

Traducción al español: La mujer y su cuerpo en la poesía japonesa moderna

Spanish Translation of : Woman and the Body in Modern Japanese Poetry

Autora original
Toshiko Ellis
Universidad de Tokyo

Traductora
Izabella Sepúlveda Aguilar
Universidad Técnica Nacional, Carrera Inglés como Lengua Extranjera, Asistencia Administrativa.
Sede Central. Alajuela, Costa Rica
isepulveda@utn.ac.cr
<https://orcid.org/0000-0001-6073-4418>

Referencia/ reference:

Sepúlveda, I. (2022). Traducción al español: La mujer y su cuerpo en la poesía japonesa moderna. *Yulök Revista de Innovación Académica*, Vol.6 (2), 96-104. <https://doi.org/10.47633/yulk.v6i2.462>

Recibido: 20 de enero del 2022

Aceptado: 20 de abril del 2022

96

Resumen

Este artículo se enfoca en tres poetisas japonesas contemporáneas Yosano Akiko, Sagawa Chika e Hito Hiromi como ejemplos de mujeres que rompen con las convenciones de la “poesía para mujeres” y desvirtúan la imagen de la femineidad que ha sido tradicionalmente reflejada en los poemas escritos por mujeres japonesas, al mismo tiempo que conservan en sus trabajos temas relacionados con el sexo femenino. Al tomar como punto de conexión el cuerpo femenino y la manera en que se ha posicionado en relación al mundo exterior, este artículo analiza como Yosano, Sagawa e Ito, cada una en su propia forma subversiva, usa diferentes lenguajes para explorar el cuerpo femenino per se, al igual que temas como la sexualidad femenina, el amor, la maternidad y la muerte.

Palabras clave: Poesía japonesa, poesía femenina, subversión, cuerpo femenino, sexualidad, deseo.

Abstract

The article focuses on the three contemporary Japanese poets Yosano Akiko, Sagawa Chika and Ito Hiromi as examples of women who break away from the conventions of “women’s poetry” and subvert the image of femininity which has been traditionally portrayed in poems written by Japanese women, at the same time that they preserve in their works themes related to the female sex. Taking as connecting point the female body and the way it is positioned in relation to the outside world, the article analyzes how Yosano, Sagawa and Ito –each in her own subversive way– use different languages to explore the female body itself, as well as themes such as female sexuality, love, motherhood and death.

Keywords: Japanese poetry, women’s poetry, subversion,, female body, sexuality, desire.

Así como las figuras principales en la creación de la novela japonesa moderna eran hombres, también los poetas masculinos desempeñaron un papel muy importante en la historia de la poesía japonesa moderna, dando a luz a una nueva forma de la poesía japonesa tradicional. La tanka de treinta y una sílabas y el haiku de diecisiete sílabas sobrevivieron, aunque también sufrieron importantes innovaciones para adaptarse a las exigencias modernas de la expresión poética. Los líderes de los movimientos de modernización de estas formas poéticas tradicionales también fueron hombres. Aunque el número de mujeres era más significativo entre los poetas de tanka, en general, las mujeres estaban mal representadas en la poesía japonesa moderna.

La escasez de novelas escritas por mujeres hasta la década de 1960 a menudo se ha discutido en relación con las creencias de género de la literatura japonesa moderna, que es inseparable de la forma en que la literatura se institucionalizó en el Japón moderno.

Particularmente después del surgimiento del naturalismo, cuando los escritores varones comenzaron a tomar la literatura como una actividad vocacional, las mujeres que, en general, estaban confinadas socialmente en el ámbito doméstico, fueron estructuralmente excluidas de las principales actividades literarias (Iida, 2004: 22-24). En consecuencia, surgió un nuevo género, la llamada “literatura de mujeres”. Originalmente mujeres novelistas fueron sus promotoras, para que las escritoras, que no recibían la atención adecuada del público lector, presentaran obras escritas desde el punto de vista único de las mujeres. Esta separación categórica de la literatura escrita por mujeres y la escrita por los hombres aumentó el reconocimiento de las escritoras y, también ayudó a asegurar un mercado de lectores para hombres y mujeres. Al mismo tiempo, sin embargo, esto reforzó la idea de que la escritura de las mujeres era inherentemente diferente. La expectativa era que la prosa de las mujeres se ocuparía de temas “femeninos” particulares, generalmente centrados en asuntos domésticos como la vida familiar, las tareas domésticas, la maternidad, etc. Hubo, por supuesto, muchas excepciones a esto, y varias escritoras desafiaron la noción de “literatura femenina” en sí misma, tratando de escribir fuera del género. Sin embargo, el término “literatura de mujeres” persistió, y fue sólo en 2006 que la “Asociación de Literatura de Mujeres” se disolvió oficialmente¹.

