

UNO CHIYO Y LA NOVELA DEL YO: INNOVACIÓN A TRAVÉS DEL GÉNERO KIKIGAKI

UNO CHIYO AND THE I NOVEL: THE GENRE KIKGAKI AS AN INNOVATION

Lucía Hornedo Pérez-Aloe
Universidad de Salamanca

RESUMEN:

Uno Chiyo (1897-1996) debutó en la década de 1920, momento en que la denominada shishōsetsu o novela del yo se encontraba en pleno auge. Si bien muchas de las obras de Uno Chiyo se enmarcan en este género, entre sus novelas destacan también aquellas en las que dice reproducir lo que el personaje principal le ha contado en primera persona, con las que revivió el llamado género kigigaki y sorprendió a crítica y lectores adoptando las voces narrativas de personajes masculinos, que consiguió retratar psicológicamente en profundidad relatando sus vivencias, reflexiones y sentimientos más íntimos. En este artículo analizamos las obras kigigaki de Uno Chiyo (Confesiones de amor, Ohan, entre otras) desde la perspectiva de la novela del yo para señalar la aportación de esta autora al género y a la literatura escrita por mujeres. Sus obras kigigaki supusieron una innovación en varios sentidos. Por una parte, con el kigigaki desarrolló una técnica narrativa que aportaba verosimilitud al relato, lo que consiguió también a través de las descripciones psicológicas de los personajes. Por otra parte, reproducir las palabras de un hombre era una manera de desafiar el tabú de que las mujeres escritoras debían limitarse a temas propiamente femeninos.

PALABRAS CLAVE:

Uno Chiyo, novela del yo, kigigaki, innovación

ABSTRACT:

Uno Chiyo (1897-1996) made her debut in the 1920's, when the genre shishōsetsu or I novel was at its peak. Although many of Uno's works were considered as I novel, the novels in which the author reproduces what the narrator told her, with which she revived the genre kigigaki, are also very remarkable. She surprised readers and critics with novels in which she adopted male voices and told their experiences as well as their reflections and most intimate feelings, describing them psychologically in depth. In this article, we will analyze Uno Chiyo's kigigaki novels (Confessions of love or Ohan, among others) from the perspective of the I novel, to highlight the contribution of this author to the genre and to the literature by women writers. Her kigigaki novels were innovative in many aspects. On the one hand, she developed a narrative technique that added authenticity to the story, what she also achieved with the psychological descriptions of the characters. On the other hand, reproducing the words of a male character was a way to defy the taboo that women writers had to restrict themselves to feminine topics.

KEYWORDS:

Uno Chiyo, I novel, kigigaki, innovation



1. CONCEPTOS CLAVE DE LA NOVELA DEL YO

La novela del yo (*shisōsetsu*)¹ es un género literario exclusivo de la literatura japonesa que surgió en la Era Taishō y que sigue vigente hasta la actualidad. Los escritores naturalistas de finales de la Era Meiji (como Tayama Katai, Shimazaki Tōson, Tokuda Shūsei o Masamune Hakuchō) fueron decantándose por una escritura cada vez más objetiva y limitándose paulatinamente a relatar su “yo” movidos por el principio de la búsqueda de la verdad del yo como método literario y empujados, entre otros, por los siguientes factores: la afirmación del ego por parte de grupos populares entonces como *Shirakabaha*, la idea del respeto a la individualidad que se extendió en la “Democracia Taishō” y el establecimiento del círculo literario o *bundan*² (Enomoto, 1980: 145). Sobre el auge del *bundan* como factor determinante de la preponderancia de la novela del yo en el mundo literario de Taishō, Edward Fowler explica:

La existencia de una subcultura literaria en la que los escritores se asociaban entre sí con más familiaridad social que artística y que motivaba el chismorreo entre ellos, boca a boca y en última instancia en papel, contribuyó inmensamente a una conciencia crítica de que *shisōsetsu* era la única forma sincera con la vida y por tanto la única forma importante (Fawler, 1988: 128)³.

La novela del yo fue la tendencia dominante en la literatura de Taishō y principios de Shōwa hasta el punto de que la “literatura pura” (*junbungaku*) se identificaba con ella. La pureza literaria de una obra se medía en tanto que el autor refiriera detalles de su vida personal (Fawler, 1988: 128) y críticos y autores despreciaban las obras de ficción pues las consideraban constructos artificiales alejados de la verdad. Si bien también hubo críticos detractores desde el principio, lo cierto es que era un género muy popular. En un contexto de inquietud social ante la creciente presencia del militarismo y el sentimiento de alienación en las ciudades, muchos lectores se sentían aliviados con

historias que se centraban en relatar sentimientos de corazones solitarios (Takemori, 1972: 105).

De esta forma, el naturalismo japonés evolucionó de manera diferente al europeo pues el afán por escribir obras realistas se concentró en la observación del individuo, dejando a un lado la crítica social⁴. Para los naturalistas japoneses, el individuo era el mejor objeto de observación precisa y científica y sus obras adquirieron un marcado estilo confesional. El principio de absoluta objetividad se vio reemplazado por la exigencia de una sinceridad absoluta (Hijiya-Kirschner, 1996: 29).

Tras el paréntesis de los años de guerra, autores como Ozaki Kazuo o Kambayashi Akatsuki, entre otros, retomaron los métodos la novela del yo tradicional, frente a otras posturas más renovadoras de posguerra (Furubayashi, 1972: 234) y autores que habían tenido éxito antes, como Shiga Naoya, considerado uno de sus máximos exponentes, Dazai Osamu⁵, Hayashi Fumiko o Uno Chiyo siguieron publicando este tipo de obras. El género siguió cultivándose, aunque con nuevos matices, en las siguientes décadas de Shōwa. Los autores de la llamada Tercera Nueva Generación (*Daisan no Shinjin*)⁶, como Shōno Junzō, Kojima Nobuo o Shimaō Toshio escribieron sobre la vida cotidiana de sus alter ego haciendo énfasis en una sociedad japonesa marcada por la influencia estadounidense. Más tarde, los autores de la Generación Introspectiva (*Naikō no Sedai*)⁷, como Furui Yoshikichi o Kuroi Senji, entendieron que para retratar de forma realista su yo había que prestar atención también a las grandes cuestiones políticas y sociales de entonces. Otros autores más actuales que también han sido estudiados como escritores de novela del yo son, por ejemplo, Miyamoto Teru o incluso Ōe Kenzaburō (Shigesato y Sukegawa, 2019: 52-69). En este artículo nos vamos a centrar en las características del género en sus inicios para analizar las obras *Confesiones de amor* y *Ohan* de la autora Uno Chiyo.

1.1. LA CUESTIÓN DE LA SINCERIDAD

1 El término japonés “私小説” se puede leer *shisōsetsu* o *watakushishōsetsu* y los caracteres significan literalmente ‘yo-novela’. En el momento en que surgió el género se denominaba a estas novelas también como *shinkyōshōsetsu* (心境小説, literalmente, ‘sentimientos íntimos-novela’).

2 *Bundan* (文壇) se puede definir como una especie de gremio que surgió en la segunda década de la Era Meiji (1910) y que se mantuvo durante Taishō y principios de Shōwa cuyos miembros estaban unidos por las relaciones propias del mundo literario (escritores, críticos, editores de revistas, miembros de las editoriales y editores de libros).

3 Las citas de originales en inglés y japonés son traducción de la autora del artículo.

4 La crítica social en el Japón de preguerra la asumieron casi en exclusiva los escritores de la Literatura Proletaria (プロレタリア文学), estrechamente vinculada con movimientos de izquierda. En la posguerra, la retomaron autores veteranos y otros más jóvenes desde perspectivas más abiertas a otras influencias artísticas distintas del realismo socialista.

5 Hay discrepancia entre los críticos sobre si las obras más autobiográficas de Dazai Osamu pueden catalogarse como novelas del yo. (Ver, por ejemplo, Hijiya-Kirschner, 1996: 237-247).

6 Grupo de escritores que debutaron en torno a 1952-1953.

7 Grupo de escritores que debutaron en torno a 1970.

Uno de los principios que dio origen a la novela del yo es el que se impusieron los autores de reflejar de manera fiel la “verdad”. Consideraban las obras que lo consiguieran como pertenecientes a un arte más elevado y refinado, frente a la vulgaridad de la ficción (Fawler, 1988: 25). De esta manera, “la razón de ser de la novela del yo reside en la poderosa ilusión de su transparencia textual —su sinceridad— que permite al lector ver la experiencia del autor ‘no mediada’ por convenciones, formas, estructuras u otros ‘adornos’ de la ficción” (Fawler, 1988: 27). Kume Masao, uno de los primeros defensores de la novela del yo, la describía como la forma literaria más pura porque permite al autor expresarse con sencillez, sin recurrir a fabricar nada (Fawler, 1988: 47) y Honda Shūgo, destacado crítico de posguerra, opinaba que el ideal al que debía aspirar el autor era la transcripción auténtica de sus sentimientos y que la tarea principal del crítico o lector era identificar correctamente o entrar en comunión con esos sentimientos (Fawler, 1988: 65).

