliados, las mujeres quedaban constantemente excluidas del *bundan* y no resulta inverosímil que en muchas ocasiones encontremos a las figuras más rebeldes, como Hayashi Fumiko, Sata Ineko (1904-1998) o Miyamoto Yuriko (1899 -1951) asociadas de una manera u otra a círculos socialistas, anarquistas u otras

corrientes proletarias en algún momento de sus carreras (Mackie, 2003). Algunas escritoras, como es el caso de Hayashi Fumiko, no estaban comprometidas con la política, pero buscaban en este ambiente la posibilidad de redefinir la posición de la mujer como activista y acceder a publicar en diarios leídos por mujeres de clase baja que sufrían las mismas injusticias que ellas. En el círculo proletario, fuertemente influenciado por el realismo ruso, surgieron numerosos estilos y corrientes, pero la represión y la censura estatal limitaban constantemente el alcance de sus publicaciones; su influencia sería fuerte pero breve (Orbaugh, 2003). A esto debemos sumar el auge de la *watakushi shōsetsu* 私小説 (novela del yo), un género confesional e introspectivo poco valorado hasta mediados de los años 20, momento en el que se sublimaría como la "verdadera" novela. La mayoría de los autores proletarios serían criticados entonces por producir panfletos propagandísticos moralizantes desprovistos de calidad estética y literaria (Ericson, 1997).

También las autoras participaban del género confesional pero, sin embargo, sus novelas no eran consideradas *watakushi shōsetsu*, sino *jiden shōsetsu* 自伝小説 (novela autobiográfica) en muchos casos (Ericson, 1997). La distinción entre estos dos géneros despreciaba el trabajo de ficción y cubría a la obra de las mujeres con un interés más enfocado a su persona y las habladurías sobre su vida privada que un interés crítico. Aquellas que desarrollaron su obra en esta época normalmente escribían novelas, poesía o relatos independientes para periódicos y revistas. A pesar de que muchas de las revistas dirigidas al público femenino reforzaban la idea de la escritora como celebridad y estaban dirigidas a las amas de casa y mujeres acomodadas, como es el caso de *Shufu no Tomo* 『主婦の友』 (*Amiga del ama de casa*) o *Fujin Sekai* 『夫人世界』 (*El Mundo de la mujer*), debemos anotar la importancia que la publicación y diversificación de este tipo de contenido supuso para el acceso de las mujeres a la literatura. Algunas revistas no sólo estaban enfocadas a las mujeres, sino que también eran producidas exclusivamente por ellas. Entre estas últimas encontramos dos de los ejemplos más paradigmáticos de espacios de literatura de mujeres en Taishō; *Seitō-sha* 『青鞞社』 (*Bluestockings*) y *Nyonin geijutsu* 『女人芸術』 (*Arte de mujeres*). Ambas publicaciones tenían un interés compartido entre la implicación política y la promoción de la literatura que fue tomando diferentes formas a lo largo de su corto recorrido.

*Seitō*, fundada por Hitatsuka Raichō (1886 -1971) en 1911, fue la primera revista enteramente escrita por mujeres de Japón. Desde sus comienzos, la agenda política feminista de sus colaboradoras teñía cada página. Para su primer número, Hiratsuka escribió un manifiesto titulado *Genshi josei wa taiyō de atta* 「元始女性は太陽であった」 (*En el origen, la mujer era el Sol*) y Yosano Akiko un largo poema, *Sozorogoto* 「漫ろ言」 (*Divagaciones* (trad. de la a.)), en los que ambas hacen uso de símiles en la naturaleza y evocan la posición de la mujer en el pasado y la mitología para exigir una vuelta de la mujer a su estatus como individuo libre (Sievers, 1983). La revista rápidamente sentó precedente entre mujeres escritoras; nunca se había visto a jóvenes de buena familia contestar así a las injerencias del patriarcado públicamente, pero distarían mucho de ser las únicas.

En 1928, siguiendo en parte la estela creada por *Seitō*, Hasegawa Shigure (1879-1941) inauguraría su revista *Nyonin geijutsu*, que comenzó su recorrido con un interés centrado principalmente en la literatura de escritoras noveles como Hayashi Fumiko, Sata Ineko o Enchi Fumiko (1905-1986) para más tarde dar paso a debates de temática proletaria que la precipitarían a su cierre en 1932 (Frederick, 2006). Con esta revista las autoras esperaban llamar a las filas del activismo a sus lectoras aunque, debido a la censura y a las limitaciones en materia política de muchas colaboradoras, sus esfuerzos quedaron en una voz más que se sumaba a la lucha por abolir los roles de género en el paso a la modernidad.

El alcance del discurso público y las revistas feministas tenía un límite, marcado tanto por la legalidad como por las lectoras. Aunque existen datos concretos sobre la edad y ocupación de las compradoras de revistas, pocos autores identifican a este grupo con otro de los grandes fenómenos entre las mujeres de Taishō y Shōwa en las discusiones en torno a la pugna por la emancipación femenina; el surgimiento de la *modan gaaru* モダンガール o *moga* モガ (modern girl). Las *moga*, jóvenes de aspecto occidental y vagamente andrógino han pasado a la historia en el imaginario popular como espíritus libres, hedonistas y promiscuas más interesadas en la bebida y los productos de importación occidentales que podían adquirir en Yokohama que en sus propios derechos (Silverberg, 1991). Esta imagen se debe en parte a la sexualización de la *moga* llevada a cabo por escritores hombres, que reducían la resistencia de la *moga* al

yugo confuciano del discurso institucional a una mera insurgencia frívola desprovista de toda motivación política, cuando en realidad se trataba de un rechazo consciente del control sobre el cuerpo de la mujer. Como señala Silverberg (1991) la *moga* no puede ser entendida sino como militante; las *moga* constituyen una gran parte de las lectoras de revistas literarias de mujeres y simpatizantes de asociaciones feministas de toda índole. Por tanto, debemos entender a la *moga* como parte indispensable del entorno urbano que posibilitó el resurgimiento de la literatura de mujeres en las eras Taishō y Shōwa.

### Cap. 3 - Hayashi Fumiko: autora y obra

Hayashi Fumiko es, indudablemente, una de las escritoras modernas más famosas de Japón. Su carrera fue extremadamente prolífica, escribiendo cientos de obras entre novelas, relatos, diarios de viaje, poesía y cuentos infantiles. Aún contando con una obra tan extensa, gran parte del público actual solo estará vagamente familiarizado con sus novelas más famosas, *Hōrōki* y *Ukigumo*, y algún que otro relato, pero el grueso de su obra permanece, como ocurre generalmente con las autoras japonesas, en el olvido. Hayashi cae por su sexo dentro de la categoría de *joryū bungaku* que, como hemos mencionado, poco tiene que ver con el estilo o la temática que la autora desarrolló. Dejando de lado su segregación como autora femenina, Hayashi logró alcanzar una gran fama desde la publicación de su primera novela debido a la peculiaridad de su voz literaria, y este éxito catapultó sus siguientes publicaciones al frente de muchas revistas de mujeres. El éxito de la joven Fumiko en el panorama literario de Tokio parecía imposible dado su pasado, su escasa educación y las dificultades con las que se topaba toda autora mujer, pero sucedió precisamente usando su experiencia personal y estas adversidades como arma.

#### 3.1 - La vida de Hayashi Fumiko

Hayashi Fumiko nació el 31 de Diciembre de 1903 en el pueblo de Moji, Shimonoseki, fruto de la unión ilegítima de Hayashi Kiku (1868-1954) y Miyata Asatarō (1882-1945). Nunca fue reconocida por su padre y por ello fue incluida en el *koseki* 戸籍 (registro familiar) de su tío (Fessler, 1998). Fumiko nunca guardó rencor a su madre por ello, pese a que el hecho de ser un *shiseiji* 私生児 (hijo ilegítimo) tiene especial importancia en Japón, pues se trata de una sociedad que basa el parentesco exclusivamente en el vínculo patrilíneo y estos hijos quedan al margen de la familia, enfrentándose a un fuerte rechazo social. Estas circunstancias propiciarían que Hayashi cosechara una fuerte relación con su madre, figura muy presente a lo largo de su vida, y adquiriera desde muy pequeña una visión peculiar sobre el matrimonio y la maternidad (Brown, 1997). Debido a las repetidas infidelidades de su padre, Fumiko y Kiku abandonaron Moji junto a Sawai Kisaburō (1888-1933), empleado de la familia que serviría como figura paterna durante la infancia de Hayashi (Fessler, 1998).

Durante diez años, Hayashi cambió de residencia incontables veces siguiendo a

sus padres, que recorrían la zona oeste de Japón como vendedores itinerantes, pasando por Nagasaki, Sasebo, Shimonoseki, Kagoshima y finalmente, en 1916, instalándose permanentemente en Onomichi. Así el viajar adquirió desde muy pronto un significado muy importante para Fumiko. A pesar de su precaria educación, en las ocasiones en que acudía a la escuela en Onomichi llamaba la atención de sus profesores por su talento para escribir poesía desde tan joven. En 1921, siendo todavía estudiante de instituto, comenzó a publicar sus poemas bajo el pseudónimo Akinuma Yōko 秋沼陽子 en periódicos de Hiroshima (Fessler, 1998).

Poco después, en abril de 1922, se trasladó a Tokio siguiendo a su primer amor, un estudiante de la Universidad Meiji llamado Gun'ichi, que había prometido casarse con ella. Finalmente Gun'ichi rompió el compromiso en 1923 debido a la oposición de su familia por los orígenes de Fumiko y su condición de *shiseiji*. Este rechazo supuso otro golpe para ella, que parecía no tener lugar en la sociedad japonesa. Para mantenerse a sí misma y a su madre en Tokio, Fumiko pasó por varios trabajos mal pagados en fábricas, baños públicos y oficinas hasta que en septiembre huyó de la ciudad por la destrucción del Gran Terremoto de Kantō. Al volver, sola, continuaría trabajando como camarera en bares, restaurantes y como criada en casa del poeta Chikamatsu Shūko (1876-1944) (Fessler, 1998). A su vuelta, Hayashi comenzaría a escribir un diario personal que más tarde se convertiría en la base de *Hōrōki*.