Una situación similar existía en el campo de la poesía. El trabajo de las mujeres se estableció fuera de la “corriente principal” poética, que pertenecía a los hombres. Las obras de las poetas fueron encasilladas como “poesía de mujeres”, una subcategoría de “literatura de mujeres”, y correspondientemente, sus trabajos trataban de temas adecuados al género. Aun así, encontramos en medio de los trabajos de poetas femeninas, sutiles desafíos a las expectativas de los lectores y trabajos que invalidan las distinciones genéricas debido a originalidad y poder de expresión. En este artículo deseo presentar algunos de estos trabajos, centrados en tres mujeres poetas del período moderno, Yosano Akiko, Sagawa Chika e Ito Hiromi².

Ellas escribieron sobre temas relacionados con su sexo femenino; sin embargo, sus obras no son de ninguna manera complacientes. Las tres se separaron del papel convencional de ser una mujer, a su mejor y más femenina manera. Lo más significativo es que lo común que veo en estas tres poetas es la forma en que posicionan su cuerpo como un punto de referencia para relacionarse con el mundo externo.

Yosano Akiko (1878-1942) fue una representante de la “nueva mujer” en Japón a principios de siglo, cuya primera colección de poesía de tanka, *Midaregami* (Cabello Enredado, 1901) causó sensación entre sus contemporáneos por su novedad de tema y estilo, caracterizada por expresiones directas de pasión en un lenguaje desinhibido y sensual. Sagawa Chika (1911-1936), aunque poco conocida por los historiadores literarios, evocó un mundo único visto a través de los ojos de una mujer físicamente frágil que dedicó su energía limitada a enfrentar el mundo externo que amenazaba con quitarle la vida. Aunque trabajó con los modernistas “esprit-nouveau” de la década de 1920, sus obras demuestran una sensibilidad claramente diferente a la de sus compañeros poetas, particularmente en la forma en que relaciona su cuerpo con el mundo circundante. Una colección de sus obras poéticas fue publicada póstumamente. Ito Hiromi (1955 ~) es una poeta contemporánea cuyo debut poético sorprendió a los lectores con sus expresiones de sexualidad desafiantes y no vinculantes, que están construidas de manera inteligente y radicalmente subversivas.

Yosano Akiko escribió tanto el tanka como el verso libre, pero es en su tanka donde vemos las expresiones más llamativas de la “nueva mujer” que se afirma a sí misma,

1 Un simposio que anuncia la disolución de la “The Women’s Literature Association” (Asociación de Literatura de mujeres) tuvo lugar en octubre del año 2007. Tsushima Yuko, la última presidenta de la asociación, declare que “la edad cuando las mujeres tenían que reunirse para apoyar la literatura de mujeres ha terminado” (“Joryu Bungakusha-kai, 70-nen de Maku” [Women’s Literature Association Puts an End to Its 70 years’ History], asahi.com., 3/2/2010. <http://www.asahi.com/culture/news_culture/TKY200709130094.html>.

2 Los nombres japoneses están escritos en el orden japonés convencional, apellido y primer nombre.

su sexualidad y su cuerpo: **“Ella tiene veinte años / El orgullo de su primavera / Su cabello negro / En cascada por su peine / ¡Qué hermoso! (Morton, 2007: 21)³.**

Incluido en “Cabello Enredado”, este es uno de los trabajos más conocidos de Yosano. La joven en su mejor momento, admirando la brillante belleza de su cabello negro, puede asociarse fácilmente con la imagen de la propia Yosano. Uno puede imaginar a una mujer joven parada frente a un espejo, probablemente desnuda, pasándose el peine por el cabello y fascinada por la sexualidad de su propio cuerpo.

Y en los siguientes poemas, ella seduce a su pareja para “sentirla” y “explorarla”.

Debajo de piel suave
Olas de sangre caliente
Que nunca sintió antes
¿Acaso no estás sola?
¿Podés mostrar el camino? (Morton, 2007: 37)

La primavera es breve
¿Quién puede vivir para siempre?
Yo dejé que sus manos
Explorarán
Mis pechos firmes. (Morton, 2007: 189)

3 Traducción por Leith Morton (2007).

Tradicionalmente, en la poesía japonesa de tanka, el cabello de la mujer tenía una fuerte asociación sexual, como se ve en el siguiente poema de Izumi Shikibu de finales del siglo VIII: “Ni siquiera consciente de mi cabello negro enredado / Me acuesto boca abajo / Anhelando a quien puso sus dedos a través de él” (Shimizu, 1956: 245) *. La imagen del cabello enredado de una mujer también se usó metafóricamente para reflejar los pensamientos “enredados” de una mujer que anhelaba la visita de su amante. Taikenmon’in Horikawa, del siglo XII, escribió: “Si sus pensamientos durarán, no lo sé; / Mi cabello negro está enredado esta mañana / Y también lo están mis pensamientos mientras me sumerjo en el deseo” (Kubota, 1986: 187)**.

