



El Colegio de México  
Centro de Estudios de Asia y África

ENTRE LENGUAS Y PAÍSES MATERNOS:  
LA EXPERIENCIA ZAINICHI EN LA OBRA DE LEE YANG-JI

Tesis presentada por  
ANDREA DE LOURDES CHAPELA SAAVEDRA  
Para optar por el grado de  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA  
ESPECIALIDAD: JAPÓN

Directora:  
SATOMI MIURA

Ciudad de México, 2023



A mis padres



## AGRADECIMIENTOS

A Satomi Miura por entender lo que quería hacer y darme la oportunidad de disfrutar la escritura de esta tesis.

A Ricardo Sumalavia y a Matías Chiappe por aceptar ser lectores de esta tesis y ayudarme con sus comentarios a llevarla a buen puerto.

Al resto de mis profesores del CEAA por todo el conocimiento que me dieron y, en especial, a Michiko Tanaka porque gracias a ella logramos irnos a Japón.

A Martha y Victoria, sin quienes no habría sabido cómo terminar la maestría.

A mis lectores externos: Jorge Muñoz, que desde el principio me alentó a hacer el análisis que me emocionaba, Gabriela Damián, que me comentó el primer borrador de esta tesis y Nina Castro, que me ayudó en un sinnúmero de formas a poder sobrevivir.

A los amigos y familiares que aceptaron recibir audios en japonés y que me escucharon con paciencia durante los dos años que todas mis conversaciones se llenaron de datos curiosos sobre Japón.

A la Fundación Tokio por otorgarme la beca Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund (Sylff) durante los dos años del programa y a la Fundación Japón por la beca de movilidad para viajar a Japón en el invierno de 2022.



## ABSTRACT

### Resumen

Lee Yang-ji (1955-1992) fue una escritora *zainichi* de segunda generación. Antes de morir, publicó diez novelas. La más famosa es *Yuhi*, que fue galardonada con el 100° Premio Akutagawa. En todas sus novelas, una mujer joven *zainichi* viaja a Corea para estudiar la universidad y, en el proceso, descubre que no sabe cómo ser coreana. A raíz de esto, cada una de sus protagonistas se enfrenta a la pregunta identitaria de si son coreanas o japonesas. Al analizar cuatro obras de Lee Yang-ji (*Nabi t'aryōng* [1982], *Kazukime* [1983], *Koku* [1984] y *Yuhi* [1988]) permite observar el proceso por medio del cual la escritora depura los mecanismos necesarios para hablar del conflicto de su identidad *zainichi*. Para probar esta hipótesis se realizará una contextualización de la obra de la autora dentro de la historia del grupo *zainichi* como de su literatura, después se analizarán las características autobiográficas de las novelas y finalmente se hará un análisis de la consciencia del lenguaje. Para eso, se profundizará en la distancia narrativa, los mecanismos de inclusión del idioma coreano dentro del japonés y el uso de objetos tradicionales coreanos como símbolos. Finalmente, al anclar este análisis con el contexto social e histórico de la comunidad *zainichi* se rastreará la representación de la experiencia *zainichi* a lo largo de toda la obra.

**Palabras clave:** *zainichi*, literatura, *nihongo bungaku*, lengua materna, país materno

### Abstract:

Lee Yang-ji (1955-1992) was a second-generation *Zainichi* writer. Before her death, she published ten novels. Her most famous one is *Yuhi* because it was awarded the 100<sup>th</sup> Akutagawa Prize. In all her novels, a *Zainichi* young woman travels to Korea to attend university and finds out that she does not understand how to be Korean. In fact, her protagonists are confronted by the question of identity: are they Korean or Japanese? By analyzing four of her ten novels (*Nabi t'aryōng* [1982], *Kazukime* [1983], *Koku* [1984] y *Yuhi* [1988]) the process through which the writer refines the necessary mechanisms to talk about the conflict of her *Zainichi* identity can be observed.

To test this hypothesis, first I will contextualize the author's work within the history of the *Zainichi* and literary production. Then I will characterize the protagonists of these novels and their relationship to both the Korean and Japanese languages, by looking at the mechanisms of inclusion of the Korean language within the Japanese. Finally, by anchoring this analysis with the social and historical context of the *Zainichi* community, I will be able to trace the representation of the *Zainichi* experience throughout her work.

**Keywords:** *Zainichi*, literature, *nihongo bungaku*, mother tongue, mother country



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: BREVE HISTORIA DE LA LITERATURA <i>ZAINICHI</i> .....	8
I. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS ZAINICHI.....	8
II. LA LITERATURA <i>ZAINICHI</i> DESDE LA COLONIA HASTA EL PRESENTE.....	10
CAPÍTULO 2: LA VIDA Y OBRA DE LEE YANG-JI.....	17
I. VIDA.....	17
II. OBRA .....	25
CAPÍTULO 3: LA BÚSQUEDA DE DISTANCIA.....	32
CAPÍTULO 4: LA BÚSQUEDA DE UNA LENGUA MATERNA.....	49
CAPÍTULO 5: LA BÚSQUEDA DE UN PAÍS MATERNO .....	65
CONCLUSIONES .....	79
BIBLIOGRAFÍA .....	84
ANEXO .....	89



## INTRODUCCIÓN

Escribo esta introducción a modo de advertencia porque, a pesar de la naturaleza académica de esta tesis, la compuse sin ocultar el punto de vista desde donde parto. Me encontré a Lee Yang-ji, la autora en torno a quien gira este trabajo, en el primer semestre de la maestría al revisar la introducción de *Into the Light*, una antología de literatura *zainichi* editada por Melissa Wender, en la que sólo se mencionaban dos escritoras. A Yu Miri ya la conocía, así que decidí leer la novela más famosa de Lee Yang-ji: *Yuhi*.

Como alguien que entró a la maestría interesada no sólo por la literatura japonesa, sino también por la coreana, y que estaba aprendiendo ambos idiomas, la compleja historia de estos países y la situación de la población *zainichi* —aquellos coreanos que permanecieron en Japón al terminar la Segunda Guerra Mundial— llamaron mi atención desde ese primer semestre. Durante el siguiente año y medio dediqué prácticamente todos mis trabajos finales a distintos aspectos de esta población o a la relación histórica entre Corea y Japón.

Este contexto, además de fascinante, es vital para entender las obras de Yang-ji. Por eso, en el primer capítulo bosquejo los problemas principales y la historia de esta población a través de su narrativa. Sin embargo, desde este momento es importante explicar que los *zainichi* son la minoría extranjera más importante de Japón y que, debido a que la nacionalidad japonesa sólo puede obtenerse por *jus sanguini*, los hijos de los coreanos llevados a Japón durante el periodo colonial no son considerados japoneses, a pesar de haber nacido en ese país y hablar el idioma como primera lengua, cuestión que abordo con mayor profundidad en el primer capítulo. La situación de los *zainichi* ha cambiado con cada década de la segunda mitad del siglo XX y cada generación se ha relacionado de

manera diferente con la posibilidad de integración y naturalización, así como la discriminación y la segregación típica de una minoría.

Sobre la población *zainichi* hay muy poco escrito en español, por lo que los tres libros que más me ayudaron a entender la historia y los problemas principales de esta comunidad fueron *Lives of Young Koreans in Japan* (2000) de Yasunori Fukuoka, donde se reproducen entrevistas a muchos *zainichi* y se presenta una introducción estadística e histórica indispensable para entender los retos que enfrenta esta comunidad; *Zainichi (Koreans in Japan)* (2008) de John Lie, una visión muy completa sobre los *zainichi* que utiliza la literatura de esta población para esbozar los problemas más importantes que ha sufrido la comunidad a lo largo de su historia, y, finalmente, el libro de Sonia Ryang *Diaspora without a Homeland* (2009), que es un buen punto de partida para pensar a la comunidad *zainichi* como una diáspora.

De hecho, a pesar de que esta tesis no pretende ser una monografía exhaustiva acerca de la historia de esta comunidad, tanto el libro de Lie como el de Ryang son buenos puntos de partida para entender las distintas concepciones posibles. Por ejemplo, Lie muestra que los *zainichi* pueden entenderse como una diáspora, un exilio o una migración.

Sin embargo, es importante precisar que durante la historia de esta comunidad y dependiendo de la relación de cada generación con Corea, la manera de conceptualizarla ha sido diferente. Lie anota que para hablar de un exilio es necesario que exista una “ideología de regreso” (Lie 1993, 33), por tanto, un deseo activo de la comunidad de volver al país de origen. Sin embargo, con el paso del tiempo la conexión con Corea se ha vuelto cada vez más débil, especialmente porque en la mayoría de los casos, los sujetos *zainichi* deben ocultar su verdadera identidad para evitar la discriminación de los japoneses. A la

vez, aunque no todos los *zainichi* buscan un regreso y que, incluso, a dónde exactamente regresarían —si Corea del Sur o del Norte— es un problema en sí mismo, la narrativa en Japón es que se espera que algún día vuelvan de donde vinieron.

Por otro lado, en la introducción de *Diaspora without a homeland* Sonia Ryang define a los *zainichi* como una diáspora según un modelo de estudios culturales, lo que significa que su interés son los problemas que nacen de “las inseguridades de la vida y la continua crisis de identidad, asociada generalmente con la modernidad y el auge del ser autorreflexivo, en este caso conectado directamente con la pérdida de la tierra natal (real o imaginaria)” (Ryang 2009, 2). El problema de entender a los *zainichi* como una diáspora, anota Lie, es que la diáspora coreana es mucho más amplia y no existe una “identidad o cultura unificada” (Lie 2017, 247), sino que con este término se habla de todos los coreanos que dejaron Corea durante el siglo XX sea por la colonización japonesa, la Guerra de Corea o la pobreza y represión política que sufrió la península después. Por tanto, la diáspora está separada “por lenguaje y cultura, historia y ciudadanía, y por eso no posee una organización o consciencia única” (Lie 2017, 251). Si bien la obra de Yang-ji puede estudiarse bajo varias de estas lentes, en esta investigación no me decanto por un único término; sin embargo, es interesante notar que las novelas traducidas al inglés fueron publicadas por un sello literario del Literature Translation Institute of Korea llamado Korean Diaspora Literature, que también ha publicado a otros autores *zainichi* como Kim Sök-pöm o Kim Tal-su.

A pesar de que la historia de los *zainichi* es fascinante por sí misma, mis esfuerzos por entenderla parten de la literatura en general y de las obras de Lee Yang-ji en particular. En un principio me interesó sólo leerla, pero conforme me empapé más y más de su obra,

a través de sus novelas menos conocidas, de sus ensayos y de los trabajos académicos acerca de ella, aumentó mi fascinación con la manera en la que expresa la problemática central de la comunidad *zainichi*.

En general, de la obra de Yang-ji no se ha escrito mucho. A pesar de haber ganado el 100° Premio Akutagawa, es difícil encontrar información sobre ella. Sin embargo, en el 2022, la editorial Hakuuisha reeditó un volumen con varias de sus obras y ensayos en japonés con un prólogo de la escritora Wen Yūjū (温又柔), quien nació en Taiwán, pero ha escrito su obra en japonés. Wen ha dado varias entrevistas en las que habla de cómo Yang-ji ha sido una influencia muy importante para entender cómo escribir una literatura en japonés que no necesariamente sea “japonesa”. Asimismo, en febrero del 2023 se llevaron a cabo en la Universidad de Ōsaka una serie de conferencias híbridas que giraban en torno a la obra de Yang-ji. Esto demuestra que, si bien había sido ignorada desde la publicación de sus obras completas en 1993, un año después de su muerte, el interés por su literatura ha tomado fuerza en los últimos años.

A pesar de este interés, su obra sólo ha sido traducida al coreano, al alemán por Verena Nakamura-Methfessel en 2013 y al inglés en 2022 por Cindi Textor y Lee Soo-mi para la editorial coreana interesada en la literatura de la diáspora que mencioné antes. Por esta razón, no existe nada escrito sobre ella en español y en realidad apenas un puñado de trabajos académicos en inglés. Entre ellos destaco el trabajo de Melissa Wender, sobre todo en el libro *Lamentations as History* (2005), en el que dedica un capítulo entero a dos de las obras de Yang-ji, el trabajo de Carol Hayes (2000) sobre los elementos autobiográficos de la obra de la autora, el trabajo de Catherine Ryu (2007) sobre la figura del “otro” en *Yuhi* y *Koku* y el trabajo de Nobuko Yamasaki (2019) sobre el cuerpo en la novela *Kazukime*.

