

DOI 10.3994/RIEAO.2012.05.83
Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental (2012) 5:

**INTERPRETACIONES DE ONO NO
KOMACHI 小野小町: *KOMACHI HENSŌ* 小町
変相, DE ENCHI FUMIKO 円地 文子**

Irene Starace*

Resumen: El presente artículo se ocupa de la imagen de Ono no Komachi, gran poetisa de Heian 平安 que vivió posiblemente en el siglo IX, basándose en particular en la novela de Enchi Fumiko (1905-1986) *Komachi hensō* (*El disfraz de Komachi*, 1965). La imagen de Komachi ha sido víctima de interpretaciones misóginas a lo largo de los siglos, y también objeto de rehabilitaciones feministas. La novela de Enchi se inserta entre estas últimas, pero con más ambigüedad que otros textos parecidos. En mi artículo analizaré las razones de esta actitud y demostraré su fuerza transgresora.

* Miembro del Grupo de Investigación de Estudios Asiáticos (GIDEA) de la Universidad de Granada.

Abstract: This article deals with the image of Ono no Komachi, a great Heian female poet that lived probably in ninth century, essentially as it appears in Enchi's novel *Komachi hensō* (*Komachi's disguise*, 1965) . The image of Komachi was victim of misogynist interpretations across centuries, and object of feminist rehabilitations as well. Enchi's novel belongs to this trend, but more ambiguously than other similar texts. In my article I will analyze the reasons of this attitude and I will demonstrate its transgressive strength.

Introducción

Este artículo es la reelaboración de dos capítulos de mi tesis doctoral, titulada “Reconstruir historias. La interpretación feminista del periodo Heian y del Renacimiento italiano en la obra de Enchi Fumiko y Maria Bellonci”, en la que analizo las temáticas comunes en la obra de estas dos escritoras, las afinidades y las diferencias. Una de estas es la rehabilitación de la figura de una poetisa apreciada por su talento, pero condenada por escapar de las normas de comportamiento sentimental y sexual impuestas a las mujeres. El personaje sobre el que trata Enchi es Ono no Komachi (fechas de nacimiento y muerte desconocidas, activa en la mitad del siglo IX). En esta ocasión abandonaré el planteamiento comparatista para centrarme exclusivamente en Komachi.

Komachi fue una gran poetisa, original y apasionada, también famosa por su hermosura. No se sabe nada sobre su vida, pero parece que vivió fuera de las normas que la sociedad imponía a las mujeres, sin apoyos masculinos y sin entrar en categorías definidas de feminidad. A lo largo de los siglos su fama fue manchada por leyendas misóginas. Veremos dramas *nō* 能 y leyendas que la presentan castigada por su supuesta arrogancia hacia los hombres. Profundizaré en el análisis de su imagen tal y como aparece en sus poemas, en la tradición, en unas interpretaciones feministas y, sobre todo, en la propia de Enchi.

He creído necesario analizar por separado la imagen construida por la tradición y la deconstruida (o reconstruida) por los puntos de vista femeninos y/o feministas, para mostrar mejor las diferencias entre ellas. Respecto al análisis de *Komachi hensō*, he mantenido en el artículo solo los aspectos en que Enchi realiza las aportaciones más significativas y originales de la reinterpretación del personaje. A nivel de sintaxis narrativa se trata de los personajes, la intertextualidad y el tiempo; a nivel temático, del teatro y de un erotismo «fantasmal» típico de la escritora. Las traducciones del japonés que aparecen en el texto son propias, salvo otras indicaciones. No todos los textos que cito están traducidos al castellano. En estos casos, he señalado la traducción al inglés. En particular con respecto a Enchi, solo están traducidas al

castellano dos novelas: *Onnazaka* 女坂 (literalmente, *La subida de las mujeres*, 1957) y *Onnamen* 女面 (*Máscaras femeninas*, 1958)¹.

1. Los poemas de Ono no Komachi

Ono no Komachi fue una de las poetisas más apreciadas de la época Heian (794-1185), hasta ser incluida entre los *rokkasen* 六歌仙 (seis genios poéticos) de su tiempo. Dieciocho de sus poemas están incluidos en *Kokinshū* 古今集 (*Colección de poemas antiguos y modernos*, recopilada alrededor del 920)², y también existe una colección suya, *Komachi shū* 小町集 (*Colección de Komachi*), aunque la mayoría de los estudiosos coincide en que los poemas no pueden ser atribuidos a ella.³

El tema de sus poemas es el amor, y son a la vez directos y abiertos a múltiples interpretaciones, gracias a un uso refinado de los *kakekotoba* 掛け言葉 («palabras-pivote», es decir, palabras con un doble significado). Su poesía se hace explícita gracias a términos característicos que indican sin ambigüedades su estado de ánimo (*wabishii* 侘びしい «sentirse sola», *kanashii* 悲しい «triste», *koishii* 恋しい «enamorada», etc.) o mencionan el cuerpo (*mi* 身).⁴ Unos