Yosano era muy consciente de la función metafórica específica que se le da al cabello de las mujeres en la poesía tradicional japonesa, de ahí el título de su primera colección, “Cabello Enredado”. El siguiente poema, por ejemplo, se basa directamente en la imagen familiar del cabello negro en tanka: “Mi cabello negro / Mil mechones de cabello / Mi cabello todo enredado / Y mi corazón todo enredado / Mi corazón todo enredado” (Morton, 2007: 173). Sin embargo, Yosano va mucho más allá al expresar sus emociones y su deseo. Uno de los aspectos más característicos de la poesía de Yosano es la presencia de una observación de su propio cuerpo, mirándolo y atesorándolo, como vimos en el primer poema citado anteriormente. Aquí hay otro ejemplo, en el que compara su cuerpo joven con un “lirio elegante”: **“En mi baño - / Sumergido como un lirio elegante / En el fondo de un manantial / Qué hermoso / Este cuerpo de veinte veranos” (Goldstein y Shimoda, 1987: 34)***.**

Una visión narcisista, sin embargo, cuánto coraje le tomó a una mujer declarar abiertamente que era una mujer cuyo “cuerpo bello” no era solo un objeto de la mirada masculina, sino un cuerpo para ser visto por ella misma, un cuerpo deseoso que está esperando que lo “golpeen” para abrirse. **“Estrechando mis manos con mis pechos / La cortina del misterio / Golpeé suavemente a un lado / ¡Qué carmesí es mi flor / Y qué oscura!” (Morton, 2007: 57).**

* Mi traducción. Todas las traducciones de los textos citados a menos que se indique lo contrario.

** Este poema también se incluye en Ogura Hyakunin Isshu (Cien Poemas de de Cien Poetas) editado por Fujiwara no Teika en el siglo XIII.

*** Traducción de Sanford Goldstein y Seishi Shimoda (1987)

La publicación de “Cabello Enredado” fue innovadora en su expresión directa de pasión y deseo, expresada por una mujer que se afirma a sí misma y que tenía el orgullo y la confianza de presentar su propio cuerpo como un objeto hermoso. Yosano abrió un camino para que las siguientes mujeres poetas trataran su cuerpo como un tema poético y afirmaran su identidad femenina, cuyo locus es el cuerpo femenino.

Okamoto Kanoko (1889-1939) es una de esas poetas. Ella también mira su propio cuerpo y admira su encanto, como en el siguiente tanka: **“Como pequeñas conchas a la deriva / Mis uñas de los pies brillan / En el fondo del baño caliente / Temprano, es la tarde.** (Okamoto, 1976: 10). Luego, ella mira su cuerpo y desea que tuviera menos grasa: “¿Por qué? para mi pesar/ Debo ganar peso/ Nuevamente, deseo en vano enfermar” (Okamoto, 1976: 108). Pero ella está demasiado sana y llena de vida, mientras está de pie desnuda, bañándose de luz solar, desinhibida y aprecia la alegría de estar viva y de ser mujer. “En mi cuerpo wanton, completamente desnuda/ la luz solar se filtra, a gotas/ ¿Acaso no soy agradecida?” (Okamoto, 1976: 139).

Antes de pasar a examinar el enfoque modernista del tema “femenino”, me referiré brevemente a otra poeta tanka, Nakajo Fumiko (1922-1954), quien abordó el tema

de la privación del cuerpo femenino. Sufrió de cáncer y le extirparon los senos quirúrgicamente. Murió a la edad de treinta y un años, un mes después de la publicación de su primera colección de tanka, Chibusu Soshitsu (Senos privados). “Veo los cerros / Se parecen a los pechos que he perdido / En invierno, decóralos / Con flores marchitas” (Nakajo, 1981: 53). Nakajo escribió no solo sobre la pérdida física de su cuerpo de mujer sino que también lidió con el dolor y remordimiento de una experiencia femenina particular: “Yo tengo un pasado/ Fui abierta por un cuchillo quirúrgico / Mis fetos / Se están pateando en la oscuridad”. (Nakajo, 1981: 52).