En el ambiente de la Depresión Taishō entró en contacto con el círculo de poetas modernistas a través de un amigo, y se reunía con poetas radicales anarquistas y dadaístas en Nantendō, un café francés de Hongō, donde conocería a su pareja, Nomura Yoshiya (1901-1940) (Brown, 2001). Nomura es descrito en *Hōrōki* como un hombre enfermizo y violento que la golpeaba y humillaba constantemente, por lo que en 1926 Hayashi se marcharía a vivir con su amiga, la escritora socialista Hirabayashi Taiko (1905-1972) (Fessler, 1998). Estas experiencias fueron muy comunes en su vida y la llevaron a escribir con franqueza sobre las relaciones románticas y la importancia de la sororidad para sobrevivir en una ciudad dominada por hombres. Sin embargo, ese mismo año conoció al pintor Tezuka Rokubin 手塚緑敏 (1902-1989), conocido como Ryokubin, con quien se casaría en diciembre y con quien permanecería hasta su muerte. Ryokubin significó para Fumiko un distanciamiento del maltrato e inestabilidad de sus parejas anteriores y tuvieron un matrimonio feliz; Ryokubin cambió su registro familiar

y apellido al de Hayashi y esta adoptó a un niño en 1944 (Fessler, 1998). Al contrario de lo que solía pasar con las escritoras al casarse, la carrera de Hayashi despegó poco después.

Comenzó su carrera en Tokio con el poema *Mugibatake* 「麦畑」 (*Campo de trigo*, 1928) en *Nyonin geijutsu*, revista donde también empezó a publicar *Hōrōki* en octubre de 1928. El primer extracto del diario en ver la luz fue *Aki ga kitan'da* 「秋が来たんだ」 (*Ha llegado el otoño*) y, mientras *Hōrōki* tomaba forma capítulo a capítulo, Hayashi también publicó su primera colección de poesía, *Aouma wo mitari* 『蒼馬を見たり』 (*Vi un caballo pálido*, 1930) (Brown, 1997). *Hōrōki* se convirtió rápidamente en un gran éxito por su frescura y franqueza y pronto Hayashi comenzó a recibir peticiones de manuscritos de diferentes editoriales, revistas y periódicos. Con los ingresos de su novela comenzó a viajar más a menudo: pasó varios meses en Taiwán y China en 1930 y al año siguiente viajó a París e Inglaterra. A pesar de su insistencia en que una debía viajar sola y su gusto por los lugares nuevos, pasados unos meses, volvió a Tokio, desencantada con Europa, en parte por su incapacidad de hablar otro idioma aparte del japonés (Fessler, 1998).

En 1933 Hayashi fue arrestada por la policía y retenida durante 9 días por estar suscrita al periódico *Akahata* 『赤旗』 (*Bandera roja*), publicado por el Partido Comunista (Ericson, 1997). Coincidiendo con los años más crudos desde la creación de la *Chian Iji Hō* 「治安維持法」 (Ley de Preservación del Orden Público, 1925), destinada a frenar el avance del comunismo, muchos escritores se vieron forzados a dejar a un lado sus convicciones políticas y a alejarse de los círculos socialistas. Durante este tiempo, Hayashi abandonó el estilo confesional y comenzó a dedicarse a escribir *honkaku shōsetsu* 本格小説 (novelas “serias”), entre las que se destaca su relato *Kaki* 『牡蠣』 (*Ostra*, 1935) (Fessler, 1998). Con el recrudecimiento de la guerra, muchos autores fueron reclutados por el Ministerio de Información y los periódicos más importantes para viajar al extranjero como reporteros de guerra. Hayashi fue la primera mujer en entrar en Nanking tras su caída en diciembre de 1937 como parte del *pen butai* ペン部隊 (Escuadrón de la pluma) del *Mainichi Shinbun* 『毎日新聞』 y también estuvo entre los primeros civiles japoneses en entrar en Hankou tras su caída en

noviembre de 1938 como reportera del *Asahi Shinbun* 『朝日新聞』 (Fessler, 1998). Los relatos y diarios que escribió en esta época en el frente recibieron menos atención que los de sus colegas, ya que se centraba en detalles del paisaje, su día a día en China y estereotipos raciales. En 1942 fue enviada nuevamente a promover los intereses políticos japoneses y los ideales de la Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental. Pasaría ocho meses en Singapur, Java, Borneo, las islas Andamán y la Indochina Francesa, de los cuales sacaría gran inspiración para su novela *Ukigumo*. Poco después de adoptar a su hijo, Tai, fue evacuada al campo y pudo volver a su casa en Tokio al finalizar la guerra (Fessler, 1998).

Hayashi pasó sus últimos años en Tokio, escribiendo a un ritmo vertiginoso y produciendo las que podríamos considerar las mejores obras de su carrera. El tono oscuro de esta época está en consonancia con la miseria de la posguerra y la dura realidad de las mujeres. Las obras más destacadas de estos años son sus relatos *Bangiku* 『晩菊』 (*Cristantemo tardío*, 1948), *Shitamachi* 『下町』 (*Downtown*, 1949), *Suisen* 『水仙』 (*Narciso*, 1949) y las novelas *Ukigumo* y la inacabada *Meshi* 『めし』 (*Comida*, 1951) (Ericson, 1997). La salud de Hayashi había ido empeorando rápidamente y el 28 de Junio de 1951 falleció de un paro cardíaco a los 48 años. Su funeral fue oficiado por su buen amigo Kawabata Yasunari (1899-1972), que mencionó querer un sepelio similar, incluyendo a todos los lectores conmovidos por su obra que quisieran ir a presentar sus respetos (Ericson, 1997). Hayashi fue una escritora popular; del pueblo, de las mujeres y de aquellos que residían en las afueras de la sociedad, que explotando la categoría de *joryū bungaku* logró trascender a un éxito generalizado comparable al del *bundan*.

### 3.2 - Influencias y estilo

Hayashi Fumiko comenzó su carrera literaria como poetisa pero, aunque nunca dejó de publicar verso e incluirlo en sus obras, pronto se decantó por la prosa. Su estilo fue evolucionando a partir de la publicación de *Hōrōki*, novela que basó en el diario que escribió en sus primeros años en Tokio, cuando saltaba entre trabajos mal pagados, amantes y pensiones baratas. Desde el estilo confesional y cercano de esta obra, similar al de los *uta nikki*, Hayashi experimentó con numerosos estilos y al final de su carrera había desarrollado un tono narrativo más consciente y refinado, pero que mantenía la

franqueza y brusquedad de sus comienzos.

A pesar de que el interés de Hayashi por la literatura comenzó a muy temprana edad, su precaria educación y situación económica no le permitieron explotar todo su potencial durante su adolescencia. Su llegada a Tokio supuso para ella entrar en contacto con un nuevo mundo al que, como mujer, tenía acceso limitado pero que ofrecía la experiencia definitiva como escritora novel. Nunca perteneció a una escuela o estilo concretos y tampoco tuvo un mentor per se en el *bundan*, pero estando en la capital, rodeada de los diferentes círculos y publicaciones, bebió de muchas corrientes vanguardistas en sus primeros años como novelista. A los 20 años entró en contacto con el círculo de poetas izquierdistas del Nantendō, formado por anarquistas, dadaístas y marxistas muy influyentes en el movimiento de vanguardia como Hagiwara Kyōjirō (1899-1938), Okamoto Jun (1901-1978), Tsuji Jun (1884-1944) y Tsuboi Shigeji (1897-1975) (Brown, 2001). Hayashi leía a estos poetas y a otros autores japoneses, clásicos y modernos, pero en esta época comenzó a leer con gran avidez a escritores occidentales, principalmente proletarios, que dejarían una huella visible en su obra. Los personajes de Hayashi leen la literatura que ella disfrutaba, pero rara vez explica por qué o ahonda en las implicaciones de las obras. Leyendo *Hōrōki* (2013) encontramos referencias constantes a autores rusos; *La muerte de Lande* (1904) de Mikhail Artsybashev (1878-1927) (p. 76), Anatoli Lunacharski (1875-1933) y Antón Chéjov (1860-1904) (pp.146-147), así como a la obra *El único y su propiedad* (1844), del filósofo alemán Max Stirner (1806-1856) (p.121). En *Hōrōki* menciona varias veces a Katyusha (カチューシャ en el japonés), la heroína de *Resurrección* de Lev Tolstói (1828-1910) (p.50), a la que también dedicó una larga sección de poemas en *Aouma wo mitari* titulada *Itoshi no Kachuusha* 「いとしのカチューシャ」 (*Querida Katyusha*). En el primer poema evoca su infancia en un pueblo minero en Nōgata, donde vivía en la miseria pero era ajena a la crueldad a la que están sometidas las mujeres en la sociedad: “Dear Katyusha!/Katyusha, the serf girl, ended up miserably.[...]/but I was a poor girl who knew nothing/holding onto vast hopes/I grew up/like a vegetable box onion.” (Hayashi, 1997, p.68). En la epifanía de la autora al final de estos versos podemos ver el desencanto que sentía cuando llegó a Tokio y se encontró marginada, frustración que vuelca en los siguientes poemas denunciando la precaria situación de las mujeres en la urbe. En *Suisen* se hace referencia al sufrimiento de la mujer en la novela *Una vida de*

Guy de Maupassant (1850-1893) (Hayashi, 1997, p. 226) y en *Bangiku* critica la mercantilización del cuerpo de la mujer comparando a su protagonista con *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas (1824-1895) (Hayashi, 1988, p.99).

Hayashi a menudo citaba *Hambre* (1890, traducida al japonés en 1921) del galardonado autor noruego Knut Hamsun (1859-1952) como la inspiración para escribir *Hōrōki*. Su novela fue muy influyente en el círculo de literatura proletaria japonesa y guarda cierto parecido con *Hōrōki*: un escritor hambriento vaga por la ciudad, contando su relato en primera persona (Brown, 2001). Aún así, las obras son muy diferentes en el trato del hambre como temática. Mientras que *Hambre* está escrita con un tono de pesimismo nihilista que lleva al protagonista al borde de la demencia, Hayashi retrata a su protagonista como una vagabunda determinada a mejorar su situación (Brown, 2001). Fumiko piensa constantemente en comida y en cuándo será la próxima vez que pueda llevarse algo a la boca, pero mantiene una actitud optimista. El escritor también es mencionado explícitamente en la obra. Tras un altercado entre una prostituta y un policía, Fumiko escribe: “Ni siquiera Knut Hamsun debe haberse encontrado en estas circunstancias” (Hayashi, 2013, p. 67). Brown (2001) señala que con ello Hayashi deja claro que el hambre de Hamsun es específica en cultura y género y con su novela crea un relato aplicable a la mujer japonesa, que encontrará el texto “escapista, masculino, privilegiado” (p. 156). Aunque los autores izquierdistas fueron de gran influencia al comienzo de su carrera, ella nunca mostró gran pasión por la política, centrándose en la supervivencia de la mujer en Tokio al hablar de las clases bajas, por lo que fue muy criticada ante la falta de contenido ideológico en su obra (Ericson, 1997):

*El hambre hace que mi cabeza se torne confusa y provoca que mis pensamientos también se llenen de moho.*

*¡Ay! Dentro de mi cabeza no hay ni proletariado ni burguesía. Quiero comer, aunque solo sea un puñado de arroz blanco. ¿Sería preferible volverme loca y ladrar por las calles?*

*Dadme de comer.* (Hayashi, 2013, p.169)