ejemplos, que muestran una actitud hacia el amor muy distinta a la que las leyendas le atribuyen: *omoitsutsu/nureba ya hito no/mietsuramu/yume to shiriseba/samezaramashi wo* (tr. española: Durmiendo vi/ a mi amor a mi vera./ Si su visita/ supiera que sueño era / ¿iba yo a despertar?); *Ito semete/koishiki toki wa/ubatama no/yoru no koromo wo/kaeshite zo kiru* (Cuando de amores/ tanto peno, en la noche/ como azabache/ lo espero con la ropa/ al revés extendida); *Hito ni awamu/tsuki no naki ni wa/omoi okite/mune hashiribi ni/kokoro yakeori* (Noche sin luna/ en que mi amor no viene./ Solo la llama/ llega de amor que abrasa/ a un corazón en vela).⁵ Unos poemas en que, en cambio, expresa rechazo hacia un hombre, son estos: *mirumenaki/waga mi wo ura to/shiraneba ya/ karenade ama no/ ashi tayuku kuru* (no hay algas para recoger/ en la bahía del rencor,/¿el pescador no lo sabe?/ Pero viene sin cesar/con las piernas cansadas)⁶ y *ama no sumu/sato no shirube ni/aranakuni/uramimu to nomi/hito no iuramu* (No soy un guía/ del pueblo donde/el pescador vive,/entonces ¿por qué repite/“Muéstrame la bahía”?). En ambos aparece el *kakekotoba ura*, que significa tanto «bahía» como «rencor». En el primero, además, *mirume* significa tanto «ojos para ver» como un alga, y *karenade*, «sin cesar», alude al verbo *karu*, «recoger». También hay poemas que expresan tristeza frente al paso del tiempo: *hana no iro wa/utsurinikeri na/itazura*

ni/waga mi yo ni furu/nagame seshi ma ni (El color de las flores/ ya pasó en vano,/ mientras mi cuerpo/ pasaba por este mundo/ mirando las largas lluvias)⁷; *akikaze ni/au tanomi koso/kanashikere/waga mi munashiku/ narinu to omoeba* (Fríos vientos de otoño/ dispersando en el campo/ las espigas restantes,/ me dicen que tampoco/ seré ya cosechada).⁸ En el primero, uno de los más famosos, podemos ver dos *kakekotoba*: *furu*, «envejecer» y «llover», y *nagame*, «largas lluvias» y «mirada melancólica»; en el segundo, *aki*, «otoño» o «estar cansada» y *tanomi*, «frutos en un campo» o «apoyo».

De la producción poética de Komachi los comentaristas posteriores a *Kokinshū*, como subraya Terry Kawashima, seleccionaron exclusivamente los poemas que la presentaban como una mujer que rechaza a los pretendientes y, por otro lado, como una mujer abandonada al envejecer.⁹ Ambas clases de poemas, no obstante, solo son una parte de los poemas a ella atribuidos.

2. Imágenes de Ono no Komachi en la literatura japonesa

Según la reconstrucción de Kawashima, la imagen de la Komachi vieja y pobre por haber vivido fuera de las convenciones tomó forma en el siglo XI, cuando la sexualidad

de las mujeres ancianas empezó a ser ridiculizada y considerada inaceptable.¹⁰ Respecto a la otra imagen de ella, difundida a lo largo de los siglos, nació una leyenda en que le pedía a un hombre muy enamorado que fuera a su casa durante cien noches seguidas. El hombre lo hizo, pero justamente la última noche murió de frío.¹¹

Los dramas *nō* que presentan a la poetisa como protagonista son cinco y Enchi cita tres: *Kayoi Komachi* 通小町 (*El sendero de Komachi*)¹² de Kan'ami 観阿弥 (el padre del gran Zeami 世阿弥), *Sotoba Komachi* 卒塔婆小町 (*Komachi en la stupa*)¹³, del mismo autor, y *Sekidera Komachi* 関寺小町 (*Komachi en el Sekidera*)¹⁴, de Zeami. El primero cuenta la leyenda ya citada. El segundo la presenta ya vieja y convertida en una pordiosera. Mientras descansa en lo alto de una stupa, llegan dos monjes con los cuales entra en una discusión de la doctrina budista. Pero de repente es poseída por el espíritu de un hombre que la amaba y de quien se había mofado en su juventud. Al final el espíritu se retira y ella puede rezar por él. En el tercer drama aparece como una mujer vieja y pobre, pero extraordinariamente culta y dotada para la poesía, a quien unos monjes del Sekidera van a consultar sobre este tema. Al descubrir quién es realmente, un pequeño monje danza para consolarla de su soledad y ella también intenta volver a danzar como antes, pero llega la madrugada y vuelve a su cabaña por vergüenza de su aspecto.

Entre las anécdotas y los cuentos de las épocas de Kamakura 鎌倉 (1185-1333) y Muromachi 室町 (1333-1568) en que aparece, uno de los más significativos, también citado por Enchi, es el de la calavera. En el cuento, un viajero en unos campos escucha una voz pronunciando unos versos de *waka* 和歌 (poema japonés) con la palabra *aname*, *aname* («los ojos me duelen»); al acercarse, descubre que hay una calavera de cuyas cuencas salen plantas de *susuki* y que resulta ser la calavera de Komachi.

En unas versiones el viajero es un monje y la leyenda tiene claras connotaciones budistas. En otras, es el poeta Ariwara no Narihira 在原業平, el protagonista de *Ise monogatari* 伊勢物語¹⁵; Komachi pronuncia los tres primeros versos y él los dos últimos. En otras versiones, el viajero no tiene nombre ni se especifica su género, y después del encuentro tiene un sueño en que Komachi se le aparece para agradecerle y revelar su identidad.¹⁶ En una versión escrita por una mujer, le agradece incluso concediéndole el talento poético, como veremos.