Muchas de estas académicas hacen notar que el quehacer literario de Yang-ji es intimista y altamente autobiográfico, en él se expresa el conflicto que los *zainichi* tienen con su lugar de origen, su lengua y su pertenencia tanto a la cultura coreana como a la japonesa. En sus ensayos personales, Yang-ji trata el tema de su propia identidad y cómo se entiende al vivir entre ambos países, ambas lenguas y ambas culturas. Como se aborda más detalladamente en el segundo capítulo, dedicado a la vida y obra de la autora, la decisión de mudarse a Seúl a estudiar la licenciatura es el inicio de su obra y la búsqueda de una respuesta a la pregunta —¿cómo vivir una vida plena como mujer *zainichi*?— fue lo que propulsó el resto de su escritura.

A través de una lectura de las novelas y ensayos, se intentará reconstruir un modo de pensar de la autora con relación a su lengua y país natales, así como también los modos en que fue cambiando dicho pensamiento. En el caso particular de Yang-ji este cambio de pensamiento —como dice en uno de sus últimos ensayos— es una búsqueda de mirarse a sí misma “de forma más objetiva y exhaustiva” (Lee 1993.E2, 647), lo que interpreto como una búsqueda de una distancia con la ambigüedad inherente de su identidad.

Para encontrar los mecanismos por los cuales Yang-ji logra esta distancia a través de su obra parto de la idea de la crítica Watanabe Naomi, quien afirma que “a través de saltos y huecos, ella [Lee Yang-ji] continuó escribiendo prácticamente lo mismo que en su primera obra” (Watanabe 1997, en Lac 2020, 12). Considero esto, más que una crítica, un punto de partida, puesto que esta similitud inherente en los temas de sus novelas me permite enfocarme en las maneras en las que se diferencian. Para eso, tomo un *corpus* representativo de la obra de Yang-ji, las cuatro novelas que fueron nominadas al Premio Akutagawa (*Nabi t'aryöng* [1982], *Kazukime* [1983], *Koku* [1984] y *Yuhi* [1988]) y

comparo tres instancias clave en las que se puede apreciar la toma de distancia. Los capítulos tres, cuatro y cinco rastrean respectivamente las diferencias en el narrador, la relación entre el coreano y el japonés y el uso de los elementos culturales clásicos coreanos para ilustrar la progresión de las ideas de Yang-ji sobre cómo ser una escritora *zainichi*.

Dado que mi acercamiento a la obra de Yang-ji parte tanto desde el análisis académico como el de la curiosidad de escritora, el estilo que he elegido para esta tesis, como ya se puede notar en esta introducción, se apega al rigor académico, por un lado, y por otro pretende proponer un lectura subjetiva y situada de la obra de Yang-ji, donde el interés se encuentra en la relación entre autora y obra, la forma en que la vida afecta la escritura y, a su vez, cómo la escritura afecta la vida.

En aras de ese rigor, me gustaría hacer algunas anotaciones sobre la citación y transliteración durante el resto de la tesis. A pesar de que se consultaron tanto la versión en alemán como en inglés de las obras, las traducciones de los fragmentos literarios fueron hechas por mí con ayuda de la doctora Satomi Miura a partir del volumen de *Obras Completas* (1993) de Yang-ji. Asimismo, las traducciones al español de la bibliografía secundaria también son mías, a partir de las fuentes originales en inglés y en japonés.

Para la transliteración del japonés utilizo el sistema Hepburn, mientras que para el coreano utilizo el sistema McCune-Reischauer. Los nombres de los autores japoneses van acompañados entre paréntesis por la transcripción original en japonés; sin embargo, en el caso de los autores *zainichi* respeté el nombre coreano o japonés con el que eligieron firmar sus obras y la convención general para transliterar estos nombres (como es el caso, por ejemplo, del escritor Kin Kakuei). En todos los casos, la primera vez que aparece el nombre anoto entre paréntesis la escritura original en *kanji* y en *hangŭl*. Asimismo, me refiero a

los títulos de todas las obras mencionadas con la transliteración, pero la primera vez que las menciono doy tanto la lectura original como la traducción al español entre paréntesis. Por último, cuando ha sido necesario para el análisis del lenguaje mantener la escritura original en japonés o en coreano, coloco la cita en español con los caracteres entre corchetes. Las marcas de énfasis, las negritas y los comentarios a estas citas entre paréntesis son todos míos.

## **CAPÍTULO 1:**

### **BREVE HISTORIA DE LA LITERATURA *ZAINICHI***

En este capítulo narraré una breve historia de la literatura *zainichi* para contextualizar la obra de Lee Yang-ji. Separaré la historia en cuatro periodos y me basaré en gran medida en la introducción de Melissa Wender de la antología *Into de Light (Al interior de la luz)*. Aunque ese texto es más que suficiente y no requiere repetición, me veo en la necesidad de escribir mi propia versión antes de entrar de lleno en la vida de Yang-ji, autora perteneciente a una minoría, pues considero importante adentrarse en el contexto que la formó.

#### **I. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS ZAINICHI**

Antes de entrar a hablar de literatura, es importante aclarar quién forma parte de los *zainichi* y para eso hay que remontarse al final de la Guerra del Pacífico, cuando Japón perdió y Estados Unidos le obligó a renunciar a todas sus colonias en Asia. Corea, que había sido anexada desde 1905, quedó libre. En ese momento, los seis millones de coreanos que vivían en el archipiélago dejaron de ser “siervos del emperador”. Algunos decidieron regresar a Corea, pero, por diversas razones políticas y económicas, alrededor de seiscientos mil (Fukuoka 2000, 9) se quedaron y se convirtieron en apátridas. A estas personas y a su descendencia se les comenzó a llamar *zainichi* (在日), que viene de *zairyū chōsenjin* y significa sencillamente “los coreanos que permanecieron en Japón” (Ryang 2009, 6). Actualmente, ellos conforman la minoría más grande de origen extranjero en el país.

Dos características importantes distinguen a la población *zainichi* de la japonesa: su genealogía y nombre. La ley japonesa es *jus sanguinis*, es decir, la nacionalidad se hereda a través de la de los padres y no del territorio donde se nace. Por esta razón, los hijos de aquellos coreanos que emigraron (o fueron llevados a la fuerza) para trabajar durante el periodo colonial y que decidieron quedarse al terminar la guerra, tampoco son considerados japoneses, a pesar de que han sido educados en escuelas japonesas y, por tanto, hablan y escriben en japonés. Aún hoy, para ejercer derechos como el voto, estas personas sólo pueden acceder a la nacionalidad por medio de un proceso de naturalización, que, si bien requiere menos papeleo que antes, se ve también como una renuncia a la cultura coreana. De no naturalizarse, los *zainichi* mantienen un estatus de *resident alien*, con el que no tienen derecho a votar y en sus papeles aparece su nombre coreano. Este punto es especialmente importante, puesto que los *zainichi* suelen tener dos nombres: el japonés y el coreano (Fukuoka 2000, 28). El primero no es oficial, pero les permite pasar desapercibidos en la sociedad japonesa. El uso del segundo ha estado, históricamente, unido a una decisión política.

Hasta la década de los noventa, la imagen más estereotípica de la población *zainichi* era de personas pobres y sin educación, que normalmente se dedicaban a negocios de *yakiniku* (restaurante de carne asada) o *pachinko* (una casa de apuestas con maquinitas) y, debido a que las formas más normales de movilidad social les estaban vedadas, vivían en comunidades muy cerradas como en los barrios Shin-Ōkubo en Tokio o Ikuno-ku en Ōsaka. La única manera de movilidad era la asimilación total, que se lograba ocultando su verdadera identidad y adoptando la cultura japonesa por completo.

Como es natural, estos estereotipos son incapaces de capturar la complejidad de la historia de la comunidad y tampoco es un objetivo de esta tesis narrarla exhaustivamente. No obstante, sí quiero detenerme a hacer un breve esbozo de la historia de la literatura *zainichi*, enfocándome solo en su narrativa, a través de sus autores más reconocidos y los hechos más importantes que fueron marcando su estatus dentro de Japón. Para esto la dividiré en cuatro periodos: la colonia (1910-1945), la postguerra (1945-1965), la segunda generación (1965-1995) y el presente. Estos periodos subdividen los dos propuestos por Isogai Jirō (磯貝治良), que propuso como primer periodo la época desde el final de la Guerra del Pacífico hasta la década de 1970 y el segundo a partir de la mitad de los ochenta y hasta el presente (Isogai 2004, en Takemoto 2015, 170).

## II. LA LITERATURA ZAINICHI DESDE LA COLONIA HASTA EL PRESENTE

En 1910, Japón terminó su anexión de Corea, que se convirtió en parte del territorio japonés y sus ciudadanos pasaron a ser también siervos del emperador. Las causas que llevaron a esta colonización están más allá del alcance de este trabajo y han sido tratadas ampliamente en libros como *The Abacus and the Sword* (1995) de Peter Duus o *Japan's Colonialization of Korea: Discourse and Power* (2005) de Alexis Dudden. Aunque es el antecedente más importante para entender la existencia de la comunidad *zainichi*, lo cierto es que como dice Lie (2008, 12), no es sino hasta 1945, cuando termina el periodo colonial, que podemos comenzar a hablar formalmente de una literatura *zainichi*. Sin embargo, durante la colonia hubo dos políticas culturales cuyos efectos afectaron a esta población más tarde. La primera fue la decisión de 1939 de prohibir los nombres coreanos y obligar a la población a adoptar nombres japoneses (Lie 2008, 9). La segunda fue la prohibición de la enseñanza de coreano,

así como su uso en la prensa y los comercios (Atkins 2010, 45). Las políticas idiomáticas, sobre todo, tuvieron una gran influencia en la literatura. En Corea, el desarrollo de una nueva generación de escritores se dio a la par de la entrada de las traducciones japonesas de la literatura occidental, de la misma forma que sucedió en Japón décadas antes, durante la Restauración Meiji. A partir de estas traducciones, se comenzó a desarrollar una literatura moderna en Corea y, de hecho, teóricos y autores japoneses como Natsume Sōseki o Tsubouchi Shōyō fueron una gran influencia (Shin 1999, 255). Así como los escritores japoneses fueron a Europa a estudiar, los escritores coreanos comenzaron a viajar a Japón para estudiar y muchos de ellos comenzaron a escribir en japonés e intentaron capturar la interioridad coreana, en particular la interioridad de las vivencias coloniales y, por tanto, la relación de estos escritores con el idioma —especialmente la lengua en la que decidieron escribir— se ha considerado después una postura ideológica.

El ejemplo más claro de esta tendencia fue el escritor Kim Sa-ryang (金史良; 김사랑; 1914-1950). Él nació en 1914 en Pyongyang y asistió a la escuela primaria cuando sólo un 30% de los hombres coreanos tenían acceso a la educación. Terminó la preparatoria en Tokio y entró a la Universidad Imperial de Tokio para estudiar letras alemanas. Se graduó en 1939 y en 1940 publicó la obra que lo hizo famoso *Hikari no naka ni* (『光の中に』, “Al interior de la luz”) y por la que fue nominado para el Premio Akutagawa (Yi 2016, 814). Este cuento fue escrito en japonés y publicado en la revista *Bungei shuto* (文芸首都, *Literatura metropolitana*) y aunque no ganó, el comité lo reconoció como un *shishōsetsu* capaz de expresar el “trágico destino de un pueblo”, en las palabras de Kawabata Yasunari (Yi 2016, 822).

A pesar de que nació en Corea y al terminar la segunda guerra mundial volvió a su país, se le considera en la genealogía de escritores *zainichi* debido a que publicó mucha de su obra en japonés y por el impacto que *Hikari no naka ni* tuvo en el desarrollo de la literatura subsecuente. Durante el resto de su carrera, Kim se posicionó como un autor de izquierda, que escribió literatura proletaria y que expresó sentimientos ambivalentes a la nominación que recibió del Akutagawa (Yi 2016, 831).