Tratándose de un tema tan oscuro como el hambre y la precariedad, la narración en *Hōrōki* no es pesada y melancólica como cabría esperar. Sumado al formato corto y variable del diario, el texto está plagado de observaciones, onomatopeyas, diálogos

(elemento poco común en los diarios) y poemas propios y de otros autores que aportan fluidez a la historia. Incluso en los fragmentos completamente escritos en prosa el estilo es brusco, directo y evita las divagaciones intelectuales. Este estilo se puede atribuir en parte a su gusto por la obra de Yokomitsu Riichi (1898-1947), un autor modernista que contribuyó en los años 20 al desarrollo de la *Shinkankakuha* 新感覚派 (Nueva escuela sensacionalista). Su estilo más característico consistía en narrar las escenas usando únicamente impresiones fugaces de lo que está ocurriendo, de manera abrupta y poco introspectiva (Fessler, 1998). Hayashi emuló parte de esta técnica en *Hōrōki*, cuyo flujo narrativo también salta entre percepciones de manera aparentemente ilógica:

*La conversación de las mujeres es jovial, el corazón, el cielo azul del verano.  
¡Ah! Me hubiera gustado nacer pájaro u otra cosa.*

*Encendimos la luz e hicimos una rifa.*

*Me tocaron cuatro céntimos.*

*Todas juntas, tumbadas como espárragos, a medio empolvar con un espeso maquillaje blanco, comimos dulce de mitsumame. (Hayashi, 2013, p. 149)*

En el fragmento podemos apreciar el estilo dinámico de los sensacionalistas. Sin embargo, Hayashi comparte sus sueños con el lector de forma cercana y personal, escribiendo casi como en flujo de conciencia y haciendo pensar que su vagabundeo no se limitaba al espacio físico de Tokio.

Otra gran influencia en su vida fue el escritor naturalista Tokuda Shūsei (1872-1943), no tanto como una inspiración a la hora de escribir sino haciendo las veces de mecenas. Ambos escribían sobre las clases bajas, pero esto no era extraño en los años 20 y Tokuda le aportaba principalmente consejo y apoyo económico para publicar sus manuscritos (Fessler, 1998). A pesar de la admiración que sentía por muchos escritores, Hayashi siempre fue muy crítica con el *bundan*, el cual consideraba un espacio reservado para hombres. En su búsqueda del éxito al mismo nivel que sus colegas fue finalmente apodada por los críticos como “la Shūsei mujer”, encasillada como hija literaria por parte del patriarcado, que claramente desestimaba sus propios logros (Brown, 2001).

Hayashi tomaba prestados elementos de novelas, películas y obras de teatro que

luego usaba en sus propias novelas: tomaba títulos, situaciones o temáticas concretas y los exploraba dándoles su toque personal (Ericson, 1997). Este es el caso de su novela *Ukigumo*, que comparte título con la primera novela moderna de Futabatei Shimei. Ambas obras exploran la vida de un protagonista perdido después de que su vida de un vuelco e incluyen un personaje llamado Osei, pero ahí termina el parecido. La *Ukigumo* de Hayashi ahonda en un personaje femenino más desarrollado y en la situación social, y el título de Futabatei fue copiado simplemente porque la metáfora de las nubes flotantes resultaba apropiada para la temática del vagabundeo en la posguerra.

### 3.3 - Temática y evolución

Como hemos ido adelantando, el estilo de Hayashi evolucionó a lo largo de su carrera, pero la temática que exploraba siempre tuvo un hilo conductor común. En cualquier obra encontramos un énfasis en cómo las mujeres se ven afectadas por su entorno, un tema que desarrolló desde diferentes puntos de vista. Su escritura fue comúnmente considerada como *runpen bungaku* ルンペン文学 (literatura lumpen) por tratar el trabajo de la mujer y su dislocación social (Ericson, 1997), pero dista mucho de ser una escritora puramente proletaria. Con un trabajo considerado autobiográfico como ópera prima, basó los temas de sus historias principalmente en su experiencia personal como mujer de orígenes pobres que emigró a la ciudad y tuvo que valerse por sí misma en un entorno tan hostil. Asociados a estas circunstancias surgen muchos de los temas que trató: pérdida de identidad, búsqueda de pertenencia, hambre, libertad sexual, sororidad, abuso masculino y autonomía de la mujer.

La última modificación que realizó de su novela *Hōrōki* comienza precisamente con un relato de sus primeros años de vida. Su infancia como hija ilegítima que se veía obligada constantemente a trasladarse con su madre intentando sobrevivir tuvo un claro impacto en su personalidad y sus expectativas de futuro;

「私は宿命的に放浪者である。[...]」

旅が古里であった。」 (Hayashi, 1979, p. 7)

(*Estoy predestinada a ser una vagabunda. [...]*)

*Viajar es mi tierra natal* (trad. de la a.)

Estas afirmaciones marcan una pauta para la mayoría de sus obras posteriores, donde el vagabundeo, ya sea de una región a otra o dentro de la misma ciudad, siempre forma parte del argumento.

Para Hayashi deambular y viajar a solas no eran circunstancias inherentemente lamentables a pesar de estar motivadas, en muchos casos, por la imposibilidad de las mujeres para encontrar su lugar en la sociedad. También eran actos de rebelión o, más importante, de libertad. Por este motivo, el deambuleo y el viaje a menudo significaban una vía de escape, pero siempre había un sentimiento de añoranza que los acompañaba. A veces utiliza la palabra *kyōshū* 郷愁 (nostalgia), pero se refiere principalmente a esta sensación como *ryōshū* 旅愁 (soledad durante el viaje) (Fessler, 1998). Como viajera nata, Hayashi estaba muy familiarizada con estas emociones y las utiliza desprovistas de toda connotación negativa. Que una persona eche de menos su “hogar” indica que existe un lugar que guarda un significado especial y por ello un sentimiento de pertenencia. Prestando atención a dónde sitúa Hayashi el “hogar” de cada protagonista podemos entender aún más lo que la autora intenta transmitir sobre esa mujer en particular y todas las que comparten circunstancias similares. En *Hōrōki*, Fumiko nunca deja de cambiar de casa y anhela encontrar una. Por ello cuando siente nostalgia es normalmente por el pueblo cualquiera en que esté viviendo su madre cuando no está en Tokio. Hayashi también utiliza *ryōshū* en contextos no relacionados con el viaje: Fumiko anhela estar con sus amantes, y también “ansía a la humanidad” (Fessler, 1998): no se trata más que de un deseo por encontrar significado en interacciones humanas que le podrían proporcionar el “hogar” social que le ha sido negado.

Usando y abusando de la etiqueta subjetiva de *joryū bungaku*, Hayashi definió una representación transgresora de la mujer en los márgenes de la sociedad como individuos políticas, sexualmente independientes. La propia Hayashi caía constantemente dentro de la categoría de *moga* y usaba sus palabras para definir a estas mujeres en términos menos sexualizados que los usados por los escritores. En esta crítica a las instituciones sociales, Hayashi visualizaba una mujer sexual y económicamente independiente que pudiera encontrar un lugar en la sociedad sin volver a sus padres o tener que formar una familia propia (Ericson, 1997).

Esta representación de la mujer va en contra de uno de los tropos más comunes en la literatura moderna japonesa y la “novela del *yo*”: el protagonista encerrado en la

habitación de una pensión. Esta imagen define claramente la introspección y el aislamiento del panorama social del protagonista masculino, que presenta a la figura de la mujer a través de la mirada masculina (Lippit, 2002). La *yo* de Hayashi siempre está socializada y es mujer. Hirabayashi Taiko definía esto como la “anarquía sexual” de Hayashi, que replicaba y a la vez invertía la mirada masculina, poniendo de manifiesto la subjetividad de las relaciones sociales (Ericson, 1997). Para expresar esta subjetividad, Hayashi explora las relaciones de sus protagonistas con su entorno situándolas en un espacio fronterizo entre los dos roles públicos que una mujer podía tener: ama de casa, en el ámbito doméstico de zonas rurales y urbanas, o prostituta, testimonio de la extrema mercantilización de la mujer en la ciudad. Como señala Lippit (2002), el punto medio se encuentra en el espacio urbano, un lugar de alienación y explotación de la mujer donde deben decantarse por uno de los roles o dejar de existir. Esta lucha por vivir fuera de la norma se aprecia de manera muy vívida en sus poemas en *Aouma wo mitari* y *Hōrōki*:

*I'm bored and I steal men*

*and so I drown myself in wine*

*people, all of them*

*throw me to the ground*

*and stamp all over me.*

*Young girl!*

*You're making yourself more and more beautiful.* (Hayashi, 1997, p. 72)

*Si una bailarina se atreviese a entrar en un vodevil*

*danzaría desnuda para comer.*

*No es culpa de los cerezos.*

*Un hilo de misericordia,*

*dos hilos de obligación,*

*en el cielo azul, los cerezos en todo su esplendor.*

*Hilos extraños tiran suavemente de*

*los labios desnudos*

*de todas las mujeres que viven en este mundo.* (Hayashi, 2013, p. 78)

Ambos poemas exploran la falta de autonomía de la mujer pasando la culpa de las mujeres a los roles de género: las mujeres no son débiles por su sexo, son débiles cuando a fin de sobrevivir necesitan adherirse a la mercantilización de sus cuerpos y sus vidas. El futuro de las mujeres marginadas es desalentador: “Until I die I'll be a café waitress, maid, factory girl/worthless woman/I'll have to die working!” (Hayashi, 1997, p. 75) pero en esta primera etapa de su carrera, Hayashi seguía manteniendo una actitud positiva y cierta fe en la mejoría de la posición de la mujer en la ciudad.

Con el paso del tiempo, la prosa de Hayashi cambió sustancialmente, pero mantuvo su crudeza en la representación de la vida de las mujeres. Sus principales obras constituyen un perfecto ejemplo de lo que Kobayashi Hideo nombró como representación del *shakaika sareta watakushi* 社会化されたわたくし (yo socializado), un ejercicio narrativo que depende de la subjetividad del conflicto social y la transgresión de las formalidades literarias (Lippit, 2002). Hayashi incorpora en sus obras elementos proletarios, sensacionalistas, naturalistas, poesía, literatura popular, *watakushi shōsetsu* y *bildungsroman*, y con ello consigue un verdadero mapa del yo moderno que se aleja del individuo creado por la mayoría de escritores: un hombre aislado con inclinación a la bebida que se obsesiona con la emasculación provocada por la pérdida de la identidad nacional y su encaprichamiento por una desalmada mujer moderna.

