

¿Quién fue Suzuki Shizuko? Su poética es introspectiva, muy personal: las menciones atmosféricas y la incorporación de elementos artificiales son también referencias a sí misma, a su soledad y aislamiento. Nacida en 1919, desaparece sin dejar rastro en 1952 con apenas 33 años. En sus últimos años compartió su destino con numerosas mujeres japonesas al convertirse en una pan-pan girl, prostituta privada de un círculo de soldados norteamericanos. Este contexto es necesario para comprender que la poesía de Suzuki Shizuko fue su refugio particular, especialmente visible en sus composiciones descarnadas y directas de su última antología, Anillo.

Ignorada en la bibliografía española sobre el haiku, sin publicaciones monográficas (tampoco en inglés o francés) Suzuki Shizuko es una gran desconocida. En este trabajo pionero se han reunido artículos breves de Enrique Linares, Jaime Lorente y Julia Jorge, un ensayo contextual de Rumi Sakamoto y una antología ordenada cronológicamente con 56 haikus recogidos de sus dos antologías con traducciones directas.

Sin duda, este es el momento de que recuperemos una voz doliente que vibra más allá del tiempo y del lugar. Para Suzuki Shizuko el haiku fue su refugio, especialmente en sus últimos años: la morada del arte que ocultaba la impunidad de aquellos hombres, las drogas, la prostitución y los sueños abatidos de una vida mejor junto a su amante, Kelly Kracke...

COLECCIÓN SHIZUKO



EL REFUGIO DE SUZUKI SHIZUKO ● JAIME LORENTE-ENRIQUE LINARES-JULIA JORGE

El refugio de Suzuki Shizuko

JAIME LORENTE
ENRIQUE LINARES
JULIA JORGE



El refugio de Suzuki Shizuko



Jaime Lorente
Enrique Linares
Julia Jorge

Número 1
Sabi-shiori
-Colección Shizuko-



© Artículo “*Suzuki Shizuko: dueña de su voz*”: Enrique Linares Martí

© Artículo “*Luz al final del túnel. El haiku como refugio en Suzuki Shizuko*”, de Jaime Lorente Pulgar

© Artículo “*Guardar un deseo entre los dedos*”: Julia Jorge Auad.

© Artículo “*Pan-pan Girls: Humiliating Liberation in Postwar Japanese Literature*” de Rumi Sakamoto, traducido al castellano por Jaime Lorente Pulgar.

Traducción y revisión conjunta de los haikus por Julia Jorge y Jaime Lorente.

Sabi-shiori, sello de publicación con fines benéficos fundado en 2023 en Toledo por Jaime Lorente Pulgar para la difusión del haiku y la cultura japonesa. En 2025 se integra en la Asociación de la Gente del Haiku en Albacete.

Director de Sabi-shiori: Jaime Lorente Pulgar

D.L. AB 889-2025

I.S.B.N. 9798275586770

Primera edición: diciembre 2025, editado por la AGHA en Albacete. Editado en 2024 en formato digital. Impreso por: Amazon KDP.

sabishiori.blogspot.com

haikusenalbacete.blogspot.com

[Nota: Hasta 2025, Sabi-shiori se difundía en abierto, en pdf. A partir de esta fecha, ha comenzado a publicar las obras en formato papel. Para realizar esta tarea, el sello se ha integrado dentro de una asociación cultural sin ánimo de lucro, la AGHA (Asociación de la Gente del Haiku en Albacete). Los beneficios revierten en dicha asociación y se destinan a fines benéficos como la ONG *Looking for Hopes* www.lookingforhopes.org para su proyecto educativo en Bagamoyo (Tanzania)].

ÍNDICE

Nota previa5

1.- Suzuki Shizuko: dueña de su voz..... 7

Por Enrique Linares Martí

2.- Luz al final del túnel.
El haiku como refugio en Suzuki Shizuko..... 13

Por Jaime Lorente

3.- Guardar un deseo entre los dedos..... 19

Por Julia Jorge

4.- Antología. 56 haikus de Suzuki Shizuko.... 29

Traducción y revisión de Julia Jorge y Jaime Lorente

5.- Pan-pan Girls: La liberación humillante en la
literatura japonesa de posguerra..... 85

Por Rumi Sakamoto



Dedicado a aquellas *haijinas* que, como Suzuki Shizuko, utilizaron el haiku para expresarse en un mundo hostil.

Nota previa

Este trabajo es el resultado de una idea de Enrique Linares Martí, siempre dispuesto a contribuir positivamente al mundo del haiku¹. En nuestro día a día hemos olvidado el tiempo para la conversación, para la charla frente a frente; Enrique y yo quisimos romper esa dinámica general y nos juntamos en una cafetería del centro de Valencia: entonces me empezó a hablar de Suzuki Shizuko, entre otros temas. Ambos coincidimos en que se trataba de una escritora poco conocida y, hasta entonces, no existía ninguna publicación sobre ella en nuestro idioma. Así que nos propusimos desarrollar una obra que sirviera de punto de partida para difundir su vida y sus haikus. Por tanto, queda aquí constancia de mi agradecimiento a Enrique por la semilla que plantó aquel día, cuyo fruto maduro es este trabajo.

Además, conseguimos la aprobación de Rumi Sakamoto para la traducción de su artículo “*Pan-pan Girls: Humiliating Liberation in Postwar Japanese Literature*”, muy útil para contextualizar el entorno de Suzuki Shizuko; por último, contamos con el necesario artículo y las traducciones directas del japonés de Julia Jorge, apoyadas en nuestra revisión. Pretendemos así que esta obra sea una introducción al microcosmos de Suzuki Shizuko.

Jaime Lorente

¹ Enrique Linares ya destacó en este proceso de otorgar visibilidad al haiku femenino con la teatralización de diversas obras bajo el título “Cinco haïjinas: Chiyo, Misajo, Sachiko, Chie y Sutejo”. Desde el canal de youtube de HELA puede encontrarse cada uno de los capítulos:

<https://www.youtube.com/@helahojasenlaacera572>

<https://www.youtube.com/watch?v=ehDLxgVbrA4>

<https://www.youtube.com/watch?v=tct7ljSSylw>

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=I-Wo6FFkQUY>

<https://www.youtube.com/watch?v=glot0dlrdqI>

<https://www.youtube.com/watch?v=yngRC-1gcEg>

Suzuki Shizuko: dueña de su voz

Enrique Linares Martí

Nadie puede revivir lo que otro ser humano ha experimentado en sus carnes durante su vida. No nos vale el romanticismo o el ensayo de nuestra ventura para recrearla. Sólo es dueño de su voz el autor del trazado de una crónica personal inherente a quien escribe sobre sus pasos. Y aunque nos decidiéramos a ello, deberíamos andar sin descanso, empapados hasta el tuétano por la lluvia, llena la espalda de pena y soledad, llegando incluso a escribir, pese a tanta penuria, sobre la luminosidad del arroz hervido². Pasar media vida en un camastro de seis pies de largo y vernos llenos de flema mientras contemplamos la esponja florecida³; o esperando en vela durante toda la noche que cante el cuco sin dejar de pensar en un ansiado hijo que se ha ido a cazar mariposas⁴.

Quizá verse sin nada: un incendio ha destruido nuestro hogar y nuestro negocio, nos han arrebatado hasta nuestra hija y, ahí estamos; sin saber qué pedir al paso de una estrella fugaz⁵. Tal vez vernos encerrados a la fuerza en un campo de internamiento y anotar, con deseos de libertad, en nuestra libreta: *Construye su nido / Un pajarito lleva colgando / una larga cuerda*⁶.

Por último, llegamos a Suzuki Shizuko: vernos abocados a distraer sexualmente a las fuerzas de ocupación y tener alma para dejar este haiku: *Cosmos y cosas soplan suavemente pero no puedo morir*. Aun así, aunque lográramos caminar con sus zapatos semanas, incluso meses, es imposible reproducir en nuestra escritura los sentimientos que movieron las entrañas de aquellos japoneses. Por lo que no hace falta buscar el modelo de haiku que queremos escribir. Todos los instantes están por estrenar, sólo hay que educar nuestra atención.

² Hablamos de Taneda Santoka.

³ Hablamos de Masaoka Shiki.

⁴ Hablamos de Chiyo Ni.

⁵ Hablamos de Suzuki Masajo.

⁶ Hablamos de Kamegaya Chie.

Recientemente leí en una entrevista⁷ al poeta Eduardo Moga que decía: “*El poeta tiene que hablar con su propio lenguaje y no dejar que el lenguaje hable por él*”.

Quizá en el haiku deberíamos decir: el *haijin* tiene que hablar de lo que le asombra y no dejar que el asombro de los demás enturbie su voz poética. Debería ir más allá de lo que el lenguaje impone. Posiblemente ahí radica la brevedad y la sencillez del haiku, porque no es la profundidad del lenguaje el que nos lleva a disfrutar con el autor de aquel instante que le asombró, sino el asombro mismo que lo motivó. Suzuki Shizuko no quería con sus haikus denunciar nada de lo que vivía, o soltar rabia o asco en sus versos. Sólo llevaba al poema ese instante que había vivido, sin más. Probablemente el haiku es para aquellos que no tienen nada que decir.

“Con ese poco lenguaje se trata de hacer lo que el lenguaje no puede hacer: suscitar la cosa misma.”⁸ (Roland Barthes, 2005). En el haiku el lenguaje no existe si antes no se ha experimentado algo que lo promoviera, algún suceso que despierte nuestros sentidos y lo eleve a la categoría de asombro. En esa veracidad de lo que vivimos es donde el lenguaje que utilicemos para nuestro haiku será auténtico. Por eso el haiku huye de vivir los asombros de los demás, porque no serían nuestros ni auténticos, incluyendo las fórmulas que utilicemos para ello. La máxima brevedad de Santōka, que incluso escribía haikus de dos versos, no hubiera sido posible sin su árida vida mendicante.

*Es mejor usar los versos de tu maestro como modelo para los tuyos. Una vez que hayas captado la esencia de su modelo, puedes desviarte de él para descubrir y usar tu propia voz poética*⁹, anotaba Ueshima Onitsura en su libro *Hitorigoto: makoto no hoka ni haikai*, quiere decir *Sin autenticidad no hay haiku*”.

⁷ Entrevista realizada para la revista Culturamas (www.culturamas.es) realizada por la poeta Ana Isabel Alvea Sánchez. 11/01/2025

⁸ Citado por Julia Jorge en su artículo “Deseo de Haiku, hacia una crítica de base Barthesiana”, Luthor; Luthor; 51; 2-2022; 44-55.

⁹ De “Hitorigoto”, de Ueshima Onitsura, traducción al español de Jaime Lorente a partir de la edición de Ch.Crowley (“Putting Makoto Into Practice, Onitsura’s Hitorigoto, *Monumenta Nipponica*, Vol. 50, No. 1 (Spring, 1995), pp.1-46. Edición castellana en pdf: Toledo, Sabi-shiori, 2023.

Puedo sentir el frío de la nieve, pero no a aquel que llega al fondo de las entrañas y empapa lo que ya tenía húmedo y enmohecido; o aquella brisa festiva de primavera que nos vivifica, pero no aquello que recuerda que estar solo es su única sensación verdadera. Porque el haiku conlleva en su esencia la pregunta por la realidad, como diría el poeta José Manuel Martín Portales, una *confusión lúcida*. En el caso de Suzuki Shizuko, la haijina huye del mero relato y lleva al lector a “su pregunta” por el asombro de lo vivido. Entonces, el misterio es conocer por qué escogió el haiku y no la fórmula del diario, la novela biográfica o un artículo de denuncia por la vejación de las *pan-pan girls*. Posiblemente la brevedad del poema japonés le permitía huir del razonamiento y ampararse en la intimidad de sus sensaciones, de la desnuda veracidad de lo que anota. ¿Es eso la autenticidad de una voz poética? Continuando con las palabras de Portales, Suzuki Shizuko se ha colocado ante la realidad concreta y dramática que vivió no desde su racionalidad superviviente sino desde su conciencia poética.