El tanka de estas mujeres ilustra cómo el descubrimiento del cuerpo femenino de la poeta y la voluntad de defenderlo, declarando que es “el suyo”, abrió un nuevo escenario de expresión poética. Mientras seguían el estilo convencional de la poesía de tanka, estas poetisas se apartaron de la forma convencional de hacer tanka, que se basó en gran medida en asociaciones y connotaciones que suscitaron sensibilidades y visiones familiares alimentadas a través de siglos de imágenes de conjuntos interconectados.

Ciertamente durante siglos el tanka fue uno de los géneros, junto con la escritura en prosa y los diarios poéticos, en el que las mujeres tenían voz. Pero sus expresiones eran restringidas, en gran parte debido a las convenciones del tanka en el que se esperaba que las mujeres desempeñaran el papel pasivo de esperar, anhelar y lamentarse. Hubo algunas excepciones, como las obras de Izumi Shikibu, que expresaron audazmente las experiencias extáticas del amor y el sexo. Aun así, el lenguaje era indirecto, y la referencia a las partes corporales de las mujeres era casi nula, aparte de las referencias al cabello y, a veces, a la piel suave y perfumada.

Yosano, entonces, fue la primera mujer en pararse frente a un espejo, mirar su propio cuerpo y declarar que era el suyo. Su propia mirada hacia su ser físico borró la mirada masculina, o más bien la abrumó, obligando al hombre a apreciarla y admirarla como lo hace la mujer misma.

Si bien Yosano Akiko y otras poetisas “nuevas” de tanka contribuyeron en gran medida al despertar de la autoconciencia entre las poetisas japonesas modernas, en general, el número siguió siendo escaso, especialmente las que escribían en verso libre. Hubo algunas poetisas en la corriente proletaria que expresaron su resentimiento contra el trato discriminatorio de las mujeres en el entorno laboral. También hubo poetisas, como Takamura Itsue y Fukao Sumako, que expresaron en lenguaje libre la difícil situación de ser mujer. Otras escribieron sobre las experiencias “únicas” de las mujeres que giran en torno a las tareas domésticas y el cuidado de la familia.

En lugar de mirar a las poetisas que abordan directamente los problemas de las mujeres en el contexto sociocultural más amplio, este ensayo se centrará ahora en algunas obras de Sagawa Chika, una poeta modernista menor, que luchó por llegar a un acuerdo con la vida y su muerte inminente, y lo expresó a través de las sensibilidades del cuerpo decreciente. Sagawa no hace referencia directa al cuerpo en la forma en que lo hicieron las poetisas de tanka presentadas anteriormente. De hecho, en su caso, el cuerpo está al borde de la extinción y, por lo tanto, apenas presente. Sin embargo, paradójicamente, debido a su ausencia, los versos de Sagawa evocan la imagen de una mujer que se aferra desesperadamente a su cuerpo enfermo, mientras se ve obligada a enfrentar la posibilidad de perderlo. A continuación se muestra una sección de una de sus obras representativas, “Llamas verdes” (“Midori no Honoo”).

Primero veo

Aquellos que alegremente se me acercan

Volando verdes gradas abajo

Pasando por ahí

Mirando hacia el otro lado

Aplastados todos en un pequeño espacio,

A medio camino, gradualmente formando una montaña

Moviéndose, rayos de luz que forman olas continuas a lo largo de los campos de maíz

[...]

Todos revolviéndose, cambiando de verde a verde intenso,

Están en botellas de leche en la mesa de comedor

Sus caras aplastadas, agachados, reflejándose en la botella

[...]

Rápidamente cierro la ventana

Hay fuego afuera

La llame verde, ardiendo bellamente,

extendiéndose al aire,

alrededor de la tierra

Luego, finalmente, se une al horizonte para desaparecer

Mi peso me abandona

Y me devuelve al hoyo del olvido

[...]

¿Quién es esa persona que me venda por la espalda?

Lánzame al sueño (Sagawa, 1983: 26-27)

“Llama verde” se refiere al brote verde de la temporada de primavera que crece y se propaga rápidamente. El poema se abre con la imagen dinámica del verde rodando por las colinas, cubriendo los campos y llegando hacia la poeta, quien mira por la ventana sintiéndose amenazada por su poder abrumador.

Es fácil de leer “verde” como símbolo de la vida, que, para la poeta, es demasiado poderoso para manejarlo. Invade a través de la ventana, y la poeta, incapaz de soportar verlo reflejado en la botella de leche en la mesa del comedor, cierra rápidamente la ventana para protegerse, aunque en vano, ya que siente su físico, “su peso”, abandonándola.