En los años 30 Hayashi realizó un cambio consciente a la ficción “to separate myself from the retching [lit., throwing up bloody vomit] confusion of the autobiographical *Hōrōki*” (Hayashi en Ericson, 1997, p.76), que la había convertido en una figura con más valor como celebridad que como autora. Debido al éxito de sus novelas y a su matrimonio, su vida se estabilizó y abandonó parcialmente la narrativa de la joven escritora pobre en Tokio, decidiendo abordar la problemática social de la mujer desde otro prisma. En sus novelas, especialmente durante la posguerra, logró dar vida a multitud de mujeres distanciándose de las representaciones estereotípicas: geishas, *pan pan girls*, amas de casa, madres, amantes y cualquier mujer fuera de estas categorías que no tuviera lugar en la sociedad.

Esta madurez vino de la mano de un refinamiento en su narrativa y vocabulario, así como en el tono general de sus historias. En contraste con sus primeras obras, su prosa durante la posguerra tomó un camino más oscuro y abatido (Fessler, 1998). Sin embargo, la temática que exploraba permaneció casi intacta, simplemente cubierta por un tono fatalista que iba en consonancia con el ambiente general de la posguerra. En la próxima sección centraremos la vista en cómo confluyen todos estos elementos en su obra maestra de la posguerra, *Ukigumo*, pero no se trata de ningún modo de la única obra en la que podemos observarlos.

En *Shitamachi* encontramos un relato familiar: Riyo, una joven madre cuyo marido nunca retornó de Siberia tras la guerra, se gana la vida como vendedora ambulante de té en los suburbios. Por casualidad, traba amistad con un hombre humilde abandonado por su mujer, con el que comparte una efímera pero profunda relación. En su próxima visita, Riyo descubre que ha muerto en un accidente. Resignada a seguir deambulando por la ciudad con su té, Riyo encuentra consuelo en un grupo de mujeres que la invita a refugiarse del frío. Esto le recuerda que muchas mujeres comparten su situación y que solo se tienen entre ellas ante la imposibilidad del cambio.

En *Bangiku* encontramos a Kin, una geisha de orígenes humildes que ha amasado una pequeña fortuna que le permite vivir cómodamente en su propia casa tradicional. Tras un encuentro fortuito, recibe la visita de un antiguo amante con quien intenta recuperar la relación que mantuvieron durante la guerra. Pero volver al pasado parece imposible, ambos han cambiado demasiado:

*The two had aged in paralell, so that the sweetness of the past would not come again. Silently, the two compared their present lives. They had sunk into the round of disillusionment. In complicated fatigue, they had come together. In this reality, there was none of the "chance" of a story.* (Hayashi, 1988, p.109)

La imposibilidad de recuperar la ilusión perdida no se limita solo al romance; Kin únicamente se siente cómoda dentro de su casa, ya que se siente como una antigua reliquia, el testimonio vivo de un tiempo pasado que no tiene lugar en la sociedad actual.

En *Suisen*, Hayashi explora el tema de la maternidad desde un ángulo inesperado en una sociedad que prioriza el vínculo entre madre e hijos por encima del de los padres en el seno de la familia. Tamae y su hijo Sakuo viven en un pequeño apartamento y

tienen una relación tensa. Sakuo le falta al respeto constantemente y Tamae no siente ningún tipo de amor por su hijo, como cabría esperar de ella. Considera que su hijo ha sido una carga durante la crianza y con sus acciones niega toda noción de *ryōsai kenbo* que la sociedad pueda haber intentado hacerle acatar. Tras varias discusiones, Sakuo se marcha a trabajar en una mina en Hokkaido y Tamae siente un gran alivio y parece haber recuperado su espíritu de juventud. El relato termina con la protagonista situada en un claro enclave urbano de posguerra, rodeada de gente y tiendas en las que hurta unas chucherías. La modernidad actúa como heraldo de un cambio, real y a la vez ficticio, que viste la ciudad de progreso;

*She felt as if she were walking along wearing a mask. All of a sudden, she was happy to be alive. Her parting from her son made Tamae feel instantly much younger; and as she came to dim Sukibayashi street, she took a Velvet from the cellophane bag and popped it into her mouth. The sweet melody of a popular song drifted in the air from an advertisement. The Asahi Newspaper electric news raced busily to the right, flashing the dissolution of the Diet onto the sky. (Hayashi, 1997, p. 235)*

Hayashi situaba a todas y cada una de las mujeres que inventaba en un espacio socializado muy concreto dentro del paisaje urbano. No obstante, no podía crearles un hogar allí, pues la creciente Tokio parecía tener hueco para todas las personas menos para las mujeres que desafiaban la norma social bajo cualquier concepto.

## Cap. 4 - *Ukigumo*: el pesimismo de posguerra y el consuelo del espacio onírico

Como hemos ido analizando a lo largo de este trabajo, la obra de Hayashi Fumiko como conjunto constituye un estudio variado de las duras circunstancias a las que se enfrentaban las mujeres en Japón en la primera mitad del siglo XX. Siguiendo el desarrollo de su singular voz literaria y prestando atención al hilo conductor que conecta todos sus escritos, podemos observar que sus intereses y preocupaciones no cambiaron, pero con una guerra que se acercaba cada vez más al territorio japonés y, finalmente, con la crisis social y económica que sobrevino a la rendición incondicional del país, su tendencia al positivismo terminó por tambalearse.

Continuando con el tono sombrío de su prosa de posguerra, su última novela terminada, *Ukigumo*, supone la culminación del viaje por la vida de las mujeres marginadas que había comenzado en la década de 1920. Las protagonistas de *Hōrōki* y *Ukigumo* pueden no tener demasiado en común, pero el simple hecho de ser mujeres de clase baja en esta época es suficiente para trazar una línea que las conecte. Incluso aunque se manifieste de manera diferente, ambas cayeron presas del mismo sistema patriarcal que mantenía a las mujeres atadas a roles específicos -concretamente dos- que beneficiaban a la ideología nacional y el crecimiento económico japonés sin tomar en cuenta las vidas de estas mujeres como individuos independientes.

Podemos considerar *Ukigumo* como una de las obras maestras de la literatura de posguerra. Su representación de la vida tanto de mujeres como de hombres inmersos en la destrucción y miseria en la inmediata posguerra en Tokio es impecable y posee la capacidad de transportarnos visual y emocionalmente a este turbulento período. Al igual que *Hōrōki*, la novela trata la ciudad como otro personaje, y el topos de la narración se entrelaza con las acciones de los protagonistas de manera inseparable, algo que no ocurre con ningún otro elemento (Mizuta, 1996). Aventurándonos más allá de las fronteras de Tokio, Japón, e incluso de las colonias más establecidas, contamos con medios de comparación inagotables acerca de lo que ocurre en cada uno de estos lugares y cómo el entorno afecta al paisaje interno de los protagonistas.

Hayashi tomó prestado el título de la novela *Ukigumo* de Futabatei Shimei porque la metáfora de la falta de rumbo se ajustaba mejor que ninguna otra al estado de Japón como nación bajo un gobierno extranjero. Esta imagen también se mantiene en

consonancia con el tema del vagabundeo en toda su obra. Como había hecho en *Hōrōki*, separándose a sí misma del hambre de Knut Hamsun, presenta el deambuleo como realidad con una marcada diferencia arraigada en el componente de género. Viviendo en los márgenes de la sociedad y rechazando el rol de género asignado, las mujeres se alejaban de la propia definición de ser mujer. La investigación de Noriko Mizuta resulta de gran ayuda a la hora de profundizar en este tema de diferencia sexual en los escritores de *watakushi shōsetsu* que acostumbraban a vagabundear. Mizuta (1996) considera que “A woman's wandering subverts not only the system of gendered dualism, which deprived women of self-development in the wider realm outside the home, but also the established concept of the writer in prewar Japan” (p.333). Coincidimos en que esto es especialmente cierto en el caso de *Hōrōki*, que mantiene el elemento de crecimiento de la protagonista característico del *bildungsroman*, pero en el caso de *Ukigumo* la historia gira sobre su eje, y el deambuleo, a pesar de que sigue respondiendo a las mismas causas de dislocación y marginalidad, cobra un sentido derrotista. El periplo de la protagonista, Yukiko, por barrios, zonas rurales de Japón, junglas, países extranjeros e islas lejanas no está destinado a terminar felizmente.

La novela fue adaptada al cine en 1955 por el director Naruse Mikio (1905-1969), uno de los cineastas más celebrados del país. Naruse adaptó varias obras de Hayashi: *Hōrōki*, *Bangiku* y *Suisen*, *Meshi*, etcétera y gran parte de su carrera se basó en historia de mujeres. *Ukigumo* está considerada como una de sus obras cumbre, cosa que puede deberse a la afinidad del director con el estilo de Hayashi, especialmente con su representación de la ciudad. Ambos prestaban especial atención a presentar una imagen real de la ciudad a la vez que mostraban cómo el paisaje urbano de Tokio y el panorama cultural cambiaban en consonancia (Russell, 2011). La cinta es una experiencia excepcional que nos permite comprender visualmente la situación de la mujer marginada en una ciudad cambiante, bajo nuevas influencias. Naruse logra capturar la inmutabilidad a la que están sujetas anclando su figura al pasado o al presente, pero nunca al futuro. Para expresar esta imposibilidad de futuro, el director asocia cada cambio en el paisaje al presente manteniendo la presencia de una mujer -normalmente la protagonista- y un hombre -normalmente su amante- constantemente en escena (Russell, 2011). Este recurso actúa como fiel representación de uno de los mayores condicionantes en la vida de Yukiko y las mujeres que exploraremos más adelante: su

destino está vinculado a los antojos y decisiones que toman los hombres a su alrededor.

#### 4.1 - Resumen de la novela

La novela comienza con la repatriación de Kōda Yukiko, una joven japonesa, que regresa a Tokio desde la Indochina francesa poco después de terminar la guerra y la encuentra inmersa en el caos y la confusión. A través de flashbacks se nos irán desvelando los eventos que han conducido hasta este momento, los cuales, aunque solo suponen una pequeña parte de la extensión de la novela, causan un gran impacto en la vida de Yukiko desde su adolescencia hasta el presente.

Yukiko nació y creció en Shizuoka en una familia humilde. Tras terminar sus estudios en un instituto femenino, Yukiko se muda a la casa de la familia de su cuñado en Tokio para aprender un oficio y acceder al mercado laboral de la ciudad. Sin embargo, su situación en la casa cambia drásticamente cuando Iba Sugio, el hermano de su cuñado, la viola una noche. A partir de ese momento Yukiko pasa a ser tratada en la casa como una criada y la prostituta personal de Iba, que continúa violándola metiendo un pañuelo en su boca durante tres años, hasta que Yukiko finaliza sus estudios de mecanografía y solicita un puesto en el Ministerio de Defensa. Poco después, en 1943, Yukiko emprende su viaje a Indochina, acompañada por otra joven japonesa destinada en Saigón. Ambas viajan con funcionarios del Ministerio de Agricultura y Bosques hasta que Yukiko llega a su destino, Dalat. Allí tiene un puesto como mecanógrafa para un centro de investigación japonés encargado de la explotación de los bosques en la región.