En el siglo XX, más o menos por los mismos años, se escribieron dos dramas *nō* sobre ella. Uno, *Fumigara* 文殻 (*Viejas cartas*, 1951)¹⁷ es de la pionera actriz y autora de *nō* Tsumura Kimiko 津村紀三子 (1902-1974). En él, Komachi, vieja y aislada en una cabaña en los montes, es perseguida por

el espíritu vengativo de su antiguo enamorado y siente que está enloqueciendo. Un monje que estaba de paso la cura y ella recobra la serenidad, aunque sigue sola. El otro drama es uno de los cinco *nō* modernos de Mishima Yukio 三島由紀夫: *Sotoba Komachi*¹⁸. En esta ocasión, en lugar de dos monjes, la Komachi moderna, que es una vieja sin hogar, encuentra a un joven poeta y se ponen a conversar. Cuando ella empieza a recordar su juventud, el poeta se enamora de ella, como si fuera su antiguo pretendiente, y termina muriendo de amor. Al final, a diferencia del *nō* original, como observa Keene, no hay ninguna esperanza de salvación y Komachi sigue siendo la vieja solitaria que era antes.¹⁹

De estas imágenes, Enchi recoge sobre todo las de los dramas *nō*, es decir, la mujer guapa y dotada que pierde (en este caso, está a punto de perder) su belleza y su posición privilegiada. Sin embargo, su protagonista, como veremos, está descrita en su lucha para evitar esta suerte, y el interés de su autora se enfoca precisamente en esto. Pero, antes de pasar a analizar *Komachi hensō*, quisiera examinar unas interpretaciones femeninas y feministas de la poetisa.

3. Otra mirada: interpretaciones en femenino de Komachi

La primera interpretación de Komachi que podemos definir como «protofeminista» es antigua: se encuentra en el texto de crítica literaria *Mumyōzōshi* 無名草子 (*Notas sin nombre*), compuesto entre 1198 y 1202 y atribuido a una mujer conocida como «la hija de Fujiwara no Shunzei» 藤原俊成の娘. Komachi es citada en dos ocasiones. La narradora del texto, escrito como un *monogatari* 物語 (narrativa), es una anciana monja que conversa con las damas de un palacio. Las mujeres, admiradas por su devoción y cultura, la comparan con Komachi y citan tres de los poemas de ella como modelo de poesía femenina.²⁰ Como destaca Kawashima, hay dos rasgos importantes en este pasaje: la simpatía de las mujeres hacia la condición de la monja y la cita de un poema omitido por todos los demás comentaristas, *omoitsutsu*, citado arriba.²¹ La segunda ocasión se da en la narración de la leyenda de la calavera, en que, como hemos visto, se atribuye un gran poder al espíritu de Komachi. La hija de Fujiwara no Shunzei también declara abiertamente su interés en valorar la escritura femenina.

Después de este texto, hay que saltar al siglo XX para encontrar intentos de rehabilitar a la poetisa. Uno de ellos,

también citado por Enchi en su novela, como veremos, es el ensayo de Maeda Yoshiko 前田義子 *Ono no Komachi*, publicado en 1943. La autora analiza las leyendas sobre la poetisa y formula la hipótesis de que su suerte de envejecer pobre y sola era la misma de las mujeres de la época sin apoyo masculino, como Sei Shōnagon 清少納言, la autora de *Makura no sōshi* 枕の草子.²²

Otro ensayo interesante es *Ono no Komachi kō: ōchō no bungaku to denshō kōzō* 小野小町 講：王朝の文学と伝承講造 (1981) de Kobayashi Shigemi 小林成美, donde se sostiene que en la figura de Komachi se encuentran reunidos un conjunto de personajes de la tradición narrativa oral y las *miko* 巫女 (chamanas) de la familia Ono.²³

En inglés hay dos estudios que se dedican a deconstruir la imagen de la poetisa y a reconstruir los procesos que llevaron a su marginación: *The making of a femme fatale*, de Sarah Strong, y *Writing margins*, de Terry Kawashima, ya citado. Un análisis más estrictamente literario se encuentra en el susodicho ensayo de Lea Millay *The voice of the court woman poet*. Aunque su tema es la comparación entre Izumi Shikibu 和泉式部 y la condesa de Dia, la autora dedica bastante espacio a Komachi por considerarla la primera poetisa en afirmar su subjetividad: «For less decorous and mannered than the formal style, Komachi's subjective genius is

made manifest in her tone (by turns witty, reflective, ironic, compassionate, intense), her psychological subtlety, emotional reasoning, exploration of the depths of consciousness, and in her subject - which is love [...] . Komachi's technique is direct declaration of strong personal feelings».²⁴

Todos estos estudios modernos, de orientación feminista, van en la dirección de buscar la voz de la verdadera Komachi, ocultada detrás de los prejuicios patriarcales, sea deconstruyéndolos, sea relativizándolos colocando a Komachi en su contexto histórico, sea analizando sus poemas. La propia Enchi utilizó recursos parecidos en un ensayo que escribió sobre Komachi,²⁵ pero en su texto narrativo su actitud es mucho más ambigua, como veremos.

A continuación, analizaremos la obra *Komachi hensō*.

3.1. *Komachi hensō*: la trama

La protagonista de esta novela, Ushirogu Reiko, 後宮麗子, es una actriz muy famosa que ha dedicado toda su vida al teatro, pero ha llegado a los sesenta años y tiene miedo de estar al principio de su decadencia. Hace unos años sufrió una histerectomía²⁶ y desde entonces se siente despojada de su feminidad.

En estas circunstancias, durante una cena con sus compañeros de trabajo, uno de ellos propone la idea de que ella pueda ser la protagonista de un drama sobre Ono no Komachi. Al principio, la idea la ofende, ya que se siente puesta en el mismo nivel que la Komachi vieja y marginada de los dramas *nō*, pero pronto cambia de idea y piensa en un posible autor del drama.