La investigadora Hijiya-Kirschnerit compara la actitud que adoptaban los escritores de novela del yo con la escritura automática, tomando como referencia las declaraciones de varios autores, como Ozaki Kazuo, Takami Jun o Miura Tetsuo, que sostenían que sus obras eran el resultado de una expresión espontánea y que no respondían a una intención expresa de escribir una novela confesional. “Según la visión japonesa, la autenticidad como un criterio evaluador de *shisōsetsu* exige un proceso creativo casi inconsciente que no esté influido por ningún tipo de interferencia intelectual a fin de registrar los ‘hechos tal cual’ (*jijitsu o ari no mama*)” (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 271). La exigencia de sinceridad era tal, que la absoluta franqueza era considerada como un estado ético moral superior. El público valoraba positivamente que el autor contara incluso sus intimidades más dolorosas o privadas y el juicio sobre los actos de los personajes (por muy egoístas o antisociales que pudieran ser) pasaba a un segundo plano porque el valor moral residía en el propio acto de confesar (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 274).

Hijiya-Kirschnerit identifica el “principio *makoto*” como el elemento que vertebra toda novela del yo. En el contexto de la tradición artístico-filosófica japonesa, que considera el arte (*gei*) como un método de purificación del individuo, la obra literaria pasa a entenderse como un reflejo del desarrollo personal del artista y este proceso demanda sinceridad y pureza, tanto en la motivación creadora como en el proceso. La influencia del concepto *gei* también explica que se preste más atención al proceso de creación de la obra más que a la obra en sí y por tanto que se juzgue la actitud del artista por encima del resultado (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 309-310).

El lector de las novelas del yo participa también de esta “ilusión” en tanto que asume que la realidad literaria se corresponde miméticamente con la no literaria y esta sensación le proporciona un mayor disfrute. Los efectos que produce la novela

en el lector se apoyan en su facticidad. Como expresó el crítico Yagi Yoshinori, saber que los personajes que se enfrentan a una situación complicada y la superan existen en realidad hace que se aúnen el disfrute de la lectura con el disfrute de la vida y eso es lo que hace excelente a una novela del yo (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 289).

1.2. PATETISMO

Los protagonistas de las novelas del yo son personas que sufren situaciones trágicas y que expresan abiertamente sus dudas y temores. Fawler rastrea el origen del carácter de estos personajes y encuentra que en una tradición literaria en la que se ha puesto más énfasis en el estado que en el proceso, situando la trama narrativa en un segundo plano, “el protagonista japonés carece de poder y se siente cómodo manteniéndose distante de la sociedad, o incluso sometiéndose a ella, en lugar de tratar de confrontar las fuerzas de la naturaleza” (Fawler, 1988: xxi). Hijiya-Kirschnerit señala también como factor determinante el hecho de que la armonía espiritual a la que aspiran los japoneses sea un sentimiento pasivo y de resignación. “Según la visión japonesa, es en este nivel donde el hombre alcanza la condición de pureza interna (*junjō*) en una ‘ausencia de ego’ (*mushi o muga*), una condición que representa el más alto nivel de perfección ético-moral según el filósofo Watsuji Tetsurō (1889-1960)” (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 292).

El lector japonés, lejos de rechazar esos comportamientos conformistas o impasibles, se siente fascinado por ellos. Takahashi Hideo, especialista en este género, explica que lo que seduce al público no es la fortaleza del protagonista, sino sus dudas, la manera en que se expone al peligro y es atrapado por su destino, a menudo con consecuencias fatales (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 291). Otro atractivo que explica el éxito de estas novelas es que permiten acceder a la condición humana al trascender el lector el testimonio puramente biográfico y, como señala Hijiya-Kirschnerit, “la condición humana es un destino penoso, doloroso. Esta idea es la base de toda *shisōsetsu*” (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 292).

Asimismo, la determinación de los autores de reflejar su yo más íntimo tiene como consecuencia que daban más importancia a describir los sentimientos y las emociones que los razonamientos que les llevaban a actuar de la forma en que lo hacían. Las novelas del yo tienen un marcado carácter irracional o anti-intelectual:

El protagonista de *shisōsetsu* es una víctima de sus propios sentimientos y estados de ánimo; se considera completamente a merced de la vida y solo puede reaccionar, pero es incapaz de calcular las consecuencias de sus acciones. Como tampoco tiene interés en entender su situación (esto sería “racionalista”), tampoco ve la

diferencia entre lo que él ha provocado y lo que es causa de su situación social. Por un lado, se lamenta con autocompasión de las experiencias dolorosas como si fueran inevitables y, por otro, estas son la causa de sentimientos *mujō*, es decir, pierden su concreción y se exageran estéticamente (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 318).

Este fatalismo también está muy relacionado con la actitud de *akirame*, o resignación, puesto que en Japón se considera un signo de madurez y sabiduría conformarse con ese destino inevitable y esto no se percibe como una postura pesimista (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 318).

1.3. OBJETIVIDAD

A pesar de que varios elementos esenciales de las novelas del yo se corresponden con una literatura “subjetiva” (están escritas desde la perspectiva del protagonista, que presenta la realidad únicamente a través de sus ojos, el narrador en primera o en tercera persona se identifica con el autor, el tema se concentra en el personaje principal en un tiempo narrativo presente que lo acompaña), (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 278) hay en cambio otros que contrarrestan este efecto hasta el punto de dotar a estas obras de una convincente objetividad.

Las novelas del yo reflejan el día a día del personaje principal a través de sucesivas escenas de su vida cotidiana. Estas situaciones, donde se describen objetos, lugares o personajes con los que el lector está familiarizado contribuyen a crear una sensación de objetividad. “El lector japonés encuentra las novelas del yo particularmente convincentes cuando puede reconocer, en gran medida, su mundo en ellas” (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 281). En este contexto ordinario, los conflictos con los que se enfrentan los personajes se corresponden con problemas comunes y que, según Hijiya-Kirschnerit, son “atemporales”. Los que aparecen en mayor medida en estas novelas son problemas conyugales, amoríos, preocupaciones económicas o la lucha contra enfermedades. La conjugación de escenarios y cuestiones corrientes contribuyen a recrear la sensación de que el lector se enfrenta a algo objetivo y real: “La experiencia de realidad retratada en *shisōsetsu* adquiere su valor paradigmático en que el lector japonés reconoce en ella la estructura de sus propias experiencias” (Hijiya-Kirschnerit, 1996: 281).

En este punto es imprescindible atender también a la narración, puesto que juega un papel fundamental. En cuanto a las técnicas narrativas, las más empleadas son: “el ensayo, el diario, la confesión y otras formas de no ficción que presentan la ficción como una experiencia fielmente registrada” (Fawler, 1988: xxviii). El estilo narrativo

de las novelas del yo se puede catalogar, dentro de los dos que distinguía el lingüista Kuroda, como “el estilo declarativo” (frente al “no declarativo”), que se define como el empleado por un narrador único, que relata desde su propia consciencia y por tanto con un conocimiento restringido y que se dirige a una audiencia específica, como si se encontrara en un acto de comunicación (Fawler, 1988: 30). La posición de este narrador, que se sitúa frente a frente a los personajes y acontecimientos de la historia y que solo puede hablar de lo que conoce por su propia experiencia y que por tanto se refiere a los sentimientos o sensaciones de otros como un observador (Fawler, 1988: 30-31), contribuye a reforzar el efecto de objetividad en el lector. Fawler incluso sugiere un nuevo paradigma narrativo, que denomina el “paradigma del registrador-testigo”, para entender las novelas del yo. Este rechaza el paradigma representativo del autor-lector del estilo no declarativo mientras que se aproxima al paradigma comunicativo del discurso hablante-oyente. Este narrador no pretende revelar la esencia de su conciencia ni está interesado en crear algo artístico, sino que simplemente se presenta como una figura intranscendente, anclada en la narración en la que ella misma actúa y que ella misma produce (Fawler, 1988: 39). La sensación de inmediatez, muy próxima a la del discurso hablado que se consigue con este estilo narrativo es otro de los elementos que aporta objetividad a las novelas del yo⁸.

2. UNO CHIYO Y LA SEGUNDA GENERACIÓN DE ESCRITORAS

Uno Chiyo (1897-1996) pertenece a la llamada segunda generación de escritoras, una serie de mujeres que debutaron en torno a la década de 1920 en un momento en que las mujeres escritoras comenzaban a protagonizar mayor libertad y reconocimiento en el mundo literario que sus predecesoras de la Era Meiji. Sin embargo, en la Era Taishō y las primeras décadas de la Era Shōwa, el panorama para ellas seguía siendo bastante restrictivo puesto que la situación para la mujer en general estaba aún limitada al papel de “buena esposa-madre sabia” (*ryōsai kenbo*). Como señala Copeland, estudiosa de la figura de Uno:

Las mujeres escritoras, casi por definición, estaban fuera de los límites de la aceptación social. A las mujeres se les había impuesto el silencio durante mucho tiempo. Según *Onna daigaku*, el código feudal de la virtud femenina, “las únicas

8 Tanto Hijiya-Kirschnerit como Fawler coinciden en que la sensación de inmediatez y de objetividad que produce la novela del yo es más una ilusión que algo que los autores consigan de hecho. Sin embargo, autores y lectores participan de ella por, entre otros, los motivos que hemos expuesto y porque ambas partes, incluida la crítica, alimentaban la mistificación de este género literario como uno absolutamente confesional.

cualidades que son apropiadas para una mujer son la obediencia, la castidad, la piedad y el silencio”.

Uno y muchas otras mujeres escritoras se vieron en una contradicción. Podían permanecer en silencio y unirse al círculo sin voz de la respetabilidad, o podían escribir y haciéndolo escribirse a sí mismas fuera de este círculo. (...) Quizá no es coincidencia, por tanto, que muchas de las mujeres escritoras japonesas que eligieron la “acción significativa” en vez del silencio, que eligieron escribir, fueran incapaces de casarse o de casarse bien (Copeland, 1992: 49-50).