Como se trata de una región remota, rodeada de valles y montañas, Yukiko es la única mujer japonesa en la zona. También hay mujeres de otras nacionalidades, pero se trata en su mayoría de mujeres “de confort” que Japón trasladaba como “geishas” al extranjero. Los funcionarios del Ministerio con los que se aloja en la casa de huéspedes en Dalat muestran claro interés por Yukiko, pero ella pronto empieza a sentir atracción por Tomioka Kengo, un funcionario casado que mantiene una relación con la criada nativa de la casa, Niu, a quien abandona con un hijo ilegítimo. Tomioka trata a Yukiko de manera algo despectiva, pero a pesar de estar casado y de los sentimientos de su colega Kanō por Yukiko, termina entablando una relación con ella. La pareja vive un romance aparentemente idílico en la colonia, donde las preocupaciones por la guerra se

limitan a conversaciones fugaces sobre la certeza de la derrota. Tomioka promete a Yukiko divorciarse de su mujer y vivir con ella cuando ambos regresen.

Pero todo toca a su fin rápidamente con la rendición de Japón, y los trabajadores comienzan a ser repatriados. A su vuelta, Yukiko no tiene hogar en la ciudad, y se niega a volver a su Shizuoka natal, donde está su familia. Se dirige primero a casa de Iba a buscar asilo, y en su ausencia vende sus futones y kimonos para sobrevivir. En cuanto puede acudir a casa de Tomioka es recibida por su esposa, y Yukiko comprende que Tomioka no tiene intención de cumplir su palabra. Yukiko continúa vendiendo objetos de Iba y alquila un pequeño chamizo en Ikebukuro.

Yukiko vive de manera independiente e incluso considera buscar trabajo como *dancer* (prostituta) en un *jazz hall*, cuando Iba le exige que devuelva todo lo robado y no tiene manera de subsistir. Tomioka, muy crítico con su forma de vida, continúa yendo a visitarla. A pesar de no cumplir su promesa, tampoco quiere dejar ir a Yukiko, con la que constantemente rememora el tiempo pasado en Indochina. A su vez, Yukiko comienza a verse con un G.I americano, Joe, que la trata con dulzura y le regala productos de importación como dulces, almohadas o una radio. Esta relación termina cuando Yukiko y Tomioka hacen planes para viajar y pasar el fin de año en la zona turística de aguas termales de Ikaho en un intento de recuperar el vínculo que ambos sentían.

Los amantes comienzan su viaje con la intención tácita de cometer un suicidio doble cuando estén en las montañas, pero al llegar allí este plan se desvanece. Tomioka no parece dispuesto a morir con Yukiko a su lado y Yukiko considera que si no murió en Dalat, antes de que su vida se tornara amarga, no tiene sentido morir ahora. El viaje continúa alargándose y Tomioka sale a vender su reloj para poder costearse el hotel. Consigue venderlo a un hombre de mediana edad, Mukai, que regenta un bar junto a su joven mujer, Osei, y tras charlar un rato acuerdan pasar la noche juntos bebiendo en su casa. Cada vez más borrachos, Tomioka y Osei se marchan juntos a las aguas termales, donde comienzan su aventura amorosa. A medida que van pasando los días, Yukiko descubre la relación y la pareja vuelve a Tokio.

A su vuelta, la relación entre Yukiko y Tomioka continúa complicándose en una rápida sucesión de eventos; la mujer de Tomioka muere de tuberculosis en el campo, Osei se traslada a Tokio para vivir con Tomioka y Yukiko descubre que está

embarazada. Perdida y sin dinero, Yukiko acude a Kanō, el rival de Tomioka en Dalat, en busca de ayuda, pero él también muere de tuberculosis. Desesperada, Yukiko acepta el ofrecimiento de Iba de pagarle un aborto. Tras pasar por la intervención, Yukiko descubre que Osei ha muerto a manos de su marido y no puede acudir a Tomioka, por lo que accede a vivir con Iba en su lujosa casa. Iba ha amasado su fortuna trabajando en una secta budista, Ōhinatkyō, donde Yukiko comienza a trabajar para pagar su deuda.

Yukiko no soporta ver cómo la secta se nutre del dinero de gente empobrecida como ella que busca la salvación en la crisis de la posguerra, y decide arriesgarlo todo y huir con Tomioka. Por ello, roba seiscientos mil yenes de la caja fuerte de Ōhinatkyō y toma un tren. Envía varios telegramas a Tomioka para que se reúna con ella en el camino y, cuando se encuentran, Tomioka la obliga a volver a Tokio. Tras pasar varios días en un albergue, Tomioka accede a llevar a Yukiko con él a su nuevo puesto de funcionario del Ministerio de Agricultura y Bosques en la remota isla de Yakushima. La pareja comienza su viaje y al llegar a Kagoshima, última parada antes de tomar el ferry hasta la isla, Yukiko cae gravemente enferma y queda postrada en la cama del hostel. Tras esperar varios días Yukiko no mejora, pero deben continuar el viaje hasta Yakushima. Al llegar a la isla, Yukiko es transportada en medio de una lluvia torrencial a la cabaña donde van a vivir.

El temporal no amaina y Tomioka se dirige a la montaña con varios colegas del ministerio para conocer la zona. Allí se siente fuertemente atraído por una lugareña, pero debe volver rápidamente al pueblo cuando le comunican que Yukiko ha empeorado mucho. Cuando Tomioka llega a la cabaña Yukiko ya ha muerto, sola, y Tomioka prepara su cuerpo para un funeral y llora por ella. Pasado un mes, Tomioka decide disfrutar de sus vacaciones en Kagoshima, teniendo un romance con una joven a la que conoció en el albergue. Dudando de todas sus decisiones y sintiendo que actúa por inercia, Tomioka se imagina a sí mismo como unas nubes flotantes.

#### 4.2 - La conexión entre “deambuleo” y sociedad

En una historia como esta, donde encontramos el vagabundeo de dos personajes cuyo camino a veces discurre unido pero otras veces se encuentra irremediadamente separado, Hayashi decidió ofrecernos una mirada dentro de ambos personajes, para así presentarlos de manera equilibrada. La novela está escrita en tercera persona y, aunque

el punto de vista se alterna entre los dos protagonistas, claramente favorece el discurso interno de Yukiko. Hay varios momentos en los que seguimos a Tomioka cuando Yukiko no está con él, pero se trata casi siempre de situaciones que afectan a Yukiko, como su romance con Osei en la misma habitación o su partida en Yakushima antes de la muerte de Yukiko. Hayashi probablemente no quiso dar aún más protagonismo a la visión masculina predominante en la literatura. Por otra parte, seguimos a Yukiko en casi todo movimiento que lleva a cabo incluso dentro de la ciudad y no se nos muestran solo sus percepciones y antojos, sino también sus sentimientos más profundos.

Es especialmente importante prestar atención a cómo se aborda el tema del vagabundeo: este es uno de los pocos momentos en que Hayashi incluye a un personaje masculino en este tropo y las implicaciones son drásticamente opuestas a las de los personajes femeninos. Encontramos una diferencia en función del género en el vagabundeo no solo en cómo este afecta los personajes sino en su significado más amplio dentro del contexto social de la posguerra japonesa. Podemos identificar el destino de Yukiko con el de las mujeres marginadas, aunque algunos aspectos de su opresión sean compartidos entre mujeres de todas las clases sociales. En cuanto a la experiencia de Tomioka, existen varios detalles que personifican en él a la sociedad japonesa y su aceptación del *satus quo*; cualquier desviación del patrón social no afecta a Tomioka, sino a las mujeres que le rodean.

Existe también una clara diferencia en la temática del viaje que separa a esta novela de los trabajos previos de la autora. Mientras que Yukiko muestra un evidente sentimiento de *ryoshū*, no está dirigido hacia Japón como en otras ocasiones, sino hacia la colonia donde pudo vivir siendo económicamente independiente y experimentar el amor, libre de las ataduras sociales japonesas. Tomioka no experimenta *ryoshū per se*: en ocasiones echa de menos tanto Japón como Dalat, pero se trata de una añoranza puntual que no transgrede su rol social y su deber con la nación, y no está arraigada en un sentimiento de pertenencia. Este vagabundeo no lleva a un desarrollo de los protagonistas, sino a la destrucción de toda esperanza de un futuro fuera de la convención social.

Como hemos señalado, Tomioka y Yukiko representan cada uno un espectro de la sociedad japonesa diferente. Con Yukiko representando a las mujeres marginadas y Tomioka al conjunto de la sociedad japonesa, los dos personajes no pueden existir por

separado, pero tampoco pueden convivir en consonancia.

En el caso de Yukiko, es sencillo entender qué la identifica con las mujeres en los estratos más bajos de la sociedad. A pesar de no criarse en una situación de gran desventaja económica, su incorporación a la sociedad urbana y sus años de crecimiento personal están marcados por un dominio masculino total de su autonomía sexual y social. Al desarrollarse totalmente cosificada en su entorno más inmediato, Yukiko obtiene su conocimiento de las relaciones románticas en la sociedad japonesa en términos de abuso, lo que la iguala en trato a las mujeres marginadas. En una situación así, la mujer no tiene espacio dentro de la sociedad, y toda acción que emprenda para obtener libertad la aparta de la definición social de mujer y la excluye de los deberes y, sobre todo, de los derechos de ciudadanía. Ante un destino tan desalentador, Yukiko decide huir al extranjero, no como cómplice de las instituciones japonesas sino en un intento desesperado de sobrevivir, si bien es cierto que su posición en Indochina contribuye a la causa colonialista.

La imposibilidad de Yukiko de reparar su relación con Tomioka o Kanō a su vuelta a Japón también se nos presenta como una metáfora de la sociedad de posguerra. Mientras que durante la guerra existía cierta posibilidad de escapatoria o mejoría para las mujeres, durante las décadas siguientes el caos llevará a un mayor confinamiento y ruina en la vida de las mujeres marginadas (Mizuta, 1996). Estos años quedarán marcados por una creciente estandarización de los roles de género y la institucionalización de la prostitución al servicio de las fuerzas de ocupación y la población japonesa.

En el caso de Tomioka, los motivos que nos llevan a identificarlo con las instituciones sociales japonesas más establecidas son varios. En primer lugar, Tomioka es la personificación de la empresa colonial, y se traslada a Dalat como parte de su deber como funcionario, manteniendo su estatus y su matrimonio aún en el extranjero. No se trata de una vía de escape, sino de una labor más a desempeñar en la que Tomioka no muestra ningún remordimiento en su explotación de los recursos naturales de Indochina y utiliza a las mujeres a su antojo. Tras el embarazo de Niu, Tomioka la reemplaza rápidamente por Yukiko: sus relaciones en Dalat no responden a una búsqueda de amor romántico. Por ello, Tomioka nunca llega a abandonar las instituciones sociales japonesas cuando está en el extranjero. La propia autora llega a

manifestar que: “Las costumbres de su país, a pesar de estar tan alejado, seguían enraizadas en la mentalidad japonesa de Tomioka.” (Hayashi, 2018, p. 87). En su afán por mantener la identidad nacional ante la inminente derrota, Tomioka compara su pérdida de espíritu con “el pino japonés que había sido trasplantado en la meseta de Dalat y estaba secándose.” (Hayashi, 2018, p.83).