Se trataría de Shinroku Takami 信楽高見, un profesor de literatura clásica, que treinta años antes había estado locamente enamorado de ella, recibiendo a cambio indiferencia y crueldad, también por ser muy feo. Al descubrirse su pasión, fue enviado de Tokio a Hokkaidō, la región más norteña y fría de Japón. Reiko envía a su casa a Umeno 梅乃, su antigua compañera en el teatro, y al hijo de ella, Natsuhiko 夏彦, también profesor de literatura clásica, para hacerle la propuesta a Shinroku. El hombre acepta y antes de marcharse le entrega a Natsuhiko un ensayo sobre Komachi, titulado *Komachi shiken* 小町私見 (*Mi interpretación de Komachi*), para que lo lea.

Natsuhiko ve a menudo a Reiko para hablar del drama, y se deja arrastrar en una relación en la cual la mujer es impulsada por un deseo de venganza. De hecho, el padre del joven fue el único hombre que ella había amado realmente, pero casarse con él hubiera significado renunciar a sus aspiraciones y, mientras ella se atormentaba sin saber qué

hacer, Umeno aprovechaba la situación. Sin embargo, Reiko termina enamorándose del joven, pero cuando oye que su madre le está buscando una novia, le deja.

Mientras tanto, vuelven a presentarse los síntomas del cáncer. Frente a la alternativa de sufrir una segunda intervención y dejar su trabajo, o no operarse y seguir trabajando durante el poco tiempo que le queda, escoge la segunda opción y se lanza a los ensayos del drama sobre Komachi, que Shinroku ha logrado terminar. El espectáculo se estrena con gran éxito. Antes de las últimas representaciones, Reiko se entera de la muerte de Shinroku, sale a escena y la narradora nos deja entender que ella también, cuya salud ha seguido empeorando, está a punto de seguirle.

La novela está dividida en seis capítulos y los títulos del primero y del último aluden a Komachi. De hecho, el primer capítulo se titula *Hana no iro* 花の色 (*El color de las flores*), el primer verso del poema citado con anterioridad. El título del último, *Susuki* 薄, se refiere a las leyendas de la calavera.

Shinroku utiliza esta historia, como veremos, en su drama. En su desarrollo, la calavera de Komachi se transforma en la mujer espléndida que era e intenta seducir al viajero, que es un monje. Reiko, que al interpretar este drama sigue la

pasión de su vida y su naturaleza hasta la muerte, es tan irreductiblemente consecuente como Komachi.

3.2. La intertextualidad

En este texto, como en otros de Enchi, las referencias intertextuales abundan, y también en este caso se trata tanto de textos de la tradición literaria japonesa como de textos creados por la autora. Además de los dramas *nō*, Enchi utiliza como subtextos las leyendas que acabamos de ver para dar su interpretación del personaje, mientras que los propios poemas de Komachi casi no aparecen. Por otro lado, los textos creados por ella son el drama de Shinroku que da el título a la novela, el ensayo sobre Komachi, que ocupa el tercer capítulo, y un diario de Natsuhiko sobre una excursión a Nikkō, que se extiende por gran parte del quinto. Estos textos también hacen hincapié en la feminidad desafiante y triunfante de una mujer que suscita a la vez pasión y odio.

Con esto ya vemos que Enchi se aleja de los planteamientos feministas habituales, por escoger las imágenes de Komachi que ofrecen la visión más deformada de ella. Sin embargo, la vejez femenina y la pérdida de la feminidad física eran temas de los cuales la escritora tenía mucho que decir,

por su propia experiencia personal. Además, justamente el hecho de escoger las fuentes más reaccionarias le permitió subvertirlas radicalmente, como veremos. Otro factor importante es el hecho de que Komachi ha sobrevivido en gran parte a través de la mirada masculina y Enchi no escapa de esta verdad. Esta mirada es hostil: la de hombres religiosos que temen a las mujeres, sobre todo las que se salen de las normas y de la familia tradicional.

Encontramos esta afirmación en *Komachi shiken*, el ensayo contenido en la novela. Su autora es la esposa de Shinroku, que afirma ser de la misma familia de Komachi, pero que es una banal ama de casa, como la define Sunami Toshiko 須浪敏子.²⁷ Sunami también afirma que su forma de ser reduce a la mediocridad a la gran poetisa: por ejemplo, al citar sus poemas, cita solo varios poemas de amor, omitiendo todos los que hacen comprender la riqueza de su personalidad, ya que ella misma no la comprende. Tampoco parece comprender, al citar *Sotoba Komachi*, que podría existir una estética «pervertida», en que una mujer puede buscar las emociones más elevadas justamente cuando su aspecto es más feo y miserable.

La conclusión del ensayo, en el que se habla de la mirada masculina llena de rencor y temor hacia la mujer bella y fuera de las normas, fue añadida por su marido, que le

cuenta a Natsuhiko que no podía soportar ver a Komachi convertida en un ser mediocre.

En este ensayo también hay otra autoría: en la posdata a la novela, Enchi reconoce su deuda con Maeda Yoshiko, de cuyo ensayo cita, por ejemplo, la comparación con Sei Shōnagon. Sunami también observa, y con razón, como veremos en seguida, que en la novela coexisten tres imágenes de Komachi: la del ensayo, la de Shinroku y la de Reiko.

3.3. Los personajes

Mucho de lo que se puede decir sobre Komachi también puede ser aplicado a Reiko. Si la esposa de Shinroku veía a Komachi como una mujer incapaz de vivir, de haberla conocido hubiera pensado lo mismo de ella, que se dedicó al teatro desde su adolescencia y vivió para su arte.