La siguiente generación de escritores *zainichi*, aquellos ya nacidos en Japón durante el periodo colonial, pero cuya obra se publicó en la postguerra, criticaron a Kim Sa-ryang por elegir escribir en la lengua de los colonizadores (Wender 1996, 4) cuando pudo haber escrito en coreano. Esta es propiamente la primera generación *zainichi*, que está representada por los escritores Kim Tal-su (金達壽; 김달수; 1919-1997) y Kim Sök-pöm (金石範; 김석범; 1925) y que se caracteriza por tener escritores que ya pasaron su infancia en Japón, por lo que ya no podían escribir en coreano, sino que se formaron directamente en japonés. Kim Sök-pöm nació en Ōsaka de padres que habían emigrado de la isla de Jeju. Vivió tanto en Corea como en Japón y escribió su obra después de 1945. Kim Tal-su nació en Corea, pero llegó a Japón a los diez años. En 1945, al terminar la guerra, tenía 25 años, se había graduado de la Universidad Nihon, trabajaba para varios periódicos y ya había publicado su primer cuento, “Gomi” (「ゴミ」, “Basura”, 1942) (Yi 1013, 159). Su importancia radica en que fue uno de los primeros en autoidentificarse como un escritor *zainichi* y también uno de los fundadores de la revista *Minshu Chōsen* (民主朝鮮, Corea democrática, 1946-1950; 33 números), que según Isogai Jirō se puede considerar el inicio de la literatura *zainichi* (2004, en Glade 2019, 11). Esta fue una de las publicaciones más

importantes en japonés sobre Corea durante ese periodo y su alineación política era hacia la izquierda japonesa y a favor de Corea del Norte (Yi 2013, 144). A través de sus escritos en esta revista, Kim Tal-su comenzó a teorizar sobre la existencia de una literatura coreana escrita en japonés, pero se encontró con el problema de definir esta literatura.

Por otra parte, Kim Sōk-pōm escribió, sobre todo, historias del pasado de Corea y es a través de escribir en japonés sobre un país y una población extranjera que comenzó a empujar los límites de la definición de literatura japonesa. Sobre estas ideas Takeuchi Emiko (2013) discute el concepto que el escritor propuso: *nihongo bungaku* (日本語文学, literatura en japonés) para nombrar la literatura escrita en japonés, pero que no necesariamente responde a las corrientes de la hegemónica *nihon bungaku* (日本文学, literatura japonesa) y que además desarma la noción de que la lengua, la idea del estado-nación y su literatura son inseparables (Takeuchi 2013, 234). Kim Sōk-pōm también buscaba una manera de expresar su coreanidad y encontrar la “patria” perdida a pesar de escribir en japonés y, para lograr esto, concluyó que lo necesario es el uso de la ficción, dado que el “yo” del idioma de los colonizadores, nunca podrá expresar todo lo que se necesita.

En 1965 Japón y la República de Corea retomaron sus relaciones diplomáticas (Ryang 2009, 9) y los *zainichi*, que hasta ese momento habían sido apátridas, pudieron comenzar a tomar la nacionalidad coreana si así lo deseaban y, por tanto, por fin tener un estatus legal en el país. No obstante, durante las décadas entre 1960 y 1980, la situación de los *zainichi* empeoró significativamente, puesto que hubo varios crímenes e incidentes que pintaron a esta población como peligrosa para los japoneses, lo que provocó una mayor discriminación (Fukuoka 2000, 43).

En este mismo periodo comenzaron a publicar los escritores *zainichi* de segunda generación, que ya habían nacido y se habían criado en Japón. Ellos continuaron con el debate acerca de la importancia y forma de representar la coreanidad. Los escritores más importantes de este periodo fueron Ri Kaisei, seudónimo de Lee Hoesöng (李恢成; 이회성; 1935), el primer *zainichi* ganador del Premio Akutagawa (1972) por *Kinuta o utsu onna* (『砧をうつ女』, “La mujer que abatanaba la tela”) y Kin Kakuei (金鶴泳; 김학영; 1938-1985), que también fue nominado tres veces al Premio Akutagawa aunque nunca se lo otorgaron. Kin fue el primero en sugerir que las obras de los coreanos en Japón podían tratar otros temas que no fueran políticos (Wender 2010, 7). A la par de estos dos autores muy conocidos, Wender también le dedica un capítulo de *Lamentation as History* al caso menos conocido de dos escritoras del barrio coreano en Ōsaka (Wender 2005). La escritura de Chong Ch’u-wöl y Kim Ch’ang-saeng fue una reacción a las políticas discriminatorias que pedían que se tomara la huella dactilar de los individuos para identificarlos y que provocó un movimiento social entre 1986 y 1992. Por esta razón, la obra de estas mujeres, que provenían del gueto coreano, se enfoca sobre todo en los movimientos de su comunidad y es altamente política (Wender 2005, 92).

A la par de estas mujeres, hubo otras, entre ellas la autora en la que se enfoca esta tesis, Lee Yang-ji (李良枝; 이양지; 1955-1992), quien se separó del debate de sus predecesores al escribir una literatura mucho más intimista y que ganó en 1988 el Premio Akutagawa. Sin embargo, no fue la única en dejar atrás la literatura más política y enfocarse en la vida personal de sus protagonistas. Takeuchi escribe sobre la importancia de la clase social para entender a las escritoras *zainichi* de la misma generación que Yang-ji. Entre

ellas menciona a Sagisawa Megumu (鷺沢萌, seudónimo de Matsuo Megumi (松尾めぐみ); 1968-2004), Kim Masumi (金真須美; 김 마스미; 1961) y Fukasawa Kai (深沢夏衣; 1943-2014), quienes pertenecieron a una clase media que tuvo la posibilidad de asistir a la universidad. Takeuchi hace hincapié en que, mientras que los textos escritos por hombres giran en torno a la nacionalidad, la identidad, los asuntos éticos y la política; aquellos escritos por las mujeres se centraron mucho más en los sentimientos y la identidad ambientada desde una cotidianidad. Al enfrentarse a los problemas de expresar su identidad móvil en el idioma japonés, estas autoras recurren a múltiples formas de expresar el conflicto y ampliar las posibilidades literarias, siempre conscientes de que la búsqueda de la identidad del individuo es también enfrentarse a la conceptualización de los otros (Takeuchi 2013, 239).

A partir de la década de los ochenta, la mayoría de los *zainichi* habían nacido en Japón y la idea de Corea como patria pasó a segundo plano (Ryang 2009, 5) y comenzó a hablarse de la necesidad de encontrar una “tercera” manera de estar en Japón, entendiéndose que estas personas ya no buscaban irse, sino aceptar a este país como su hogar (Ryang 2009, 11). A partir de 1992, todos los coreanos en Japón que pudieran rastrear su origen al periodo colonial y sus descendientes que hubieran nacido y aún vivieran en Japón recibieron el estatus legal de residentes permanentes especiales (Ryang 2009, 11). En el contexto de todos estos cambios es que la siguiente generación de escritores *zainichi* comenzó a publicar. Entre ellos se destacan Yū Miri (柳美里; 유미리; 1968) y Gen Getsu (seudónimo; 玄月; 현월; 1965) que ganaron el Premio Akutagawa en 1996 y 1999, respectivamente. Además, también es destacable el caso de Kaneshiro Kazuki (金城一紀; 1968) puesto que su novela *GO* (2000) fue un éxito rotundo. Todos estos

escritores se encuentran en el segundo periodo que propone Isogai y en el que temas como la etnicidad, el país o la condición *zainichi* comenzaron a perder fuerza y en su lugar los escritores comenzaron a prestar atención a temas de identidad y las relaciones con otros (Isogai 2004, en Takemoto 2015, 170). Yū es el caso más icónico, puesto que su obra no toca estos temas y se enfoca mucho más en el drama de las familias disfuncionales; de hecho, es posible leer la obra de Yū sin saber que muchos de sus personajes son *zainichi*, pues esta característica nunca se hace explícita (Ryang 2002, 6). Asimismo, la obra de Gen Gestu es una de las primeras obras premiadas de un *zainichi* en la que es imposible hacer una lectura autobiográfica (Ryang 2002, 6) y el autor dijo en entrevistas que quería expresar la incongruencia humana más allá de la identidad *zainichi* (Ryang 2002, 18).

En los cincuenta años de historia y literatura *zainichi* se puede apreciar una continua evolución de parte de los escritores. Desde la escritura durante la época colonial, pasando por el hincapié en la identidad, hasta llegar a una escritura más allá de sus circunstancias como minoría, los escritores *zainichi* han forjado lugares para sus obras en la literatura japonesa.

En medio de esta evolución, se encuentra Lee Yang-ji con una obra que fue galardonada por su capacidad para capturar y expresar la complejidad de los problemas entre lengua y nación intrínsecos de esta comunidad. La importancia de estos temas y las herramientas formales que utilizó en su obra son el foco principal de esta investigación, pero antes de entrar al análisis, en el siguiente capítulo me detendré a revisar los hechos más importantes de su vida y acotar el *corpus* de esta tesis.

## CAPÍTULO 2: LA VIDA Y OBRA DE LEE YANG-JI

En este capítulo, dividido en dos partes, haré primero un recorrido por la vida de la escritora Lee Yang-ji usando como puntos de partida, en primer lugar, dos de sus ensayos personales, *Watashi wa chōsenjin* (1975) y *Kotoba no tsue o motomete* (1989), y en segundo lugar, la entrevista que realicé a la poeta Paku Kyonmi (ぱく きょんみ; 1956) el 5 de enero de 2023, para mostrar la justificación e importancia del siguiente trabajo. En la segunda parte describiré las cuatro novelas que forman el *corpus* de esta investigación y ahondaré en los aspectos autobiográficos de cada una.

### I. VIDA

Lee Yang-ji nació el 15 de marzo de 1955 en la Prefectura de Yamanashi, cerca del monte Fuji. Sus padres eran coreanos, por lo que ella era una *zainichi* de segunda generación. Su padre había llegado a Japón a los quince años para trabajar como un vendedor itinerante de productos de seda, mientras que su madre nació en Ōsaka de padres originarios de la isla de Jeju. Era la hermana de en medio, con dos hermanos mayores y cuatro hermanas menores. En sus ensayos personales, Yang-ji cuenta que cuando tenía nueve años sus padres se naturalizaron japoneses y su nombre cambió a Tanaka Yoshie, la lectura japonesa de los mismos caracteres (李良枝) de su nombre coreano. Explica que sus padres creían que integrarse totalmente a la vida japonesa era la única manera de sobrevivir. “Tuvimos una infancia muy similar”, me contó Paku Kyonmi, quien fue su amiga desde la adolescencia. Ambas habían sido criadas en casas donde estaba prohibido hablar coreano,

no se comía *kimchi* y los niños aprendían únicamente la cultura japonesa. En el caso específico de Yang-ji, desde pequeña estudió los bailes tradicionales japoneses, cómo hacer arreglos florales y a tocar el *koto*. De hecho, el idioma coreano se convirtió en el idioma en que discutían sus padres o en el que hablaban algunos parientes mayores. Yang-ji recuerda que cuando iba a Ōsaka a ver a los parientes de su madre pensaba que estaban “atrasados” y que eran “sucios” y “poco civilizados” (Lee 1993.E1, 585). En sus palabras, de esa manera se fue instaurando dentro de ella la sensación de que los coreanos eran inferiores y aprendió a suprimir y a rechazar su propia identidad. Paku Kyonmi describió la infancia de Yang-ji como “difícil” debido a las continuas peleas de sus padres y a la batalla de divorcio subsecuente, que duró diez años en las cortes.

A pesar de esto, era una estudiante curiosa, sobre todo durante la primaria y secundaria, cuando comenzó se volcó a la literatura después de leer la obra completa de Dazai Osamu (太宰 治), con quien se sentía muy identificada (Lee 1993.E1, 582). A partir de este momento, no pudo dejar de leer y entre sus autores favoritos estuvieron Dostoyevski, Tolstoi, Maupassant, Whitman y Nakahara Chūya (中原中也). Relata con orgullo cómo justo antes de que le dieran el Premio Akutagawa a Furui Yoshikichi (古井由吉) en 1971 ella le recomendó a su profesor de literatura que lo leyera (Lee 1993.E1, 583).

Durante su primer año de preparatoria, su padre se fue a vivir a Tokio con sus dos hermanos mayores, mientras que las hermanas se quedaron con su madre en Yamanashi. En ese momento comenzó por fin el proceso de divorcio, pero eso no hizo más fácil la vida de Yang-ji, que se sentía inútil. Dejó de ir a la escuela, sus calificaciones bajaron y se sentía muy poco motivada, de hecho, hasta intentó suicidarse. En este momento también se encontró con su registro civil familiar y entonces por fin cobró conciencia de que ella y su

familia eran coreanos, pero que ella no tenía la menor experiencia siendo coreana y que veía a sus otros parientes como gente atrasada. Su identidad coreana se sentía como un elemento “impuro” que quería arrancarse (Lee 1993.E1, 585).