Un tema similar se repite también en los otros poemas de Sagawa: por ejemplo, en “Verde” (“Midori”), la poeta se siente sofocada por el verde desbordado: **“Se empuja hacia adelante como ola/ Crece alrededor a todas partes/ De camino a la montaña estoy casi ahogándome/ Me estoy sofocando, aguantando mientras avanzo”**. (Sagawa, 1983: 55). El follaje verde, que simboliza la fuerza vital, no era una fuente de energía, sino una amenaza para Sagawa, quien padecía problemas de salud desde la infancia y también tenía una visión débil.

Aparentemente, su salud en realidad se deterioró durante la temporada de primavera. Sin embargo, lo que preocupa en el contexto de la discusión actual no es tanto la experiencia de vida de la poeta misma sino la forma en que se relaciona con su entorno y cómo posiciona su cuerpo en relación con la naturaleza.

En los textos citados anteriormente, se crea tensión entre el cuerpo de la poeta y el mundo exterior. La poeta ve el mundo exterior como hostil y agresivo, con respecto al espacio, como un recipiente de la propia existencia, ya que una extensión de uno mismo, era una idea extraña para Sagawa.

Tradicionalmente, en tanka, las imágenes de la naturaleza circundante se usaban para representar el estado psicológico del poeta; es decir, las escenas que se desarrollan frente al poeta se presentaron como una extensión psicológica del yo. Las escenas familiares de la naturaleza llenaron el espacio literario del tanka que constituía el paisaje mental del poeta. El descubrimiento del yo y, junto con él, el descubrimiento del paisaje, es un invento.⁴ La visión de colocar el paisaje natural en oposición al yo, por lo tanto, no es particular de Sagawa, sin embargo, lo que es extraordinario es la visión de Sagawa de la naturaleza circundante como una fuerza amenazante que está a punto de entrometerse en el ser y destruirlo. Lo que está bajo amenaza de destrucción es su cuerpo.

En “El lazo en mayo” (“Gogatsu no Ribon”) vemos una imagen personificada de la naturaleza: **“Afuera de la ventana, al aire ruge con risas / Detrás de su lengua multicolor/ Las hojas se agrupan y soplan en el vien-**

to” (Sagawa, 1983: 50). Siguiendo estas líneas está la imagen de un “yo” desconcertado dentro de la casa, que estira sus brazos para agarrar lo que está afuera, solo para encontrar en sus manos “el largo cabello del viento”.

A veces, la naturaleza entrará directamente a destruir. En **“Está nevando” (“Yuki ga Futteiru”)**, la muerte se acerca a ella y mastica su dedo: **“La muerte está entre las hojas del árbol sagrado, / Gateando silenciosa por el ático, / Y masticando mis dedos y en “La Casa Fantasma” (“Maboroshi no Ie”), “La muerte lentamente se aferra a mis dedos / Pelando las capas de la noche, una capa a la vez”** (Sagawa, 1983: 41).

Tal personificación de la naturaleza, aunque común en la poesía europea, es rara en la tradición poética japonesa. En los textos de Sagawa, la atención se centra en el cuerpo de la poeta congelado por el terror ante el poder intimidante de la naturaleza, en particular, la muerte. Sagawa escribió muchos poemas relacionados con el tema de la muerte, ya que sintió que se acercaba: murió de cáncer de estómago a la edad de veinticuatro años.

El último poema que estoy citando es de un poema titulado “Death’s Beard” (“Shi no hige”).

Para tocar el mundo exterior, como lo hace la parte trasera de un
Bordado,
Me convierto en una larva y choco contra la ventana.
Si la barba curva y larga de la muerte deja de enredarse en mí, solo por un día,
Saltaremos al milagro.

La muerte sacude mi corteza. (Sagawa, 1983: 32-33)

La imagen más llamativa aquí es la vista desde el interior, mirando al mundo como algo parecido a “la parte trasera de una pieza de bordado”. A continuación se muestra una imagen de una larva que intenta volar solo para chocar con la ventana. Aquí nuevamente vemos la ventana posicionada entre la poeta y el mundo exterior. Mientras que en “Llamas verdes” las fuerzas externas invadían la ventana, amenazando con quitarle la vida a la poeta, en este poema la imagen central es la vida atrapada en su interior. La visión “interior” de este poema se destaca por la imagen única de “la parte trasera de una pieza de bordado”. Sin duda, esta visión es particularmente femenina, teniendo en cuenta que el bordado era una tarea asociada con las mujeres en ese momento. Sin embargo, la originalidad

⁴ Para una discusión más detallada sobre “el descubrimiento del paisaje”, ver Karatani Kojin (1980), “Capítulo uno, Fukei no Hakken” (“El descubrimiento del paisaje”).

del poema radica en que se centra en la “parte trasera”, la parte oculta de la tela, donde solo se ven hebras y haces de hilos y nudos de colores en lugar de los patrones bellamente tejidos en la superficie.