La imagen que tiene Shinroku es distinta: él comprende la grandeza de Komachi y también aprecia el talento de Reiko, para la que escribió obras teatrales antes de ser desterrado a Hokkaidō. Sin embargo, para él, Reiko es sobre todo el objeto de su pasión y de sus sueños, «incomparablemente cruel e incomparablemente tierna» (p. 67), y él mismo reconoce que ya no tiene una imagen de

ella tal y como es realmente: «Aquella no era la Reiko real, sino [...] una ilusión fabricada por mí mismo» (p. 66).

Al volver a verla tras muchos años, encontrarla en carne y hueso, aunque no le provoca decepción, le apaga la pasión que mantuvo durante tanto tiempo. Esto también tiene consecuencias en la escritura de su drama: «Aunque no fuera amado por Komachi, estaría bien, pero si no mantengo en mí el fuego de la esperanza de ser amado por ella no puedo escribir» (ibídem).

Cuando supera este bloqueo y le cuenta a Natsuhiko cómo piensa desarrollar el drama, utilizando la leyenda de la calavera de la forma que hemos visto, comenta: «Quiero mostrar el karma de las mujeres, que no pueden llegar a ser Buda...²⁸ Para esto, después de todo, tengo que seguir viendo a Ushirogu Reiko como una mujer completa» (p. 72).

También hay un filón de leyendas de la época Tokugawa 徳川 (1603-1867), en que se dice que Komachi no podía tener relaciones sexuales por faltarle vagina, pero él lo descarta intencionalmente. Este último aspecto, que es otro rasgo que acerca a Komachi y Reiko, tiene importancia para todos los demás, que piensan que Reiko «ya no es una mujer», pero termina no teniéndola para él, que ya la ha transfigurado en la memoria y en los sueños de la mitad de su vida.

La propia Reiko, al inicio de la novela, se ve así. En el momento de crisis en que se encuentra, le parece que su rival, Umeno, no tiene nada que envidiar: es mucho menos guapa y brillante que ella, pero se casó, tuvo hijos y, después de la muerte de su marido y las devastaciones de la guerra, volvió a hacer próspero el restaurante heredado de él. Sus dos hijos tuvieron éxito en sus carreras y en particular su hija, que llegó a ser actriz de televisión y terminó realizando las ambiciones juveniles de su madre. Incluso, aunque tiene más o menos la misma edad que Reiko, Umeno ha empezado a parecer mucho más joven.

Pensando en todo esto, Reiko se siente frustrada por no tener en su vida nada más que el teatro e incluso percibe como precaria su situación económica, aunque no lo es. Para ella, como mujer y como actriz, envejecer es un problema doblemente grave, ya que la expone al peligro de perder su trabajo. Por esto, al principio vive como una ofensa la propuesta de interpretar a Komachi: su primera asociación de ideas es la de la pordiosera vieja y solitaria que lo ha perdido todo, hasta su feminidad.

Sin embargo, al cabo de un rato la idea le parece atractiva y su cambio de ánimo se debe a la otra cara de la leyenda de Komachi: su fama de mujer arrogante con los hombres. Si en el caso de Komachi esto es leyenda, para Reiko fue una realidad: ella siempre se dio el lujo de burlarse de

todos los hombres que la amaban, también porque amó solo a uno de ellos (al único que no pudo tener, por las ironías de la narrativa).

Al empezar la relación con Natsuhiko, que es casi el retrato de su padre, se repite a sí misma que no le ama, pero se entiende que no es así: por primera vez en su vida, percibe lo que representa en teatro como irreal y sinsentido (p. 98). Es evidente que la causa de esto es un sentimiento que nunca ha tenido antes por nadie. Sin embargo, al descubrir que Natsuhiko podría dejarla, se comporta como la mujer orgullosa que es, siendo ella la primera en romper la relación.

Al decidir actuar hasta su muerte, la imagen de Komachi vuelve al final de un discurso lleno de conciencia de su valor: «*Si puedo aceptar incluso que Natsuhiko se separe de mí, es porque dejaré algo mucho más bello que una relación entre un hombre y una mujer. Desde que me enamoré de él, fui ensuciada por muchos sentimientos de inferioridad que hasta ahora no pensaba tener en mí... En estos dos meses para mí el escenario ha sido como un cementerio en el que danzan esqueletos... Pero finalmente en esta semana me ha llegado la iluminación... Como dices siempre tú cuando me animas, yo seguiré danzando en el escenario hasta morir... El momento en que desfallezca quiero que sea en el escenario, manchando la ropa con mi sangre...»* (pp. 111-112, la cursiva es mía).

Al término de un recorrido en que se ha ido extraviando a sí misma, Reiko encuentra confirmados su valor y el rumbo que decidió dar a su vida. Sin embargo, hay algo más, una incertidumbre que es también de Enchi, como Sunami Toshiko subraya muy bien. Hablando de la imagen de Komachi para Reiko, comenta que hace falta profundizar en las siguientes cuestiones: ¿Reiko va a quedarse sola en su vejez? ¿Será capaz de luchar aun aceptando su suerte? ¿Sabrá transformar su fuerza en algo estéticamente hermoso? Reiko lo intenta y logra superar los complejos que se lo impiden, pero hay algo que la bloquea: es la propia Enchi, que deseaba lo mismo pero estaba bloqueada por los conceptos masculinos del arte por el arte y de la separación entre arte y vida.²⁹ De hecho, al fin y al cabo, Reiko está obligada a escoger entre una cosa u otra. No logra desarrollar la percepción de la irrealidad del teatro que tuvo durante su historia de amor y hubiera podido llevarla a desarrollos imprevisibles, pero fecundos. En su recorrido hay una tesis y una antítesis, pero falta una síntesis.