北風のなか昂ぶり果ての泪ぬぐふ

Kitakaze no naka takaburihate no namida nugū

En medio del viento del norte al final de un clímax me seco
las lágrimas

雷こんこん死びとの如き男の手

Yuki konkon shibito no gotoki otoko no te

Cae la nieve: la mano de un hombre cadavérico

“...llamo experiencia poética a la experiencia de la pregunta (...) el haiku se encuentra en el horizonte de la pregunta por la Realidad, no en el horizonte de la respuesta.”¹⁰

¹⁰ “El haiku en el proceso de lo real”, artículo de José Manuel Martín Portales para la gaceta de haiku *Hojas en la Acera*, en su número impreso de junio de 2017, nº 9.

Qué bien lo expresa Martín Portales: la experiencia es inmediatamente interpretada por la racionalidad que construye un sentido. Pero también puede ser interpretada por la conciencia poética que no construye un sentido: ésta deja la experiencia abierta a un misterio que va más allá del conocimiento, más allá del relato que podamos construir de nuestra propia vivencia.

Suzuki Shizuko desapareció en el transcurrir del tiempo, dejándonos “Trueno de primavera” y “Anillo”, dos libros de haiku donde se refugia de tanta miseria. Porque más allá de la violencia ejercida a estas mujeres, más allá de su humillación, de su degradación como personas al ser sólo un producto de “entretenimiento”, debemos ver también a Shizuko como una poeta que llega al límite en su vida y nos demuestra que, desde la basura, aún posee la libertad de algo que no le pueden robar para “el ocio sexual”, la conciencia poética que va mucho más allá de ser escritora. Contemplar todo lo que ocurre no desde el complejo de ser excluido en las afueras, sino ver el mundo desde las entrañas del misterio que somos, donde el amor descarnado tiene su reino, aún teniendo que pintarse de rojo chillón los labios, de esmalte las uñas y llevar tacones excesivamente altos. Todo eso no se copia o se aprende, lo que se vive intensamente rompe las interpretaciones y queda abierto, clamando sobre el misterio de la existencia.

Luz al final del túnel. El haiku como refugio en Suzuki Shizuko

Jaime Lorente

En 1945, Japón era un territorio arrasado y ocupado por los militares estadounidenses. Lejos del epicentro urbano e industrial, comenzaron a establecerse barrios marginales el hambre y la sed fueron los compañeros de viaje de la población japonesa en los años de Ocupación. Algunas mujeres adolescentes se convirtieron en prostitutas, aunque se intentó camuflar este hecho empleando eufemismos como “mujeres de consuelo o confort” 慰安婦 *ianfu* (término normalmente traducido como mujer adulta que consuela/entretiene). Pronto comenzaron a incorporarse a los edificios civiles creados en burdeles militares.

Aunque el concepto se refiere a menudo a la esclavitud sexual por parte del ejército japonés en la Segunda Guerra Mundial¹¹, también hubo esclavas sexuales japonesas que servían a los soldados norteamericanos¹².

¹¹ Sobre este último asunto, destacan los trabajos de la profesora Peipei Qiu: *Chinese Comfort Women: Testimonies from Imperial Japan's Sex Slaves (Contemporary Chinese Studies)*, University of British Columbia Press, 2013.

¹² Véase, por ejemplo, *Over There Living with the U.S. Military Empire from World War Two to the Present*. Editado por Maria Hohn y Seungsook Moon. Duke University Press, 2010.

En cierto modo, esta clase de prostitución estaba regulada por el gobierno japonés tras la creación de la RAA (Asociación de Recreo y Diversión) como nos explicará Rumi Sakamoto en el artículo¹³ que hemos traducido para esta obra, bajo el título “*Pan-pan girls: La liberación humillante en la literatura japonesa de posguerra*”.

Poco después, cerrados los burdeles ante las enfermedades venéreas propagadas, numerosas mujeres japonesas quedaron en tierra de nadie y acabaron convertidas en prostitutas privadas de un círculo de soldados norteamericanos: ellas fueron conocidas como *pan-pan girls*.

Este contexto es necesario para comprender que la poesía de Suzuki Shizuko fue su refugio particular, especialmente visible en sus composiciones descarnadas y directas de su última obra, “Anillo”.



Ilustración 1. “Mujeres de consuelo o confort” siguiendo a los soldados.
Foto de Dominio Público.

¹³ “Pan-pan girls: Humiliating liberation in postwar Japanese literature”. R Sakamoto. Portal: Journal of Multidisciplinary International Studies 7 (2), 1-15, 2010.

¿Pero quién fue Suzuki Shizuko? Su poética es introspectiva, muy personal: las menciones atmosféricas y la incorporación de elementos artificiales son también referencias a sí misma, a su soledad y aislamiento. Shizuko se proyecta necesariamente en el haiku al igual que hicieron Issa y Santōka, con vidas marcadas, traumáticas, errantes.

De su primera obra 春雷 *Trueno de primavera* [Shunrai] (1946) vendió casi 5.000 copias en el primer año de publicación. Leemos un haiku que sigue una estética propia de la línea clásica defendida por la corriente *Hototogisu*:

寒の月蛙の木の影うごきををる
kan no tsuki aze no ki no kage ugoki oru

la luna fría,
se mueven las sombras de los árboles
al borde del arrozal

Pero Suzuki Shizuko abre el haiku a nuevas posibilidades, como la maquinaria industrial, los objetos artificiales:

貨車過ぐるひびきのつたふ雪の宿¹⁴
kasha ka guru hibiki no tsuta fu yuki no yado

la casa nevada,
el sonido de los vagones de mercancías
al pasar

En esta primera mitad del siglo XX se produce también un “descubrimiento” del cuerpo como un recurso más del microcosmos poético del haiku:

¹⁴ ひびき (hibiki) eco, sonido.

春さむく掌もていたはる頬のこけ
haru samuku tenohira mote itawaru hoo no koke

primavera fría,
con la palma de la mano acaricio
las mejillas hundidas

El erotismo del cuerpo femenino comienza a aparecer en el haiku a través del poeta Sōjō, en pleno núcleo de *Hototogisu*. Éste fue uno de los motivos principales de su expulsión orquestada por Kyoshi. Sin embargo, la huella de Sōjō a través de su secuencia *Miyako hotel* perdurará en poetas femeninas como Mitsuhashi Takajo, Hashimoto Takako y Suzuki Shizuko, entre otras:

霜の葉やふところに秘む熱の指
shimo no ha ya futokoro ni mi mu netsu no yubi

hojas de escarcha
escondidas en mi pecho,
los misteriosos dedos cálidos

湯の中に乳房いとしく秋の夜
Yu no naka ni chibusa itoshiku aki no yoru

en el baño caliente
siento mis pechos tiernos,
noche de otoño

あきのあめ衿の黒子をいはれけり
Aki no ame eri no hokuro o iwarekeri

lluvia de otoño;
alguien habló de mi lunar
en la nuca

En 春雷 *Anillo* [Yubiwa], de 1952, observamos una mayor intensidad y dramatismo en Suzuki Shizuko, una vez se aloja en los turbios barracones como *pan pan girl* o mujer de compañía de los soldados estadounidenses. Su haiku, poliédrico, es reflejo de esta situación: si Santōka escribía a menudo en un verso, o en dos, esta haijin recurre en ocasiones a 4 o 6, incidiendo a menudo en temas alejados de la naturaleza pura, es decir, del *kachō-fūei* de Kyoshi: las hormigas no desfilan en hilera...aquí son asesinadas; brota el sexo con hombres que no contemplan puestas de sol, sino que yacen consumidos por las drogas; los soldados americanos no luchan: bailan con mujeres de compañía mientras relucen su billetera. Aquellas experiencias son tratadas por Suzuki Shizuko con absoluta honestidad y crudeza. La referencia al cuerpo es una constante, junto al amor y desamor. Lo erótico se refina y se muestra con claridad:

肉感に浸りひたるや熟れ石榴
nikkan ni hitari hitaru ya ure zakuro

empapada de sensualidad
madura
la granada.

También Suzuki Shizuko reflexiona sobre su actual condición:

娼婦またよきか熟れたる柿食（た）うぶ
Shōfu mata yoki ka uretaru kaki taubu

¿Será bueno
ser prostituta?
comer un caqui maduro

Y manifiesta una aceptación del destino con referencias continuas a un final próximo:

死の肯定萬緑のなか水激（た）ぎつ
shi no kōtei banryoku no naka, mizu tagitsu

aceptación de la muerte;
entre el verde infinito
hierve el agua.

Nuestra *haijin* nace en 1919 y desaparece sin dejar rastro en 1952, con apenas 33 años. Su amante, Kelly Kracke, había muerto previamente en Texas, de tal modo que Shizuko pudo suicidarse.

Ignorada en la bibliografía española sobre el haiku, sin publicaciones monográficas (tampoco en inglés o francés) Suzuki Shizuko es una gran desconocida. En este trabajo pionero se han reunido tres breves artículos de Enrique Linares, Julia Jorge y un servidor; un ensayo contextual de Rumi Sakamoto y una antología ordenada cronológicamente con 56 poemas recogidos de las dos obras mencionadas, con traducciones directas de Julia Jorge y revisiones nuestras.

Sin duda, es el momento de que recuperemos una voz doliente que vibra más allá del tiempo y del lugar. Para Suzuki Shizuko el haiku fue su refugio, especialmente en sus últimos años: la morada del arte que ocultaba la impunidad de aquellos hombres, las drogas, la prostitución y los sueños abatidos de una vida mejor junto a Kelly Kracke...

コスモスなどやさしく吹けど死ねないよ
Kosumosu nado yasashiku fukedo shinenai yo

aunque la flor de cosmos
sopla suavemente,
no puedo morir

Guardar un deseo entre los dedos¹⁵

Julia Jorge

好きなものは 玻璃 薔薇 雨 驛 指 春雷

suki na mono wa hari bara ame eki yubi shunrai

Las cosas que me gustan son:

el vidrio,

las rosas,

la lluvia,

las estaciones de tren,

los dedos,

y el trueno de primavera.¹⁶

(*Shunrai*, 1946)

¹⁵ Todos los haikus citados en este ensayo han sido extraídos del blog del crítico Tadashi Yobuno. Quiero agradecer enfáticamente a Jaime Lorente por invitarme a colaborar en este libro y facilitarme los materiales necesarios para incursionar en esta exploración a tientas que conlleva comentar la poética de Suzuki Shizuko.

¹⁶ Contra toda regla, la estructura listada de este haiku. Nunca me ha convencido su versificación, pero he caído en la tentación de hacer una excepción porque tanto recuerda este haiku al *Makura no Sōshi* de Sei Shōnagon. Pareciera incluso que la lista puede definir toda la poética de Suzuki Shizuko. Por eso, y solo en este caso, esta disposición me parece que enriquece la lectura para quien ingrese a este maravilloso mundo muerto de nuestra poeta.

A primera vista, el haiku es una frase corta con el mismo efecto que produce una tirada de dados que jamás abolirá el azar. Arrojadlos de una sola vez sobre la página, estos extraños signos son llamados a enfilarse de cara a la dispersión del sentido como destino. Por ello, el haiku, frase corta que reclama ser leída dos veces y en voz alta, busca decantar sobre las aguas quietas de nuestra sensibilidad. Ese hilo que se tuerce en ángulos y curvas configura una especie de suspiro poético que insiste en el corazón de la lectura. Si quisiéramos decirlo de otra manera: una línea corta semejante a la huella del paso de un dedo tras tantear las texturas de una superficie. Ese gesto de tantear incluye una meditación que se hace con la mano: en su impulso táctil, el lector recurre al índice y al pulgar para saborear la textura del poema. Con ello, la interpretación visual del haiku se suma a una imagen sensible que emerge al frotar las yemas. Este gesto nos recuerda que el haiku se lee, se ve y también se toca: un pensamiento poético que germina en la punta de un dedo.

Podemos sugerir que la brevedad del haiku se da en la escala del tacto: cabe entera en la superficie mínima donde se depositan las sutilezas de una vida. Y la poética de Suzuki Shizuko no hace más que acatar y potenciar estas hipótesis cuando se la contempla desde su valor histórico. Nacida en Kanda en 1919, se graduó en la escuela femenina Shukutoku Gakuen en Tokio e intentó ingresar en una universidad femenina sin éxito. Tras ello, alrededor de 1940 comenzó a trabajar como delineante en la fabricación de materiales de la industria militar en Okamoto Machine Tool Works (Hiyoshi, Tokio). Invitada por un superior de la empresa, ingresó en su club de haiku sin saber que sería menos recordada por su vida como delineante que por las maravillosas y melancólicas imágenes de sus haikus.