Sin embargo, al final, ella fue, como la describió Paku Kyonmi, “valiente” porque en 1972, durante su último año de la escuela, Yang-ji huyó a Kioto, donde comenzó a trabajar en un *ryokan* (un alojamiento tradicional japonés). Era un trabajo en el cual le pagaba muy poco y ni siquiera tenía libres los domingos, pero que la sacó de la casa familiar. Después de un año, por insistencia de su jefa, quien la consideraba una “muchacha brillante” (entrevista con Paku Kyonmi, enero 2023), volvió a la escuela, donde conoció a un profesor de historia que le habló por primera vez sobre la relación histórica entre Japón y Corea. Este profesor hizo que se interesara por su origen y a raíz de eso Yang-ji comenzó a escribir. Sin embargo, aún no podía deshacerse de la vergüenza que le causaba ser coreana como lo relata en una escena de esta misma época: una tarde en un vagón de metro se cruzó con un grupo de muchachas vestidas con *ch’ima chōgori* (un atuendo tradicional coreano) que hablaba en coreano sin ninguna vergüenza. Al verlas, Yang-ji no pudo entender cómo había personas en Japón que pudieran sentirse coreanas con tanta naturalidad, que fueran tan valientes cuando ella hasta ese momento sólo podía ocultarse (Lee 1993.E1, 588). A partir de este incidente y del profesor de historia que conoció en Kioto, comenzó a indagar en sus raíces y dejó de usar la versión japonesa de su nombre.

Después de graduarse, se mudó a Tokio, donde comenzó a estudiar *kayagŭm*, un instrumento parecido al *koto*, con la profesora Chee Son-ja. Fue en estas clases donde Paku Kyonmi la conoció, ella también era *zainichi* y también venía de una situación familiar difícil, en la que el coreano era sólo el idioma que usaban sus padres para pelear. Paku

Kyonmi me contó que Yang-ji era hermosa y talentosa, que a partir de entonces y durante el resto de su vida llamó la atención de los hombres. Sobre todo, podía tocar el *kayagŭm* con destreza, tanta que se volvió la favorita de Chee Son-ja, a quien Paku Kyonmi llamó su primera “gran madre coreana” porque fue quien le brindó la energía de esta cultura, a la que no había podido acceder hasta ese momento. Con el *kayagŭm* y las canciones tradicionales, Yang-ji se encontró a sí misma a través de la música. En 1975, a los veinte años, Yang-ji comenzó a estudiar en la Universidad de Waseda, en la Escuela de Ciencias Sociales en el turno nocturno, pero lo dejó al cabo de un semestre. En su lugar, comenzó a aprender coreano y a codearse con diversos activistas *zainichi*, sobre todo con el grupo de la Universidad, que luchaban en contra de la institucionalización de la toma de huellas, entre otras formas de discriminación. Sin embargo, Yang-ji no logró encontrar en estos grupos activistas una solución para la vergüenza y odio que sentía, por lo que la música se convirtió en su único refugio. Ese mismo año la editorial *Kōbunken* (高文研) publicó en el libro *Aozora ni sakebitai* (『青空に叫びたい』, *Quiero gritar hacia el cielo azul*) su primer ensayo, que había escrito en la preparatoria, titulado *Watashi wa chōsenjin* (「私は朝鮮人」, “Yo soy coreana”, 1975). En este ensayo narra su vida hasta ese momento. Sobre todo, me interesa que aquí hace mucho hincapié en sus sentimientos sobre su identidad como coreana:

Pero, yo era obviamente coreana. Antes, por una parte, trataba de ocultarlo todo el tiempo y, por otro lado, negaba esa parte que se retorció en mi interior. Mirando ahora hacia atrás, puedo ver que traté de agarrar ese elemento «impuro» con mis propias manos y arrancarlo. Pero, de todas formas, entonces, me parecía fea y poco sofisticada. ¿Por qué he nacido? ¿Cómo

puedo continuar viviendo? Y, ¿cómo podría vivir y exponer al mundo esa parte impudente? (Lee 1993.E1, 585)

Además de este tema, su otra preocupación era cuál punto de vista debía tener y desde dónde debía posicionarse para vivir una vida creativa, pero al final concluyó que a pesar del dolor que le causaba, se aferraría a ser una mujer *zainichi* y a buscar una manera de vivir con las contradicciones que eso conllevaba. Aunque este es su primer escrito, varias de las preocupaciones que luego aparecerán en su obra de ficción ya se pueden ver aquí; sin embargo, Yang-ji no siguió por la escritura inmediatamente.

En 1980, a los veinticinco años, Yang-ji se fue a Corea. En cuanto llegó, comenzó a tomar lecciones de *kayagŭm* y *p'ansŏri* (la ópera tradicional coreana) con “el tesoro nacional” Pak Kwi-hŭi (Hayes 2000, 122). A partir de estas clases, Yang-ji se interesó por la danza folclórica y conoció a Kim Suk-cha, a quien Paku Kyonmi llamó su “segunda madre coreana” y de quien Yang-ji conoció el “espíritu de su país de origen” (Hayes 2000, 122). Se unió a su escuela y descubrió que tenía el mismo talento para bailar que había tenido para tocar el *kayagŭm*. En sus escritos dice que por primera vez comenzó a sentir lo que quería decir pertenecer a un país (Hayes 2000, 136).

Sin embargo, no pudo dejar Japón atrás del todo porque poco después de que se fue a Corea, una serie de tragedias familiares sacudieron su vida. Su hermano mayor, que apenas tenía treinta y un años, murió de una hemorragia subaracnoidea y después, al año siguiente en diciembre, su otro hermano murió a los treinta años por una meningitis. A pesar de ambas muertes, Yang-ji permaneció en Corea, comenzó un curso preparatorio y en 1982 entró a estudiar en el Departamento de Letras Coreanas de la Universidad Nacional de Seúl. Sólo entonces regresó a Japón para presenciar el final de la batalla legal de sus

padres. En noviembre de ese mismo año, publicó *Nabi t'aryōng* (*El lamento de una mariposa*), su primera novela, que había escrito mientras vivía en Seúl.

En 1984 volvió a Corea, continuó estudiando y publicó *Kazukime* (1983), *Anigoze* (1983) y *Koku* (1985). En 1988 se graduó de la universidad y en noviembre publicó en la revista *Gunzō*, que se especializa en literatura contemporánea japonesa, la novela *Yuhi*. Esta es la obra por la que más se le conoce, pues al año siguiente la hizo acreedora del 100° Premio Akutagawa. No era la primera vez que había sido nominada, anteriormente ya había sido considerada para este premio con *Nabi t'aryōng*, *Kazukime* y *Koku*.

Para la publicación de la versión coreana de *Yuhi* en 1989, Yang-ji escribió una nota que tituló *Kotoba no tsue o motomete* (「言葉の杖を求めて」, “Buscando un bastón lingüístico”, 1989). Es una pieza pequeña de la que me gustaría resaltar el siguiente fragmento:

Mi idea original de escribir a una compatriota *zainichi* a través de la mirada coreana nació del intento de mirarme a mí misma de forma más **objetiva y exhaustiva**. Esto me causó más sufrimiento del que nunca hubiera podido imaginar. Por eso me tomó dos años escribir esta novela.

Simplemente, quería enterrar a la *Yuhi*, que estaba en mi interior. Ya me había dado cuenta de que nunca alcanzaría una independencia espiritual si no me deshacía de 由熙 (*Yuhi*) e iba más allá de 유희 (*Yuhi*). La independencia espiritual que me exigían el sonido de 「우리 (われわれ)」 [nosotrxs], la sangre coreana y el sufrimiento que brota al hervir mi sangre. *Yuhi* era incapaz de apoyarse en el bastón lingüístico que se esconde entre la ㅏ (a) y あ(a) y, tras muchos sufrimientos, regresa a Japón. Pero, yo fui capaz de despedirme de 由熙, despedir a la 由熙 que existía dentro de mí y así gané una nueva fuerza, que me dio el poder para acercarme y conectar con mi país materno una y otra vez. (Lee 1993.E2, 647)

Al comparar esta cita con la anterior de *Watashi wa chōsenjin* se aprecia un claro cambio de sentir. Después de *Yuhi*, Yang-ji entendió por fin cómo responder las preguntas de su primer ensayo y encontró una manera de vivir en la contradicción de su identidad. Sin embargo, no es sólo este cambio de sentir lo que se puede apreciar en la cita; sino también la necesidad de verse a sí misma de forma más “objetiva y exhaustiva” (Lee 1993.E2, 647), lo que entiendo no como una búsqueda de una imparcialidad, sino como la búsqueda de una distancia, que le permita verse a sí misma desde fuera de forma “exhaustiva”. De qué manera persiguió Yang-ji en toda su obra el objetivo de mirarse con distancia es una de las preguntas de esta investigación, que trataré de responder en las secciones subsecuentes.

Paku Kyonmi me dijo que después del Akutagawa, Yang-ji fue feliz por primera vez, se veía que sentía que había conseguido algo. La última vez que se vieron fue en 1991 cuando Paku Kyonmi viajó con Chee Son-ja a Corea para ayudarla en un concierto. Yang-ji se había peleado con su primera profesora de *kayagŭm* poco después de mudarse a Corea porque, me dijo Paku Kyonmi, las dos eran mujeres con un carácter tan fuerte que no podían estar tan cerca por mucho tiempo sin repelerse. Aun así, Paku Kyonmi fue a ver a Yang-ji para invitarla al concierto, pero la novelista se negó a asistir.

A principios de los noventa, Yang-ji entró a un programa de maestría especializándose en baile tradicional en la Universidad Ewha para Mujeres, del que había completado los cursos hacia finales de 1991. En 1992, Yang-ji viajó a Japón con intención de quedarse sólo algunas semanas, pero después de tener síntomas de una gripa, comenzó a subirle la fiebre. Se internó en el hospital ya con síntomas de una severa pulmonía y

murió el 22 de mayo de 1992 a los treinta y siete años dejando una novela, *Ishi no koe* (『石の聲』, *La voz de las piedras*), inconclusa.

Yang-ji publicó diez novelas y una buena colección de ensayos personales. A pesar de que durante los últimos meses he leído buena parte de su obra, lo primero que me cautivó fue su trágica historia personal y su prematura muerte. A simple vista, Lee Yang-ji parece haber conseguido lo que pretendía: no sólo el reconocimiento de la crítica al recibir el premio más importante de la literatura japonesa, sino también, según sus propias palabras, paz con respecto a las preguntas que la habían acechado desde la adolescencia. Es fácil, como mostraré en el siguiente apartado, leer la obra de Yang-ji meramente en clave autorreferencial, pero opino, como el crítico Kawamura Minato (en Yamasaki 2019, 392), que Yang-ji era capaz de capturar lo universal desde lo personal.

Después de leer ampliamente sobre su vida me encontré con dos preguntas. La primera —de no haber muerto ¿qué habría escrito después?— no tiene respuesta, sólo conjeturas acerca de las que Paku Kyonmi y yo hablamos y que no tienen cabida en este trabajo. La segunda, sin embargo, es la pregunta detrás del resto de esta tesis. Si le creemos a Yang-ji sus palabras en *Kotoba no tsue o motomete* y las comparamos con sus sentimientos en *Watashi wa chōsenjin*, se puede ver no sólo un cambio claro de sentir, sino también el objetivo de distanciarse de sí misma a través de sus novelas. Dado que el periodo entre ambos ensayos enmarca también la escritura de toda su ficción, ¿es posible rastrear este cambio de sentir y esta búsqueda de distancia en su obra?

## II. OBRA

Antes de morir Yang-ji publicó diez novelas, de las cuales en esta investigación me enfocaré en las cuatro que fueron nominadas al Premio Akutagawa: *Nabi t'aryōng* (『ナビ・タリョン』(나비타령), 1982), *Kazukime* (『かずきめ』, 1983), *Koku* (『刻』, 1985) y *Yuhi* (『由熙』(ユヒ, 유희), 1988).