También hay que citar a Noguchi Hiroko 野口裕子, que afirma que Reiko es la Komachi moderna.³⁰ Ambas provocan al mismo tiempo amor y odio en los hombres, que ven su hermosura y su talento como estorbos. Ambas viven a través de las voces ajenas: las leyendas para Komachi, las habladurías para Reiko. Estas también involucran a Shinroku,

que, según Noguchi, es la pareja ideal para dar nueva vida al drama de Komachi.

Enchi da mucha importancia al papel del hombre en esta interpretación de su personaje. Por esto, Shinroku es quizá su protagonista masculino con más encanto y personalidad y, según Takeda Taijun 武田泰淳 y Hanitani Yutaka 埴谷雄高³¹, el personaje más convincente de esta novela.

Shinroku es un hombre intransigente e introvertido, lo que le expone a las antipatías ajenas. A lo largo de la novela, como observan Takeda y Hanitani, tiene una evolución, logrando reconciliarse con Reiko y su pasado a través de la escritura. También hay que decir que la dignidad es una característica que nunca abandona a este personaje. De hecho, al escribir a Reiko, muchos años antes, decía: «Sé que la responsabilidad de todo lo que me está pasando [la muerte de su hijo y la enfermedad de su mujer] es totalmente mía» y «al fin y al cabo, puede que tenga que tenerte gratitud». La opción de Shinroku, a diferencia de la de los hombres de la tradición, es vital: en lugar de la muerte o la venganza, escoge seguir viviendo acompañado por la imagen de su amada, hasta lograr dar una forma a su historia y sentimientos.³²

Por el contrario, como también observan Takeda y Hanitani, el personaje de Natsuhiko es poco definido y muy pasivo. Es más importante el papel de otros dos personajes femeninos, sobre todo porque la Komachi de la tradición no

tiene a otras mujeres a su alrededor. De Umeno ya he hablado. Tsune, la gobernanta y manager de Reiko, merece mayor atención. Enchi nos dice que era una mujer educada, profesora en un instituto femenino, pero que dejó su trabajo para estar al lado de Reiko. Frente a la perspectiva de una vida mediocre de profesora y tal vez de esposa y madre, había quedado fascinada por su brillante vida de actriz, aunque en su caso se trataría de emociones «prestadas». Es ella quien conoce a Reiko mejor que cualquiera y está siempre a su lado, llegando a compararse a su Sancho Panza femenino. Umeno, pese a los complejos de Reiko en la parte inicial de la novela, al fin y al cabo es una figura mediocre, que vive en un mundo limitado.

Esta introducción de figuras y puntos de vista femeninos alrededor de la protagonista es una interesante innovación de Enchi respecto a una tradición masculina, que, por supuesto, no se había planteado nunca la cuestión de que Komachi era una mujer distinta de las demás y de los sentimientos que esto suscitaba en las otras mujeres. Enchi pone en escena dos de estos sentimientos: la admiración y la envidia, y en ambos casos la protagonista es mirada desde abajo: ninguna de las otras dos mujeres se siente, ni está, a su mismo nivel.

3.4. Entre fronteras: el tiempo, el teatro y el erotismo

En *Komachi hensō*, como en otros textos, Enchi sobrepone el pasado al presente utilizando dos técnicas: la presentación de personajes y situaciones parecidas y la mediación del teatro.

Ya hemos visto la relación entre la poetisa de la época Heian y la actriz del siglo XX, pero es en el teatro donde se lleva a su mejor expresión, gracias a sus peculiaridades, como ha analizado Furuya Teruko 古屋照子.³³

Por su naturaleza, el teatro y las máscaras permiten moverse libremente entre pasado y presente, entre realidad y sueño. Además, funcionan como máscaras de la propia autora, que habla indirectamente a través de ellas. Vamos a ver qué imagen es devuelta a la vida por el drama de Shinroku.

Una mujer que vuelve a la vida para ejercer su poder de seducción es la propia encarnación de la sexualidad. Esto es coherente con lo que Shinroku se propone, como hemos visto: mostrar el «karma de las mujeres», que les impide llegar a ser budas. Esta imagen de Komachi, por un lado, representa un atraso, incluso respecto a los dramas *nō*, en que la poetisa, aunque vieja y pobre, sigue teniendo una autoridad intelectual que suscita admiración.³⁴ Por otro lado, también es cierto que suscita piedad por su declive, pero esto desaparece en el texto

de Shinroku: su Komachi desafía la misoginia de la religión, es una enemiga difícil de domar.

Volveré en las conclusiones sobre la contradicción que se produce entre Reiko y esta versión de Komachi. Ahora quisiera subrayar la presencia, una vez más en Enchi, del erotismo como energía capaz de cruzar las fronteras entre realidad y sueño, entre vida y muerte. Evocado en el drama, nace de la inminencia de la muerte como última forma de apego a la vida de dos personas ancianas. Hemos visto el significado didáctico y religioso de los dramas *nō* sobre Komachi (y no solo ahí), en los que la energía del espíritu es una fuerza negativa que hace falta exorcizar. En cambio, Enchi la reinterpreta en sentido laico, como energía vital que puede ser el último recurso frente a lo inexorable de la realidad.³⁵ Creo que esta es una de sus aportaciones más positivas a la literatura japonesa.