Sin embargo, detengámonos por un momento en este aspecto de la vida de Suzuki que queda eclipsado tras la figura de la *pan-pan girl*: su trabajo como delineante. No sabemos exactamente qué tareas realizaba, pero sí que un delineante trabaja en la elaboración manual y visual donde el pulso ocupa un lugar fundamental para el trazo preciso y repetido de la línea técnica. Esa mano que conoció la rigurosidad de la línea recta recupera, en sus haikus, otra economía del gesto: el pulso, dirigido ahora hacia la sensibilidad de la punta de los dedos, se convierte en instrumento de una escritura que percibe con las yemas, incluso cuando no media entre la mano y la escritura un pincel sino una tecla:

タイプ打つ W の當つる 汗の指

Taipu utsu W no atsuru ase no yubi

Tipeo: doy en la tecla W con un dedo sudado

(Haiku inédito, 1952)

Tras la guerra, en un Japón fracturado, la vida de Suzuki se condujo hacia el territorio marginal de las *pan-pan girls*, mujeres que sobrevivían en la periferia económica y moral del país ocupado. Una marginalidad que no se definía tan solo por su presencia en barrios, locales de baile y bares frecuentados por gran parte del círculo de soldados norteamericanos durante la ocupación, sino también por una tensión sociocultural liminal. Suzuki habitó un ámbito de negociación ambivalente entre la supervivencia económica y el estigma moral, entre la adopción de modas y formas de ocio estadounidenses y la humillación nacional asociada a la dependencia económica de las guarniciones: un lugar donde se reconfiguraban las identidades de género, clase y nación bajo la tutela simbólica y material de la presencia militar (cf. Kovner, 2009). Fue en su propio cuerpo donde se inscribieron las controversias del caos de posguerra, y fueron esos mismos cuerpos de las prostitutas del período los que se convirtieron en el frente de una guerra silenciosa y resistente a la ocupación.

Aunque en 1946 había recibido una suma considerable¹⁷ por la publicación de *Shunrai*, Suzuki no se integró en el medio literario prometedor que parecía abrirse ante ella. Al contrario, el inicio de Suzuki Shizuko como *pan-pan* tuvo lugar en un salón de baile, en una época en que este trabajo implicaba, casi inevitablemente, el ejercicio de la prostitución. Se cree que hacia 1950 comenzó una relación con un soldado estadounidense llamado Kelly Kracke, a quien siguió al frente cuando fue enviado a la Guerra de Corea en mayo de 1951. Durante aquel tiempo, Suzuki continuó enviando haikus a su editor y maestro, Kyoshū. Tres meses después regresó a Japón y se trasladó a Yokohama cuando su amante fue destinado allí poco antes de su retorno a los Estados Unidos (cf. Satō, 2007).

Así, la delicadeza con que sus haikus hacen aflorar los matices de una vida marcada por el desamor y la marginalidad se sostiene en la reaparición de una mano que rehúye lo mecánico y recupera el tacto. La poesía de Suzuki no borra su pasado industrial, sino que lo transmuta: el gesto de trazar líneas rectas se convierte en una poética que privilegia la sensibilidad táctil. Por eso, cuando Suzuki escribe, no lo hace con la mano mecánica de la fábrica ni con la mano socialmente marcada por la posguerra, sino con las yemas de los dedos: con esa parte del cuerpo que toca antes de saber, que reconoce antes de decir. En su poesía, la piel piensa. El intercambio constitutivo de la piel (tocar y ser tocado) aparece en su volumen más bajo, reducido a una mínima expresión, pero disponible en igualdad de toda la piel a todas las imágenes del mundo. Su haiku nace de unos dedos que se arrogan su derecho de tocar; recuperan este gesto liberado al sentido propio de quien ha atravesado la dureza del mundo y conserva, sin embargo, la delicadeza de una percepción invicta.

Conviene entonces atender a lo que señala Tada Michitarō cuando distingue la delicadeza del *yubi*: no es la mano (demasiado amplia) ni el brazo (demasiado visible) quienes custodian los sentimientos más sutiles, sino el dedo, esa mínima superficie donde el mundo se toca sin someterlo. Tada escribe:

¹⁷ Recibió 500 yenes, una suma que, en aquel momento, se aproximaba al salario anual de un policía.

Debemos estar atentos a cierto aspecto sutil: la relación expresada mediante la frase o imagen *te o tsunagu* (tomarse de la mano) no da acceso al reino de los sentimientos más delicados. Menos aún lo hace *ude o kumu* (tomarse del brazo), que es imposible como referencia a los sentimientos delicados. Por cierto, ni siquiera se la considera una opción. Es a *yubi* (los dedos) a los que se les confía este reino de la expresión. (2007: 184)

El mundo sensible de Suzuki se da a la escala de los dedos en tanto que perciben la textura más sutil, el ruido más bajo, los perfumes imperceptibles de las cosas, el peso de lo minúsculo. En la punta de esa extremidad donde las imágenes poéticas encuentran un lugar propio de los sentimientos sutiles. Allí, en ese borde microscópico entre el cuerpo y lo real, el tacto detecta incluso el mínimo ardor que produce oscurecer una habitación al final del día para inaugurar un espacio íntimo:

菊活けし 指もて消しぬ 閨の燈を
kiku ikeshi yubi mote keshinu neya no hi o

Arreglados los crisantemos, con los dedos apagué
la lámpara del aposento...

(*Shunrai*, 1946)

Pero también es en esa misma punta donde confluyen las distintas vidas de Suzuki: la delineante que aprendió a inscribir el mundo mediante líneas rectas; la *pan-pan girl* que negoció su supervivencia a través de la piel; la amante que rozó un nombre extranjero hasta hacerlo suyo. El dedo articula todo ese espesor biográfico: puede trazar un plano, tantear un cuerpo, acariciar una ausencia, o recoger la imagen fugaz que deviene haiku. En Suzuki, el dedo es el verdadero lugar de inscripción: zona donde la técnica se suaviza, el deseo se pronuncia y la poesía encuentra su origen táctil.

Muchos de los haikus de Suzuki son testimonio del tránsito por una zona liminal (de la sociedad, de la ciudad, pero especialmente del deseo) pero no como simples registros de pequeños acontecimientos. El haiku se convierte en el lugar donde ella ejercita una escritura compleja, capaz de transmutar los gestos más miserables en pequeños destellos de nobleza. En este punto resulta especialmente significativo uno de los haikus más conocidos de *Shunrai*, donde el frío de un huevo y su forma ovalada sugiere en una suerte de gema vacilante sobre la palma de la mano:

寒玉子うく徹宵の油の掌
kantamago uku tesshō no abura no tenohira

Toda la noche en vela, un huevo frío flota
en la aceitosa palma de una mano
(*Shunrai*, 1946)

Kantamago combina el frío invernal del *kanji* 寒 con el compuesto 玉子, *huevo*, donde 玉 aporta también los sentidos de *esfera* y *gema*. A la vista y al tacto, los tres caracteres evocan una pequeña esfera fría, generando un campo semántico en el que la idea de joya participa activamente. Esta elección léxica de Suzuki produce una ambivalencia deliberada que resulta decisiva para comprender la economía simbólica del haiku: la fría blancura de un huevo se transmuta en la palma de la mano en su dimensión táctil y visual.

El pago recibido tras una noche en vela aparece figurado como una joya que tiembla sobre la piel. En este sentido, en la mano de la exdelineante se inscriben nuevas violencias que reorientan su sensibilidad; ahí se produce un *mitate*¹⁸ visual y táctil que el haiku posibilita: huevo y gema coexisten evocando el pago por el servicio o la gema que resguarda el recuerdo de un amor.

Después del lenguaje, la mano es la que permite la realización de lo sensible. Y aún más: cuando el pensamiento encuentra su forma en la trama que la mano despliega sobre una superficie, en una articulación no fónica sino *falángica*, el signo liga arbitrariamente un significado táctil con un significante que obtiene su espesura de una lengua dichosa. En el haiku, esta lengua se presenta bien establecida en su derecho de decidirlo todo de antemano, escribía Bonnefoy. El poeta francés también se refería a los poetas del haiku como *obreros diligentes a cargo de una tarea sutil*: expresar los estremecimientos de las palabras en la superficie de la escritura.

La relevancia de este gesto aguarda en la poética de Suzuki, cuando en la escritura se inscribe las ambivalencias y equívocos derivados de la materialidad, el trazo y la historia de la escritura. En una serie de entradas dedicadas al haiku de Suzuki Shizuko, el crítico Tadashi Yabuno anticipa que, aunque nunca accedió a las primeras ediciones de *Shunrai* y *Yubiwa*, sus comentarios se apoyan en las ediciones que Kawade Shobō Shinsha publicó en 2009.

¹⁸ El *mitate* es un recurso estético recurrente en el *haikai*. Consiste en establecer una analogía entre dos elementos heterogéneos. Un tipo de relación inédita donde un término se percibe a través de otro sin borrar la distancia entre ellos. No se trata de una metáfora sino de un desplazamiento perceptivo que activa simultáneamente dos niveles de significación: el objeto real y la interpretación sugerida. Se trata de “un doble registro de la mirada, en el que la percepción literal y la figurativa coexisten sin resolverse” (Lippit, 1999: 47).

Dicho esto, la hipótesis de Tadashi constituye un gesto *fuera de ley* tanto por transcribir los haikus en su blog en 2010 cuanto a enarbolar una hipótesis sobre la materia prima del poema: sus caracteres y el gesto que los engendró. La diferencia decisiva entre los dos poemarios reside en su escritura. *Shunrai* se publicó apenas un año después de que terminara la guerra y se promulgó la tabla de *Kanji Tōyō*, que intentaba simplificar la escritura japonesa.¹⁹ Pero Shizuko, que tenía entonces veinticinco años, había sido formada antes de aquella reforma. Su escolarización y su trabajo en la industria militar conformaban un entorno cuyo discurso escrito aún conservaba los caracteres tradicionales y la ortografía histórica. De ahí surge la intuición de Tadashi Yabuno: concebido antes de la derrota, *Shunrai* sostiene un universo donde la escritura conservaba un gran volumen simbólico. Cada carácter no hace más que abrir un espectro de significación más amplio que el inmediatamente evocado por las palabras. Para el crítico no se trata solo de una cuestión de forma sino también de una sensibilidad ampliada donde: “Las figuras que se formaban en su mente [la de Suzuki] debieron de aparecer en caracteres tradicionales” (s/n, 2010). Lo que confirma esta intuición, además de la complejidad de los haikus, es la caligrafía nítida y elegante de las postales que Shizuko dejó, donde Tadashi observa los trazos de delineante que expresan la delicadeza de una escritura cuidada y amable consigo misma. Sin embargo, *Yubiwa* aparece en caracteres simplificados²⁰, y el crítico redobra su atrevimiento al incluir la versión tradicional de los caracteres en los haikus de este libro.

¹⁹ El 16 de noviembre de 1946 se promulgó un listado de uso estándar que regulaba la escritura de documentos oficiales y establecía 1.850 caracteres de alfabetización funcional obligatoria durante la educación secundaria.

Estos atrevimientos fuera de ley, como los denomina Tadashi, invitan a explorar el peso simbólico y el volumen expresivo de los caracteres que Suzuki despliega sobre la página. Nos permiten sugerir, además, que su escritura se cuida tanto en la forma como en la multiplicidad de sentidos que esos signos pueden abrir en el lector. Entre la materialidad del carácter (su trazo, su figura concreta) y la proliferación de significados que encierra, la poeta tematiza su propio medio: es desde la punta del cuerpo, desde el dedo que escribe, que se expiden poemas, caricias y recorridos sobre la página.

La escritura de Suzuki, hecha de trazos que resguardan aún la memoria de la forma tradicional, vuelve visible la zona donde la lengua, la mano y el carácter se tocan. En ese borde mínimo, donde el gesto produce el signo y el signo reabre el mundo, el poema recupera la densidad simbólica que los tiempos y las reformas intentaron adelgazar. No es casual que Tadashi Yabuno insista en la necesidad de leer el material mismo de su caligrafía: allí permanece la vibración del trazo, la delicadeza del delineante, la huella de una sensibilidad formada antes del despojo ortográfico. Y son los dedos los que guardan el verdadero secreto de expresión, una especie de deseo:

霜の葉や ふところに秘む熱の指
shimo no ha ya futokoro ni himu netsu no yubi

Hojas de escarcha. Ocultos en mi pecho, dedos ardientes.