En la página web del Premio Akutagawa (<https://prizesworld.com/akutagawa/>, noviembre 2022) se pueden revisar los fallos de cada año. En el caso de las primeras dos obras, los jurados apenas hicieron comentarios. Sobre *Nabi t'aryōng* sólo Yasuoka Shōtarō (安岡章太郎) se pronunció y opinó que a pesar de que la obra tenía algo que decir, estaba muy apegada a los detalles familiares y no estaba bien enfocada. Al año siguiente, Yoshiyuki Junnosuke (吉行淳之介) dijo sobre *Kazukime* que aunque la estructura no estaba bien lograda y, al ser demasiado artificial, requería un esfuerzo muy grande, pero él tenía curiosidad de escuchar lo que Lee estaba pensando de verdad y cómo se consideraba a sí misma como coreana. En 1986, el jurado ya tuvo más opiniones sobre *Koku*. Yoshiyuki Junnosuke estuvo de nuevo en el jurado y dijo que la obra tenía muchas partes experimentales, de gran frescura. Además, estaba muy bien descrito tanto el sufrimiento del encierro como el cambio emocional de la protagonista. Kaikō Ken (開高健) opinó que aunque la obra no estaba establecida del todo, se notaba la sensibilidad y energía de la autora y que ella sin duda se desarrollaría. Haciendo eco a este comentario, Endō Shūsaku (遠藤周作) opinó que a la obra le faltaba fineza, pero que no había podido dejar de leer y que la escritora crecería. Finalmente, Yasuoka Shōtarō (安岡章太郎) dijo que Lee había abierto un territorio inexplorado en la literatura coreana. Ya en este punto se puede ver en

los comentarios de los jurados no sólo cómo la obra de Lee va tomando forma, sino también su potencial y talento.

Cuando llegamos al fallo del 100° Akutagawa en el que *Yuhi* resultó una de las dos novelas ganadoras, encontramos que los diez jurados comentaron la obra extensamente. No reproduciré todas las opiniones, pero quisiera destacar que de nuevo Yoshiyuki Junnosuke estuvo en el jurado y dijo que, aunque esta autora le había llamado la atención desde hacía tiempo, le otorgaría el segundo lugar. También habló sobre la oscilación que existía entre los dos personajes principales y declaró que estaba seguro de que Lee escribiría más y cosecharía los frutos de su trabajo. El resto de los jurados subrayó distintos aspectos de la obra desde la sensibilidad diferente a la de las escritoras japonesas (Kaikō Ken) hasta la exploración del lenguaje como el tema principal de la obra (Kuroi Senji [黒井千次], Ōba Minako [大庭みな子], Takubo Hideo [田久保英夫] y Furui Yoshikichi [古井由吉]). Miura Tetsuo (三浦哲郎) se alegró de que Lee por fin adquiriera un estilo más convincente y tranquilo. Es importante decir que la victoria de Lee no fue unánime y que, en muchos casos, aunque los jurados reconocían las fortalezas de la obra, no todos estaban convencidos de que mereciera el primer lugar. De hecho, en este caso compartió el reconocimiento con Nagi Keishi (南木佳士) con su obra *Daiyamon dodasuto* (『ダイヤモンドダスト』, *Prismas de hielo*, 1988). A pesar de los comentarios anteriores, entre las críticas varios hablaron de que *Yuhi* los había conmovido, de su fuerza al escribir y de su estilo “extraordinario” (Mizukami Tsutomu [水上勉]).

Al observar los fallos de los jurados del Akutagawa a lo largo de los años, es claro que la obra de Yang-ji sufre una evolución desde su primer libro hasta *Yuhi*. Me llamó la atención sobre todo cómo la crítica hablaba en sus primeras novelas criticando los detalles

del drama familiar y cómo dejarlos atrás puede verse como un primer paso que la autora tomó para mirarse de forma “objetiva y exhaustiva” (Lee 1993.E2, 647), como dice en su ensayo de 1989. Esta objetividad, que, como ya dije, puede entenderse como una “búsqueda de distancia”, la consigue de varias formas. Por ejemplo, modificando su uso de la perspectiva narrativa e interrogando la relación entre el coreano y el japonés, estrategias que analizaré en los siguientes capítulos. Sin embargo, en este me enfocaré en la distancia que logra al disminuir con cada novela los elementos autobiográficos. Para ver este punto con más cuidado, a continuación, bosquejaré de la trama de cada una de las novelas y su relación con la vida real de Yang-ji.

En tres de estas obras, *Nabi t'aryōng*, *Koku* y *Yuhi*, las protagonistas son mujeres *zainichi* que logran irse a Corea a estudiar la universidad y que tienen una afición por algún arte tradicional coreano, sea el *kayagŭm*, *p'ansori* o *taegŭm* (un estilo de flauta coreana). *Kazukime* es un poco distinta, pues su protagonista no viaja ni tiene deseos de irse a Corea, pero aun así está en constante lucha con la historia entre Corea y Japón, por lo que también expresa el tema fundamental de Lee Yang-ji: “el movimiento entre su identidad coreana y japonesa y su rechazo por categorizarse como una o la otra” (Yamasaki 2019, 393). En el fondo, todas sus protagonistas se enfrentan de una manera u otra a intentar encontrar una forma de vivir entre ambos países, ambos idiomas y ambas culturas. A grandes rasgos, ya se aprecian los tonos autobiográficos de la obra de Yang-ji, cuya vida podría resumirse de la misma manera. De hecho, la crítica Watanabe Naomi afirma que “a través de saltos y huecos, ella [Lee Yang-ji] continuó escribiendo prácticamente lo mismo que en su primera obra” (Watanabe 1997, en Lac 2020, 12).

Una traducción posible para su primera novela, *Nabi t'aryŏng*, es *El lamento de la mariposa*, donde *t'aryŏng* puede traducirse como “lamento” puesto que se trata tanto de una queja como de un tipo de canción folclórica coreana con ciertas características fúnebres. En esta novela se cuenta la historia de Aiko, que para el final de la novela se hará llamar Ae-ja, que proviene de la lectura coreana de los *kanjis* de su nombre. De las cuatro protagonistas, Aiko es a la única que vive en ambos países y sólo en ella presenciamos este cambio de nombre, tan importante para la identidad *zainichi*.

Al principio de la novela, Aiko/Ae-ja, cansada de estar en medio del proceso de divorcio de sus padres, se va a Kioto a trabajar en un *ryokan*, siguiendo los pasos de la vida de Yang-ji. Desde allí llama de vez en cuando a su hermano Tetsuo, con quien habla sobre sus padres, sobre el trabajo y lo decepcionante que es la vida. Cae en una larga depresión, de la que sale sólo al encontrarse con la música coreana y decide que su destino está en Seúl. Antes de que logre irse, su hermano mayor muere inesperadamente. Esta no es la única obra donde Yang-ji escribirá sobre la muerte de un hermano mayor: volverá a este tema en su novela *Anigoze*. Aiko/Ae-ja, igual que la autora, pierde a sus dos hermanos mayores, tiene que lidiar con la relación de sus padres y logra irse a Seúl a estudiar *p'ansori*. El libro cierra con una escena donde ella está practicando el baile y, a diferencia del resto del libro que sucede en Japón, donde ella siempre fue desdichada, al llegar a Corea siente por primera vez esperanza.

*Kazukime*, que Melissa Wender traduce como *The Diving Maiden* (2005, 131) o *La buceadora*, a diferencia de las otras tres, se lleva a cabo totalmente en Japón y no hay referencias ni a la música, ni a los instrumentos ni a otros aspectos de la cultura coreana. En su lugar, la relación con Corea se ve puramente desde el punto de vista japonés, a través

de la relación de la protagonista con la historia colonial. Melissa Wender (2005, 132) apunta que al considerar esta novela es imposible ignorar su estructura. La historia se cuenta a través de dos líneas que se alternan, ambas en tercera persona. La primera sigue a la protagonista *zainichi*, a la que sólo conocemos por el nombre de *ane* (姉 o hermana mayor), que está recordando diferentes momentos de su vida, mientras que la segunda presenta el punto de vista de Keiko, la hermanastra japonesa de la protagonista. Ellas no se han visto o hablado en muchos años, pero, por casualidad, la hermanastra decide buscar a la protagonista y la encuentra muerta en una bañera. A partir de aquí se ven sus intentos de entender lo que sucedió a través de las conversaciones que tiene con amigos de *ane*. Por otro lado, en la línea de *ane* seguimos distintos momentos de su vida de forma no cronológica, en un fluir de conciencia que mezcla recuerdos y reflexiones. Entre esos momentos se encuentran la vergüenza que siente al tener que estudiar sobre Corea en la escuela, un episodio de chamanismo, la muerte de su madre y su subsecuente huida de casa para vivir en Tokio, donde se dedica a prostituirse. Todos estos episodios, y en particular su suicidio, están puntuados por su conexión con la historia de los coreanos en Japón, ya sea a partir de las figuras de las buceadoras de la isla de Jeju o de la masacre de 1927.

Por otra parte, *Koku* sucede ya completamente en Corea y en ella se narra un día entero en la vida de Suni, quien está estudiando *kayagŭm*. El *kanji* de *Koku* (刻) puede significar un intervalo, tanto de tiempo como de espacio, un grabado, tanto el dibujo como el acto de plasmar, o el tiempo mismo, por lo cual es un título difícil de traducir. Melissa Wender (2005, 147) dice que el título engloba bien uno de los ejes de la obra, pues durante la historia el tiempo mismo sigue a la protagonista por el primer día de su periodo menstrual en forma de un reloj, que trajo de Japón y cuyo *ticktick* la rodea. Suni tiene dos amantes,

uno japonés y otro coreano, que es sólo una de las muchas formas en las que la protagonista se encuentra con la problemática de estar entre dos mundos. En este caso, se puede apreciar mucho menos la vida familiar de Yang-ji y nunca vemos a Suni en Japón, sabemos poco de su vida en ese país. Sólo nos enteramos de que, como Yang-ji, comenzó a tocar el *kayagŭm* diez años antes y que ha sido su compañía desde entonces (Lee 1993.Ko, 140).

Finalmente, *Yuhi* cuenta la historia de la protagonista homónima que está estudiando filología coreana en la Universidad de Seúl y se muda a vivir con dos mujeres coreanas, una tía y su sobrina. La novela comienza cuando Yuhi se regresa a Japón porque ya no puede vivir más en Corea. Sin embargo, la protagonista no cuenta su propia historia, sino que lo vemos todo a través de los recuerdos de la sobrina coreana, a quien conocemos sólo como *onni* (언니 o hermana mayor). Sin seguir una cronología, *onni* nos cuenta fragmentos del año en que vivieron juntas y la creciente desesperación de Yuhi al no pertenecer. En este caso, Yuhi ya ni siquiera toca un instrumento musical y, aunque la reconforta escuchar el sonido del *taegŭm*, cuando *onni* le pregunta si no quiere aprender a tocarlo, Yuhi le dice que le basta con escucharlo (Lee 1993.Y, 470). En este libro, vemos que la familia de Yuhi es diferente a la de Yang-ji, porque ella siempre supo que era coreana (Lee 1993.Y, 411).

Tras estos breves resúmenes, podemos apreciar que, con cada novela, Yang-ji se aleja más de su propia historia y va creando protagonistas menos parecidas a sí misma. Sin duda, *Nabi t'aryŏng* es la más autobiográfica de estas novelas. Mientras que en sus libros las protagonistas guardan un par de similitudes con la autora (son *zainichi*, estudian en Corea, les interesa la cultura coreana tradicional), en *Nabi t'aryŏng* se pueden encontrar casi todos los momentos importantes de la vida de Yang-ji, sobre los que, además, escribió ampliamente en sus ensayos personales antes de escribir la novela. En el estudio de Hayes

(2000), que se basa en estas similitudes autobiográficas para delinear cómo se transforma la relación de Yang-ji con su identidad cultural durante su obra, la autora concluye:

Para Yang-ji, sin embargo, la novela *Yuhi* es una reconciliación, un testimonio de su transición exitosa hacia una independencia espiritual al sintetizar los dos lados de su carácter. Tanto *Nabi t'aryŏng* como *Yuhi* son la historia de la misma Lee Yang-ji. Su dolorosa oscilación, tanto emocional como física, entre Japón y Corea, se encarna en las vidas de Aiko y Yuhi. (Hayes 2000, 139)

Se puede concluir a grandes rasgos que a pesar de que, como dice Watanabe, Yang-ji escribiera la misma novela una y otra vez durante toda su carrera, existen grandes diferencias entre cada una de las obras e incluso una evolución de una a otra. Desde este primer aspecto, el carácter autobiográfico, hay ya una progresión, de una historia como *Nabi t'aryŏng*, en la que se representa casi por completo la vida de Yang-ji, hasta *Yuhi*, donde la cercanía es meramente anecdótica. Este análisis arroja una primera “distancia” entre la vida de Yang-ji y sus personajes a través de un aumento en la ficción, pero no es la única forma en la que se puede ver esta progresión en su obra.