Esta imagen de alguna manera se parece a un capullo. El cuerpo de la poeta queda atrapado dentro de un espacio cerrado. Se extiende en un vano intento de “tocar” el mundo exterior; ¿pero cómo puede hacerlo si el espacio en el que está atrapada está envuelto por innumerables hilos de hilo? No es casualidad, entonces, que la imagen del bordado sea seguida por la de una “larva” que intenta volar. Además, un capullo puede entenderse como un espacio en el que la pupa atraviesa una experiencia casi mortal. El intento fallido de la polilla de romper la ventana sugiere que la pupa no romperá las paredes bordadas del capullo y volará: solo la muerte espera. De ahí la imagen de “la larga y rizada barba de la muerte”.

La última línea de este poema es extraña. No es “yo” lo que está sacudiendo la corteza de la muerte, como en la dicción común. Más bien, “yo” es “la corteza”, que la “muerte” está sacudiendo. “Mi corteza”, en este contexto, debe leerse como “la corteza, que soy yo”. Así, el “yo” es sacudido por la “muerte”, y el poema termina con la abrumadora imagen de la muerte que domina todo el espacio.

Mientras que para Yosano el cuerpo era un punto de referencia para afirmar su identidad y afirmar su identidad femenina, para Sagawa el reconocimiento del cuerpo se unía a la conciencia de su inminente aniquilación. Sin embargo, aunque estas dos perspectivas son totalmente diferentes, ambas colocan al cuerpo como el punto crucial del auto reconocimiento, el punto central desde el cual el poeta se relaciona con el mundo.

En el caso de Yosano, el cuerpo se extiende hacia afuera: el yo físico, delineado por los contornos del cuerpo, es el recipiente de su emoción y deseo, que extiende a su amante para mirar y tocar. La poeta misma percibe el cuerpo desde afuera, aprecia su forma y textura, y siente su anhelo de alcanzar el objeto que desea. Sus emociones fluyen desde y a través del cuerpo.

Por el contrario, la percepción del cuerpo de Sagawa está internalizada. En los poemas de Sagawa, el cuerpo no se presenta como una forma, pero sabemos que está allí, sintiendo la muerte inminente y luchando por aferrarse a sí misma, rodeada de fuerzas demasiado poderosas para ella. La sensación de cautiverio y separación también están ahí.

Sagawa usa con frecuencia la imagen de una ventana o una pared que separa su cuerpo del mundo exterior. A ve-

ces se asusta por la invasión desde afuera; en otras ocasiones, ella se estira para agarrar lo que está ahí afuera, o recarga en vano contra la pared para derribarlo. Es el paisaje interno del cuerpo que vemos en muchos de los poemas de Sagawa. Y es el cuerpo en un capullo, deseando, temblando y muriendo.

Por último, veré algunas obras de Ito Hiromi, una poeta crucial para cualquier discusión sobre “el cuerpo” en la poesía japonesa posterior a 1945. Ito desempeñó un papel verdaderamente innovador en la liberación del cuerpo femenino de todo tipo de restricciones sociales, culturales, psicológicas, literarias y estilísticas. Con la penetración gradual del pensamiento feminista y el enfoque feminista de la escritura en la década de 1970, Japón vio el surgimiento de una nueva generación de poetas que fueron radicalmente francas en su enfoque de la sexualidad. Hubo poetas que prepararon el terreno para ellas, como Tomioka Taeko, nacida exactamente veinte años antes de Ito Hiromi, que trató el tema de “ser mujer” de una manera rebelde y, a menudo, subversiva, de la siguiente manera:

Papá y Mamá
Y partera, también
Cualquier consejero o vendedor o quien sea
“Apuesto a que será chico”
Y así, desesperadamente rompo la placenta
Como chica

Luego
Todos se decepcionan
Así que decidí convertirme en un chico
Luego
Todos me alabaron
Así que me convertí en una chica
Todos eran malos conmigo
Así que me convertí en un chico
De grande
Como mi amante era un chico
De mala gana me convertí en una chica. (Tomioka, 1968: 32)

Esta es la apertura de un poema de setenta y cuatro líneas titulado “Historia de mi vida” (“Minoue-banashi”), incluido en una colección de poesía publicada en 1958. Podemos ver la intención de Tomioka de alejarse de las expectativas sociales y culturales de lo que significa ser una niña o una mujer al defender su libertad de seleccionar su propia identidad y traicionar las expectativas de la familia, el amante y la sociedad. Este es un ataque verbal para neutralizar, relativizar y finalmente anular lo que hasta entonces parecía ser la opinión dominante que defendía la distinción absoluta entre géneros.