²⁰ Esta idea lo lleva más lejos. Aunque *Yubiwa* aparezca ya en caracteres simplificados, Tadashi sospecha que el espíritu que lo sostiene pertenece todavía al mundo anterior y que la poeta habría compuesto desde la memoria y el pulso del kanji tradicional. En el haiku —una forma mínima, donde cada signo pesa— el tránsito de una grafía a otra altera la interpretación visual del poema. Por ello, su atrevimiento fuera de la ley, aún más temerario, es devolverle a *Yubiwa* sus caracteres tradicionales, gesto que justifica así: “Y quiero pensar, arbitrariamente, que Shizuko me lo perdonaría.” (s/n, 2010). De este modo, busca restituir por medio de la escritura la voz original de una poeta que escribió al borde de dos mundos, de dos escrituras.

Desde la punta del dedo, donde se confunden percepción y pensamiento, se expiden haikus y gestos que no distinguen entre lenguaje y tacto. Tal vez por ello, con la complejidad de trazos que componen el signo y el volumen expresivo que destilan, Suzuki hace de la frase poética superficie y refugio. En su escritura se aloja tanto las vicisitudes de una vida como *pan-pan girl* cuanto la delicadeza de los dedos ardientes que trazan mapas y sutilezas. Una vida demasiado pública y, a la vez, preciosamente íntima: los dedos conservan esa dualidad como un tesoro, porque son ellos los que amparan el deseo cuando arden ocultos cerca del corazón.

Bibliografía

Bonnefoy, Yves (1998). El haiku. En: Revista *Tokonoma*. (5) pp. 66-78. Buenos Aires.

Sato, Hiroaki. 2007. "JUXTA Showcase: Suzuki Shizuko, the 'Haiku Hooker.'" *Juxtapositions* 3.1. The Haiku Foundation. <https://thehaikufoundation.org/juxta/juxta-3-1/juxta-showcase-suzuki-shizuko-the-haiku-hooker/>

Tada, Michitarō. 2007. Gestualidad japonesa. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

Tadashi, Yobuno. s/f. *Edición Yabuchan del haikuario de Suzuki Shizuko (versión revisada y ampliada)*. Disponible en: <https://yab.o.oo7.jp/sizuko.html> (consulta: 12 de diciembre de 2025)].

Kovner, Sarah. 2009. Base Cultures: Sex Workers and Servicemen in Occupied Japan. *The Journal of Asian Studies*, 68(3), pp. 777–804.

Lippit, Akira Mizuta. 1999. Mitate and the Ends of Representation. *Positions: East Asia Cultures Critique*, 7(2), pp. 37–60.

Antología de 56 haikus de Suzuki Shizuko



Traducción y revisión conjuntas
de Julia Jorge y Jaime Lorente

De 春雷
Trueno de primavera [Shunrai] (1946).
Selección de 25 haikus

いにしへのてぶりの屠蘇をくみにけり
inishihe no teburi no toso wo kumi ni keri

como en los viejos tiempos
el gesto de llevarme con mis manos
el sake de Año Nuevo

好物のかきもち母をとほく憶ふ²¹
kōbutsu no kakimochi haha o tōku omou

con su pastel de arroz favorito
recuerdo a mi madre

²¹ かきもち *Kakimochi* (pastel de arroz frito), 好物 *kōbutsu* plato favorito

大寒の東京驛にひとを待つ²²
daikan no tōkyō yi ni hito o matsu

el día más frío;
en la estación de Tokio
espero a alguien

²² 大寒 (daikan), época de más frío del año (finales de enero), lit. “gran frío”.

寒き夜やをりをりうづく指の傷²³
samuki yoru ya ori-ori uzuku yubi no kizu

la noche fría;
persiste el dolor
en la herida de mi dedo

²³ 寒き夜 (samuki yoru) noche fría. 指の傷 (yubi no kizu) herida en el dedo.

寒玉子うく徹宵の油の掌²⁴
kantamago uku tesshō no abura no tenohira

Toda la noche en vela, un huevo frío flota
en la aceitosa palma de una mano

²⁴ 徹宵 (*tesshō*) toda la noche. Podría considerarse el huevo frío como agradecimiento o pago a los servicios de Shizuko, quien ha trabajado durante toda la noche. De acuerdo con Julia Jorge, *Kantamago* combina el frío invernal del kanji 寒 con el compuesto 玉子, huevo, donde 玉 aporta también los sentidos de esfera y gema. A la vista y al tacto, los tres caracteres evocan una pequeña esfera fría, generando un campo semántico en el que la idea de joya participa activamente. Esta elección léxica de Suzuki produce una ambivalencia deliberada que resulta decisiva para comprender la economía simbólica del haiku: la fría blancura de un huevo se transmuta en la palma de la mano en su dimensión táctil y visual.

寒の月畦の木の影うごきをる
kanna no tsuki aze no ki no kage ugokiruru

la luna fría,
se mueven las sombras de los árboles
al borde del arrozal

雪の宿貨車の連結みてゐたり²⁵
yuki no yado kasha no renketsu mite wi tari

la casa nevada,
observo cómo se acoplan
los vagones de mercancías

²⁵ 宿 (yado) posada, casa, hotel, vivienda. En el caso de Shizuko seguramente se trate de uno de aquellos burdeles o barracones donde se ejercía la prostitución.

貨車過ぐるひびきのつたふ雪の宿²⁶
kasha ka guru hibiki no tsuta fu yuki no yado

la casa nevada,
el sonido de los vagones de mercancías
al pasar

²⁶ ひびき (hibiki) eco, sonido.

霜ふむやけさの体温ひくかりき
shimo fumu ya kesa no tain hiku kariki

pisar la escarcha,
esta mañana baja
la temperatura del cuerpo

たそがるる茜に畦の雪まだら²⁷
taso ga ruru akane ni kuro no yuki madara

el rojo crepuscular,
las manchas de la nieve
en el borde del campo

²⁷ 茜 (akane) flor carmesí, lit. rubia argyi

霜の葉やふところに秘む熱の指
shimo no ha ya futokoro ni mi mu netsu no yubi

Hojas de escarcha. Ocultos en mi pecho, dedos ardientes.

夕風やあかねはなやぐ葱段畑
yufu ya akane hanayagu negi danbatake

la brisa de la tarde,
el carmesí florece
en las terrazas de cebollas

うすら日の字がほつてある冬の幹
usura nitsu no ji ga hotte aru fuyu no kan

débilmente la palabra “sol”
se desprende del tronco de invierno

凧やはやめに入れる孤りの燈²⁸
kogarashi ya hayame ni ireru ko ri no dēng

el frío viento invernal
entra rápido
en la luz solitaria.

²⁸ Kogarashi (凧) es un viento que derriba la hojarasca, un vendaval.

炭はぜるともしのものと膝衣
sumi hazeruto moshi no moto no hizai

el carbón se parte por casualidad
sobre la prenda hasta las rodillas.

いとしさの十の指はもかぜ癒えよ
itoshi-sa no jū no yubi wa mo kaze ieyo

los diez dedos de mi amante
recuperados del frío

冬雨やうらなふことを好むさが
fuyu ame ya uranau koto o konomu saga

lluvia invernal,
la inclinación a adivinar
presagios

梅の花癒えちかき日の茶いただく
ume no hana ie chikaki hi no cha itadaku

flor del ciruelo,
recibo el té
en el día de la curación

春さむく掌もていたはる頬のこけ
haru samuku tenohira mote itawaru hoo no koke

primavera fría,
con la palma de la mano acaricio
las mejillas hundidas

北窓はほむらたちそめ縫ふ衣
kita mado wa homura tachisome nuu koromo

la ventana del norte,
las llamas del brasero se alzan
mientras coso la ropa

散りそむる 桜よ 都栄るなり
chirisomuru sakura yo miyako sakaru nari

las flores del cerezo
empiezan a caer,
¡oh, la capital florece!

湯の中に乳房いとしく秋の夜
yu no naka ni chibusa itoshiku aki no yoru

en el baño caliente
siento mis pechos tiernos,
noche de otoño

あきのあめ衿の黒子をいはれけり
aki no ame eri no hokuro o iwarekeri

lluvia de otoño;
alguien habló de mi lunar
en la nuca

くちびるのかはきに耐ゆる夜ぞ長き
kuchibiru no kawaka ni tayuru yo zo nagaki

resistiendo la sed
de mis labios,
larga es la noche

菊活けし 指もて消しぬ 閨の燈を
kiku ikeshi yubi mote keshinu neya no hi o

Arreglados los crisantemos,
con los dedos apagué la lámpara del aposento...

De 春雷
Anillo [Yubiwa] (1952).
Selección de 25 haikus

春さむし髪に結ひたるリボンの紺
haru samushi kami ni yuitaruru ribon no kon

frío de primavera;
el cabello atado,
con un lazo azul marino.

テニスする午前七時の若葉かな
tenisu suru gozen shichiji no wakaba kana

jugando al tenis,
a las siete de la mañana;
¡los brotes tiernos!

穂の芒こころそまざることもきく
ho no susuki kokoro somazaru koto mo kiku

espigas de susuki;
escucho palabras
que no alteran mi corazón

母の忌の棘美しき枳殻（きこく）かな
haha no i no toge utsukushiki kikoku kana

en el aniversario de la muerte de mi madre,
las bellas espinas
del naranjo espinoso

欲るころ手袋の指器に觸るる²⁹
horu kokoro tebukuro no yubi ki ni fururu

el deseo del corazón:
rozo con la punta de los dedos
a través del guante

²⁹ 欲 (ho) significa deseo físico o emocional. El carácter chino ki 器 significa “vehículo”, “receptáculo”, “habilidad”.

寒の夜を壺碎け散る散らしけり
kan no yoru o tsubo kudakechiru chirashi keri

en la noche invernal
la vasija se rompe en pedazos,
se dispersa

ダンサーになろか凍夜の驛間歩く
dansā ni narō ka, tōya no ekima aruku

¿Debería ser bailarina?
Camino entre estaciones
en la noche helada

春雪の不貞の面て擲（う）ち給へ
haruyuki no futei no men de uchitamae

lanza sobre mí
tu rostro insolente,
nieve de primavera

體内にきみが血流る正坐に耐ふ³⁰
tainai ni kimi ga chiruru seiza ni taefu

dentro de mi cuerpo
tu sangre fluye;
resisto arrodillada.

³⁰ 正坐 *Seiza* es una postura tradicional japonesa: sentada sobre las plantas de los pies.

戀の清算春たつまきに捲かるる紙片
koi no seisan haru tatsumaki ni makaruru shihen

ajuste de cuentas en el amor;
un trozo de papel enredado
en el torbellino de primavera.

本屋の前自轉車降りるカンナの黄
honya no mae jitensha oriru kanna no ki

frente a la librería
me bajo de la bicicleta;
el amarillo de la flor de canna.

死の肯定萬緑のなか水激（た）ぎつ
shi no kōtei banryoku no naka, mizu tagitsu

aceptación de la muerte;
entre el verde infinito
hierve el agua.

肉感に浸りひたるや熟れ石榴
nikkan ni hitari hitaru ya ure zakuro

empapada de sensualidad
madura
la granada.

好きなものは玻璃薔薇雨驛指春雷
sukina mono wa hari bara ame eki yubi shunrai

Las cosas que amo:
el vidrio
las rosas
la lluvia
la estación
los dedos
el trueno de primavera

逆境のさくらはなびら舞はせけり
gyakkyō no sakura hanabira mahasekeri

en la adversidad
los pétalos del cerezo
continúan danzando.

擲（う）たるるや崩れ哭（な）くこと意識する
utaruru ya kuzure naku koto ishiki suru

golpeada,
soy consciente de mi llanto
al caer.

裸か身や股の血脈あをく引き
hadaka ka mi ya mata no ketsumyaku aoku hiki

el cuerpo desnudo...
las venas azuladas se dibujan
entre las piernas.

流星や戀戀として喰むいちじく
ryūsei ya koikoi to shite hamu ichijiku

estrella fugaz;
apasionadamente
devoro un higo.

自棄にしてかくほどまでに明るむ月
yake ni shite kaku hodo made ni akarumu tsuki

abandonada;
hasta tal punto
brilla la luna.