En la época en que Uno debutó, el oficio de escribir seguía siendo casi exclusivamente masculino y eran los escritores y críticos hombres los que juzgaban lo que debían escribir las mujeres. En el artículo “Sobre las mujeres escritoras (*Joryū sakka ron*)” publicado en la prestigiosa revista *Shinchō* en 1908, cinco prominentes escritores les animaban a escribir de manera femenina (*onna-rashiku*) y si bien les recomendaban dedicarse a la poesía, si insistían en escribir prosa, les aconsejaban limitarse a relatar aquello que mejor conocían: los detalles domésticos de la esfera femenina. Es decir, debían centrarse en los detalles de su vida diaria y describir sus tareas domésticas, su ropa, sus hijos, su relación con sus maridos y los asuntos de su corazón. En definitiva, centrarse en lo que las hacía mujeres (citado por Copeland, 1995: 7). Es importante tener en cuenta también que, aunque las mujeres comenzaron a participar en las principales corrientes de la literatura moderna japonesa, los críticos las trataban como a un grupo aparte y normalmente no se valoraba a las autoras individuales dentro de los movimientos literarios (Mizuta e Iriye, 1991: xvii).

En un principio, la novela del yo era un género dominado por los escritores hombres que además pertenecían al *bundan*, como ya señalamos en el apartado 1. Este era una especie de *ghetto* literario cuyos miembros formaban una comunidad cerrada al margen de una sociedad en pleno proceso de modernización que consideraba que las artes y la literatura eran improductivas y por tanto inútiles (Sakai, 1968: 42-44). De hecho, otra de las circunstancias que los empujó a escribir sin tapujos sobre sus vidas privadas es que este grupo, que por su profesión ya estaba excluido de la sociedad respetable, no tenía nada que temer al hacer confesiones (Fawler, 1988: 62). En este contexto, Uno Chiyo, una mujer escritora que escribía novelas del yo escandalosas (como veremos más adelante) quedaba doblemente excluida.

La novela del yo fue el género que adoptaron varias mujeres, conscientes de su situación social, que se sumaron al activismo de la literatura proletaria. Fue el caso de Miyamoto Yuriko, Sata Ineko o Hirabayashi Taiko. Otras escritoras se centraron en las posibilidades que el nuevo estilo de vida ofrecía a las mujeres, que vieron como

un medio de liberarse de los límites de los roles socio-sexuales que tradicionalmente les habían impuesto. Los personajes de las obras de Uno Chiyo o Hayashi Fumiko se enfrentan a cuestiones existenciales sobre el significado de la vida como una consecuencia de su búsqueda de una nueva identidad y un estilo de vida moderno para sus modernos yo femeninos (Mizuta e Iriye, 1991: xvi).

2.1. UNO Y SU OBRA

Uno Chiyo sintió desde muy temprano el deseo de forjarse su propio destino y abandonó joven su casa familiar en Iwakuni. Tras vivir unos años en Tokio (1916-1920), donde trabajó, entre otros lugares, en el restaurante Enrakuken, frecuentado por literatos, se casó con un primo y se fueron juntos a Sapporo, donde lo habían enviado a trabajar. Debutó en 1921 con el relato “Shifun no kao” (Rostro maquillado) con el que ganó el primer premio del concurso del periódico *Jiji Shimpō*. Al año siguiente publicó el relato “Haka wo abaku” (Profanar la tumba) en la revista literaria *Chūō Kōron*. Entonces había regresado a Tokio y jamás volvió a Sapporo. En 1924 se casó con el escritor Ozaki Shirō y seis años después, con el pintor Tōgō Seiji. De 1933 a 1935 publicó en *Chūō Kōron* por entregas *Iro zange* (*Confesiones de amor*), historia basada en un episodio de la vida del pintor, del que se separó en 1934. En 1936 publicó dos novelas, *Miren* (*Vínculo*) y *Wakare mo tanoshi* (*El encanto de la despedida*), basadas en su ruptura con Tōgō. Ambas fueron elogiadas como atrevidas revelaciones de “verdad”, si bien es evidente la mediación de una memoria selectiva. Cada una ofrece una visión de la relación desde un ángulo diferente, pero las dos cuentan la historia de una mujer apasionada e inteligente que se siente atrapada en la contradicción entre ser esposa o escritora (Copeland, 1992: 48). Desde los inicios de su carrera, Uno se hizo muy popular aireando sus relaciones amorosas, poco acordes con los códigos morales de la época, ganándose fama de escritora de romances ilícitos.

En 1936 fundó una revista de moda femenina, *Sutairu* (*Style*), que en seguida fue muy popular, y dos años después, en colaboración con el joven escritor Kitahara Takeo, la revista literaria *Buntai* (*Estilo*). En 1939 se casó con Kitahara. En los años más crudos de la guerra se vieron obligados a cerrar ambas publicaciones, que pudieron reabrir con gran éxito en la posguerra. En la segunda etapa de *Buntai* publicaron, entre otros autores, Kobayashi Hideo (“Gohho no tegami” (Cartas de Gogh)) y Ōoka Shōhei (*Nobi*, (*Hogueras en la llanura*)).

Desde los años de preguerra y durante su carrera posterior, Uno compaginó su trabajo de editora y de diseñadora de kimonos con la escritura. En 1942 publicó por

entregas en *Chūō Kōron* su novela *Ningyōshi Tenguya Kyūkichī* (*El fabricante de marionetas Tenguya Kyūkichī*), que tuvo muy buena acogida de público y crítica y que escribió basándose en la entrevista que le hizo al famoso artesano de marionetas de *bunraku* en su taller de Shikoku. Su novela *Ohan* recibió en 1957 el Premio Noma Hiroshi y en 1958, el Premio de Mujeres Escritoras de Japón. En 1971 volvió a recibir este premio por su novela *Kōfuku* (*Felicidad*) y previamente, en *Sasu* (*Apuñalar*), publicado por entregas en *Chūō Kōron* de 1963 a 1966, relató su ruptura con Kitahara, del que se separó en 1964. Después no volvió a casarse.

Uno siguió escribiendo y recibiendo los más altos reconocimientos hasta el final de sus días (el Premio de la Academia de las Artes en 1972, el Título de la Tercera Clase de la Orden del Tesoro Sagrado en 1974, el Premio Kikuchi Kan en 1982 y fue nombrada Persona de Mérito Cultural en 1990). Su novela *Ikite iku watashi* (*Seguiré viviendo*), en la que “describe sus numerosos amoríos y sus éxitos y fracasos con la misma indiferencia con la que se refiere a sus hábitos de caminar diez mil pasos cada día o comer tofu” (Copeland, 1992: 81), fue un éxito. El amor, la ruptura o el apego que surgen de las relaciones entre hombre y mujer fueron temas recurrentes en su obra (Mizuta e Iriye, 1991: 282).

3. EL GÉNERO KIKIGAKI: UNA DOBLE INNOVACIÓN

3.1. UNO Y EL GÉNERO KIKIGAKI

Uno Chiyo manejó con destreza el género de la novela del yo y el género *kikigaki*, que, como veremos, presenta importantes similitudes con el primero, y los alternó a lo largo de toda su carrera. El término *kikigaki* (en japonés, ‘escuchar-escribir’) podría traducirse como “escribir de oídas” o “relatar lo escuchado” y podríamos definirlo como un “monólogo autobiográfico” como lo recogió Garrido Domínguez (1993):

Se trata de un monólogo en el que el personaje narra en primera persona y de forma ordenada sus propios pensamientos y en el que, aunque no hay interlocutor expreso, se genera textualmente la ilusión de su existencia callada y silenciosa (Valles Calatrava et. al., 1992: 443).

Su primera novela *kikigaki*, objeto de estudio de este artículo, fue *Confesiones de amor*. Es el relato en primera persona por parte del pintor Yuasa Jōji de su turbulenta relación con tres jóvenes japonesas poco después de su regreso a Japón tras haber vivido varios años en el extranjero. Primero se acuesta con Takao, la hija de un importante empresario, que lo sedujo hasta hacerle perder la razón una noche en un hotel. Después se enamora de una amiga suya, Tsuyuko, hija de un estricto militar que pretende casarla con un joven alférez y que hace todo lo posible por separarlos. Durante los meses en que la familia consigue alejarlos, Yuasa se casa con Tomoko, hija de un afable matrimonio que ve con muy buenos ojos su relación. Sin embargo, poco después de la boda reaparece Tsuyuko y ambos deciden que su única salida es el suicidio. La novela comienza con un narrador que no se identifica que da paso al monólogo de Yuasa sin ninguna marca formal en el texto original⁹. “No sé por dónde empezar, dijo, y tras reflexionar un instante, comenzó a contar la historia lentamente”¹⁰ (Uno, 2019: 7). Desde la segunda frase hasta el final de la novela continúa el monólogo autobiográfico sin que vuelva a aparecer el primer narrador.