En cada uno de los siguientes tres capítulos tomaré un aspecto clave en la obra de Yang-ji y compararé cómo su implementación cambia de un libro a otro. En el capítulo tres me centraré en el punto de vista y cómo la decisión de quién narra la novela genera un alejamiento de la protagonista *zainichi* del foco y, por tanto, una segunda distancia. Después, en el capítulo cuatro, analizaré cómo el tema del lenguaje —sobre todo la relación entre el coreano y el japonés— evoluciona a lo largo de la obra. Finalmente, en el capítulo cinco, me centraré en los elementos tradicionales coreanos que aparecen en cada uno de los libros.

### CAPÍTULO 3: LA BÚSQUEDA DE DISTANCIA

Como ya mostré en capítulos anteriores, la literatura de los escritores *zainichi* en general y de Yang-ji en particular trata el tema de una identidad dividida entre dos culturas, dos idiomas y dos países. En la introducción de *Diaspora without a homeland*, Sonia Ryang define a los *zainichi* como una diáspora según un modelo de estudios culturales, lo que significa que su interés son los problemas que nacen de “las inseguridades de la vida y la continua crisis de identidad, asociada generalmente con la modernidad y el auge del ser autorreflexivo, en este caso conectado directamente con la pérdida de la tierra natal (real o imaginaria)” (Ryang 2009, 2). Si los *zainichi* se pueden entender como una diáspora o una comunidad en exilio, está más allá de los intereses de esta investigación, lo que me concierne especialmente de esta “crisis de identidad” es su conexión con la autenticidad.

Para Ryang, el vivir “con más de un nombre, hablando más de un idioma, imitando diferentes acentos y actuando como ‘nativo’ en más de una cultura” (Ryang 2009, 15) imposibilita la creación de un único sujeto auténtico, en otras palabras, una sola subjetividad, pura y verdadera, desde donde se puede narrar la propia historia. Me gustaría en esta investigación utilizar las palabras de la propia Yang-ji para nombrar al estado de vida que describe Ryang. En una entrevista publicada por la revista *Bungakukai*, Yang-ji habla de esta sensación de estar entre lenguas, culturas y países como “狭間にいる (*hazama ni iru*)” (Kawamura 1989, 278), donde el sustantivo *hazama* (狭間), que en japonés está conformado por *kanji* de “angosto” (狭) y el *kanji* de “entre” (間), puede

significar intervalo, espacio, intersticio o brecha. Por tanto, esa cita puede traducirse como “estar en medio”.

Para entender más el significado de *hazama*, quiero detenerme en otra posible traducción, el neologismo inglés *in-between-ness*. Al hablar de la obra de Yang-ji, Yamasaki dice: “Sin embargo, este *in-between-ness* también era un punto de tensión: para Lee, su coreanidad era un proceso dialéctico que experimentar, que negar, que defender. No era una condición natural o cómoda para ella” (Yamasaki 2019, 393). De hecho, este estado incómodo de *in-between-ness* o *hazama* es lo que lleva a Yang-ji no sólo a escribir, sino también a intentar buscar una distancia con su propia historia a través de la ficción.

Yamasaki no explica de dónde toma el término *in-between-ness*. Sin embargo, parece referirse al concepto postcolonial, que está ligado a su vez con los conceptos *hybridity* y *Third Space* acuñados por Homi Bhabha. Estos aparecen en su libro *El lugar de la cultura*, en el que propone que debe existir un “Tercer Espacio de la enunciación” (Bhabha 2002, 59) para desafiar los límites del pensamiento polarizado. Por eso “el reconocimiento teórico del espacio escindido de la enunciación puede abrir el camino a la conceptualización de una cultura *internacional*, basada no en el exotismo del multiculturalismo y la *diversidad* de las culturas, sino en la inscripción y articulación de la *hibridez* de la cultura. A ese fin debemos recordar que es el “inter” (el borde cortante de la traducción y negociación, el espacio *inter-medio* [*in-between*]) el que lleva la carga del sentido de la cultura. Hace posible empezar a considerar las historias nacionales, antinacionales, del “pueblo”. Y al explorar este Tercer Espacio podemos eludir la política de la polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos” (Bhabha 2002, 59).

Asimismo, para entender estos conceptos, me remití al artículo de Monica van der Haagen-Wulff, en el que explica que “un tercer espacio de enunciación, el espacio en medio [*in-between*], intersticial, liminal, híbrido que evoque el margen [*in-between*] de la cultura, el espacio, la temporalidad, el lenguaje, la identidad y el hueco entre la traducción” (Van der Haagen-Wulff 2015, 382). Por tanto, para esta investigación, podemos entender el estar en *in-between-ness* como el *estado* de encontrarse suspendido en ese tercer espacio entre los lenguajes y las culturas, como lo están todas las protagonistas de Yang-ji.

A pesar de la importancia teórica de un concepto como *in-between-ness* prefiero utilizar el término *hazama* en el resto de esta investigación no sólo porque la misma Yang-ji lo haya utilizado para autodenominar su condición, sino también porque las ramificaciones de usar un concepto como *in-between-ness* están más allá de los intereses de esta tesis.

Ryang explica que en el caso *zainichi* las consecuencias de este *hazama* pueden apreciarse, por ejemplo, en los dos nombres que caracterizan a esta población. De la misma manera que los caracteres del nombre de la autora 良枝 puede leerse como Yoshie o Yang-ji, todos los *zainichi* tienen dos nombres: el *tsūmei* japonés que les permite cierto pasar desapercibidos en la sociedad y el *honmyō* coreano, que se presupone el verdadero (Ryang 2009, 15). Qué nombre se utiliza depende mucho de la situación y, como ya había dicho, en muchos casos representa una posición política. Más que eso, Ryang propone que la autenticidad de los *zainichi* sólo puede existir en plural (Ryang 2009, 15), entre ambos nombres.

Esta búsqueda de la autenticidad, de pertenecer, de la que habla Ryang, es uno de los temas centrales de las novelas de Yang-ji y es, en varias de ellas, lo que arrastra a sus

protagonistas (probablemente también a la autora misma) a viajar a Corea y tratar de encontrar aquellos espacios donde puede vislumbrar un “país materno”, que no necesariamente es el país de origen, ni de nacimiento, ni de vida, sino a aquel que debe ser el “hogar”. Elijo usar “país materno” sobre la palabra apropiada en español “patria”, porque tanto en japonés como en coreano existen las categorías de *bokoku* (母国) y *mogug* (모국) donde las sílabas “bo” y “mo” hacen referencia al *kanji/hanja* (母) de madre.

Ahora bien, para entender cómo se relacionan esta búsqueda de un país materno y el estado de *hazama* con los elementos formales de la escritura de Yang-ji a continuación me enfocaré en el narrador de sus obras y cómo a través de la distancia narrativa, la autora encuentra una primera separación que puede rastrearse a lo largo de su obra.

Luz Aurora Pimentel comienza su libro *Constelaciones I: Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada* definiendo un relato como una “(re)organización y (re)significación de la experiencia” (Pimentel 2012, 22), que se encuentra doblemente mediado: primero por el lenguaje y segundo por el narrador. De cierta forma, el estado de *hazama* de los *zainichi* subraya la inestabilidad de ambas categorías. Esto hace eco con el pensamiento de Kim Sök-pöm al proponer la categoría de *nihongo bugaku*, pues con este término también aseveró que escribir sobre Corea desde el japonés, o sea, escribir entre dos lenguas maternas, era toparse con una barrera no-permeable y opaca, porque, aunque las palabras tienen el mismo significado, su sonido y forma cambian (Takeuchi 2013, 234). La única manera de romper esa barrera, dice Kim Sök-pöm, es a través de la ficción que permite ir de lo particular a lo universal (Takeuchi 2013, 235). La importancia del idioma y, sobre todo, de la relación entre el japonés y el coreano en la obra de Yang-ji, lo abordaré

en el siguiente capítulo. Por ahora quiero concentrarme en el segundo mediador que propone Pimentel: el narrador.

La manera más clara de ver la desestabilización del narrador tiene que ver, de nuevo, con el nombre propio. Pimentel, parafraseando a Paul Ricoeur, dice que “el nombre propio es, en efecto, el punto de partida de una identidad narrativa” (Pimentel 2012, 101) y en este contexto el nombre de cada una de sus protagonistas toma una mayor importancia.

En *Nabi t'aryong*, por ejemplo, Aiko una noche le pide a su amante japonés: “Llámame Ae-ja [エジャ]. Soy Kim Ae-ja, no Aiko [愛子]” (Lee 1993.Nt, 36). Ae-ja, que escrito en *katakana* se refiere al nombre coreano 애자, comienza a llamarse así cuando decide que quiere irse de Japón y, al final de la novela, ya en Seúl será el único nombre por el que la llamen. Por otra parte, como dije en el capítulo pasado, en *Kazukime* la hermana japonesa se llama Keiko, pero a pesar de que la historia está en narrada en tercera persona la hermana *zainichi* no tiene nombre y sólo se refieren a ella como *ane* (姉, hermana mayor) o *kanojo* (彼女, ella).

En *Koku Suni*, la protagonista, firma una carta que va a enviar a Japón como スニ (Lee 1993.Ko, 144), que es su nombre escrito en *katakana*. Asimismo desde el título de *Yuhi* se nos indica que los *kanjis* del nombre 由熙 (Yuhi) se leen como los caracteres en *katakana* ユヒ. Por tanto, en ambos casos podemos asumir que estamos leyendo la pronunciación coreana o al menos no japonesa de sus nombres. Un ejemplo claro en el caso de Yuhi, es cuando se presenta ante *onni*:

—¿Mi nombre? Me llamo... Lee Yuhi.

[—お名前は？私は…イ・ユヒと言います] (Lee 1993.Y, 406)

De cierta forma, el escenario condiciona cuál de los dos nombres utilizan las protagonistas. Yuhi y Suni viven en Corea, mientras que la protagonista de *Kazukime* no sólo vive en Japón, sino que podríamos tal vez entender que ya está muerta cuando se está narrando su historia y que por eso no tiene nombre. De cierta forma, Aiko es el caso que mejor ejemplifica lo que viven los *zainichi*. Aun antes de mudarse a Corea comienza a utilizar los dos nombres, Aiko para el mundo general japonés y Ae-ja en la intimidad, donde también guarda sus deseos de escapar y dejar esa vida atrás.

En este primer punto podemos ya encontrar otra forma de distancia que viene del espacio geográfico. A pesar de que Yang-ji escribió toda su obra desde Seúl, sus primeros libros suceden en Japón y, al igual que en la vida, con cada novela se aleja hasta que suceden por completo en Corea.

Si bien se puede identificar esta distancia literal, un segundo tipo de distancia es la que Yang-ji coloca entre la subjetividad de sus protagonistas y quienes leemos. A primera vista, de las cuatro obras tres están narradas en primera persona y una en tercera. Hasta aquí no se ve ningún tipo de tendencia, sin embargo, esto cambia cuando vemos con más cuidado lo que sucede en cada novela.

Pimentel (2012, 24) dice que el narrador en primera persona pone la “subjetividad en primerísimo plano”. Podemos conocer esta subjetividad como personaje a través de lo que decide incluir y excluir de la narración, en otras palabras, a través de la perspectiva narrativa que “se define elementalmente como un filtro, es decir, una selección y una restricción de la información narrativa” (Pimentel 2012, 61). En todas las novelas de Yang-

ji que están narradas en primera persona, el personaje-narrador no siempre coincide con la protagonista *zainichi*, que es el personaje que se encuentra en el estado de *hazama*. Pero ¿cómo identificar quién es este personaje? ¿Por qué, por ejemplo, es *Yuhi* la protagonista y no *onni*? Para contestar estas preguntas hablaré brevemente sobre dos conceptos coreanos que aparecen una y otra vez en todas las novelas, con excepción de *Kazukime: urinara* (우리나라) y *urimal* (우리말).