月夜にておもひつづくあらぬこと
tsukiyo nite omoitsuzukuru aranu koto

en la noche de luna,
continúo pensando
en cosas prohibidas

蟻の体にジュッと当てたる煙草の火
ari no karada ni jutto atetaru tabako no hi

en el cuerpo de una hormiga
chiss
apago un cigarro

娼婦またよきか熟れたる柿食（た）うぶ
shōfu mata yoki ka uretaru kaki taubu

¿Será bueno
ser prostituta?
comer un caqui maduro

朝鮮へ書く梅雨の降り激がちけり
chōsen e kaku tsuyu no ori geki gichikeri

escribo una carta a Corea,
la intensa caída
de la lluvia

乳房もつ犬に蹴られ蹴けられ夕焼雲
chibusa motsu inu ni ke rare zō kerare yū yaki kumo

una perra recién parida
me patear, me persigue
bajo las nubes del ocaso

コスモスなどやさしく吹けど死ねないよ
kosumosu nado yasashiku fukedo shinenai yo

aunque la flor de cosmos
sopla suavemente,
no puedo morir...

NOTA.- Tras la desaparición de Shizuko, Kōshū decidió seguir publicando gran cantidad de haikus inéditos que permanecían en su poder, como si ella hubiera seguido enviándolos, hasta el número de octubre de 1963 de la revista «Jukai», hasta el año anterior a su propia muerte. Conozcamos algunos ejemplos:

墮胎児が三歳となるああ正月の簪の箸
dataiji ga sansai to naru aa shōgatsu no tsukuroi no hashi

el hijo que aborté tendría ya tres años...
ah, los palillos arreglados del Año Nuevo.

[haiku fechado el 19 de diciembre de 1951]

いつの日か雪に曝さむこの體の屍
itsu no hi ka yuki ni sarasamu kono karada no kabane

algún día
el cadáver de este cuerpo
expuesto sobre la nieve

[haiku fechado el 24 de diciembre de 1951]

霧五千海里ケリークラッケへだたり死す
kiri gosen kairi Kerii Kurakke hedatari shisu

cinco mil millas náuticas de niebla
entre Kelly Kracke y yo,
y muere

[haiku fechado el 2 de enero de 1952]

墓地に来て風の在り處を地に探す
bochi ni kite kaze no arika o chi ni sagasu

llego a las tumbas:
busco en la tierra
el lugar donde habita el viento

[haiku fechado el 24 de julio de 1952]

タイプ打つ W の當つる 汗の指
Taipu utsu W no atsuru ase no yubi

escribo a máquina: doy en la tecla W con un dedo sudado

[1952]

墓地に来て風の在り處を地に探す
aki no kumo yuku omou wa Suzuki Shizuko no haka

mientras las nubes se van
pienso en la tumba de Suzuki Shizuko

[haiku fechado el 2 de septiembre de 1952]

Pan-pan girls: La liberación humillante en la literatura japonesa de posguerra³¹

Rumi Sakamoto

Introducción

La relación entre género y militarismo se ha convertido en los últimos años en un tema importante para las feministas de todo el mundo. En particular, existen numerosos estudios sobre la violencia sexual contra las mujeres que parece ir de la mano del militarismo y la guerra. Las "mujeres de confort" del ejército japonés durante la Guerra del Pacífico son un ejemplo de ello; como víctimas de la violencia militar, colonial y de género, las mujeres de confort parecen encarnar la desgarradora brutalidad que se moviliza cuando las relaciones coloniales jerárquicas se expresan a través de otra relación jerárquica: la de género.

Menos discutido en este contexto es, sin embargo, el caso de las llamadas *chicas pan-pan*³². Este es el término despectivo para referirse a las prostitutas callejeras que sirvieron a los soldados de las fuerzas aliadas, en su mayoría estadounidenses, durante la ocupación de Japón de 1945 a 1952, y que en ocasiones se convirtieron en las novias locales de los soldados.

³¹ La traducción de este artículo se basa en el trabajo original de Rumi Sakamoto, profesora de la Universidad de Auckland, a quien agradecemos su autorización. El título original es: "Pan-pan Girls: Humiliating Liberation in Postwar Japanese Literature". Fue publicado en PORTAL Revista de Estudios Internacionales Multidisciplinares, vol. 7, nº 2, julio de 2010. ISSN: 1449-2490; <http://epress.lib.uts.edu.au/ojs/index.php/portal>. PORTAL se publica bajo los auspicios de UTSePress, Sydney, Australia.

³² La etimología de la palabra "pan-pan" no está clara. John Dower sugiere que su origen puede haber sido una imitación estadounidense de una palabra de las islas del Pacífico Sur para referirse a las mujeres fáciles de conseguir (Dower 1999: 132)

Extendiendo nuestra consideración de los aparatos militares y las jerarquías de género a las chicas pan-pan, espero aportar algo a los trabajos existentes sobre las mujeres de confort y la explotación sexual de las mujeres por parte de los militares en el Japón de posguerra. En particular, llamo la atención sobre cómo las "chicas pan-pan" se resisten a ser reducidas a puros signos de "víctima" o "sacrificio", dado que encarnan complejas articulaciones de deseo interracial, ambición material y oportunismo, así como victimismo.

Para explorar esa encarnación, este artículo examina una serie de representaciones literarias de posguerra de las chicas pan-pan. En lugar de abordar directamente su realidad histórica durante el periodo de ocupación, prefiero fijarme en cómo han sido representadas en el Japón posterior a la ocupación, especialmente en la literatura. Esto se debe a que la rica representación literaria de la ambivalencia y complejidad de las experiencias de las chicas pan-pan nos permite considerar aspectos de la ocupación de Japón y de la historia japonesa posterior a la ocupación en relación con fuerzas socioculturales como la rehabilitación nacional, la prosperidad económica y, en última instancia, la americanización.

Dado que la intersección de la ocupación militar y el género es a la vez un fenómeno cultural, histórico y político, es importante comprender los complejos patrones de producción de significados en torno al género y la ocupación más allá de la mera recopilación de hechos históricos.

Este enfoque es necesario en el caso japonés porque los significados, comprensiones e interpretaciones generados por un acontecimiento o asunto específico siguen influyendo en la psique nacional mucho después de que el propio acontecimiento político e histórico haya terminado.

De hecho, la producción cultural relacionada con las chicas pan-pan continuó después de que las mujeres desaparecieran del paisaje social japonés. Al descifrar las estructuras de significado construidas en torno a la imagen de las chicas pan-pan desde el final de la ocupación física, espero abordar no sólo la violencia sexual directa de hace 65 años, sino también la violencia textual que garantiza la recurrencia del trauma en el presente.

Como nos muestran los trabajos recientes sobre el trauma y la memoria histórica, no son sólo los individuos, sino también los grupos, quienes sufren el trauma de acontecimientos históricos como la guerra y la dominación colonial. Y, al igual que en los casos individuales, el trauma colectivo requiere cierto procesamiento y elaboración de la experiencia, por ejemplo, mediante la repetición compulsiva de las historias del trauma o su reformulación en una memoria colectiva³³. El análisis que sigue, por tanto, es un intento de leer los textos literarios como un lugar de esa compulsión a la repetición, entendida como una elaboración y una representación del trauma colectivo de la ocupación³⁴.

Existen algunos estudios sobre cómo se ha representado a las pan-pan girls, entre ellos el trabajo pionero de Mike Molasky en inglés (Molasky 1999), así como estudios en japonés (Chasono 2002; Arai 2007; Yoshimi 2007). Molasky y Chasono se centran en las representaciones sociales y periodísticas del periodo contemporáneo, mientras que Arai examina las actitudes de los cristianos japoneses hacia la prostitución durante la inmediata posguerra, que demuestran cómo las representaciones de las chicas pan-pan surgieron de la intersección de metáforas religiosas y de género.

³³ Véanse, por ejemplo, Caruth (1996), Neal (1998), LaCapra (2002) y Kaplan (2005).

³⁴ Un número especial sobre guerra y trauma en posiciones (2008) contiene varios artículos que consideran el trauma en el contexto asiático. En concreto, Marilyne Ivy (2008) y Thomas Lammare (2008) abordan cómo los recuerdos traumáticos o la guerra y la devastación se repiten en el manga y el anime japoneses contemporáneos, respectivamente.

Yoshimi Shunya, citando a Dower y Molasky, analiza el "americanismo" de las chicas pan-pan en la literatura y la sociedad como una "amenaza subversiva a la masculinidad nacional" (2007: 109). Ningún estudio examina sistemáticamente las representaciones literarias de las chicas pan-pan tras el periodo de ocupación.

El siguiente análisis de las representaciones de las chicas pan-pan en la literatura japonesa de posguerra comienza discutiendo el papel de estas mujeres en la historia de la ocupación. A continuación se examinan las representaciones típicas de las chicas pan-pan en la literatura, centrándose en cómo las chicas pan-pan funcionan como tropo narrativo para recordar la ocupación. Analizo tres novelas populares: *Kagirinaku tōmei ni chikai burū* (Azul casi transparente, 1976), de Murakami Ryu; *Taihai shimai* (Hermanas decadentes, 2005), de Shimada Masahiko; e *Itsuka X-hashhi* de (Algún día en el puente X, 2008), de Kumagai Tatsuya. En estas novelas identifiqué tres patrones distintivos de representación y demuestro así la manera en que las chicas *pan-pan* funcionan como tropo para recordar la ocupación como una liberación "humillante".

Kagirinaku tōmei ni chikai burū se publicó en 1976, cuando la tensión política en torno a las relaciones entre Estados Unidos y Japón era aún palpable, si no intensa. Ambientada en una ciudad que alberga una base militar estadounidense en la década de 1970, la novela evoca los recuerdos de la ocupación. *Taihai shimai* e *Itsuka X-hashī de*, por su parte, se publicaron en 2005 y 2008 respectivamente. Para entonces, la americanización de la vida cotidiana japonesa, así como el compromiso del Estado japonés con su alineamiento político con Estados Unidos, se habían convertido en un hecho consolidado, y los recuerdos de la guerra y la ocupación quedaban relegados a un pasado lejano. Sin embargo, fue entonces cuando la historia revisionista y el nacionalismo xenófobo posteriores a la década de 1990 se impusieron en el discurso público, desafiando así la narrativa dominante de la historia japonesa de posguerra como una prosperidad sin fisuras lograda bajo la protección de Estados Unidos. Este revisionismo proporcionó un contexto para una relectura de la historia de posguerra que hacía hincapié en el sometimiento de Japón a Estados Unidos, un posible contexto para las alusiones, especialmente en las dos últimas novelas, a la "humillante" liberación que supuso la ocupación. Por último, discuto brevemente la relevancia de los imaginarios culturales integrados en la literatura para las preocupaciones político-históricas más amplias sobre el género y el militarismo en la historia contemporánea de Japón.

Algo de historia: RAA y las chicas pan-pan

Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno japonés creó la *Asociación de Recreo y Diversión* (RAA), un eufemismo de los burdeles dispuestos para militares estadounidenses. Debido a la violencia sexual generalizada cometida por los soldados japoneses durante la guerra, el gobierno japonés supuso que se produciría una situación similar cuando comenzara la ocupación en Japón (Yoshimi 2007: 104).

Tres días después de la rendición incondicional de Japón ante las Fuerzas Aliadas, el Ministerio del Interior envió un memorando secreto a los jefes de policía, ordenándoles que establecieran *seiteki ian shisetsu* (instituciones de confort) que se encargaran de las demandas sexuales de los soldados que llegaran (Lie 1997: 257).

A través de comerciantes privados y llamamientos públicos, varios miles de mujeres -en su mayoría pobres y sin medios económicos para sobrevivir- fueron contratadas para convertirse en mujeres de confort japonesas (Tanaka 2001: 147). En poco tiempo, los soldados de ocupación hacían cola a sus puertas. Al prestar servicios sexuales a esos soldados, se esperaba que las mujeres de confort protegieran la "pureza" y la "castidad" de las mujeres japonesas normales de las violaciones y otros actos de violencia de las tropas de ocupación "ávidas de sexo". Como señala Koikari, en última instancia, el RAA se concibió como una "defensa de la nación" mediante el mantenimiento de la pureza racial y sexual de los japoneses "respetables" frente a la "invasión extranjera" (1999: 321). La ironía del sistema era que las mujeres de clase media afectadas por la pobreza a menudo acababan ejerciendo la prostitución, lo que difuminaba la línea que separaba a las "mujeres respetables" y "mujeres no tan respetables" (Aruga 2005: 86). En esta situación, surgieron las chicas pan-pan, donde confluían los intereses de la Fuerza de Ocupación y del gobierno japonés.