En 1943 escribió *Nichiro no Sen Kikigaki* (*Kikigaki de la guerra ruso-japonesa*), en la que recoge la experiencia de un médico que fue enviado al frente. Cuatro años después, escribió *El fabricante de marionetas Tenguya Kyūkichī*, fruto de las conversaciones que Uno mantuvo con Tenguya durante un par de semanas, en las que le habló de su juventud, sus primeros años como aprendiz o sus reflexiones sobre su matrimonio. En esta novela aparecen dos narradores que mantienen una conversación, la entrevistadora y Tenguya, pero el foco principal recae en el artesano pues sus intervenciones son más extensas. La entrevistadora abre y cierra el texto explicando su llegada y su vuelta de Shikoku. La crítica apreció el tono nostálgico que supo reflejar la autora al transmitir las palabras de este anciano de ochenta y seis años, cuya muerte amenazaba con terminar con la tradición de los fabricantes de marionetas de *bunraku* (Copeland, 1992: 59-60). En ambas novelas destaca la viveza de la voz narrativa y en la segunda llama la atención la claridad del punto de vista de un narrador que describe su larga vida (Saeki, 1992: 214).

En los años de posguerra Uno escribió *Ohan*, la que es para muchos su obra maestra y que también analizamos en este artículo. En 1947 empezó a publicarla en *Buntai* y a partir de 1949, cuando tuvieron que cerrar la revista por problemas económicos, siguió publicando entregas anualmente en *Chūō Kōron* hasta 1957. Ella misma cuenta que se inspiró en la historia que le relató el dependiente de una tienda de segunda mano en Shikoku, durante su estancia mientras entrevistaba a Tenguya; sin embargo, esta vez la historia es obra de Uno (Copeland, 1992: 64).

⁹ En la traducción hay un cambio de párrafo, pero en el original las frases se suceden con un punto y seguido.

¹⁰ どこから話したら好いかな、と暫く考えてから彼はゆつくりと語り始めた。(Uno, 2000: 183)

Es de nuevo un monólogo autobiográfico de un hombre que refiere con detalle unos meses de su vida en que estuvo dudando si dejar a la geisha por la que abandonó a Ohan, su mujer, o volver a vivir con Ohan y Satoru, su hijo de siete años a quien no había conocido hasta ese momento. En esta ocasión solo hay una voz narrativa que hace constantes apelaciones a un interlocutor indeterminado desde la primera frase: “Agradezco mucho su pregunta. Soy hijo de la familia que regentaba la tintorería Kanōya en Kawaramachi”¹¹. El texto comienza con unas comillas que solo se cierran al final (☉☉).

En 1969 Uno publicó otra novela *kikigaki*, *Kaze no oto* (*El sonido del viento*). La autora tomó como referencia la historia de su padre y la obra es fruto de los recuerdos, sentimientos y estados de ánimo de Uno y de los rumores que escuchó. Igual que *Ohan*, da cuenta de la relación triangular entre un hombre (personaje inspirado en su padre) y dos mujeres: la esposa y la amante. Sin embargo, esta vez, la narradora es una mujer, la esposa rechazada, como si Uno quisiera darle voz en esta ocasión a la silenciosa Ohan (Copeland, 1992: 70-71). Tras escribir sus memorias (*Seguiré viviendo*), su último relato, que publicó a los noventa años, pertenece de nuevo al género *kikigaki*. “Ippen ni harukaze ga fuite kita” (*De pronto sopló un viento de primavera*) (1987) se trata de un romance con tintes de cuento de hadas cuyo optimismo y delicioso reflejo de la frescura de la pasión de la juventud sorprendió a críticos y lectores (Copeland, 1992: 83).

3.2. LAS NOVELAS KIKIGAKI DE UNO Y LA NOVELA DEL YO

Como hemos visto, Uno escribió *Confesiones de amor* y *Ohan* en un contexto en que la novela del yo estaba de moda. Ella misma escribió novelas del yo que le dieron mucha fama. En los próximos apartados vamos a analizar cómo Uno se adaptó al género de moda con estas novelas *kikigaki*, pero adoptando una técnica narrativa que le permitió introducir elementos de ficción sin comprometer por ello las expectativas de los lectores ni romper la ilusión de que lo que se relatan son unos hechos que ocurrieron en realidad. Para ello vamos a ver en primer lugar que las novelas *kikigaki* cumplen las convenciones del género de la novela del yo que hemos descrito en el apartado 1.

3.2.1. LA ILUSIÓN DE LA VERDAD

11 『よう訊いて下さりました。私はもと、河原町の加納屋と申す紺屋の倅でございます。(Uno, 1997: 7)

Las dos primeras novelas del yo de Uno (*Miren* y *Wakare mo tanoshi*, ambas de 1936) fueron leídas como “un retrato cándido y franco de ese momento emocionalmente devastador y cada una fue admirada por su afán de descubrir todo ‘sin el más mínimo sentimiento de vergüenza’” (Copeland, 1992: 48). Podemos afirmar que este recibimiento contribuyó a que *Confesiones de amor*, terminado de publicarse un año antes, se leyera también como un relato verídico y sincero. Las declaraciones de las dos partes implicadas, Uno y Tōgō, también alimentaron esta percepción. Uno dijo que la novela era la transcripción palabra por palabra de lo que el pintor le había contado y Tōgō lo reafirmó y llegó a acusarla de haber estado con él únicamente para contar esa historia (Copeland, 1992: 51). Algunos hechos que se cuentan en la novela (el regreso de Tōgō a Japón en 1928, su matrimonio en 1929 y su intento de suicidio con su amante pocos meses después) aparecieron en la prensa y eran por tanto información de dominio público. También era conocida la relación de amor entre Uno y Tōgō, por lo que era lógico pensar que la autora tuviera información de primera mano. El caso de *Ohan* es diferente en este punto, porque cuenta la historia de personajes desconocidos. Sin embargo, esta novela fue publicada años después de *El fabricante de marionetas Tenguya Kyūkichī*, con el que Uno se entrevistó de hecho, y *Ohan* se presentó como otro testimonio que recogió Uno durante ese viaje. Ambas novelas, por tanto, estaban preludiadas por una serie de hechos reales que favorecieron sin duda que los lectores las consideraran historias verídicas.

En 1.1 hicimos referencia al concepto de espontaneidad que rodea a la novela del yo. Uno de los elementos que confieren espontaneidad al texto en *Confesiones de amor* es la puntuación. Si bien en la traducción se ha estructurado el texto con numerosos cambios de párrafo y se han reproducido los diálogos con puntos y aparte, en el original los cambios de párrafo son muy escasos y las conversaciones, aunque se marcan con comillas (「」), se reproducen a continuación del texto. Esto recrea la sensación de estar escuchando un monólogo que no se interrumpe. En *Ohan* el texto original presenta una estructura con numerosos cambios de párrafo, pero en esta ocasión destaca el empleo de un lenguaje cercano a la lengua hablada, que recrea además un dialecto local. Como apunta Copeland, Uno combina los dialectos de Iwakuni, Tokushima y Kamigata y consigue crear una manera de hablar que pasa a ser una entidad viva en sí misma que sobrepasa los límites del texto escrito (Copeland, 1992: 65). Entre otros recursos, Uno alarga las vocales de algunas palabras (まア; なア), introduce muletillas (へい; それアもう; さよでございます), trata de reproducir la pronunciación oral (そりゃ; まんま) o no estándar de algunos sonidos (おぼはん; 旦那はん; 呼ばはった). En ocasiones, la forma de hablar del narrador otorga aún más franqueza y espontaneidad a sus palabras, lo que añade dramatismo a la situación, como cuando aun sabiendo que su hijo

ha muerto, le parece verlo pasar y tiene por momentos la sensación de que sigue vivo: “Entonces, el chico ya no está, ya no vive en este mundo” (そや、あのちはもういんのや、この世に生きてはいんのや)¹² (Uno, 1997: 75).

3.2.2. NARRADORES PATÉTICOS

Los narradores de *Confesiones de amor* y *Ohan* manifiestan una actitud ante lo que les ocurre de casi absoluta pasividad y se muestran a sí mismos como personajes patéticos, lo que se corresponde con lo que vimos en el punto 1.2. A través de la relación con las tres chicas y con su mujer, Yuasa se retrata como un hombre profundamente egoísta e indeciso que siente que no encaja en la sociedad japonesa, de la que lleva tanto tiempo alejado. Tras pasar la noche en el hotel con Takao, se marcha de la habitación mientras ella sigue dormida. Esta actitud cobarde se la reprocha más adelante la chica, que se sintió tan ofendida que no quiso volver a verlo más. Pero Yuasa no se avergüenza de ello en ningún momento porque a partir del día siguiente ya solo tiene ojos para Tsuyuko. Tras unas semanas de noviazgo, Yuasa accede a la idea de Tsuyuko de que escapen juntos del kabuki la noche que le habían organizado la cita con su pretendiente. La actitud de Yuasa es errática y queda claro que no tiene el valor suficiente para llevar a cabo con éxito su plan:

¿Qué quería Tsuyuko que hiciera yo? ¿Bastaba simplemente con estar mirando? ¿Tendría que decir acaso “Me opongo a que Tsuyuko se case con otro”? ¿o tendría quizá que ir tras ellos y arrimarme a Tsuyuko, como ella había hecho antes, dándoles a entender que había algo entre nosotros dos y estropear de este modo el miai? No podía tomar ninguna decisión (Uno, 2019: 55)¹³.

Tras este incidente Yuasa no es capaz de contactar con Tsuyuko. Desesperado, una noche se acerca hasta su casa en busca de algún indicio del paradero de la chica y se atreve incluso a colarse en su jardín. “¿Qué mala suerte la mía! ¿Por qué había entrado de aquella forma, furtivamente, en un jardín ajeno? (...) Mi sentido de la discreción se

¹² Subrayamos las expresiones que no se corresponden con el japonés estándar.