La derrota de Japón en la Guerra del Pacífico no es solo una derrota nacional; para Tomioka es una derrota personal y le lleva a su autodestrucción por abandonar las instituciones sociales de familia y trabajo. A su vuelta, Tomioka se encuentra desorientado y considera que la derrota es “una revolución impuesta por otros” (Hayashi, 2018, p.360) que debe superar. La pérdida de identidad nacional lo ha llevado a vagar por la ciudad y convertirse en un “dios de la peste” que arrastra a todas las mujeres a su alrededor a la muerte (Mizuta, 1996). A través del vagabundeo de Tomioka vemos la imagen de un país derrotado que busca la satisfacción de la tradición aprendida y la vuelta a la normalidad en la sociedad. Esto conlleva, entre otras cosas, la instrumentalización sexual y económica de la mujer.

#### 4.3 - Viaje por el paisaje de posguerra

Habiendo establecido las consideraciones bajo las cuales analizaremos el viaje personal de Yukiko y Tomioka a través de la novela y todo un continente, encontramos que lo apropiado es realizarlo siguiendo su itinerario. De esta manera podremos observar y evaluar la progresión y los cambios en su actitud, así como el significado que guarda cada una de estas localizaciones en su batalla interna.

El primer desplazamiento que conocemos es la mudanza de Yukiko desde su hogar familiar en Shizuoka a Tokio. Para ella, esto significa la oportunidad de aprender un oficio y contribuir a la sociedad, accediendo a la posibilidad de mantenerse a sí misma en la ciudad. Este sueño de autonomía rápidamente se ve aplastado por la realidad del trato desigual a la mujer, más agudizado en el entorno urbano. Iba es quien decide la posición en la que ella se encuentra en la relación y la trata como su prostituta. Su primera experiencia sexual y “romántica” es una de extrema violencia y para Yukiko Tokio se convierte en un lugar marcado por la pérdida de la inocencia y el abuso por parte de los hombres. Su decisión de huir a las colonias viene dada porque la otra opción, si quiere escapar de la marginalidad, es encontrar un marido y renunciar a su

libertad.

Durante su estancia en Indochina, Yukiko encuentra un lugar donde puede ser verdaderamente feliz, rodeada de naturaleza y un clima agradable, viviendo en la ignorancia de la miseria de los bombardeos que habría vivido en Tokio. Su felicidad se traduce en descripciones variadas y coloridas del paisaje y la flora a lo largo de todo su viaje por Indochina:

*Las mimosas birmanas se alineaban a lo largo del canal y se escuchaba el pjar ruidoso de los pájaros. Las numerosas barcas de los annamitas se veían difuminadas por la niebla. Apoyada en la barandilla de piedra, Yukiko sentía la indescriptiblemente agradable brisa de la mañana. «Hay sitios de ensueño como este», pensó [...].* (Hayashi, 2018, p.52).

Yukiko participa pasivamente de la explotación de la colonia, pero vive una vida ociosa que solo es posible en Dalat y se enamora de un hombre al que vestirá con estos sueños. La experiencia de Tomioka, por otro lado, se caracteriza por una aproximación más utilitarista a su tiempo en Dalat: aprecia los bosques en cuanto a su riqueza, tamaño y lo barato de la mano de obra local. También se acerca a las mujeres con esta mentalidad, en la que suponen poco más que una distracción mientras esté destinado en el extranjero. Estas mujeres no pueden ser vistas como esposas sino como objetos sexuales. Por ello, cuando Niu queda embarazada pierde su atractivo y Tomioka vuelve su atención hacia Yukiko, que está lista para caer inocentemente en sus brazos:

“[...] pero Tomioka no podía impedir que su sentimiento impaciente se moviera en busca de algo diferente. Le parecía que, ahora que vivía en aquellas tierras tropicales, se había desvanecido aquel pudor puro para amar a una mujer. El león de la selva busca a su hembra cuando vive en libertad, pero, cuando está preso, acosa a la que le ha correspondido en suerte. No podía evitar el extraño vacío en su corazón mientras besaba a Yukiko.” (Hayashi, 2018, p.89).

La repatriación de los protagonistas tras la guerra trae consigo el comienzo de su ruina. Yukiko recibe el retorno inmediato a Tokio como un cruel castigo que la expulsa del paisaje onírico de Dalat y la abandona de nuevo en una realidad donde no tiene lugar. Pasará el tiempo rememorando continuamente su tiempo allí hasta convertir el regreso al paraíso en la única opción de futuro que existe para ella: “Los gloriosos recuerdos de Indochina emergían y se sumergían dentro de su mente cual imágenes de

linterna giratoria.” (Hayashi, 2018, p.96). Para Tomioka, el regreso a Japón significa una derrota personal como súbdito nacional, una derrota que lo deja sin trabajo e incapaz de mantener a su familia, la base de su identidad. Cuando rememora su tiempo en Dalat, lo hace de manera un tanto frívola que nos permite ver la naturaleza oportunista que le llevó allí: “Tomioka lo recordó con cierta distancia. Aquellos días de locura, de flirtear con una mujer mientras los soldados derramaban su sangre hasta morir, le parecía una historia perteneciente a un sueño” (Hayashi, 2018, p.105).

Tras la conmoción inicial de verse rodeada de escombros y destrucción en una Tokio convertida en mercado negro de necesidades básicas y placer carnal, Yukiko recobra el equilibrio. De manera poco sensata al robar tanto a Iba, se las arregla para comenzar a vivir independientemente en Ikebukuro. El lugar donde vive no es más que un espacio de almacén adosado a una tienda, fabricado con planchas de metal, que no cuenta con luz o mobiliario, pero para Yukiko significa finalmente libertad:

Yukiko [...] tenía unos pendientes de zirconita, aunque sus pies sucios iban calzados con unas simples chanclas a pesar del frío

*–Te has mudado a un sitio curioso.*

*–¿Te parece? Para mí es como si fuera un palacio. [...]*

*Sin sentarse, Tomioka miró alrededor e intuyó los cambios que se habían producido en la vida de aquella mujer en el transcurso de esos días.* (Hayashi, 2018, p.146-147).

Yukiko no busca una vida de ostentación y lujo, sino un lugar propio que poder llamar hogar, un lugar donde vivir sin arrepentimientos. Viviendo en esta chabola conoce a Joe, el GI americano, mientras pasea por Shinjuku. Joe la trata con reverencia, pero el significado de la relación va más allá. Aunque ambos disfrutaban su tiempo juntos, ocurre en el contexto de las *pan-pan girls* tomando a soldados como amantes temporales a cambio de dinero, un techo, comida o la posibilidad de abandonar Japón. Esta situación fue patrocinada ideológica y económicamente por el gobierno japonés, que utilizó los cuerpos de miles de mujeres japonesas como una manera de “protect the lifestyles of forty million housewives” (Kamichika en Mackie, 2003, p.137) y su pureza sexual de la invasión extranjera. Sin embargo, Yukiko siente que puede expresarse libremente con Joe, y su aparición la llena de esperanza:

*Se percató del brusco giro de los acontecimientos, y le pareció que el sonido de la música llevaba el flujo del inefable destino. No podían comunicarse bien con palabras, pero se entendían perfectamente con el lenguaje del deseo. Yukiko tenía la confianza necesaria para empezar una nueva vida, sin miedo a nada. ¿Qué significaba esa gran almohada...? (Hayashi, 2018, p.145).*

Es únicamente cuando Tomioka comienza a visitarla en su nuevo hogar y a pasar tiempo con ella en un hotel cercano que Yukiko vuelve a sus antiguos hábitos autodestructivos de beber y recordar su felicidad pasada en Dalat. A esta influencia se suma el regreso de Iba, que exige que Yukiko le devuelva todo lo que le ha robado: es despojada de cualquier apariencia de normalidad e independencia que hubiera ganado por hombres que, una vez más, dictan qué debe hacer y cuáles son los términos de su relación con ellos.

En cuanto a Tomioka, su regreso a Japón lo ha dejado perdido, vagando sin rumbo, pero su mecanismo de afrontamiento parece ser buscar satisfacción rápida en forma de mujeres jóvenes y atractivas y el alcohol. Podemos observar su clara identificación con la sociedad japonesa en su indignación e incapacidad de racionalizar la derrota;

*A la vez que Yukiko encendía la radio, Tomioka dijo:*

*–Elige algo extranjero. ¿No hay música de baile? Me duelen enormemente las noticias de Japón. Es que no se pueden ni escuchar. Déjalo, por favor.*

*Estaban retransmitiendo un juicio por crímenes de guerra contra algunos militares. Yukiko, a propósito, puso la radio encima del kotatsu. Le subió la sangre a la cabeza. Tomioka apagó la radio y la lanzó al suelo de madera.*

*–¿Qué haces!*

*–No quiero oír más.*

*–¡Escúchame bien! No se trata de nadie más que de nosotros. Por eso... eres imposible, tan débil de carácter...*

*Sin recoger la radio del suelo, Yukiko posó sus labios en el vaso y miró con desprecio a Tomioka. La locura y el tormento de la guerra habían cesado dejando en su lugar cobardía, en una paz sin olas ni vientos. (Hayashi, 2018, p.154)*

Tomioka estaba seguro de la caída de Japón, pero es reticente a dejar ir el pasado y unirse a los esfuerzos por reconstruir la nación. Por esa razón, comienza a considerar suicidarse y asesinar a Yukiko. Decide precipitadamente que la mejor manera de hacerlo

es alejarse de Tokio y regocijarse en el placer de su relación con una mujer que, en ese instante, representa el único atisbo de una vida de resiliencia y lucha por la mejora social.