Del mismo modo, Shiraishi Kazuko, una poeta de la misma generación que Tomioka, sorprendió al público lector con su “poema del pene”, titulado “« Pene », para el cumpleaños de Sumiko” (“Penisu, Sumiko no tanjobi no tameni”), que comienza con las siguientes líneas:

Dios está ahí aun cuando no esté ahí
Y es tan cómico, así que
Él parece un hombre amable.

Esta vez
Con un pene gigante, él viene
Por encima
Del horizonte de mis anhelos
Para un picnic
Me siento mal
Por no tener nada para el cumpleaños de Sumiko
A menos no lo que quiero enviarle
A la fina, pequeña, linda voz de Sumiko
Al otro lado del teléfono:
Las semillas del pene que traje Dios
Perdóname, Sumiko
El pene crece y crece día con día
Ahora se para en medio de los campos del cosmos
Y no se mueve, como un autobús descompuesto.
(Shiraishi, 1969: 59)

Después de esto, vemos una imagen de “numerosos penes creciendo y caminando hacia mí”, que son “en realidad uno, y todo por sí mismo, sin rostro ni palabras”. “Yo” luego lo coloca sobre “Toda la existencia de Sumiko”, por lo que Sumiko se vuelve invisible y se convierte en “la voluntad del pene mismo”.

¿Este poder femenino está superando al espíritu masculino? ¿O es la transformación de la mujer en hombre, aniquilando en consecuencia al “yo” femenino? El reconocimiento del poder masculino en la forma del falo “en pie” y “en crecimiento” es inconfundible: en contraste, vemos a la hembra “Sumiko” con su “delgada, pequeña, linda voz “. Sin embargo, aquí hay una mujer jugando con la imagen fálica, que se divierte con la idea de regalarle el pene gigantesco a su amiga. Es la mujer, de manera cómica, mirando el falo, de pie en medio del campo de flores, y no al revés. Este poema se incluyó en la colección de Shiraishi de 1965. Había llegado el momento de que surgiera la nueva generación de poetas, quienes serían más audaces, incluso más desinhibidas y dispuestas a hablar de sus cuerpos, su sexualidad y sus deseos.

Ito Hiromi hizo un sensacional debut a finales de la década de 1970 y se convirtió en la figura intrépida y audaz de la nueva poesía femenina en los años 80. En lenguaje sencillo, coloquial y sincero, Ito superó el papel de ser mujer, escribiendo de amor y sexo, aborto y embarazo,

maternidad y muerte. Ella presenta su ser fisiológico despojado de todo mito. Podía comparar la experiencia del parto con la defecación; presionar es como esforzarse en el inodoro, el bebé dentro es como un gran “tardado”, y quiere “tirarse un pedo” para dejar salir al bebé, ella también hablaría de masturbación y de “coito”.

El pene ya no es un símbolo de poder masculino sino simplemente un objeto, como lo es la vagina. Las relaciones sexuales se representan en lenguaje gráfico. En uno de sus primeros trabajos, ella pregunta: “¿Acaso soy un inodoro?”:

Lo abrazo fuertemente y me estruja la espalda
Dedos huesudos
Cuando unos dedos masculinos toman mis pechos
Me siento furiosa
Y lo quiero estrangular
[...]
¿Acaso soy un inodoro?
Desde cuando
No lo quería saber pero
Tenía dudas y mi boca
Pidió hacerlo inmediatamente
Tenía que preguntar. (Ito, 1988: 9-11)

Luego ella escribe:

Gozoso
Gozoso es el coito
Reproducción humana, reproducción
Humanos que mueren, mueren
Reproducir, reproducir
Morir, morir
Reproducir o morir
Gozoso es el coito
El coito es divertido. (Ito, 1988: 91-92)

A continuación hay una parte de otra pieza, “Senos buenos, senos malos” (“Yoi oppaiwarui oppai”), escrita alrededor del mismo período que el anterior.

Viento caliente que sopla
Plantas gruesas que crecen
Insectos que se propagan
Altas temperaturas y mucha humedad
[...]
Todas mis partes se relacionan
Se transforman
En pechos
Insectos que se propagan
Pechos hinchados en la mañana y no podés beber toda la leche

Porque seguís mamando de ellos
Por la noche están marchitos y secos
[...]
De buenos pechos a malos pechos
Contra malos pechos
Bebés planeando su venganza
Llueve, así que me como tus pechos
Las nubes se disipan así que me como tus pechos
El viento golpea así que me como tus pechos. (Ito, 1988: 80-81)

La imagen de los trópicos está asociada con la madre fértil. No hay duda de que Ito es fundamentalmente “saludable”. Al mismo tiempo, esta afirmación saludable y extrovertida de la vida casi siempre se combina con una sensación de dolor y aspereza, y puede volverse contundente y destructiva.