¹³ 一体どうすればよいと言ふのであらう。ここまで来て僕はただ手をつかねて見てゐるだけで好いのだらうか。それとも「つゆ子さんをよそへやることは僕が不賛成です。」とでも言つたものだらうか。それともさつきつゆ子のしてゐたやうに彼女のあとを追つてその傍にすり寄つて、「つゆ子さんにはこの僕がついてゐる。」といふやうな気配を見せて今日の見合ひを根こそぎ駄目にして了つたものだらうか。僕にはどの決断もつかなかつた (Uno, 2000: 201).

había desvanecido”¹⁴ (Uno, 2019: 68). El personaje se siente tan afligido, que no es capaz de medir las consecuencias de sus actos. Por fin Yuasa descubre que Tsuyuko está en la residencia de recreo de sus abuelos y decide ir a buscarla. De nuevo protagonizan otro intento fallido de escaparse, que termina en la que parece su separación definitiva. Yuasa se siente a la deriva: “¡Que sea lo que Dios quiera!”, susurró una voz en mi corazón, compadeciéndose por mi indefensión frente al mundo, mientras incesantes lágrimas corrían por mis mejillas”¹⁵ (Uno, 2019: 97).

Yuasa pasa un tiempo bastante deprimido y sus amigos tratan de animarlo. En una fiesta conoce a Tomoko, que le atrae desde el principio. Comienza a quedar con ella y conoce también a su familia. Le conquista el ambiente acogedor que desprenden y cuando los padres le proponen que se case con su hija, él se deja llevar por los acontecimientos. El mismo día de la boda, Yuasa descubre que Tomoko tiene un amante, pero decide ignorarlo y actuar como los maridos cínicos de las películas americanas que hacían bromas sarcásticas sobre lo que sucedía en su hogar. Es consciente de que Tomoko no es feliz, pero desea seguir a toda costa con la relación porque: “Yo, que durante mucho tiempo había llevado una vida insegura, siempre zarandeado por las olas, amaba aquella casa caldeada por la chimenea con un sentimiento parecido al de un marino que hubiese llegado finalmente a puerto; sin embargo, más tarde comprendí que, al fin y al cabo, estos pensamientos eran solo fruto de mi egoísmo”¹⁶ (Uno, 2019: 137).

Pocos meses tras la boda, Tsuyuko reaparece en la vida de Yuasa y este se ve arrastrado por el estado de desánimo de la joven. Le poseyó un sentimiento de abandono, una fuerza de decadencia, y estuvo de acuerdo en que su única opción era el suicidio. Quizá una de las escenas más ridículas de la novela es la que transcurre una vez que Tsuyuko se ha cortado la garganta con el bisturí:

Atolondrado, cogí en brazos el cuerpo desfallecido de Tsuyuko y lo deposité sobre la cama. Me había propuesto permanecer tranquilo pero sin embargo me sentía totalmente confuso. “No puedo morir con esta camisa tan sucia”, me dije a mí mismo con toda seriedad. (...) estaba tan atolondrado que no se me ocurrió pensar que cuando lo hiciera yo, se me mancharía de sangre mucho más (Uno, 2019: 208)¹⁷.

¹⁴ 何ということであらう。何のために僕は人の家の庭に忍び込んで来たのであらう。(…)僕はもう思慮を失してゐる(Uno, 2000: 206).

¹⁵ 僕は何にも抵抗する氣力のない自分を哀れみ乍ら心の中で呟いたのであるが、とめどもなく涙が流れた(Uno, 2000: 217).

¹⁶ ながい間波の中に揉まれてゐるやうな不安定な生活を続けて来た僕はやつと港についた水夫のやうな氣持でこの煙炉の燃えてゐる家愛してゐたのであるが、しかしそんな氣持ちも結局はただ僕の手前勝手な考へ方の一つの現れにしか過ぎなかつたのだといふことがあとで分かつた(Uno, 2000: 233).

¹⁷ 僕は狼狽してそのつゆ子のぐつたりとした体を抱いてベッドの上に横たへた。自分では落着いてゐる積りなのにまるで氣持が顛倒してゐたものと見える。「こんなに汚れたワイシャツを着たままで死んではならぬ。」僕はむきになつてそう考へ、(…)どうせ自分がやればもつと血に染まるなどといふことも考へつかぬほ

El narrador de *Ohan* es un hombre que se siente dividido entre dos mujeres: su esposa Ohan y la geisha Okayo. Cuando está junto a una de ellas, no puede evitar pensar en la otra e imaginarse en la otra casa y se siente mal por estar donde está. La inconstancia de sus sentimientos nos da acceso a su perturbado corazón, que no encuentra sosiego en ninguno de los dos escenarios. El narrador admite constantemente su torpeza, su falta de determinación y su incapacidad para comprenderse a sí mismo. Varias veces se encuentra pensando: “En verdad no hay nada más extraño que el corazón de las personas” (Uno, 1997: 70)¹⁸. Él también actúa dejándose llevar por sus sentimientos y su actitud es en general pasiva. Por ejemplo, es consciente de que para irse a vivir con Ohan primero debe comunicarle a Okayo que se marcha de esa casa, pero no se atreve. “El miedo me impide decírselo. Si me atreviera a decirle esto, la cara que pondría Okayo sería terrible” (Uno, 1997: 25)¹⁹. Otro de los asuntos que sabe que necesita solucionar para vivir con Ohan y su hijo es encontrar una casa, aunque hace pocos esfuerzos por buscar una. Finalmente es una vecina de la tienda donde trabaja quien le soluciona este problema, pero cuando se encuentra allí cara a cara con Ohan no termina de sentirse convencido.

Cómo explicar con un ejemplo el interior de mi corazón en ese momento. Al pensar que había prometido que viviría aquí con esta mujer, no podía entender estar allí sentado como si nada junto a ella en esta casa desconocida, polvorosa y húmeda (Uno, 1997: 49)²⁰.

Tampoco tiene el valor de revelarle a su hijo su propia identidad (solo lo verbaliza delante del niño cuando ya es demasiado tarde y él ya no puede escucharlo) y en varias ocasiones habla con el chico sobre su supuesto padre. Un momento especialmente significativo es en el que se da cuenta de lo que debe de estar sufriendo el niño ante el aplazamiento de la promesa de que irá a vivir con su padre. El narrador ignora lo que Ohan le estará diciendo para consolarle. Un día comenta con él la ubicación de la casa donde se van a mudar y el niño comienza a llorar.

ど狼狽してゐたのだらう(Uno, 2000: 259).

18 ほんに人の心ほどおかしなものはござりませぬ。

19 恐ろしゅうていませぬ。こなたなこと思ひきつていうてしまつたら、このおかよがどなた顔するか、それが恐ろしゅうてではござりませぬ。

20 そのときの私の心の中を何に喩へたらよかつたでござりませぬ。そや、俺アここでこの女と一しょにくらす約束したのやな、と思ひますと、この見知らぬ家の中の、埃くさい温気の中で、平気で女と腰かけているわが身のほどが分かりませぬ。

Siento que todavía puedo escuchar el llanto de Satoru en mis oídos. Yo pensaba que nadie conocía el fondo deplorable de mi indeciso corazón que, por mi debilidad, me mantenía atrapado entre dos mujeres y aunque un día decidía una cosa, en el fondo sentía otra y sin embargo acaso no será este cándido Satoru el único que lo conozca (Uno, 1997: 54)²¹.

Resulta doblemente penoso que un niño inocente, su propio hijo, sea la única persona que parezca haber captado su debilidad.

3.2.3. OBJETIVIDAD

En el apartado 1.3 señalamos como un elemento importante para dotar de objetividad al texto la descripción de escenarios y situaciones propias de la vida cotidiana. En ambas novelas se mencionan lugares concretos (barrios, estaciones de tren, establecimientos, entre otros) de la ciudad de Tokio, Zushi, Kobe y Hiroshima, en *Confesiones de amor*, y de Iwakuni, en *Ohan*²². Los ambientes donde viven los distintos personajes también quedan profusamente descritos: en *Confesiones de amor* se ofrece mucha información sobre las casas de las familias de las chicas (mobiliario, estilo decorativo, jardines, ubicación), unas de estilo más occidental, otras más tradicional, de la casa donde se establecen Yuasa y Tomoko y de las casas humildes donde viven la primera mujer de Yuasa y la camarera del establecimiento que frecuentaban Yuasa y Tsuyuko, donde pasan la noche en su primera huida. En *Ohan* también se describen las casas de Okayo y donde se van a mudar el narrador y Ohan y también se presta especial atención al ambiente de la ciudad o el paso de las estaciones y el cambio de aspecto de las calles y la naturaleza. Todos estos detalles permiten al lector imaginar las situaciones y confieren realismo a las historias.