4. Conclusiones

Hemos visto que, según Sunami, Enchi sigue unas categorías masculinas de pensamiento que le impiden concederle una verdadera liberación a su protagonista. De hecho, parte de la crítica sobre la escritora coincide al detectar en su obra una contradicción entre rebelión contra el sistema

patriarcal y la adopción de sus mismos patrones.³⁶ Esto también me parece evidente en *Komachi hensō*, donde es expresado por un desdoblamiento entre teatro y vida. Reiko es una artista consciente de su valor, pero a la vez se define como «una mujer estéril», es decir, una mujer que ha perdido tanto la fertilidad como la sexualidad. Por otro lado, el personaje que interpreta es una mujer que derrota a un hombre exclusivamente con el poder de su belleza. «Pura inmanencia», como habría dicho Simone de Beauvoir, y pura sexualidad. De la misma manera, el conflicto entre los géneros parece pacificado por la colaboración en el arte, pero vuelve a estallar en el escenario.

A pesar de esta contradicción sin resolver entre inmanencia y trascendencia en la protagonista femenina, la interpretación de Enchi sigue siendo la única, junto a la de «la hija de Fujiwara no Shunzei», capaz de concederle a Komachi una victoria póstuma. De hecho, las interpretaciones en femenino que he revisado son estudios científicos, por lo tanto basados en hechos y datos. Por la ausencia de estos acerca de la vida de la poetisa, solo en el campo de la imaginación se puede hacer de ella una ganadora. Naturalmente, para eso hace falta una imaginación transgresora, que podemos apreciar aun mejor al comparar la Komachi de Enchi con la de Tsumura Kimiko, citada antes. De hecho, la Komachi de Tsumura es atormentada por el espíritu de un hombre y necesita a otro, un

religioso, para curarse; después, vuelve a su soledad. Es una imagen que cabe en la tradición y no solo no sale ganadora, sino que tampoco supone desafíos. En cambio, la Komachi de Enchi necesita a los hombres, especialmente a los religiosos, como presas, y se afirma en su contra, y Reiko es dueña de sí misma al ejercer su arte y seguir triunfando, pese a la enfermedad y la vejez. Aunque de dos formas totalmente distintas, ambas son mujeres poderosas y libres.

¹ Fibla, Jordi y Takahashi, Keiko (eds.), *Los años de espera*, Madrid: Alianza Editorial, 2011; y Fibla, Jordi (ed.), *Máscaras femeninas*, Madrid: Alianza Editorial, 2012.

² Hay dos traducciones al español: Duthie, Torquil (ed.), *Poesía clásica japonesa*, Madrid: Trotta, 2005, y Rubio, Carlos (ed.), *Kokinshuu [sic]. Colección de poemas japoneses antiguos y modernos*, Madrid: Hiperión, 2005. Otra antología de poemas clásicos, *Hyakunin isshu* 百人一首 (*Un poema, cien poetas*), también se puede encontrar traducida al castellano: Bermejo, José María y Herrero, Teresa (eds.), *Cien poetas, cien poemas. Hyakunin isshu (Antología de poesía clásica japonesa)*, Madrid: Hiperión, 2004. Una antología de poemas clásicos y modernos es la de Rubio, Carlos (ed.), *El pájaro y la flor*, Madrid: Alianza Editorial, 2011.

³ Teele, Roy, Nicholas y Rebecca, *Ono no Komachi. Poems, tales, nō plays*, New York & London: Garland Publishing Inc., 1993, p. 9, n. 2.

⁴ Este análisis de las características de los poemas de Komachi se encuentra en *supra*, pp. 11-25.

⁵ Rubio, *Kokinshuu*, pp. 193, 194 y 241. Este último poema contiene varios *kakekotoba*: *tsuki*, que puede significar tanto «luna» como «vía»; *mu*, «quizás no» y «sueño»; *mune hashiribi*, «mi corazón

corre» y «mi pecho arde». Lea Millay observa que este poema fue incluido en la sección *haikai* 俳諧 (poemas humorísticos, o de contenido considerado bajo) de *Kokinshū*, subrayando la incomprensión hacia una poesía tan sinceramente apasionada. “The Voice of the Court Woman Poet”, en Barbara Stevenson and Cynthia Ho (eds.), *Crossing the Bridge. Comparative Essays on Medieval European and Japanese Women Writers*, New York-Houndmills: Palgrave, 2000, p. 99.

⁶ Este poema y el siguiente todavía no están traducidos al castellano. Por lo tanto, las versiones son mías.

⁷ En *Poesía clásica japonesa*, p. 59.

⁸ Escobar Holguín, Rodrigo, “Ono no Komachi. Una poeta de los comienzos literarios del Japón”, en *Revista de poesía Clave*, 2-3 (agosto 2004); http://www.revistadepoesiaclave.com/no%202_3/investigacion%201ono%20no%20komachi.html.

⁹ Kawashima, Terry, *Writing Margins: the Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*, Harvard University Press: Cambridge (Massachusetts) and London, 2001, p. 156.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 146-152.

¹¹ Sobre la formación de esta leyenda véase Strong, Sarah, “The making of a femme fatale. Ono no Komachi in the early medieval commentaries”, *Monumenta Nipponica*, 49.4 (Winter 1994), pp. 406-410. Strong explica que los autores de *nō* no leían directamente los textos, sino sus comentarios, que difundían cierta imagen de Komachi.

¹² Tr. española en Takagi, Kayoko y Janés, Clara (eds.), *9 piezas de teatro no*, Guadarrama (Madrid): Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008, pp. 173-93.

¹³ Tr. inglesa en Waley, Arthur, *The nō plays of Japan*, London: Allen and Unwin Ltd., 1.^a ed. 1921, pp. 148-60.