No podemos comparar totalmente su viaje para morir en Ikaho con los dobles suicidios de amantes ya que, mientras Yukiko continúa obsesionada con Tomioka y su amor irracional por él, Tomioka simplemente se deja llevar y su muerte junto a Yukiko es una opción tan decepcionante como la vida: “Tomioka necesitaba la muerte. Pero entonces, ¿qué pasaría con su acompañante? Sería un simple *atrezzo* para su propia muerte.” (Hayashi, 2018, p.175). Ambos consideran quitarse la vida cuando llegan a Ikaho, pero finalmente no lo llevan a cabo porque ningún momento parece adecuado. En una ocasión en las aguas termales, Tomioka demuestra su indiferencia por los sentimientos de Yukiko cuando al discutir el suicidio comenta: “–No, no puedo llevarlo a cabo contigo. No vale si no es con una chica guapa...” (Hayashi, 2018, p.192). A ello se suma la aparición de Osei cuando la pareja casualmente conoce a los dueños de la posada. Lo mismo que había ocurrido con Yukiko en Indochina ocurre con Osei, que se presenta como una versión más bella y más joven de la vitalidad sexual de su pareja actual. El pueblo turístico de Ikaho, frío bajo la nieve de diciembre, representa el consuelo que el protagonista busca en las mujeres de manera excepcional con el uso de la imagen de las aguas termales. Es en ellas donde podemos verlo destapar sus necesidades más egoístas y elegir el próximo camino en el vagabundeo al que le ha llevado la depresión.

Cuando la pareja vuelve a Tokio, finalmente todo se desmorona. Tras su intento fallido por reavivar la relación en Ikaho o terminar de una vez con su vida, ambos pierden la poca esperanza que tenían de haber encontrado una solución. Tomioka ve cómo sus tendencias de mujeriego propician la muerte de Osei y decide que en realidad está mejor solo. Para llenar el vacío de una relación, comienza a escribir informes de su trabajo en los bosques de Indochina, esperando poder publicarlos en alguna revista. Se trata de textos puramente descriptivos o botánicos con los que vuelve a conectar con Dalat de una manera que le acerca a la estabilidad de su trabajo, sin rastro de la nostalgia que siente Yukiko.

En cuanto a Yukiko, su reciente independencia se desvanece cuando descubre que está embarazada y se ve obligada a acudir a Iba para subsistir. En deuda con su

agresor, tiene que renunciar a una vida familiar con Tomioka o una vida por su cuenta y trabajar para él. Cuando se muda a la lujosa casa de Iba, donde este le propone mantenerla como amante, puede recuperarse de su aborto con todas las comodidades, pero su voluntad de seguir adelante muere ahora que vuelve a depender de un hombre que la ha humillado. En las consideraciones de Yukiko acerca de Ōhinatakyō, encontramos lo que puede haber sido la opinión de la autora en cuanto a las religiones. El enclave urbano de posguerra sirvió como caldo de cultivo para que multitud de sectas budistas se aprovecharan de la miseria y desesperación del pueblo, y Yukiko muestra su claro rechazo a los ideales de la organización para la que se ve obligada a trabajar:

*Dios no se reveló por encima de su cabeza ni delante de sus ojos. Ni pudo detectar el éter sutil de Ōhinata sobre el que predicaba Iba. Dios no existía en ningún sitio. Solamente veía la lúgubre multitud que se congregaba en aquel extenso suelo de madera como si estuviera dentro del arca de Noé. (Hayashi, 2018, p.323)*

Yukiko decide robar de la caja fuerte de la secta, ya que es la única manera de conseguir dinero suficiente para fugarse con Tomioka en un último esfuerzo por vivir. Esta decisión también trae consigo su ruina definitiva y su separación de la sociedad, rechazando una forma de religión que ha llegado a convertirse en un pilar importante de la sociedad moderna japonesa. Las sectas budistas continúan siendo un negocio poderoso, pues tomaron gran parte en la reconstrucción del sistema social de posguerra proveyendo consuelo, fe y un sentimiento de comunidad.

Cuando Tomioka finalmente accede a llevar a Yukiko consigo a Yakushima, no se nos explica exactamente el porqué de esa decisión. Puede ser que Tomioka sienta pena por Yukiko, a quien ha arrastrado a una relación abocada al fracaso, o puede que considere reconfortante tener una amante conocida en su nuevo destino. La insistencia de Yukiko por marcharse con Tomioka sí que tiene una motivación clara: la última oportunidad de construir un futuro junto a Tomioka ahora se acerca más que nunca al recuerdo de Dalat. Para ella Yakushima es una isla remota con bosques prehistóricos que sugieren la misma vitalidad y energía salvaje que la colonia. Pero Yukiko se equivoca al pensar que la isla es su salvación; le ha dado la espalda numerosas veces a una sociedad que no tenía lugar para ella, y Yakushima, aun siendo la materialización de su paisaje onírico, sigue siendo Japón: “No se arrepentía de nada de lo que había hecho en su vida y, aunque ahora Tomioka estuviese a su lado, ella viajaba sola en un tren que

iba camino del más allá” (Hayashi, 2018, p.399). Su muerte ocurre allí, rodeada por un violento aguacero, una imagen sentenciosa de las fuerzas naturales e inevitabilidad que proclama su destino.

Para Tomioka este último viaje representa su retorno a la sociedad japonesa como miembro legítimo: recupera su trabajo para el gobierno y finalmente se despoja del sentimentalismo que pudiera haberle atado a Yukiko. Pese a que llora por ella, no está allí cuando muere porque está ocupándose de asuntos laborales, y rápidamente encuentra a otras mujeres a las que utilizar para alimentar su voluntad de vivir, ya que no se trata de su valor como individuos, sino de su cualidad femenina:

*–Si fuera y no volviera, seguro que respirarías aliviado, ¿verdad?*

*–Por supuesto, pues mujeres hay en cualquier parte.*

*–Claro... Las mujeres no tenemos personalidad, ¿no? Cualquier mujer con éxito, incluso la más maravillosa, vista desde el punto de vista de un hombre, no tiene personalidad... Somos radicalmente diferentes de los hombres. Da rabia oírte decir que hay mujeres en cualquier sitio. (Hayashi, 2018, p.386)*

Tomioka ha vuelto a la sociedad, pero no ha encontrado una motivación, un camino, una razón de ser que lo haga avanzar. Esta es la identificación definitiva con la sociedad que le concede Hayashi: la condena de vivir una vida sin propósito, deambulando hacia, desde, y dentro de una vida insatisfactoria, como una nube flotante.

#### 4.4 - Ukigumo y la resiliencia de la “nueva mujer”

Como hemos ido observando, *Ukigumo* supone la culminación, no sólo estilística, sino del mensaje de reivindicación social que caracterizó la obra de Hayashi Fumiko. Volviendo a utilizar el topos de la ciudad de manera tan evidente, la novela presenta el fatídico destino de las mujeres marginadas en la posguerra como un aspecto inherente de la ciudad. La voluntad y tenacidad de la protagonista de nada sirven en un sistema que la condena a amar dentro de los roles de género. Su disensión con los mismos la precipita a una vida sin rumbo de la que no puede escapar. Mizuta (1996) se refiere a la ruina de Yukiko como un “fenómeno urbano” (p.334) que sólo puede desarrollarse en la devastación de la posguerra. Los protagonistas sirven como ejemplo de la imposibilidad del amor romántico. La diferencia en el significado de su deambuleo

y el dualismo asimétrico entre hombres y mujeres arraigado en la sociedad japonesa, hacen que esta novela cierre el círculo narrativo de Hayashi con una clara negación del *bildungsroman* (Mizuta, 1996).

El paisaje, tanto físico como interno, de Yukiko juega un rol clave a la hora de analizar el curso de sus acciones, así como la propia influencia que estos ejercieron en la autora previamente. La progresión en su viaje no la lleva a nuevos horizontes donde las mujeres puedan acceder a los privilegios que la sociedad les ha negado. El mensaje de Hayashi, aunque cínico y nihilista en su tono de la posguerra, no deja de ser un mensaje de lucha para las mujeres; “[...]female attempts at growth and maturation through linkage with men and national history are doomed to failure, for women's actual experience of them always leads to disillusionment.” (Mizuta, 1996, p.348). Una sociedad donde haya espacio para las mujeres fuera de la feminidad partirá para Hayashi desde la imaginación de la misma en un primer momento.

Hayashi Fumiko receló a lo largo de toda su carrera de las publicaciones únicamente feministas o izquierdistas, quizá en un intento de hacer llegar su mensaje a más público al verse desprovista de la exacerbada censura gubernamental. Así su mensaje, nacido de la cruda experiencia de la miseria, circuló por la misma ciudad que intentaba retratar, influenciando no sólo a sus contemporáneos sino también a las generaciones posteriores, como una autora urbana, del pueblo, que prestó su peculiar voz a las mujeres olvidadas.

## Cap. 5 - Conclusiones

A lo largo de su carrera, Hayashi Fumiko fue desarrollando un particular estilo que entrelazaba el topos y su influencia con la vida de las mujeres como si de otro personaje se tratara, dando vida a la ciudad de Tokio en gran parte de su obra. Los diferentes paisajes y el vagabundeo de las mujeres por ellos relatan la situación de dislocación social vivida especialmente por las clases más bajas. Se trata también de un fenómeno con un marcado componente de género, en el que la subversión de Hayashi del rol femenino va más allá de las circunstancias adversas de mujeres concretas, retratando con sus personajes la visión pesimista de la posguerra y los cambios en la ciudad.

Mediante el análisis de los acontecimientos relatados en *Ukigumo*, sus personajes y el recorrido que realizan por Asia, podemos establecer claros paralelismos entre su destino y el estado de los diferentes estratos sociales que vemos representados en ellos. A través de la imagen de las nubes flotantes, Hayashi distingue entre dos patrones -claramente diferenciados entre hombres y mujeres- en el destino de la sociedad, que se encuentran irrevocablemente a la merced del cambio y las decisiones ajenas. En el caso de Tomioka -la sociedad japonesa-, queda condenado a vagar por la vida tras su vuelta a las instituciones sociales japonesas, debiéndose a un propósito más importante de renovación social que pasa por el cumplimiento del deber nacional y la instrumentalización de la mujer. En cuanto a Yukiko -toda mujer marginada-, la verdadera protagonista de la obra, su “deambuleo” en pos del paisaje onírico, que la liberaría de los roles de género de la sociedad japonesa, termina atándola cada vez más a los antojos y necesidades de los hombres, lo que lleva a su destrucción definitiva como mujer independiente y, más tarde, a su muerte.

Todos y cada uno de los lugares transitados por la pareja en la novela guardan un significado específico en la relación de hombres y mujeres con su entorno. No solo actúan como materialización del paisaje interno de los protagonistas en cada estadio de su viaje, sino que también sirven de escenario para una mayor destrucción que progresivamente los ancla a la imposibilidad de futuro y del amor romántico fuera de los roles de género. La figura de Yukiko funciona como ejemplo universal de la posición de la mujer marginada en la posguerra en cuanto es entendida por los hombres separada del rol doméstico y reproductivo. A lo largo de la novela, varias mujeres cumplen el

mismo cometido que ella: satisfacer la falta de vitalidad y sexualidad de una nación perdida, sin identidad, que prescindirá de ellas cuando les convenga. Con *Ukigumo*, Hayashi alcanzó la cima de su análisis pesimista de los roles públicos y la vida en el desenfundado caos urbano de Tokio, completando así la temática de *ryoshū*, soledad, marginación y supervivencia de la mujer que desarrolló durante toda su obra.