Al convertir las convenciones en bromas y romper tabúes centenarios en un lenguaje casual y a veces infantil, Ito desafía cada noción concebible determinada social y culturalmente de lo que una mujer debería ser, lo que debería hacer y decir y cómo debería sentirse, particularmente mientras experimenta experiencias consideradas como perteneciente al reino del sexo femenino.

Aunque la poesía de Ito se basa en gran medida en sus propias experiencias como mujer, esposa, amante y madre, sus poemas no deben leerse en contra de los detalles biográficos de su vida.

En cambio, ella presenta el cuerpo de la mujer pasando por sus propias etapas de la vida: nombró dos de sus colecciones de poesía: Territorio 2 (Territorio 2, 1985) y Territorio 1 (Territorio 1, 1987), el concepto de territorio es bastante significativo. El cuerpo mismo es un territorio para ser explorado por la poeta. Tiene sus bordes, pero puede expandirse y encogerse, puede ser pisoteado e invadido, pero también puede recuperarse y volver a crecer. Es un territorio que puede conectarse con todo el mundo, social, cultural y físicamente, pero también puede dejarse completamente solo, hundirse en sí mismo y fusionarse con lo desconocido. Puede ser orgánicamente rico pero también desoladoramente estéril. Ito también escribe sobre el territorio en un sentido espacial más amplio; puede crear espacios entre cuerpos y vincular o separar cuerpos. Ella escribe sobre el olor de las axilas y otros olores corporales que atraen a otros cuerpos o los alejan, y compara esto con los perros y gatos que controlan su territorio rociando su orina.

Ito siempre ha escrito como “una mujer”; sin embargo, al explotar su feminidad y su cuerpo femenino, paradójicamente, sus obras pueden asumir una invalidación radical

de las distinciones de género, destruyendo las barreras que han excluido a las mujeres de la poesía japonesa moderna dominante dominada por los hombres. Su enfoque es claramente diferente al de las poetas de los años 50 y 60, que desafiaron a la corriente principal ya sea neutralizando su sexualidad o proponiendo una versión femenina del paisaje sociocultural. Como señala Arai Toyomi, hasta los años 80 una poeta no podía evitar luchar con su identidad como mujer, una estrategia que en realidad reforzó la idea de “diferencia” (Arai, 2007: 110). Como se señaló anteriormente, esto consecuentemente reforzó la división de los sexos en la poesía japonesa moderna, e irónicamente trabajó para mantenerlos en la categoría de “literatura femenina”. Sin embargo, una vez que se iniciaron los años 80, se produjo un cambio de paradigma, e Ito estaba en el centro, una poeta que fue más allá de “ser una mujer” al hablar y jugar con su cuerpo, y presentaba a su público lector en general, su poder primigenio y belleza.

Referencias

- Amplification: Definition and examples. (2017, September 27). Retrieved April 16, 2021, from <https://literaryterms.net/amplification/>
- Cambridge Dictionary, 22 de abril, 2022. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/>
- Camino, Natalia, Juan, & Goyo. (n.d.). Traducción. Recuperado el 6 de abril del 2022, de <https://www.traduccion365.com/>
- Ellis, T. (2010). Woman and the body in modern Japanese poetry. *Lectora*, 16, 93–105. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3325968>
- Fengling, L. (2017). A Comparative Study of Nida and Newmark’s Translation Theories. Retrieved from https://ijlass.org/data/frontImages/gallery/Vol_5_No_8/4.31-39.pdf
- Gapper, S. (2008). Manual de gestión terminológica. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional.
- Linguee.es. Recuperado de <https://www.linguee.es/>
- Mathieu (2020, August 11). 7 translation techniques to facilitate your work. Recuperado el 16 de abril del 2022, de <https://culturesconnection.com/7-translation-techniques/>
- Merriam Webster Online (2019). Recuperado de <https://www.merriam-webster.com>

Nasser, Luqman (2018/04/17, Compensation in the Translation of English Literary. 10.33899/radab.2017.164758. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/324574531_Compensation_in_the_Translation_of_English_Literary_Texts_into_Arabic/citation/download

Newmark, P. (2008). A textbook of Translation. Edinburgh Gate: Longman.

Real Academia Española. Recuperado de <https://dle.rae.es/>

Sándor G. J. Hervej, Ian Higgins (1992). Thinking Translation: A Course in Translation Method, French-English

Vázquez-Ayora, G. (1977). Introducción a la Traductología. Washington, D.C.: Georgetown University

Vinay and Darbelnet (1995). Translation procedures