Cuando se cerró el RAA en 1946 debido a la preocupación del gobierno estadounidense por la propagación de las enfermedades venéreas entre sus fuerzas de ocupación, muchas de las mujeres que perdieron su trabajo se convirtieron en prostitutas privadas e ilegales: las chicas pan-pan. Las autoridades de ocupación intentaron regular la llamada confraternización entre los soldados y estas mujeres. Una edición de 1946 de la revista *Time*, por ejemplo, informa de que a un soldado americano se le prohibía llevar a las chicas japonesas a cenar o al cine, y ofrecerles cigarrillos, chicles o chocolatinas americanas. De hecho, *Time* señalaba que "cualquier muestra pública de afecto puede suponer la detención de un soldado" ("Japón: Unión de prostitutas", 1946). Sin embargo, a pesar de la línea oficial, los soldados confraternizaban con las chicas pan-pan, y las muestras públicas de intimidad o el intercambio de cigarrillos, chicles y chocolate eran habituales en el Japón ocupado.

Las chicas pan-pan en la literatura: un icono del periodo de ocupación

Con su pintalabios rojo, sus cigarrillos Lucky Strike, sus medias de nailon y sus zapatos de tacón alto, y a menudo cogidas del brazo de soldados altos y uniformados, las chicas pan-pan se convirtieron en un icono de la ocupación, y se han representado textualmente durante todo el periodo de posguerra.

En esta sección analizo las imágenes y representaciones de las chicas pan-pan en la literatura japonesa de posguerra para identificar cómo han funcionado en tanto que metáforas perturbadoras de la corrupción sexual, es decir, como agentes que contribuyeron a la construcción negativa en la memoria pública japonesa de la ocupación aliada.

Aunque las representaciones de las chicas pan-pan no son unificadas ni estables, a lo largo de la posguerra se repiten patrones reconocibles, estereotipos y códigos comunes de representación. Las chicas pan-pan han significado erotismo y decadencia, así como libertad sexual y materialismo. Pero también han aparecido como símbolos de victimización, humillación y trauma nacional (en particular, el trauma de la nación derrotada experimentado por los ciudadanos japoneses varones).

Mi objetivo aquí es demostrar que, durante los más de 60 años transcurridos desde el final de la Segunda Guerra Mundial, los cuerpos altamente sexualizados de las chicas pan-pan han funcionado como un depósito discursivamente cargado de recuerdos japoneses de la ocupación. Sugiero que ciertas representaciones de las chicas pan-pan han perpetuado la supervivencia de un recuerdo simplista y selectivo de la ocupación como una corrupción externa, un recuerdo que ha pasado por alto la influencia histórica del propio patriarcado tradicional japonés en el Japón de posguerra.

Todas las representaciones escritas y visuales de las chicas pan-pan tienen en común que se centran en su aspecto. Incluso durante la ocupación, cuando la censura impedía hacer referencia a los soldados estadounidenses en Japón, las chicas pan-pan estaban claramente codificadas con su pintalabios rojo, esmalte de uñas, cigarrillos, tacones altos, perfumes fuertes y códigos de vestimenta provocativos. A menudo se las describe como "mujeres de la noche" que llevaban vestidos de colores brillantes al estilo occidental, mascaban chicle y hablaban groseramente en *panglish*³⁵. Estas mujeres aparecen siempre en las representaciones literarias como seres muy sexualizados.

Curiosamente, las imágenes fotográficas existentes de las chicas pan-pan no suelen retratarlas como seres sexualmente glamurosos. A pesar del comentario de John Dower de que las chicas pan-pan eran lo más parecido que Japón tenía a las estrellas de cine de Hollywood (1999: 137), muchas de ellas parecían más bien adolescentes muy maquilladas.

Sin embargo, es discutible que la imaginación académica y literaria japonesa de la posguerra haya concebido a las chicas pan-pan como los íconos hipersexualizados y descomunales del propio Japón ocupado. Varios historiadores han mencionado la envidia contemporánea sobre las chicas pan-pan y sus posesiones materiales. Esto es evidente, por ejemplo, en los comentarios contemporáneos de los niños de Primaria, como: "Me gustaría ser una pan-pan cuando sea mayor. Tienen vestidos preciosos y zapatos caros, y montan en coche; parece divertido" (Chasono 2002: 94).

³⁵ "*Panglish* era el término inglés coloquial de posguerra para referirse al inglés supuestamente elemental, poco sofisticado y dominado por la jerga que las chicas pan-pan utilizaban en sus relaciones con los militares aliados durante la ocupación (Dower 1999: 134-35).

Pero este tipo de envidia y deseo rara vez existe en la literatura de posguerra. En cambio, lo que predomina es una fuerte sensación de lástima, desprecio e incomodidad general que sienten los demás personajes que rodean a las mujeres. El aspecto ostentoso y las posesiones de las chicas pan-pan destacan ciertamente sobre las ropas raídas, la pobreza y el hambre de los demás personajes. Pero sus vestidos, cosméticos y bolsos llenos de artículos PX (Post Exchange, tiendas dentro de las bases militares estadounidenses) casi siempre van acompañados de una sensación de amenaza, amoralidad y desaprobación.

Por ejemplo, en el relato de Hotta Yoshie "Kumoribi" (*Día nublado*, 2004), una chica enorme llamada Yoko lleva una "vida lujosa" llena de bienes materiales -un "tocadiscos electrónico... dos armarios... comida en latas brillantes"-, pero también se la caracteriza por tener una "mente vulgar" y una falta total de pudor. En una escena notable, por ejemplo, le grita al protagonista masculino: "¡Tráeme las tijeras! ... Dejé que el cabrón me lamiera porque insistió mucho, y ahora no puedo quitarme el chicle del vello [púbico]" (2004: 286)³⁶.

En la historia de Abe Akira "Sennen" (Mil años, 1980), Reiko, la prima del protagonista que se ha convertido en una chica pan-pan, es descrita como "suelta" y "escandalosa". Lleva un "peinado arrogante con permanente como si amenazara a sus padres", y luce un "anillo con una piedra azul ridículamente grande y un 'vestido llamativo". Aunque la familia y los parientes de Reiko se benefician de su nuevo trabajo en forma de "latas de PX, jabones... Lucky Strike y Half and Half", su transformación en una chica pan-pan es un tema tabú del que nadie se atreve a hablar. El protagonista, vagamente consciente de que Reiko es objeto de explotación sexual por parte de "yanquis peludos", se limita a racionalizar su falta de simpatía hacia su situación pensando que "[a diferencia de otra prima estudiante] ésa es una prima a la que no le importan estas cosas" (1980: 72-76).

³⁶ Todas las traducciones son del autor.

Así pues, las chicas Pan-pan se construyen como si tuvieran una diferencia inquietante con otras mujeres "respetables" que viven dentro de la norma de "buena esposa, madre sabia".

En general, las "chicas pan-pan" no están marcadas por los códigos de género femenino tradicionalmente disponibles, como la timidez, la modestia, la ingenuidad y la lealtad. En cambio, se las caracteriza por tener modales frívolos, hablar vulgarmente y rechazar el modelo de "buena esposa, madre sabia". Se "sientan con las piernas abiertas como un hombre" y "beben en mitad del día" (Nishino 1954: 390), "utilizan los retretes... con la puerta de cristal más que entreabierta" (Abe 1980: 70-71), hacen insinuaciones sexuales socialmente inaceptables, molestan y desafían a los hombres. Su sexualidad no reproductiva las aparta del papel normativo japonés de esposas y madres en las novelas que nos ocupan.

Aunque es posible, al menos teóricamente, representar su sexo comercial no reproductivo como una resistencia contra el control masculino de la sexualidad. En general, la sexualidad paniaguada no se representa como liberadora o empoderadora sino como inmoral y peligrosa, especialmente si se tiene en cuenta cómo se representa a otras mujeres en las novelas.

Por ejemplo, en la novela de Abe Kazushige *Shinsemia* (Sin Semillas), una afluencia de chicas pan-pan convierte a toda una ciudad en una "ciudad pan-pan" o una "ciudad del sexo obsceno" (2006: 223), y culmina con una serie de horrendos crímenes.

El rumor entre las amas de casa del pueblo de que una de las chicas pan-pan se acostaba con un japonés casado precipita el trágico suicidio de la chica acusada tras cuatro días de horribles agresiones por parte de la gente del pueblo (2006: 225-32). Podemos leer este episodio como una historia del castigo de la sexualidad de las pan-pan que amenazaba la posición y el estatus tradicionales de las amas de casa, que encarnan la feminidad japonesa normativa. También en otras historias, las chicas pan-pan se sitúan en el margen mismo de la sociedad, constituyendo el polo opuesto de la "buena esposa, madre sabia".

En la siguiente sección, sin embargo, utilizo ejemplos de cada texto para analizar cómo se utilizan las representaciones pan-pan para inscribir recuerdos complejos y controvertidos de la ocupación de posguerra.

Kagirinaku tōmei ni chikai burū: El sometimiento de Japón a EEUU

La novela de Murakami Ryu de 1976, *Kagirinaku tōmei ni chikai burū* utiliza a una mujer pan-pan como símbolo de la humillación japonesa y la dominación estadounidense. En 1976, la narrativa de la historia japonesa de posguerra ya se había consolidado en torno al tema clave de la democratización de Japón como americanización.

Según esta narrativa, Estados Unidos curó a Japón del militarismo fanático y le dio una lección de democracia y derechos individuales. Siguiendo esta línea, la historia de las mujeres japonesas publicada en la década de 1970 se centraba normalmente en la liberación y el empoderamiento de la mujer; las chicas pan-pan eran ignoradas por completo o tratadas como un epílogo embarazoso a la gran narrativa de la liberación de la mujer (véase, por ejemplo, Ito [1974], e Itoya y Ezashi [1977])³⁷.

Kagirinaku tōmei ni chikai burū desafía esta perspectiva dominante al utilizar la metáfora del sometimiento sexual para problematizar las desiguales relaciones de poder entre Estados Unidos y Japón. Mediante una imagen panorámica, la narración (re)inserta el recuerdo de la traumática ocupación en la narrativa de la democracia y la liberación.

³⁷ El libro de Ito sobre la historia de las mujeres japonesas en la posguerra hace referencia a las chicas pan-pan en el contexto de un episodio en el que dos mujeres japonesas miembros del Sindicato de Trabajadores del Cine y el Teatro de Japón fueron detenidas al ser confundidas con chicas pan-pan. Aunque Ito elogia la firmeza de las mujeres que se quejaron a las autoridades por el incidente, no habla de la difícil situación de las propias chicas pan-pan (1974: 64). El estudio de Itoya y Ezashi sobre la liberación de la mujer después de la guerra menciona a las chicas pan-pan sólo en términos de su influencia negativa en las comunidades de las aldeas y en sus jóvenes y niños (1977: 116, 118).

La historia describe a un grupo de jóvenes japoneses que viven cerca de una base militar estadounidense en los años setenta, llevando una vida temeraria llena de drogas y sexo. Hacia el final de la historia, el protagonista, Ryu, tiene un flashback de su infancia, cuando solía cobrar el alquiler a un médico estadounidense que vivía en casa de su tía:

Cada vez que estaba allí, el médico americano me enseñaba la vagina de una japonesa delgada como un mono y muy peluda. ... La japonesa, muy maquillada, me enseñaba entre sus piernas mientras se revolvió de espaldas ... la doctora le metía diferentes objetos entre sus escuálidas nalgas y me hacía mirarlos. Manchó la sábana con carmín y me miró fijamente, gritando "dame un cigarro" (en un inglés entrecortado) en voz alta. El médico estaba muerto de risa, con una botella de whisky en la mano. (Murakami 1978: 142-43).

Esta escena, y de hecho gran parte de la novela, está saturada de un intenso y doloroso sentimiento de humillación derivado del poder estadounidense y de la pérdida de poder japonesa. En este flashback en particular, Ryu, de niño, se ve metafóricamente castrado, incapaz de competir con el médico estadounidense que humilla al pan-pan³⁸. Sin embargo, la aversión y el asco de Ryu no se dirigen hacia el médico, sino hacia la pan-pan, a la que llama "mujer japonesa retrasada" (Murakami 1978: 144).