¹⁴ Tr. inglesa en Keene, *20 plays*, pp. 65-79 (tr. de Karen Brazell) y en *supra*, pp. 181-195.

¹⁵ Traducciones españolas: Cabezas, Antonio (ed.), *Cantares de Ise*, Madrid: Hiperión, 2009 (1.^a ed. 1979); Mas López, Jordi (ed.), *Cuentos de Ise*, Madrid: Trotta, 2010.

¹⁶ Este análisis se encuentra en Kawashima, *Writing Margins*, pp. 200-207. Kawashima atribuye la leyenda a la voluntad de alejar a Komachi de la capital, borrando el papel que tuvo en su vida cultural, y la presencia de Narihira al intento de negar su capacidad de componer poesía autónomamente. Las variantes de la leyenda estarían relacionadas con las luchas entre las escuelas de *waka*, que podían tener un interés en rehabilitar a Komachi.

¹⁷ Tr. inglesa, *The Love Letters*, en Teele, *Ono no Komachi*, pp. 213-19.

¹⁸ Primera edición, 1956. Tr. inglesa en Keene, Donald (ed.), *Five Modern Nō Plays*, New York: Knopf, 1957, pp. 3-34.

¹⁹ *Ibidem*, *Introduction*, p.vii.

²⁰ Kawashima, *Writing Margins*, pp. 169-170.

²¹ *Ibidem*, pp. 205-207.

²² Traducciones españolas: Sato, Amalia (ed.), *El libro de la almohada*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001; Pinto Román, Iván A., Gavidia Cannon, Osvaldo e Izumi Shimono, Hiroko (eds.), *El libro de la almohada*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002; Borges, Jorge Luis y Kodama, María (eds.), *El libro de la almohada*, Madrid: Alianza Editorial, 2004. En efecto, hay una vasta producción narrativa medieval sobre las damas escritoras de Heian. Un análisis de este argumento se puede encontrar en Keller Kimbrough, R., *Preachers, Poets, Women, and the Way. Izumi Shikibu and the Buddhist Literature of Medieval Japan*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.

²³ Citado en Kawashima, *Writing Margins*, p.125.

²⁴ Millay, “The Voice”, p. 99.

²⁵ Hablando del miedo de los hombres hacia una mujer como ella y del deseo de castigarla, que es su consecuencia. Citado en Kawashima, *Writing Margins*, p. 129.

²⁶ Enchi también vivió esa experiencia, a los cuarenta años, y es un tema recurrente en su obra.

²⁷ *Enchi Fumiko ron* 円地文子論 [*Ensayo sobre Enchi Fumiko*], Tokio: ōfū, 1998, p. 154.

²⁸ Según el budismo, las mujeres podían llegar al estado de Buda solo a través de una encarnación masculina.

²⁹ Sunami, *Enchi Fumiko ron*, pp.165-169.

³⁰ *Enchi Fumiko* 円地文子, Tokio: Bensei shuppan, 2010, p. 210.

³¹ AA.VV., “Kaidai” 解題 [“Reseñas”], en *Enchi Fumiko zenshū* 円地文子全集 [*Obras completas de Enchi Fumiko*], Tokio: Shinchōsha, 1977-78, p. 417.

³² Cf. Uesaka, Nobuo 上坂信夫, *Enchi Fumiko-sono ‘Genji monogatari’ henshō* 円地文子 その源氏物語返照 [*Enchi Fumiko: su forma de reflejar ‘La historia de Genji’*], Tokio: Yūbun shoin, 1993, p. 349.

³³ En *Enchi Fumiko. Yō no bungaku* 円地文子妖の文学 [*Enchi Fumiko. La literatura de las embrujadoras*], Tokio: Chūzan, 1996, pp. 166-67.

³⁴ Así pasa en *Sotoba Komachi*. Respecto a su talento poético, además de *Sekidera Komachi*, es el tema de *Sōshi arai Komachi* 草紙洗い小町 (*Komachi limpia un libro*) y de *Ōmu Komachi* 鸚鵡小町 (*Komachi responde como un perico*), atribuidos a Zeami. Tr. inglesa en Teele, *Ono no Komachi*, pp. 82-130 y 167-180.

³⁵ Véanse, por ejemplo, *Yō* 妖 (*La embrujadora*, 1956) en el que las fantasías eróticas de la protagonista se materializan en la realidad. *Nise no enishi-shūi* 二世の縁拾遺 (*Espigues de Un vínculo de dos vidas*, 1957), en el que el deseo de la protagonista parece devolverle la vida a su marido fallecido. Y sobre todo, *Yūkon* 遊魂 (*El espíritu juguetón*, 1972) y *Saimu* 彩霧 (*Niebla colorada*, 1975), cuyas protagonistas satisfacen su pasión y deseos a través de sus poderes sobrenaturales, aunque la atmósfera es mucho menos sombría que en los textos anteriores.

³⁶ Véanse Cornyetz, Nina, *Dangerous Women, Deadly Words. Phallic Fantasy and Modernity in Three Japanese Writers*, Stanford: Stanford University Press, 1999, pp. 99-154; y Mikals-Adachi, Eileen B., “Enchi Fumiko: Female Sexuality and the Absent Father”, en Rebecca Copeland and Esperanza Ramírez-Christensen (eds.), *The Father-Daughter Plot. Japanese Literary Women and the Law of the Father*, Honolulu: University of Hawai’i Press, 2001, pp. 194-211. En particular, tanto Mikals-Adachi como Sunami, desde puntos de vista distintos, explican esta contradicción por la relación de amor frustrado que la escritora tuvo con su padre.