Vimos que el tratamiento de temas comunes era otra constante en las novelas del yo. Los conflictos que explican los narradores de ambas novelas lo son. En *Confesiones de amor* podemos destacar el egoísmo del protagonista, que adquiere diferentes facetas en cada relación: con Takao se deja llevar únicamente por la satisfacción de su deseo sexual; con Tomoko ignora que ella no es feliz para mantener el calor de un hogar que

21 私の耳には、いまでもあの悟の泣き声が聞えてくるよな気がいたします。二人の女に挟まれて、今日はこうと決心を決めながら、その心の下からまたこうと、日毎に惑う心の中のあさましさも、おのれの心の弱さゆえ誰知るはずもないものと思つてたのでござりますのに、では、この、推い子供の悟にだけは知られていたと言うのもござりませぬか。

22 Si bien Uno se inspiró en lo que le había contado un tendero en Tokushima, situó la novela en su Iwakuni natal.

nunca ha sido capaz de crear por sí mismo; con Tsuyuko llega al extremo de privarle a ella de su porvenir y de tratar de quitarse su propia vida porque no encuentra otra manera de estar juntos, y de su mujer y su hijo se había desentendido ya durante su estancia en el extranjero y cuando negocia el divorcio con ella trata de rebajar al máximo la pensión que debe pasarle. En *Ohan* el tema predominante es la indecisión de un hombre que no es capaz de elegir qué vida prefiere. Duda profundamente entre volver con su fiel y dócil esposa y poder ejercer de padre o quedarse con la geisha con la que tiene una vida apasionada y cómoda. La cobardía que siente al pensar que debe enfrentarse a la situación de decirle a una de las dos que no quiere estar más con ella lo atenaza hasta el extremo de impedirle tomar una determinación.

Si nos fijamos en los dos personajes que narran ambas historias, identificamos claramente el modelo de narrador protagonista de las novelas del yo, si bien en las novelas *kikigaki* el narrador es diferente del autor que firma la novela. Hay varios elementos que inciden en que el lector solo tiene acceso al punto de vista, limitado, del narrador. Yuasa, el pintor de *Confesiones de amor*, presenta los hechos en orden cronológico pero da cuenta en varias ocasiones de información que él supo tiempo después de que ocurrieran. Por ejemplo, cuando conoció a Tomoko, la joven con la que después se casa, dice: “Más tarde supe que padecía, desde hacía tiempo, una dolencia pulmonar”²³ (Uno, 2019: 103). O cuando Tomoko, ya casada con él, huye con su amante y él emprende su búsqueda, relata: “Mucho tiempo después supe que, efectivamente, Tomoko estaba en casa de Matsuyo aquella noche (...)”²⁴ (Uno, 2019: 149). Yuasa y la madre de Tomoko fueron a buscar a la joven a Hiroshima en tren, pero él se volvió a Tokio a mitad de camino para ver a Tsuyuko, por lo que refiere lo que pasó en el tren y en Hiroshima, en la casa natal del amante de Tomoko, a través del relato de la madre: “Mucho tiempo después, la madre me contó lo que había sucedido después de que yo me apareara en Suma”²⁵ (Uno, 2019: 165). Es significativo también cuando explica por qué sobrevivieron Tsuyuko y él al intento de suicidio: “(...) más tarde me quedé perplejo al saber que la carótida está unos centímetros más adentro”²⁶ (Uno, 2019: 213).

En el caso de *Ohan*, solo conocemos de manera directa los sentimientos del narrador, que describe constantemente, y accedemos a lo que pudieron sentir otros personajes a través de la percepción de él. Por ejemplo, después de reencontrarse con Ohan siete años después de que él la abandonara para irse con una geisha, piensa: “(...) sentí remordimientos por el sufrimiento que debí de provocar durante mucho tiempo”

23 あとでできたことであるがこの女はもうずるぶん以前から肺を患つてゐるのだがとかで、(...) (Uno, 2000: 220).

24 あとで分かつたことであるがその晩とも子はまだまつ代のところにゐて(...) (Uno, 2000: 237).

25 これはずつとのちになつても子の母親が自身で僕に話したことであるが、(...) (Uno, 2000: 243).

26 (...)ほんものはそこから一寸くらゐ奥にあるのだといふことをあとで聴いて僕は唖然とした (Uno, 2000: 261).

(Uno, 1997: 14)²⁷. Desde un principio predominan en su corazón los sentimientos hacia Ohan, pero pronto comienza a pensar en su hijo y en la relación que quiere tener con él y se pregunta por lo que piensan ellos dos: “Si el corazón de Ohan de verdad alberga amor, ¿qué será lo que alberque el corazón de este niño?” (Uno, 1997: 28)²⁸. De nuevo, solo podemos imaginar con el narrador lo que sintió Ohan cuando él le comunicó, emocionado, la decisión de que quiere que vivan los tres en familia. Ohan se limita a responder: “¿Qué dices, An?”. Ohan apoya la cara sobre su pecho y llora ella también; él la abraza diciendo: “¿Entonces, estás contenta? Dime que estás contenta. Oh, llora, llora” (Uno, 1997: 36)²⁹.

Como señalamos en *Confesiones de amor*, en *Ohan* el narrador también se refiere a que la información que posee cuando está relatando los hechos es más amplia que en el tiempo de la narración, lo que refuerza la sensación en el lector de que está mirando lo que ocurrió únicamente a través de sus ojos. Por ejemplo, el narrador, que reprimía su deseo de desvelarle al niño que él era su padre, un día le dijo sin pensar que, si se portaba bien, quizá vendría su padre: “Tiempo después supe lo mucho que esas palabras atolondradas mías pesaron en el fondo del tierno corazón del niño” (Uno, 1997: 30)³⁰. Hace referencia en un par de ocasiones a los malos presagios que tuvo al pasar por un sombrío precipicio de camino a la casa donde por fin iban a mudarse los tres, pero que entonces ignoró. “(...) pero ya no tiene sentido pensar que eso también era un mal presagio” (Uno, 1997: 61)³¹. La noche en que se iban a mudar deja a Ohan sola en la casa porque de pronto le abruma encontrarse en el lugar donde van a vivir en familia; el niño aún no había regresado porque quizá había esperado a que cesara la lluvia torrencial. “Me di cuenta después, con mucha dificultad, del horror de aquella noche” (Uno, 1997: 68)³².

La técnica narrativa tiene una importancia fundamental en este punto. Arai analiza el estilo narrativo de *Confesiones de amor* y se pregunta por qué la novela se ha leído como una transcripción fiel del testimonio del pintor Tōgō Seiji a pesar de que existen contradicciones y partes ilógicas del texto ignoradas hasta el momento. Arai lo atribuye a las declaraciones de Uno y Tōgō que ya hemos mencionado y, por encima de todo, a la primera frase de la novela. “No sé por dónde empezar, dijo, y tras reflexionar

27 (...) ながい間、苦勞かけてすまんだなアと言うのさえ気がひけるよな心持ちでござります。 (Los fragmentos de *Ohan* son traducción de la autora del artículo).

28 ほんにあのおはんを持つてゐる心が恋でござりましたら、この子供を持つてゐる心は、これはまア何というものでござりましょうぞ。

29 「あんさん、何いうて」 (...) 「はあ？うれしいか？うれしいと言うてくれ。おオ、泣け、泣け」

30 その粗忽な私の一言が、推い子供の心の、どのような奥ふかくに蔵われたかということも、のちになつて分かつたこととござります。

31 (...)あれも虫の知らせであつたやらと思ふもあとの際とござります。

32 あの一夜の恐ろしさは、のちになつてようように、思い知られたのでござります。

un instante, comenzó a contar la historia lentamente” (Uno, 2019: 7). Para Arai, el estilo narrativo de la novela, marcado por esta primera frase, sugiere que el narrador es el propio implicado en los hechos y diluye la atención del lector en los aspectos contradictorios e ilógicos del relato. También crea la ilusión de que los hechos propios de la ficción literaria menos realistas ocurrieron en realidad (Arai, 2008: 248). Además, no podemos ignorar las referencias al propio discurso que hemos señalado más arriba, que son igualmente fundamentales en este sentido, puesto que contribuyen a recrear la sensación de que asistimos a una confesión de una serie de hechos y sentimientos que el personaje va rememorando. Esto es, como hemos visto, común a las dos novelas que analizamos. En el caso de *Ohan* hay que añadir además la importancia de las numerosas alusiones del narrador al interlocutor. Se repiten mucho, por ejemplo, las frases: “さようござります (así es)”, “あなたさまもご存知ように (como usted sabe)”, “お笑いなされるでございましょう (le parecerá cómico)”. En el capítulo final el narrador va explicando el desenlace de distintas cuestiones con preguntas indirectas que le va contestando al interlocutor: “へい、あの家でござりますか。 (Sí, ¿aquella casa?)”, “へい、悟のことでござりますか。 (Sí, ¿Satoru?)”. Este recurso narrativo le recuerda constantemente al lector que está asistiendo al relato de unos hechos y refuerza su realismo.

3.2.4. FICCIÓN

Hemos visto que los autores de novela del yo estaban condicionados a escribir sobre hechos que hubieran ocurrido en realidad. Es en este punto fundamental donde Uno, empleando los elementos que hemos señalado en los puntos anteriores, se rebela contra esta exigencia sin arriesgarse a presentar sus obras como relatos ficticios que no eran bien considerados por la crítica. En este apartado vamos a destacar los detalles que la autora aportó a sus historias, haciendo gala de una refinada destreza narrativa que ha podido pasar desapercibida, oculta bajo su papel de cronista.

Arai desvela en su artículo varios episodios de *Confesiones de amor* que no pudieron haber ocurrido en realidad y contradice a la propia Uno, que afirmó haber reproducido lo que Tōgō le había contado tal cual. El primer hecho discordante es el episodio de Komaki Takao. Poco después de acostarse con ella, Yuasa leyó en el periódico que la familia de la chica estaba en bancarota:

“Pánico en el banco de Taiwán”. “La quiebra de Yoshirō Komaki, el aventurero del mundo de las finanzas, estrechamente vinculado a los poderosos de la banca”. Era,

sin duda, una noticia apropiada para las páginas de sucesos. El artículo explicaba con todo lujo de detalles cómo, aprovechando una época de prosperidad económica y respaldado por fondos muy importantes, el padre de Takao había amasado de la noche a la mañana una inmensa fortuna con la especulación del acero y el arroz, y cómo, a causa de la depresión económica internacional, su imperio se había tambaleado, obligándolo a luchar con todas sus fuerzas para controlar la situación y mantenerse a flote. Pero finalmente, al cundir el pánico en el banco, tuvo que declararse en quiebra³³ (Uno, 2019: 32-33).