La palabra *uri* denota el posesivo de la primera persona del plural o también puede verse como el posesivo de la colectividad porque, en coreano, a diferencia del español, *uri* también puede utilizarse en lugar del posesivo de la primera persona, sobre todo en casos como el de “mi familia”, “mi gobierno”, “mi escuela”. En coreano se diría “nuestra familia”, “nuestro gobierno”, “nuestra escuela” (Park Nelson 2016, 150) para subrayar la importancia de lo comunitario. Por otra parte, *nara* (나라) es la palabra en coreano puro para referirse a nación o país y, a diferencia del término *kug* (국) proveniente del chino, conlleva para los coreanos la idea de país de origen. Al juntar ambas palabras obtenemos *urinara* (우리나라), que significa literalmente “nuestro país”, pero si un coreano lo dice, siempre se refiere a Corea. Park Nelson apunta que es un término que se utiliza para separar a los coreanos de los extranjeros, porque “el acto de referirse a Corea como *urinara* es una declaración del hablante de que la nación de Corea, así como su historia y cultura, son una posesión compartida —un derecho a la *coreanidad* en el corazón de Corea como país materno” (Park Nelson 2016, 151). Lo mismo pasa en el caso de *urimal*, donde *mal* (말) se refiere a la lengua y, por tanto, al idioma coreano.

Estos dos términos aparecen en *Nabi t'aryong*, *Koku* y *Yuhi*, e incluso en otras novelas como *Anigoze*, que no analizaré en esta tesis. Sin embargo, no aparecen en

*Kazukime*. Esto no quiere decir que la novela no esté hablando de este *hazama*, sólo que para identificarlo podemos utilizar otros momentos. En *Kazukime*, *ane* es claramente la protagonista *zainichi* no sólo por su origen coreano, que se nos da explícitamente en el texto, incluso sabemos de dónde exactamente viene su familia:

Su madre le dijo:

—Tu papá se regresó a una isla que se llama *Saishūtō* (Jeju-do).

(Lee 1993.Ka, 72)

A pesar de que la familia de *ane* viene de la isla de Jeju, su madre siempre se refiere a ella con el nombre japonés. Además de esta mención clara de su origen, el estado de *hazama* se ve en uno de los pasajes más poderosos del libro, cuando *ane* está hablando con su novio japonés después de haber tenido una pesadilla sobre el terremoto de Kantō de 1923:

—It-*chan*, si hay otro terremoto como el de Kantō, ¿Crees que matarán a los coreanos? ¿Crees que nos harán decir *ichien gojussen*, *jūen gojussen* y nos apuñalarán con lanzas de bambú? [...] It-*chan*, ¿crees que me matarán? ¿Qué piensas? Si no me matan, ¿quiere decir que soy japonesa? Pero no sé qué hacer. Sería tan doloroso. Habría tanta sangre. (Lee 1993.Ka, 81- 82)

Analizaré esta cita con más atención cuando hable de los elementos coreanos en la obra de Yang-ji en el capítulo cinco, pero en este punto me parece que en ella puede verse que *ane* no es capaz de sentirse japonesa y que recuerda el suceso de la matanza de coreanos después del terremoto de 1923 como si ella lo hubiera vivido. Por tanto, a pesar de que en este libro nunca aparecen los términos de *urinara* o *urimal*, *ane* es claramente la protagonista *zainichi* de la historia.

En el caso de *Nabi t'aryong* también encontramos una mención a la isla de Jeju de donde viene la familia de Aiko: “Las mujeres de Jeju-do no tienen formación” (Lee 1993.Nt, 19) dice el padre de Aiko a sus hijos cuando está en medio del proceso de divorcio de su mujer. Cabe destacar que Jeju es también de donde venía la familia de Yang-ji. Más allá de esta referencia a Corea, en *Nabi t'aryong* tenemos muchas menciones al *urinara*, casi siempre unidos a los instrumentos musicales tradicionales que Aiko está aprendiendo a tocar de niña con un profesor coreano:

Me daba mucho orgullo pensar que el *urinara* (ウリナラ) habitaba este pequeño instrumento, no mucho más alto que yo. [...] Las horas que pasaba tocando el *kayagŭm* en la casa de Han-sensei, eran para mí el *urinara*. (Lee 1993.Nt, 31)

A lo largo del libro, Aiko se refiere a Corea más de una vez como *urinara*. En una cita se lamenta con su novio japonés de que “me moriría sin haber visto el *urinara* ni una vez.” (Lee 1993.Nt, 46). Cuando Aiko se muda a Corea, continúa llamando a ese lugar *urinara* para sus adentros y cuando le dan la noticia de que su hermano mayor ha muerto piensa que él al morir ha alcanzado a llegar a este *urinara*: “—Tet-chan está en el *urinara*.” (Lee 1993.Nt, 57). De cierta forma para Aiko, el *urinara* pasa de ser un lugar reconfortante de la infancia, en el que puede encontrarse con sus raíces en la forma de aprender a tocar *kayagŭm*, a un lugar real (Corea) a donde desea ir para encontrar la felicidad y alejarse de la tristeza que le causa Japón y, finalmente, a un lugar mítico en el que su hermano descansa después de morir.

En *Koku* al comienzo del libro no sólo aparecen los términos *urinara* y *urimal*, sino que, por primera vez, Yang-ji los escribe en *hangŭl*, como puede verse más abajo. Aunque

a continuación presento una cita en la que se ve la manera en que Yang-ji juega con estos sistemas de escritura, trataré esta relación con más cuidado en el siguiente capítulo. En este momento Suni está estudiando para su examen de historia de Corea y uno de los términos que tiene que estudiar es *urinara*, que, de alguna manera, como veremos más adelante, le provoca tanta ira que termina desdoblándose:

—[...] Mi voz diciendo *urinara, urinara*, se hace más y más fuerte.

Tomo el lápiz labial.

Con el pincel para los labios, comienzo a pintármelos otra vez. La voz parece acobardarse bajo mi mirada intensa. El pincel va absorbiendo las palabras lentamente. *Urinara, urinara...* La última sílaba se desvanece. Por fin, la voz se esfuma. (Lee 1993.Ko, 139-140)

Este desdoblamiento comienza a verse en la manera en que habla de su propia voz: como algo que no le pertenece, como si esas palabras vinieran de otra persona.

En *Yuhi*, *urinara* y *urimal* siempre están en *hangŭl*, como podemos apreciar desde el primer momento, cuando aparecen escritos en un sobre manila que Yuhi ha dejado atrás al regresar a Japón:

Miré el cuarto vacío, que Yuhi había dejado. El sobre manila gordo estaba sobre mis rodillas. Lo miré fijamente y tracé con la punta del dedo:

—우 · 리 · 나 · 라 (母国) [país materno] (Lee 1993.Y, 416)

El sobre contiene 448 cuartillas escritas en japonés que *onni* es incapaz de leer y que Yuhi ha escrito mientras vivía en Corea. Podríamos preguntarnos si con esto Yuhi concluye que su *urinara* es en realidad esas cuartillas en japonés. Sin embargo, qué son para Yuhi el *urinara* y el *urimal* es mucho más complejo. Como en el caso de Aiko, Yuhi relaciona el

sonido de un instrumento musical, en su caso la flauta llamada *taegŭm*, con su lengua materna.

En este mismo lugar, Yuhi había escrito las 448 cuartillas en japonés. Escuchaba la música del *taegŭm* y decía que esa melodía era el *urimal*. (Lee 1993.Y, 436)

Al final, en el caso de Yuhi, la problemática que arroja el término *urinara* es lo que lleva al clímax de la novela y a la decisión de la protagonista de abandonar Corea y volver a Japón. Yuhi no sabe cuál es su *urinara*, no se siente como una coreana verdadera, ni como una japonesa verdadera, por lo que expresa en más de una ocasión que escribir *urinara* es una hipocresía y una mentira. Al final, es el hecho de que no pueda resolver esa contradicción lo que hace que repruebe su último examen y que decida irse:

—Tengo que terminarlo. No puedo ni siquiera escribir 우리나라 (母国) [país materno]. Este examen fue mi última hipocresía. Tengo que detener todas estas mentiras. [...] Estaba contestando el examen, hasta que llegué a la parte donde tenía que escribir 우리나라. Y ya no pude seguir escribiendo [...] (Lee 1993.Y, 437)

La importancia de identificar a la protagonista *zainichi* es que, si ella es quien se encuentra en un estado de *hazama*, entonces es de este personaje del que Yang-ji busca alejarse para verlo objetiva y exhaustivamente. Este alejamiento lo logra a través de la decisión que toma sobre el punto de vista en cada una de las obras, como puede verse a continuación:

**Tabla 1: Comparación de los narradores y protagonistas en las cuatro obras**

Título	Narrador	Protagonista Z.	Espacio
<b>Nabi t'aryong (1982)</b>	1ª persona (Aiko/Ae-ja)	Aiko (愛子)  Ae-ja (애자)	Japón,  Seúl
<b>Kazukime (1983)</b>	Omnisciente en 3ª persona	<i>onēsan/ane</i>  (お姉さん/姉)	Japón
<b>Koku (1984)</b>	1ª persona  Desdoblamiento de Suni	Suni (スニ)	Seúl
<b>Yuhi (1988)</b>	1ª persona ( <i>onni</i> [은니])	Yuhi (유히)	Seúl

En *Nabi t'aryong*, el narrador y la protagonista *zainichi* son la misma persona, no existe ningún tipo de distancia y la subjetividad del narrador se encuentra en primer plano (Pimentel 2012, 25). Esto significa que el narrador es sujeto y objeto a la vez, que narra su propia historia en retrospectiva y puede comentar sobre los hechos que sucedieron, sus actos y sus sentimientos. Esto se ve desde las primeras líneas del libro:

Mi dedo temblaba al girar el disco del teléfono. Sin saber por qué, cada vez que metía el dedo para marcar, perdía fuerza y mi dedo se salía. Antes de que el disco regresara, colgué. (Lee 1993.Nt, 13)

Esto significa que como lectores estamos muy cerca de su subjetividad y de la forma en que ve el mundo.

En *Kazukime*, en cambio, Yang-ji logra una primera distancia al alejarse completamente de la primera persona y elegir un narrador limitado en tercera, que usa “la técnica del *fluir de conciencia* y múltiples narradores [...] para trenzar fragmentos de reflexión, memoria y observaciones privadas para presentar la vida de *ane*” (Yamazaki 2019, 321). Este narrador está pegado, por un lado, a *ane* y por otro a su hermana Keiko, a través de quien también oímos las vivencias de varios personajes japoneses que conocieron a *ane*, en especial su expareja Ichirō. Por ejemplo, son los recuerdos de Keiko los que nos confirman que *ane* es *zainichi*:

Su hermana mayor era técnicamente su hermanastra. La madre de Keiko había muerto en un accidente de coche y poco después su padre había vuelto a casarse. Fue hasta después de que su madrastra y hermanastra se mudaron con ellos, que Keiko se enteró de que eran coreanas. (Lee 1993.Ka, 68)

En este fragmento conocemos la relación entre ambas hermanas y nos encontramos más cerca de Keiko, quien está recordando cuando su hermana mayor y su madrastra llegaron a vivir con ellas. En los capítulos impares, el narrador está cerca de *ane*, mientras que en los capítulos pares estamos cerca de Keiko y es en estos capítulos en los que encontramos muchas de las descripciones de cómo era *ane*:

Su hermana era hermosa e inteligente. En la primaria y secundaria, siempre comparaban a Keiko con ella. “Tu hermana escribía tan bonito y siempre tenía las mejores calificaciones.” (Lee 1993.Ka, 69)

Por tanto, a pesar de que en este momento de la narración *ane* ya murió y que el narrador está pegado a Keiko, todo el tiempo conocemos a *ane* a través de lo que dicen los

personajes, ella sigue siendo el centro de la narración. Es interesante que algunas de las personas con las que habla Keiko llegan a hablar en primera persona en el texto, mientras que esta cercanía nunca se les concede a las hermanas.

En los capítulos de *ane*, que claramente están en tercera persona, sucede un efecto singular del japonés. Dado que el narrador está tan pegado a la protagonista, en muchos casos el discurso indirecto libre casi puede leerse como una primera persona y es sólo el continuo uso del pronombre “ella” (彼女, *kanojo*) que delata la distancia que existe entre el narrador y el personaje y, por tanto, entre los lectores y la subjetividad de éste.