Abordar la obra de Hayashi Fumiko y la cuestión de su popularidad usando como referencia el enclave geográfico de la literatura de mujeres, la vida de la autora y el desarrollo de su obra resulta una tarea compleja por varios motivos. En el plano teórico, la disciplina de la geografía literaria no nos ofrece un marco teórico concreto, o unas directrices generales que se puedan aplicar en diferentes campos. Consideramos que la validez de la misma radica precisamente en esta ambigüedad teórica, que nos ha permitido realizar un acercamiento histórico-cultural en un primer momento para establecer el contexto y aproximarnos más a la crítica literaria a continuación. Además, la simple extensión de la obra de Hayashi dificulta el análisis objetivo de su obra, y su tendencia a la literatura “autobiográfica” a comienzos de su carrera oscurece la realidad sobre la figura de la autora en muchos casos. Sin embargo, a través del estudio del movimiento literario moderno y el análisis de la obra de la autora, prestando especial atención a su novela *Ukigumo*, hemos podido aclarar parte de la relación entre mujer y ciudad que afectó a las escritoras y Hayashi retrató en sus escritos.

La difícil situación vivida por las mujeres escritoras desde el período Meiji, que se enfrentaban la total segregación del epíteto *joryū bungaku* -que encasillaba su escritura en un estilo común inexistente- y se veían ignoradas por la crítica, por lo general sofocó de manera efectiva la voz femenina durante décadas de fuerte represión sobre la expresión personal. Esta limitación de género contrasta con la primacía que ostentaban las mujeres en la literatura clásica, en la que contaban con más libertades temáticas y estilísticas que los hombres. No obstante, existieron muchas escritoras modernas que lucharon codo con codo con las feministas contra el control patriarcal de sus cuerpos y mentes, haciendo oír su voz entre el eco del canon masculino. Las revistas de “literatura de mujeres” sirvieron en muchos casos como refuerzo ideológico del movimiento de liberación de la mujer durante los períodos Meiji, Taishō y Shōwa, y pretendían redefinir la vida de las mujeres sin recurrir al activismo político.

Luchando contra la precariedad de los derechos de las mujeres y su entorno de pobreza, Hayashi Fumiko se convirtió en la autora más famosa a comienzos del período Taishō, compitiendo en popularidad incluso con algunos autores hombres. Existen varios motivos para su fama, aunque debemos destacar principalmente dos. Primeramente, Hayashi utilizó a su favor la etiqueta de *joryū sakka*, sin dejar que definiera su estilo o temática a la vez que exprimía su estatus como celebridad, interesando al público en su vida privada y escribiendo para cada publicación que solicitara su trabajo. Por otro lado, su peculiar estilo a la hora de escribir, en el que sigue un hilo entre percepciones y sentimientos que podemos considerar como un flujo de conciencia, fue recibido como una inyección de frescura en la literatura *runpen*. La obra de Hayashi ofrecía por primera vez un vistazo a la vida de un grupo ignorado por muchos sin caer en el moralismo socialista, y su sinceridad y crudeza llevaron a gente de cualquier sexo y clase a leerla. Aunque esto no llevara a gran consideración por parte de la crítica, sí alcanzó el objetivo de Hayashi de dar voz a las mujeres pobres y exigir un lugar en la sociedad para ellas.

Hayashi Fumiko sigue estando considerada como una de las autoras más importantes de Japón a pesar de que su obra permanezca en gran medida inexplorada en Occidente. Siempre encontramos su figura y su obra calificadas como “femeninas”, “de mujer” o “sentimentales”, pero rara vez encontraremos “feminista”. Ciertamente, no podemos igualar las contribuciones de Hayashi al compromiso y activismo político de las pioneras feministas, pero sus ideas sobre dónde se encontraría el verdadero futuro de la mujer como parte de la sociedad japonesa no difieren en gran medida. Debemos hacer un esfuerzo por entender el propósito de la obra de Hayashi y sus contribuciones sociales de tal manera que, sin llegar a obviar sus desacuerdos con las publicaciones feministas, podamos entender la ambigüedad política como desencanto, pero también como evasión de la censura.

El interés del público y la academia por la historia, cultura y literatura japonesa continúa creciendo y extendiéndose a países sin una gran tradición en estudios de japonología. Esto solo puede significar que los campos de estudio seguirán expandiéndose a más disciplinas e idiomas, lo cual facilitará el acceso a la información para proyectos u estudios como el presente trabajo. La escasez de bibliografía en lenguas occidentales supone una indudable limitación, así como la preferencia en

muchos casos por líneas alejadas de la crítica literaria o los estudios de género.

Consideramos que hemos conseguido alcanzar en gran medida los objetivos propuestos en el trabajo de analizar y presentar las implicaciones del entorno geográfico en la vida y obra de Hayashi Fumiko, haciendo uso del propio texto como base fundamental del análisis. Sin embargo, un estudio en esta línea temática podría verse ampliado con un marco teórico concreto dentro de la geografía literaria o una perspectiva de género establecida en el campo de las letras japonesas, así como con el acceso a mayor cantidad de textos en la lengua original o traducciones más abundantes y precisas. Hayashi Fumiko es, con todo, una de las pocas autoras japonesas cuya obra es parcialmente accesible en varios idiomas. En el futuro, el campo de estudio de la literatura japonesa podría verse beneficiado de estudios que pongan el foco de atención en autoras y autores generalmente olvidados. Un continuado esfuerzo de traducción, estudio y crítica podría sacar de la oscuridad obras que resultan igual de relevantes que las de los autores más traducidos del *bundan* o las corrientes contemporáneas.

## Cap. 6 - Referencias bibliográficas

- Alexander, N. (2015). On Literary Geography. *Literary Geographies*, I (1), 3-6.
- Anderson, B. (1991). Introducción. En Benedict Anderson *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (pp.17-25) México D.F., México; Fondo de Cultura Económica.
- Brown, J. (2001). De-siring the Center: Hayashi Fumiko's Hungry Heroines and the Male Literary Canon. En R. Copeland y E. Ramirez-Christensen (Ed.) *The Father-Daughter Plot: Japanese Literary Women and the Law of the Father* (pp. 143-166). Honolulu, Hawai'i: University of Hawai'i Press.
- Copeland, R. (2003). Meiji Women Writers. En J. Mostow (Ed.) *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (pp. 69-73). Nueva York: Columbia University Press.
- Ericson, J. (1997). *Be a Woman: Hayashi Fumiko and Modern Japanese Women's Literature*. Honolulu, Hawai'i: University of Hawai'i Press.
- Fessler, S. (1998). *Wandering Heart: The Work and Method of Hayashi Fumiko*. Albany, Nueva York: State University of New York Press.
- Frederick, S. (2006). Women's Arts/Women's Masses. Negotiating Literature and Politics in Women's Arts. En *Turning Pages: Reading and Writing Women's Magazines in Interwar Japan* (pp. 137-177). Honolulu, Hawai'i: University of Hawai'i Press.
- Hayashi, F. ([1930] 1997). *I Saw a Pale Horse and Selected Poems from Diary of a Vagabond* (Janice Brown, trad.). Ithaca, Nueva York: East Asian Program, Cornell University.
- ([1930] 2013). *Diario de una vagabunda* (Virginia Meza, trad.). Gijón: Satori.

- ([1930] 1979). *Hōrōki* [Diario de una vagabunda]. Tokio: Shinchōsha.
- ([1948] 1988) A Late Chrysanthemum (Lane Dunlop, trad.). En L. Dunlop *A Late Chrysanthemum: Twenty-one Stories from the Japanese* (pp. 95-112). Rutland: C.E Tuttle.
- ([1949] 2015) Downtown (Mei Yumi, trad.). En *Mei Yumi's Postwar Japanese Literature: Hayashi Fumiko's novels, Late Chrysanthemum, Downtown, Floating Clouds*. Japón: Hjosui Publishing.
- ([1949] 1997). Narcissus (Joan E. Ericson, trad.). En Joan E. Ericson *Be a Woman: Hayashi Fumiko and Modern Japanese Women's Literature*. Honolulu, Hawai'i: University of Hawai'i Press.
- ([1951] 2018). *Nubes Flotantes* (Kayoko Takagi, trad.). Gijón: Satori.

Hones, S. (2008). Text as it Happens: Literary Geography. *Geography Compass*, 2, 1301-1317.

Kobayashi, H. ([1938] 2006). Women Writers (Kathryn Pierce y Mika Endo, trad.). En R. Copeland (Ed.) *Woman Critiqued: Translated essays on Japanese women's writing* (pp. 47-51). Honolulu, Hawai'i: University of Hawai'i Press.

Lippit, S. (2002). Negations of Genre: Hayashi Fumiko's Nomadic Writing. En *Topographies of Japanese Modernism* (pp. 161-195). Nueva York: Columbia University Press.

Mackie, V. (2003) *Feminism in Modern Japan*. Nueva York: Cambridge University Press.

Mizuta, N. (1996). In Search of a Lost Paradise: The Wandering Woman in Hayashi Fumiko's *Drifting Clouds*. En P. Gordon Schallow y J. A. Walker (Ed.) *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing* (pp. 329-351). Stanford, California: Stanford University Press.

Orbaugh, S. (2003). Nation and Nationalism. En J. Mostow (Ed.) *The Columbia*

- Companion to Modern East Asian Literature* (pp. 36-42). Nueva York: Columbia University Press.
- Orbaugh, S. (2003). The Problem of the Modern Subject. En J. Mostow (Ed.) *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (pp. 24-35). Nueva York: Columbia University Press.
- Russell, C. (2011). *Classical Japanese Cinema Revisited*. Nueva York: Continuum.
- Sievers, S. (1983). *Flowers in Salt: The Beginnings of Feminist Consciousness in Modern Japan*. Stanford, California: Stanford University Press. Nueva York: Columbia University Press.
- Silverberg, M. (1991). The Modern Girl as Militant. En G. L. Bernstein (Ed.) *Recreating Japanese Women, 1600-1945* (pp. 239-266). Berkeley: University of California Press.
- Ueda, A. (2003). Tsubouchi Shōyō and Futabatei Shimei. En J. Mostow (Ed.) *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (pp. 62-65). Nueva York: Columbia University Press.
- Yosano, A. ([1921] 2006). What is “Womanliness”? (Laurel Rasplika Rodd, trad.). En R. Copeland (Ed.) *Woman Critiqued: Translated essays on Japanese women's writing* (pp. 40-46). Honolulu, Hawai'i: University of Hawai'i Press.
- Fujimoto, S. (productor) y Naruse, M. (director). (1955). *Ukigumo* [Cinta cinematográfica]. Japón: Tōhō Co., Ltd.