La Crisis Financiera de Shōwa (, Shōwa Kin'yū Kyōkō) tuvo lugar en marzo de 1927, pero, como señala Arai, a diferencia de lo que ocurre en la novela, varios periódicos informan de que el pintor regresó a Japón un año después de este hecho histórico. Por tanto:

Es imposible que Tōgō Seiji conociera a la señorita de un Zaibatsu que posteriormente se arruina en la Crisis Financiera de Shōwa. La historia de Takao no concuerda con la biografía del modelo de Confesiones de amor. Por tanto, el relato en primera persona de Confesiones de amor no es exactamente lo que Uno escuchó por boca de Tōgō Seiji. Aquí se puede apreciar la ficción literaria de Uno (Arai, 2008: 247).

Arai cuestiona la veracidad de otros episodios de la novela y los atribuye a la ficción creada por Uno. Cuando Yuasa va a buscar a Tsuyuko a la residencia de sus abuelos, se encuentra con un fuerte temporal y el conductor que lo lleva parte del camino sufre un accidente mortal. Después, el pintor permanece en la casa recuperándose de las altas fiebres sin que se descubriera su identidad. Arai considera que estos hechos son demasiado extravagantes y apunta que tampoco se mencionaron en las noticias que recogieron el suceso del suicidio. Durante los meses que están separados (y Yuasa se casa con Tomoko), según la novela Tsuyuko fue enviada por sus padres a Estados Unidos. Arai opina que tampoco es muy realista que poco después de reencontrarse, cuando ella regresa a Japón, decidan suicidarse tan rápido (Arai, 2008: 247-248).

Estos elementos ficticios con los que Uno adorna la historia están en consonancia con el tono trágico de la novela del yo y, puesto que se entremezclan con hechos reales y con un contexto que favorece su recepción como tales, no delatan a la autora como

33 台湾銀行パニック。その有力な取引筋に密接な関係を持つていた財界の風雲小牧与四郎の没落。これは確かに好箇の三面記事であった。好況の潮に乗って有力な背景を控へ乍ら鉄と期米の思惑で一挙に巨万の富を積んだといふ高尾の父は、勢ひに乗じて手を上げた各種の事業が、最近世界経済の反動的な不況の余波をうけて甚だしい収拾困難に陥つた矢先、最後に銀行のパニックによる決定的な打撃のためにたうとう破産の申請をうける羽目になつたのだと報じてあつた (Uno, 2000: 192).

escritora de ficción. También vimos en el apartado 1.2 que las experiencias dolorosas en las novelas del yo solían exagerarse por motivos estéticos. Uno usó su creatividad y su ingenio para hacer al personaje y la historia más adecuados al género de moda y para crear un relato mucho más entretenido. Quizá tampoco es descabellado pensar que el hecho de que ella insistiera en que se trataba de la historia tal cual del pintor correspondía a una estrategia para promocionar la novela.

Hay otros detalles que embellecen el texto y que podemos atribuirle a la Uno escritora (más que a la cronista). Cuando Yuasa abandona el hotel donde ha dejado a Takao después de una noche de sexo apasionado, “al llegar junto a las hortensias que florecían exuberantes en el sol abrasador de julio, sentí tanto vértigo que pensé que iba a derrumbarme”³⁴ (Uno, 2019: 22). Las hortensias están en flor en esa época del año, por lo que su mención favorece a recrear el ambiente, pero debemos tener en cuenta además su significado según el lenguaje de las flores. Debido a los diversos colores que pueden presentar y que durante su período de floración cambian de color, simbolizan, entre otras cosas, “capricho”, “infidelidad” o “traición”, que es como podemos definir la relación de Yuasa con Takao. A lo largo de la novela, se usan varios símiles con flores para describir a Tsuyuko. En una de sus primeras citas, “con un fino kimono blanco y el pelo trenzado, parecía una flor³⁵ bajo las sombras mortecinas de la calle”³⁶ (Uno, 2019: 39). Y cuando se vieron en el kabuki, su belleza pura y encantadora se parecía “a un lirio blanco que acabara de florecer”³⁷ (Uno, 2019: 54). Esta flor representa precisamente la pureza. Es significativo que Yuasa se acercara al lugar donde estaba sentada Tsuyuko con su tía, el militar con el que la querían casar y la intermediaria justo cuando se representaba el michiyuki de Okaru (Uno, 2019: 54), una famosa escena del teatro kabuki en la que dos enamorados huyen. Podría haber sido una casualidad que ocurriera en realidad, pero este detalle también parece ser una licencia que se tomó Uno.

Por último, el suicidio también está cargado de elementos simbólicos. Después de escribir notas de suicidio y pasar un largo tiempo abrazados, el sonido del reloj al dar las cuatro los sacó de su ensimismamiento y los urgió a hacerlo. El número cuatro se asocia en Japón a la muerte por ser ambas palabras homófonas. Mientras se desangraban, en su delirio de muerte, Tsuyuko vio rosas de color púrpura y Yuasa podía ver “la pálida faz de Tsuyuko flotando borrosa en aquella luz tenue como una

34 灼けつくやうな七月の太陽の中にかつと毒毒しく咲きはびこつてゐる前庭のあぢさゐの花のところまで来ると僕は危ふく眩暈がしてそのまま倒れさうになつた (Uno, 2000: 188).

35 En el original, *yūgao* (subrayado en la nota siguiente). Como veremos en el próximo párrafo, tiene un significado importante en la novela.

36 髪をお下げにして白い羅の着物を着てゐる彼女はほのかな街の灯かけでは夕顔の花のようである (Uno, 2000: 195).

37 つゆ子のいま咲いていたばかりの白い百合の花のやうな (...) (Uno, 2000: 200).

blanca flor de calabaza” (Uno, 2019: 210). El original dice *yūgao* (夕顔, literalmente ‘rostro vespertino’), una delicada flor que simboliza lo efímero, también un amor efímero, porque florece por la tarde y se marchita al día siguiente. Por su relación con el personaje del *Genji Monogatari*, también simboliza una persona encantadora o el pecado.

En *Ohan*, el arreglo simbólico de la historia es más evidente. Los acontecimientos importantes coinciden con cambios en las estaciones. Tras su reencuentro en verano, poco antes del Obon, pasan varios días hasta que Ohan se decide a ir a verlo a la tienda. Después, comienzan a encontrarse a escondidas cada día durante el otoño y el invierno. Con la llegada de la primavera y la floración de los cerezos, la ciudad bulle de actividad. Quizá contagiado por el ambiente, el narrador explica el cambio que se produjo en su corazón:

No recuerdo qué ocurrió antes o después, pero desde que me reencontré con Ohan el verano pasado, los numerosos pesares de mi corazón, que no puedo expresar con palabras, se han ido volviendo más ligeros.

Sí, en ese momento, tomé la decisión de volver a tener una casa con Ohan y criar a mi hijo Satoru (Uno, 1997: 33)³⁸.

Es significativo que sea en la época de floración de los cerezos, que marca el comienzo del ciclo de las flores, cuando este sentimiento despierte en el narrador. De vuelta a su casa tras hablar con Ohan, se encuentra con Okayo vestida de geisha y portando un gran paraguas mojado por la lluvia y sobre el que han caído también pétalos de flor de cerezo. Al verla, siente un horror parecido a la primera noche que pasó a escondidas con Ohan. Esos pétalos caídos pueden ser un símil de su entusiasmo, que hasta hace unos instantes era fresco como las flores y que se ha venido abajo al ver a Okayo. Cuatro meses después de hacerle esa promesa a Ohan, la vecina de la tienda le dice que ha encontrado una casa para ellos (teniendo en cuenta el final de la historia, de nuevo el número cuatro puede simbolizar la muerte) y el narrador y Ohan van a ver la casa el día siguiente a Tanabata. Esta fecha tiene en la historia una significación doble. Por una parte, Tanabata se celebra en el mes de julio y se escribe en japonés con

38 どれがあとやらさきやら、わが心にも覚えがござりませぬが、去年の夏、おはんにめぐり合うてからの、言葉につくせぬかずかずの心の重荷が、なにやらすうと軽くなるよな気がしましてなア。

へい、私はこのとき、もう一度おはんと家もって、わが子の悟そだてる決心をしてしまつたのでござりませぬ。



los caracteres 'séptima noche' (七夕); el narrador y Ohan se reencontraron tras siete años sin verse. Por otra parte, Tanabata cuenta la leyenda de los amantes Orihime y Hikoboshi, separados por la Vía Láctea por el padre de ella porque ambos descuidaron sus tareas por entregarse a su amor, y a quienes solo les permite reencontrarse una vez al año. El narrador y Ohan también se reencuentran en un puente, aunque en esta novela se trata de un lugar lúgubre (descripción que también anticipa el triste desenlace de la historia)³⁹. Pasan unos días hasta que fijan el día de la mudanza, un día propicio según el calendario. Sin embargo, resulta ser una fecha funesta porque Satoru muere en el precipicio que había de camino a la casa, seguramente anegado por la lluvia, precisamente donde el narrador había tenido malos presagios y donde, un año antes, el día siguiente a Tanabata, una mujer había muerto también. El narrador se entera de lo ocurrido después, porque esa noche no puede soportar quedarse en la casa y vuelve a la de Okayo. La mañana siguiente está despejado y él también siente que tiene las ideas más claras. Finalmente, la época de duelo por la muerte del niño es en otoño, una estación fresca y lluviosa como la noche en que falleció.