³⁸ Los personajes masculinos japoneses castrados suelen estar vinculados a las chicas pan-pan en la literatura. Otro ejemplo aparece en el relato corto de Sakaguchi Ango, "Machi wa furusato", donde el personaje masculino japonés que se hace amigo de un grupo de chicas pan-pan es llamado por ellas "hermano", "tío" y "maestro". También se le feminiza un poco (se le describe "como un príncipe", con "ojos débiles", "joven inocente" y, en una ocasión, "no es un hombre") y las chicas no lo consideran un objeto sexual (Sakaguchi 1950: 4-5). En el caso de *Decadent Sisters*, de Shimada Masahiko, el padre -el cabeza de familia- está en prisión y ausente durante gran parte de la historia, lo que implica la posición debilitada del varón japonés y del patriarcado de la época (Shimada 2005: 81-82).

Parece impotente ante el médico, que encarna tanto la ocupación como el poder militar estadounidense. La propia "mujer retrasada" no se siente en absoluto perturbada por la violación, aparentemente incapaz de sentir la humillación que "debería" sentir desde la perspectiva de Ryu, la humillación que Ryu siente desesperadamente en su nombre. La imagen de una sartén funciona aquí como un conmovedor recordatorio del sometimiento y el trauma colectivo de Japón, vivido desde la posición de súbditos de los hombres de la nación derrotada.

Lo que este tipo de representación oculta, sin embargo, es la complicidad entre Estados Unidos y Japón en el funcionamiento de la ocupación. El Comandante Supremo de las Potencias Aliadas (SCAP) ejercía el poder a través del gobierno japonés y la burocracia existente, y contaba con el apoyo y la acogida de la mayoría de los japoneses.

Cuando la ocupación se representa como una relación de poder unilateral de dominación/sujeción, se pasa por alto la realidad de que la ocupación fue una coproducción entre Japón y Estados Unidos o el resultado de una elección voluntaria por parte de Japón. La representación de una pan-pan como una figura un tanto monstruosa y "retrasada", y el hecho de que un personaje masculino la desprecie, confirman cierto olvido y desplazamiento históricos en estos textos literarios.

El personaje masculino no experimenta directamente la humillación. Más bien, el Japón "vergonzoso" que acoge la dominación estadounidense se exterioriza en el cuerpo de la pan-pan y luego es rechazado por la posición de sujeto masculino, nacional.

Taihai shimai: el dolor autoimpuesto de la ocupación

Aunque la humillación y el sufrimiento se proyectan regularmente sobre las representaciones pan-pan, ellas rara vez son descritas como víctimas ingenuas de la violencia sexual bajo la ocupación. Todavía no he encontrado en la literatura japonesa a ninguna chica pan-pan que sufra una violación violenta por parte de soldados estadounidenses. Por el contrario, a menudo se las describe como cómplices voluntarias de su propia violación, como mujeres que participan a sabiendas en el humillante acto de la prostitución para obtener un beneficio material, aunque también se las represente como carentes de sentido de la autoestima. Una vez más, esto parece sugerir la conveniencia de considerar la ocupación como una empresa gestionada conjuntamente por Japón y Estados Unidos, por muy jerárquica que fuera la relación entre ambos países.

Una escena reveladora, por ejemplo, aparece en *Taihai shimai*, de Shimada Masahiko, de 2005. Una de las protagonistas, Kumiko, decide convertirse en pan-pan después de que su padre sea encarcelado como criminal de guerra por haber realizado películas de propaganda bélica. Aunque la descripción de su primera experiencia sexual es poco romántica, enérgica y violenta, y a primera vista parece representar una violación, Kumiko es plenamente consciente de su propia voluntad en el acto. Así explica el motivo por el que pierde su virginidad con un soldado estadounidense: "Quiero hacer algo útil por el Japón derrotado" (Shimada 2005: 101). Su acto aparece como una iniciación elegida por ella misma en las filas del pan-pan a cambio de un par de medias de nailon.

Mientras pierde el conocimiento por el dolor del coito, se dice a sí misma: "Este es un camino que todo el mundo tiene que recorrer; la virgen Kumiko acaba de morir, y una nueva Kumiko ha nacido; este es un regalo mío para América" (128). La sábana manchada de sangre bajo su cuerpo se describe después como una "bandera arrugada del Sol Naciente" (129). Es fácil interpretar este renacimiento de Kumiko como una metáfora de género del doloroso renacimiento de Japón como nación a través de la ocupación, en el que todos los japoneses recorrieron el mismo camino para alcanzar la prosperidad de posguerra. El "regalo de Japón a Estados Unidos" fue el nuevo Japón, políticamente subordinado a Estados Unidos y que aceptaba el establecimiento de bases militares en todo el país en virtud del Tratado de Seguridad Mutua.

Puede que el orgullo nacional de antaño se hubiera derrumbado, pero acatar la hegemonía estadounidense de posguerra fue una elección tomada de forma consciente. Japón, como Kumiko, no era simplemente una víctima ingenua de la ocupación estadounidense. Las chicas pan-pan, quienes vendían fácilmente sus cuerpos a cambio de un par de medias o un paquete de cigarrillos, parecen un tropo apropiado para recordar que la ocupación no fue ni un don ni una maldición, sino ambas cosas. La elección de Kumiko de convertirse en una chica pan-pan no puede interpretarse como simple victimismo sino que sugiere tanto autodeterminación como complicidad con los ocupantes.

Mientras que la escena anterior de *Taihai shimai* utiliza a una chica pan-pan como metáfora de la dolorosa complicidad de Japón con Estados Unidos, las chicas pan-pan de la novela también son representadas como agentes de resistencia a la ocupación estadounidense. Como dice la amiga pan-pan de Kumiko, "aunque Tokio está ocupada por los americanos, ahora vamos a ocupar el corazón y el monedero de los americanos" (Shimada 2005: 137). Kumiko comprende que se enfrentan a la disyuntiva de "unirse al grupo de 'nosotras', las chicas pan-pan que declaran una batalla cuerpo a cuerpo contra los soldados ocupantes, o permanecer pasivamente ocupadas", y decide que "ya que no iba a recuperar su virginidad, más le valía hacérsela pagar a los soldados americanos" (137). En cuanto a los hombres japoneses, la novela afirma simplemente que "para los hombres de la nación derrotada, demostrar su lealtad a los vencedores de la guerra se convirtió en una cuestión de vida o muerte" (51), lo que sugiere una vez más el oportunismo masculino.

La tarea de resistir a la ocupación se encomienda a las mujeres, cuya arma es el sexo mercantilizado. De este modo, los personajes masculinos japoneses se libran de enfrentarse directamente a la humillación de la liberación a través de la ocupación, ya que *Taihai shimai* asigna a las chicas pan-pan la tarea de superar la ambivalencia de la humillación-liberación. A diferencia de *Kagirinaku tōmei ni chikai burū*, donde la mujer pan-pan soporta la humillación y el trauma de la ocupación en nombre del sujeto nacional masculino, *Taihai shimai* otorga el papel de sujeto nacional, a la vez cómplice y resistente, a las propias chicas pan-pan.

Algún día, en el puente X: relato de rescate

Cuando un personaje masculino japonés no está metafóricamente emasculado (como Ryu en *Kagirinaku tōmei ni chikai burū*) o ausente (como el padre de Kumiko en *Taihai shimaï*) en relación con las chicas pan-pan, puede aparecer como su salvador.

Ambientada en la inmediata posguerra de 1945-1947, *Itsuka X-hashhi* de 2008, de Kumagai Tatsuya, narra el rescate y la redención de una chica pan-pan. Yusuke, el adolescente protagonista de la novela, se topa con su antiguo amor, Yoshiko, que se ha convertido en una chica pan-pan. En su anterior encuentro, un año antes, Yoshiko vestía unos sencillos pantalones y una blusa blanca, llevaba el pelo recogido en coletas; sus modales eran tímidos y su forma de hablar educada.

Sin embargo, para sorpresa de Yusuke, en su segundo encuentro "va vestida como una chica pan-pan de los pies a la cabeza" (Kumagai 2008: 156), lleva mucho maquillaje, enseña el escote y su lenguaje es grosero. Aunque Yusuke vislumbra a la antigua e inocente Yoshiko (por ejemplo, se abrocha el vestido al notar su mirada), ella rechaza su oferta de proporcionarle un lugar donde quedarse y se marcha sin decir palabra. Hacia la mitad de la historia, Yusuke descubre que Yoshiko se ha convertido en la "única" de un soldado estadounidense -es decir, en su amante exclusiva- y contempla impotente cómo desaparecen, cogidos del brazo, en la oscuridad.

Sin embargo, resulta que el soldado tiene mujer e hijos en casa, y también ha elegido a una nueva chica pan-pan como su nueva "única", lo que obliga a Yoshiko a volver a la calle.

El amor y la paciencia de Yusuke hacen que Yoshiko pase de ser una chica promiscua y dañada a una mujer honesta y casta que se compromete con Yusuke. Deja el trabajo de pan-pan y se queda embarazada. Dado que la maternidad es la antítesis de la sexualidad no reproductiva de la pan-pan, la transformación de Yoshiko en futura madre implica la domesticación de su peligrosa sexualidad y la reinstauración de la norma de género de "buena esposa, buena madre".

En pocas palabras, se trata de la historia de un japonés que rescata a una japonesa de las manos de un estadounidense explotador. Sin embargo, lo que oculta esta historia es la relación de poder desigual entre el hombre y la mujer japoneses, y que el supuesto rescate de la chica pan-pan equivale al (re)sometimiento de Yoshiko al patriarcado japonés. La ideología de la "buena esposa, madre sabia" caracteriza la feminidad exclusivamente en términos de domesticidad, esposa y maternidad la existencia de una mujer se define y depende de su relación con un hombre y de su permanencia en el hogar, por lo que su sexualidad está ligada a la reproducción y a su marido. Por tanto, es dudoso que el sometimiento de una mujer japonesa al patriarcado japonés sea mejor que el sometimiento a los ocupantes estadounidenses.

En la narración del rescate de *Itsuka X-hashhi de*, la relación evolutiva entre Yusuke y Yoshiko funciona parcialmente a través de la humillación del hombre ocupado, que luego recupera el control al poseer a una mujer japonesa.

Esto contrasta con la escena de *Kagirinaku tōmei ni chikai burū*, en la que el varón japonés queda metafóricamente emasculado e impotente ante el soldado estadounidense. También difiere del relato corto de Ishikawa Jun, "Leyenda dorada", en el que el protagonista masculino, al presenciar cómo su antiguo interés amoroso convertido en una chica pan-pan se agarra a un soldado negro de cuerpo sano y fuerte vestido con ropa elegante, se siente "tan avergonzado que podría haber muerto" (Ishikawa 1946: 52)³⁹. En comparación con esas narraciones, el tropo del rescate en *Itsuka X-hashī* puede leerse como una forma de terapia para un ego masculino japonés herido ante la ocupación sexual y militar de las fuerzas estadounidenses.

Las pan-pan girls como tropo para recordar la ocupación

El sexo se utiliza habitualmente como metáfora de las relaciones de poder entre gobernantes y gobernados en los entornos coloniales. Para autores como Sakai Naoki es crucial determinar si esta relación se representa metafóricamente como una violación o como un romance (Sakai 2005: 277).

Por ejemplo, para las fuerzas de ocupación dirigidas por Estados Unidos era importante que la relación entre gobernantes y gobernados se representara en forma de romance. Sakai señala que esto es evidente en varias películas estadounidenses realizadas en Japón durante la década de 1950, como *House of Bamboo* (Fuller 1955) y *Sayonara* (Logan 1957). En estos romances orientalistas interraciales, el amor de una japonesa por un estadounidense se interpreta como la aceptación del dominio estadounidense, ocultando así la naturaleza a menudo violenta de la ocupación (2005: 277-78).

³⁹ Esta historia fue censurada por las autoridades de ocupación debido a su referencia explícita al soldado estadounidense, y no se publicó hasta después de la ocupación.

Sin embargo, en la literatura pan-pan japonesa, como hemos visto, ni el romance ni la violación proporcionan un marco interpretativo importante para la relación entre Estados Unidos y Japón. El sexo entre las chicas pan-pan y los soldados se describe principalmente como una especie de transacción comercial, donde las mujeres participan voluntariamente de su propia explotación y abuso en aras del beneficio material.