Aunque no especifica, la escritora Hirabayashi Taiko también reconoció la ficción presente en *Ohan*:

Si comparamos *Miren*, que Uno escribió a los cuarenta años, y *Ohan*, que empezó a escribir a los cincuenta y tres, vemos que en *Miren* se entremezclan muchos elementos sin novelar de la propia Uno Chiyo, pero *Ohan* está muy novelado, no hay elementos que apelen al lector que no pasen por la ficción de la Uno Chiyo escritora (Hirabayashi, 1969: 451)⁴⁰.

3.3. KIKIGAKI COMO DESAFÍO A LOS CÓDIGOS FEMENINOS

El uso de una voz narrativa diferente de la suya propia, como en sus novelas del yo, le permitió a Uno distanciarse de los códigos impuestos a la novela del yo y también a la literatura escrita por mujeres. Por una parte, como apunta Copeland, para un autor de novela del yo escribir desde el punto de vista de otra persona era revolucionario (Copeland, 1992: 52). "Apartándose de la narración y describiendo un relato objetivo de

³⁹ Ya nos hemos referido en el apartado 3.2.3 a los malos presagios que tuvo el narrador cerca de la casa donde iba a vivir con Ohan y su hijo.

⁴⁰ しかし宇野さんが四十歳のときにかいた「未練」と五十三歳からかきはじめた「おはん」とをくらべると、「未練」の中には、物語化されない宇野千代個人が大分混入しているのとくらべて「おはん」は、すっかり物語化していて、あの中で作家の宇野千代がフィクションをとおさず直接読者によびかけてくる要素はない。

las experiencias de otro, Uno demostró que no era solo una 'mujer escritora' aireando sus escándalos, sino también una significativa narradora" (Copeland, 1992: 54). En el ambiente cerrado del *bundan*, tan estrechamente relacionado con la novela del yo, una vez que un escritor adoptaba un personaje, no lo podía cambiar sin exponerse al riesgo de que pareciera que no estaba siendo sincero o de que estaba escribiendo algo que no era real y llegar incluso a perder su público (Fawler, 1988: 143). El género *kikigaki* le permitió a Uno escribir sobre sí misma de una manera más libre esquivando el escrutinio al que estaban sometidos los autores de novelas del yo. En este sentido, Copeland ha leído *Ohan* como una autobiografía de Uno e interpreta que la autora se desdobra en las dos mujeres de la novela: Ohan representa la esposa ideal a la que Uno aspiró en alguna ocasión y Okayo encarna la rebelión ante las imposiciones imposibles de la sociedad (Copeland, 1992: 72).

Por otra parte, es doblemente revolucionario que Uno adoptara una voz masculina. Reproduciendo aparentemente las palabras de un narrador masculino y presentándose como mera transmisora, desafió el tabú de que las mujeres escritoras debían limitarse a temas propiamente femeninos. Uno describió los conflictos de Yuasa y del marido de Ohan y de hecho las novelas fueron muy alabadas por la crítica, que consideró que retrataban la psicología masculina con mucho realismo.

En este punto no podemos ignorar la dimensión crítica de estas novelas, si bien aparece de manera muy velada. Los autores de novelas del yo se presentaban a sí mismos como personajes patéticos y a merced de los acontecimientos. En el caso de las novelas *kikigaki* de Uno que hemos analizado, es una mujer la que adopta este discurso y, si bien esto estaba en consonancia con las convenciones de la novela del yo, es significativo que una mujer incida en los sentimientos y actitudes egoístas, indecisas y cobardes de estos personajes. En este sentido, parece clave la frase que pronuncia la todavía mujer de Yuasa cuando este se niega a recibir a Takao, que se ha presentado en su casa: "¡Qué hombres tan blandos hay en esta casa!"⁴¹ (Uno, 2019: 17).

Además, teniendo en cuenta que muchas de las mujeres que interactúan con estos hombres sufren las consecuencias de sus actos y en general salen mal paradas, *Confesiones de amor* y *Ohan* pueden leerse también como una denuncia o, en todo caso, como un testimonio, del destino de muchas mujeres en esa época, sobre todo el de las chicas jóvenes de buena familia, que dependía totalmente de la voluntad de sus padres o de sus maridos. Esto se ve claramente en los personajes de Tsuyuko y Ohan. Tsuyuko ve como única salida al matrimonio que habían planeado para ella sus estrictos padres suicidarse con el hombre del que está realmente enamorada. Y Ohan se muestra conforme en todo momento con los tiempos que le marca su marido y sus últimas palabras para él son de disculpa y no de reproche. En una carta en la que le

⁴¹ 「なんて甘い男ばかり揃ってるんでせう。」 (Uno, 2000: 186).

comunica que se marcha a otro lugar pide perdón por el sufrimiento que le ha causado a él y a Okayo.

4. CONCLUSIONES

Como hemos visto, las novelas *kikigaki* de Uno Chiyo pueden entenderse como una innovación del género que estaba de moda entonces, la novela del yo. Si bien sería un poco exagerado decir que sus novelas *kikigaki* son una parodia de la novela del yo, es importante reconocer la aportación de esta autora, que desafió varias convenciones, al panorama literario de la época y a la literatura escrita por mujeres. Sus obras *kikigaki* supusieron una innovación en varios sentidos. Por una parte, desarrolló una técnica narrativa que, siguiendo las convenciones de la novela del yo (sinceridad, patetismo, objetividad), le permitió tomarse licencias poéticas y escribir sobre sí misma sin salirse aparentemente de las exigencias de la crítica. También consiguió desafiar el tabú de que las mujeres escritoras debían limitarse a temas propiamente femeninos e introducir cierta crítica social en sus textos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAI, Maria (2008). "Uno Chiyo Iro zange ron: Katari sutairu no imi (Sobre Iro zangue de Uno Chiyo: el significado del estilo narrativo)". *Koku Bungaku*, 92, pp. 235-249.
- COPELAND, L. Rebecca (1992). *The Sound of the Wind. Life and works of Uno Chiyo*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- ENOMOTO, Takashi (1980). "Shizenshugi sakka (Escritores naturalistas)". En T. Kōno, Y. Miyoshi, T. Takemori y T. Hiraoka (eds.), *Taishō no Bungaku* (pp. 140-147). Tokio: Yuhikaku Sensho.
- FAWLER, Edward (1988). *The Rhetoric of Confession: Shisosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- FURUBAYASHI, Takashi (1972). "Shōwa nijūendai no bungaku (Literatura de la década 20 de Shōwa)". En T. Kōno, Y. Miyoshi, T. Takemori y T. Hiraoka (eds.), *Shōwa no Bungaku* (pp. 227-236). Tokio: Yuhikaku Sensho.
- HIRABAYASHI, Taiko (2000). "Uno Chiyo ron (Sobre Uno Chiyo)". En M. Kikuchi (ed.), *Hayashi Fumiko, Uno Chiyo, Kōda Aya Shū* (pp. 450-452). Tokio: Chikuma Shōbo. (Texto escrito en 1969).
- HIJYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1996). *Rituals of Self-Revelation: Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*. Cambridge: Harvard University Press.

- MIZUTA LIPPIT, Noriko e IRIYE SELDEN, Kyoko (1991). *Japanese Women Writers. Twentieth Century Short Fiction*. New York: M. E. Sharpe.
- SAEKI, Shōichi (1992). "Uno Chiyo". En S. Odagiri (ed.), *Nihon Kindai Bungaku Daijiten* (pp. 213-214). Tokio: Kōdansha.
- SAKAI, Kazuya (1968). *Japón: hacia una nueva literatura*. México D. F.: El Colegio de México. Centro de Estudios Orientales.
- SHIGESATO, Tetsuya y SUKEGAWA, Kōichirō (2019). *Heisei no Bungaku towa nanndatta no ka (¿Cómo fue la literatura de Heisei?)*. Kamakura: Harukaze Shōbo.
- TAKEMORI, Tenyū (1972). "Meiji, Taishō bungaku no meimyaku (Vida de la literatura de Meiji y Taishō)". En T. Kōno, Y. Miyoshi, T. Takemori y T. Hiraoka (eds.), *Shōwa no Bungaku* (pp. 98-105). Tokio: Yuhikaku Sensho.
- UNO, Chiyo (2019). *Confesiones de amor*. Barcelona: Alpha Decay. (Traducción del japonés de Junichi Matsuura y Lourdes Porta).
- UNO, Chiyo (2000). "Iro zange". En M. Kikuchi (ed.), *Hayashi Fumiko, Uno Chiyo, Kōda Aya Shū* (pp. 183-262). Tokio: Chikuma Shōbo.
- UNO, Chiyo (1997). "Ohan". En T. Kadokawa (ed.), *Uno Chiyo / Setouchi Hakuchō* (pp. 7-79). Tokio: Kadokawa Shoten.
- VALLES CALATRAVA, José, Álamo Felices, Francisco y CANTÓN RODRÍGUEZ, María Loreto. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Salobreña (Granada): Alhulia. "Yūgao no hanakotoba". *Horty by Green snap*⁴². Recuperado de <https://horti>.