En general, las chicas pan-pan son retratadas simultáneamente como víctimas (aunque no de violación) y como participantes voluntarias (aunque no de romance), pero nunca claramente una cosa o la otra. Estas representaciones reflejan la ambivalencia inherente al Japón ocupado. Las penurias de la guerra bajo el militarismo dieron a las fuerzas de ocupación el estatus de liberadoras.

Muchos japoneses acogieron con satisfacción la ocupación: el General Douglas MacArthur y la democracia, ganándose así Japón la reputación de "mejor alumno" de la democracia estadounidense. Esta opinión sería repetida y reforzada por los responsables políticos estadounidenses, quienes consideraban la ocupación japonesa como un modelo "exitoso" para la ocupación de Irak a principios de la década de 2000 (Dower 2003). Al mismo tiempo, la ocupación tenía -y tenía que tener- que ver con la derrota, el poder y el control extranjero. Bajo el discurso oficial de la aceptación japonesa de la ocupación y los cambios que trajo consigo, se escondía un profundo sentimiento de humillación y sometimiento.

Esta contradicción se vio claramente en la situación de las mujeres japonesas en la posguerra. Aunque los Aliados las liberaron otorgándoles el derecho al voto, también explotaron su sexualidad⁴⁰. Las representaciones de las chicas pan-pan aluden a menudo a esta tensión no resuelta entre el recuerdo de la ocupación como una liberación humillante y la memoria reprimida de la complicidad de Japón con los ocupantes.

⁴⁰ En la inmediata posguerra, hubo muchos casos de mujeres japonesas violadas y agredidas. Véase Svoboda (2009) y Tanaka (2001).

Sin embargo, como ya he señalado, la humillación y la vergüenza que a menudo enmarcan las representaciones de las niñas paniaguadas son sentidas predominantemente por personajes masculinos. La memoria de la ocupación como trauma nacional, como experiencia vergonzosa de desempoderamiento, se construye posiblemente desde la posición de un sujeto masculino.

Por un lado, las muy visuales, sexualizadas e icónicas pan-pan girls funcionan como tropo de las complejas interrelaciones entre materialismo, deseo, victimismo y humillación. Este tropo permite recordar la ocupación como una liberación que instauró la democracia y, al mismo tiempo, como un periodo obsceno y humillante de la historia japonesa. La memoria reprimida de la ocupación como una liberación humillante está inscrita en los cuerpos de las chicas pan-pan de la literatura, lo que problematiza la visión japonesa dominante de la historia de posguerra como un proceso de americanización voluntaria y exitosa.

Por otro lado, el uso de las chicas pan-pan como portadoras simbólicas de un recuerdo reprimido de la ocupación normaliza la castidad y cierra el potencial de las pan-pan para desafiar las costumbres del patriarcado japonés. Como sostiene Yoneyama Lisa, es problemático considerar la historia de la posguerra de las mujeres japonesas como una historia de mujeres de color liberadas por hombres blancos, que les dieron el voto y las rescataron de la opresión de los hombres de color (2003: 74). De hecho, los textos literarios analizados en este ensayo desafían en parte esa visión: los hombres de color se toman la revancha, o quizá dominan el epílogo textual.

Estas representaciones de las chicas pan-pan también indican que para muchos autores japoneses la vergonzosa aceptación y asimilación de la cultura del vencedor puede explicarse en relación con el deseo femenino, cuya manifestación aleja al sujeto masculino nacional de una posición vergonzosa. El hecho de que los personajes masculinos compadezcan, desprecien y/o rescaten a las chicas pan-pan libera al sujeto masculino japonés de su agencia y responsabilidad por la violencia de la ocupación y deja las costumbres del patriarcado japonés sin cuestionar ni poner en tela de juicio. En ocasiones, este tipo de representación que silencia las voces de las niñas pan-pan y las subordina a voces y posiciones de sujeto masculinas funciona como una forma de violencia textual.

Conclusión

La interrelación entre género y ocupación/militarismo es una preocupación política muy controvertida en el mundo contemporáneo y subyace a cuestiones como el uso continuado de la violencia sexual en guerras y ocupaciones, la institucionalización de la prostitución en torno a las bases estadounidenses y la arraigada discriminación de las mujeres soldado. Los textos literarios también pueden influir en nuestra forma de pensar sobre estas cuestiones.

En la literatura japonesa de posguerra, las representaciones de las chicas pan-pan a menudo evocan y aluden a múltiples relaciones de poder: entre Estados Unidos y Japón, entre hombres estadounidenses y hombres japoneses, entre hombres japoneses y mujeres japonesas; así como entre mujeres de clase media y de clase baja. Aunque estas relaciones de poder no son exclusivas de Japón, en el periodo comprendido entre 1945 y 1952, las chicas pan-pan fueron producto de la simbiosis entre el gobierno japonés y la Ocupación estadounidense en un momento concreto de la historia japonesa. La aparición y el uso ambivalente de las chicas pan-pan en los textos literarios de posguerra arrojan luz sobre la construcción específica de una narrativa nacional japonesa anclada en los supuestos avances logrados por la ocupación aliada.

Agradecimientos

La investigación para este artículo contó con el apoyo de la subvención de la Universidad de Auckland en 2009. Una versión anterior se presentó en el taller "Género y ocupaciones e intervenciones en Asia-Pacífico 1945- 2009", celebrado en la Universidad de Wollongong en diciembre de 2009. Agradezco al profesor Matthew Allen, de la Universidad de Wollongong, y a los miembros del grupo de escritura sobre la mujer, de la Facultad de Letras de la Universidad de Auckland, sus valiosos comentarios sobre los primeros borradores de este artículo. También quiero dar las gracias a los revisores anónimos por sus generosas y atentas sugerencias de revisión.

Lista de referencias

Abe, A. 1980, "Sennen", en *Umi kara no kaze*. Sakuhinsha, Tokio, 9-108. Abe, K. 2006, *Shinsemia III*. Asahi bunko, Tokio.

Arai, E. 2007, "Kirisutokyō-kai no "panpan" gensetsu to magudara no maria", en *Senryō to sei: seisaku, jittai, hyōshō*", (ed.) Keisen jogakuen daigaku heiwa bunka kenkyūjo. Inpakuto shoppankai, Tokio, 149-78.

Aruga, N. 2005, "Amerika senryō-gun muke "ian-shisetsu" ni mirareru jendā, jinshu, kaikyū-on RAA", en *Taiheiyō-sekai no bunka to amerika: tabunka-shugi, dochaku, jendā*, (ed.) Y. Takita. Sairyūsha, Tokio, 77-101.

Caruth, C. 1996, *Unclaimed experience: Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Chasono, T. 2002, 'Katari tsukusareru koto / ryōkai sarete shimau koto: pan-pan to iu hyōshō,' *Joseigaku Nenpō*, vol. 23, 90-107.

Dower, J. 1999, *Embracing Defeat: Japan in the Aftermath of World War II*. Penguin Books, Londres.

Dower, J. 2003, "A Warning from History: Don't Expect Democracy in Iraq", *Boston Review* (febrero/marzo). En línea, disponible: <http://www.bostonreview.net/BR28.1/dower.html> (consultado el 29 de marzo de 2010).

Fuller, S. (dir.) 1955, *House of Bamboo*, película, 20th Century Fox.

Hotta, Y. 2004, "Kumoribi", en *Shōgen to shite no bungaku*, (eds.) S. Ōoka et al. Gakugei shorin, Tokio, 283-308.

Ishikawa, J. 1954, "Ōgon densetsu", en *Gendai hihon bungaku zenshū*, vol. 49. Chikuma shobō, Tokio, 49-52. Chikuma shobō, Tokio, 49-52.

Ito, Y. 1974, *Sengo nihon josei-shi*. Ōtsuki shoten, Tokio.

Itoya, S. & Ezashi, A. 1977, *Sengo-shi to josei no kaihō*. Gōdō shuppan, Tokio.

Ivy, M. 2008, 'Trauma's two times: Japanese Wars and Postwars', *positions*, vol. 16, n° 1, 165-88. Japón: Prostitutes' Union'. 1946, *Time*, 16 Sep. Online, disponible:

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,888318,00.html> (consultado el 29 de marzo de 2010).

Ivy, M. 2008, 'Trauma's two times: Japanese Wars and Postwars,' *positions*, vol. 16, n° 1, 165-88.

Kaplan, A. 2005, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.

Koikari, M. 1999, "Rethinking Gender and Power in the US Occupation of Japan, 1945-1952", *Gender & History*, vol. 11, n° 2, 313-35.

Kumagai, T. 2008, *Itsuka X-hashī de*. Shinchōha, Tokio.

LaCapra, D. 2002, *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Lamarre, T. 2008, "Born of Trauma: Akira and Capitalist Modes of Destruction", *positions*, vol. 16, n° 1, 131-56.

Lie, J. 1997, 'State as Pimp: Prostitution and the Patriarchal State in Japan in the 1940s,' *The Sociological Quarterly*, vol. 38, nº 2, 251-63.

Logan, J. (dir.) 1957, *Sayonara*, película, Warner Bros.

Molasky, M. 1999, *The American Occupation of Japan and Okinawa: Literature and Memory*. Routledge, Londres.

Murakami, R. 1978, *Kagirinaku tomei ni chikai burū*. Kōdansha bunko, Tokio.

Neal, A. 1998, *National Trauma and Collective Memory*. M.E. Sharpe, Armonk, NY.

Nishino, T. 2004, "C-machi de no nōto", en *Shōgen to shite no bungaku*, (eds.) S. Ōoka et al. Gakugei shorin, Tokio, 366-92.

Sakaguchi, A. *Machi wa furusato*, Aozora bunko. En línea, disponible:

<http://www.wattpad.com/57268?p=5> (consultado el 29 de marzo de 2010).

Sakai, N. 2005, "Eizō to jendā" en *Keizoku suru shokuminchi-shugi*, (eds) M. Iwasaki et al. Seitōsha, Tokio, 276-91.

Shimada, M. 2005, *Taihai shimai*. Bunshun bunko, Tokio.

Svoboda, T. 2009, 'U.S. Courts-Martial in Occupation Japan: Rape, Race, and Censorship', *The Asia-Pacific Journal*, vol. 21 (01-09). En línea, disponible: <http://www.japanfocus.org/-Terese-Svoboda/3148> (consultado el 24 de agosto de 2010)

Tanaka, Y. 2001, *Japan's Comfort Women: Sexual Slavery and Prostitution during the World War II and the US Occupation*. Routledge, Londres.

Yoneyama, L. 2003, 'Hihanteki feminizumu no keifu kara miru nihon senryō', *Shisō*, nº 955, 60-84. Yoshimi, S. 2007, *Shinbei to hanbei*. Iwanami shinsho, Tokio.



[N.T.- Añado en esta página el título de un libro: *Over There. Living with the U.S. Military Empire from World War Two to the Present*, editado por Maria Höhn y Seungsook Moon, una obra clave donde se muestra el contexto y la vida de las pan-pan girls. Está disponible para su compra en Amazon. Esta obra se publicó unos meses después del artículo de Rumi Sakamoto].



COLECCIÓN SANTŌKA

- 1.- *Santōka errante*. Julia Jorge

COLECCIÓN CHIYO

- 1.- *Una poeta japonesa del siglo XVIII: Kaga no Tchiyo-jo*. Gilberte Hla-Dorge. Traducción y estudio de Jaime Lorente y Elías Rovira

COLECCIÓN CRÓNICAS

- 1.- *Orígenes del haiku en Occidente (1877-1902)*.
Traducción y estudio de Jaime Lorente
- 2.- *Una historia de la literatura japonesa*. W.G.Aston.
Traducción y estudio de Jaime Lorente

COLECCIÓN GENDAI

- 1.- *El nuevo haiku emergente, +anexos*. Itō Yūki
Traducción de Jaime Lorente

COLECCIÓN BLYTH

- 1.- *Haiku. Vol.1*. R.H.Blyth.
Traducción de Elías Rovira y Jaime Lorente

COLECCIÓN HISAJŌ

- 1.- *Labios limpios de carmín*. Haiku seleccionado de Sugita Hisajo.
Alice Wanderer
Traducción y notas de Jaime Lorente