Esa página del libro de estudios del mundo se titulaba “Corea”. Hasta tenía un mapa simple de la península coreana. El sonido del nombre japonés *Chōsen*, siempre le daba miedo, aún antes de encontrarse con esa lección en el libro. Se había cambiado a esa escuela el año anterior, cuando su madre se volvió a casar, así que sus compañeros todavía no sabían de dónde venía. Aun así, sentía un ahogamiento, que crecía día con día, envolviéndola y adhiriéndose a ella como la tela de una araña. (Lee 1993.Ka, 64)

En esta cita, por ejemplo, a pesar de que el texto está en una tercera persona, nos acercamos mucho a lo que siente *ane*, al ahogamiento que se pega a su cuerpo como “la tela de una araña”. Así que, a pesar de que Yang-ji se distanció un poco de su personaje *zainichi*, en muchos momentos vuelve a acercarse a ella completamente.

En *Koku*, Suni narra su propia historia, pero a momentos se desdobra y comienza a hablar de sí misma en tercera persona. La primera vez, mientras se está maquillando, ve las tarjetas con las que estaba estudiando historia, en particular se enfrenta al concepto de *urinara* que pierde todo significado para ella. Deja de maquillarse y comienza a caminar

por su cuarto hasta que toma el *kayagŭm* que cuelga de la pared. Al tocarlo se le rompe una cuerda. Entonces, en un ataque de ira, comienza a cortar el resto de las cuerdas que quedan:

Sin ningún orden, **corto** las cuerdas: la quinta, la octava, la segunda [...] **La mujer** que sostiene las tijeras... El cuerpo caliente de la mujer. Cada vez que **ella** corta una cuerda, un espasmo breve de placer erótico vibra en su interior. [...] **La mujer** espera a que se calme su respiración. [...] Tick. Tick. Tick—a la tercera, inhala. Tick, tick, tick, tick, tick—seis y exhala. Yo pongo atención a la forma en la que **ella** respira. **Ella** le pone atención a la forma en la que yo respiro. (Lee 1993.Ko, 141)

En las palabras en negrita se aprecia cómo Suni comienza a referirse a sí misma en tercera persona, e incluso cómo, a momentos, se percibe a sí misma como dos personas. En este pasaje, Suni es la protagonista que mejor ilustra el sentido de *hazama*, pues se divide y es capaz de observarse desde el exterior, cumpliendo el deseo de Yang-ji. Sin embargo, este desdoblamiento no es sostenible en la narración y Suni vuelve a la primera persona en cuanto se mira al espejo y comienza a maquillarse de nuevo.

Es finalmente con *Yuhi* donde Yang-ji se aleja totalmente tanto de lo “japonés” como de la protagonista *zainichi*, que en este caso es observada por una coreana. *Onni* es una narradora testigo, lo que según Pimentel significa que “la interioridad del otro [...] se ve sometida a una mediación más: la especulación del narrador con respecto a lo que el personaje siente o piensa” (Pimentel 2012, 35). Conocemos a *Yuhi* a través de las observaciones que hace *onni*, por ejemplo, cuando nos describe con gran detalle cómo es el sonido de su voz:

Incluso su voz tenía algo característico. El tono se arrastraba un poco. Algunas veces uno tenía la sensación de que hablaba como si se quedara sin aliento o como si su aliento se rompiera. Transmitía una sensación de indecisión e inseguridad. Su voz no era especialmente alta ni baja, pero uno tampoco podía decir que era bonita. El principio y el fin de sus palabras carecían de tono, como si estuviera ronca, pero a la vez había fuerza en cómo sonaban. (Lee 1993.Y, 409)

La voz de Yuhi se volverá un punto importante en la narración puesto que, como veremos en el siguiente capítulo, esta es la novela donde el lenguaje juega el papel más importante. Así como sólo apreciamos las características de Yuhi por las observaciones y recuerdos de *onni*, sólo conocemos lo que sucede dentro de ella cuando la misma Yuhi lo expresa o por las conjeturas que hace *onni*:

Tal vez era sencillamente algo en su carácter o que ella estaba en un lugar desconocido a pesar de ser su 母国 [país materno]. (Lee 1993.Y, 408)

En la cita anterior, el país materno al que se refiere *onni* es Corea. En esta novela, la problemática de los *zainichi* se extiende a *onni*, quien, aunque no sufre del mismo estado de *hazama*, sí está todo el tiempo intentando decidir si Yuhi es suficientemente coreana o si, por otro lado, es completamente japonesa.

Evidentemente, no podemos esperar que en la obra de un autor haya una evolución lineal y, al ver las decisiones que Yang-ji tomó con respecto a los puntos de vista, encuentro más un caleidoscopio de perspectivas que una recta. A pesar de que todos sus libros están en primera persona, los elementos que caracterizan a esta primera persona y la distancia que estos narradores toman con la protagonista *zainichi* van creando una separación cada vez mayor, en la que se ve una vez más la “búsqueda de distancia” de la autora.

Por tanto, para apreciar esta distancia, es importante primero identificar quién es la protagonista *zainichi* y después cuál es su relación con el narrador. En *Nabi t'aryong* encontramos una narradora-protagonista que cuenta su propia vida; en *Kazukime* nos alejamos un poco de la protagonista *zainichi* a través de un narrador en tercera persona, que, sin embargo, sigue muy pegado a la subjetividad de la protagonista por un fluir de conciencia; en *Koku Suni* está de nuevo narrando su propia vida, pero sufre un desdoblamiento y comienza a hablar de su vida en tercera persona, de nuevo tomando distancia de sí misma; finalmente, en *Yuhi* tenemos una narradora-testigo coreana. Mientras que, en las otras tres novelas, Yang-ji parece dar vueltas sobre el mismo punto, tratando de tomar distancia de la subjetividad de la protagonista *zainichi* para siempre terminar atada a ella, en *Yuhi* al narrar desde la perspectiva de *onni*, Yang-ji por fin logra despegarse y mirarse, como ella misma dice, de forma más “objetiva y exhaustiva” (Lee 1993.E2, 647).

Hasta ahora he analizado distintas formas de entender la distancia: primero, la distancia con la vida propia de la autora, después la distancia geográfica y finalmente, la distancia que toma la voz narrativa. Sin embargo, como ya vimos en este capítulo, un tema importante para entender la creación y distanciamiento de una subjetividad en la obra de Yang-ji se encuentra tipificado por los conceptos *urimal* y *urinara*, que están en el centro del problema entre nación, lengua e identidad. En los siguientes dos capítulos me concentraré más en este tema y para esto primero abordaré cómo Yang-ji va depurando el tema de la relación entre el coreano y el japonés en sus libros hasta llegar a *Yuhi*, el libro que mejor ilustra el *hazama* que se crea al existir entre dos lenguas maternas.

## CAPÍTULO 4: LA BÚSQUEDA DE UNA LENGUA MATERNA

Como abordé en el capítulo anterior, Ryang propone que la autenticidad de los *zainichi* sólo puede existir en plural (Ryang 2009, 15), entre los dos nombres y las dos lenguas que estos representan. También dice que “de cierta forma, una (única) autenticidad es un lujo que sólo es accesible para aquellos que tienen una patria segura” (Ryang 2009, 15). En el libro *Beyond the Mother Tongue*, Yasemin Yildiz conecta la idea de la autenticidad y originalidad de las obras literarias con la de la lengua materna, puesto que se presupone que sólo en esta lengua puede un escritor ser auténtico (Yildiz 2012, 112). En la introducción de su libro, la autora explica cómo existe un paradigma monolingüe en el que se supone que “individuos y formaciones sociales poseen sólo un ‘verdadero’ lenguaje, su ‘lengua materna’, y esta posesión está conectada orgánicamente con una etnia, una cultura y una nación exclusiva y claramente demarcada” (Yildiz 2012, 2). La construcción de las naciones-estado modernas requieren de este paradigma monolingüe para dar cohesión a un grupo de personas que en otros momentos de la historia probablemente tuvieron idiomas o dialectos diferentes. En el resto del libro, Yildiz se enfoca sobre todo en escritores cuya obra está en alemán, aunque en muchos casos esta no era su lengua materna o escribían además en otra lengua. Por ejemplo, le dedica el primer capítulo a Kafka.

El enfoque del libro responde a varias razones, entre ellas que fueron varios filósofos alemanes, como Johann Gottfried Herder, Wilhelm von Humboldt y Friedrich Schleiermacher, quienes, en el siglo XVIII, propulsaron la idea de que uno sólo podía “pensar, sentir y expresarse a sí mismo en su ‘lengua materna’” (Yildiz 2012, 7). En este momento, Alemania comenzaba a formarse a partir de la acumulación de varios pueblos y

la presencia de múltiples lenguas era una amenaza para el naciente estado. Se esparció así la idea de que el lenguaje de una nación era también capaz de expresar las idiosincrasias de esa población particular. Entre estos filósofos fue Schleiermacher el que propuso la metáfora de la “lengua materna”. Él dijo que, dado que la relación con el lenguaje no es “mecánica”, sino “orgánica”, tan orgánica y natural como nuestra relación con la madre, un escritor sólo puede producir obras originales en su lengua materna [*Muttersprache*] (Yildiz 2012, 9). En alemán, como en coreano y japonés, el argumento se basa en que “la madre” [*Mutter*] en *Muttersprache* se refiere “al origen biológico único, irremplazable e inmutable, que sitúa al individuo automáticamente en una red relacional y por extensión en la nación” (Yildiz 2012, 10). Es de este origen “natural” del que parte también la idea de que sólo en este idioma puede un escritor ser auténtico.

¿Qué sucede entonces con los escritores *zainichi*? Su caso no es el de los escritores que eligen escribir en un segundo idioma, ni siquiera el de aquellos que son multilingües. Los *zainichi*, como se vio en el primer capítulo, tienen, por lo general, como su primera lengua, mas no siempre lengua *materna*, el japonés; sin embargo, en su caso la conexión entre patria y lengua materna no es automática ni orgánica. En el caso de los *zainichi* la fantasía de que la lengua materna “emana del cuerpo materno” (Yildiz 2012, 12) y le da a los individuos origen, identidad y pertenencia queda completamente al descubierto.

En el capítulo tres de su libro, Yildiz analiza el caso de la escritora japonesa Tawada Yōko (多和田葉子) quien ha escrito su obra simultáneamente en japonés y en alemán. En este capítulo, Yildiz explica que, a pesar de las diferencias históricas y lingüísticas entre Alemania y Japón, ambas naciones comparten el mito de ser naciones “homogéneas, monolíticas y monolingües” (Yildiz 2012, 114). Sin embargo, en el caso de Japón esta idea

fue una creación de la Restauración Meiji, cuando el país adoptó el dialecto de Tokio como el estándar lingüístico, lo que coincidió con su modernización y su expansión imperialista. En el caso de los *zainichi*, además, podemos conectar la idea de la lengua materna con las de Kim Sök-pöm de que la literatura *zainichi* es un producto de la colonización (Takeuchi 2013, 233) y pertenece más bien a la *nihongo bungaku*, en otras palabras, a una literatura en japonés, pero no por eso automáticamente japonesa. Por esta razón, esta categoría rompe la conexión entre nación y lengua, pues presupone que se puede escribir en japonés sin necesariamente representar a la nación japonesa o a la identidad japonesa por entero. De esta forma, como se ha visto en varios momentos a lo largo de esta tesis, la población *zainichi*, entre otras minorías, pone en entredicho el paradigma de que Japón es una nación homogénea y monolingüe.

Sin embargo, no es sólo por esta razón que me interesa discutir la idea de la “lengua materna” en relación con la obra de Yang-ji. Como ya dije en el capítulo anterior, la problematización de los conceptos *urinara* y *urimal* denotan una preocupación clara por la relación entre país, lengua e individuo. Yang-ji, así como sus protagonistas, se encuentran en estado de *hazama* y, por tanto, habitan un espacio entre dos idiomas, en el que la lengua más “natural” para ellas no es necesariamente la que representa su cultura o historia.

Asimismo, la relación entre japonés y coreano tiene un trasfondo profundamente político. Una de las políticas coloniales más importantes fue la prohibición de la enseñanza del idioma coreano en 1938 (Atkins 2010, 45). De la misma forma, se obligó a la población a adoptar nombres japoneses, sin importar si los coreanos vivían en la isla o en la península. Por tanto, existe una implicación de poder automática no sólo en el nombre que las

protagonistas utilizan, como ya se vio en el capítulo anterior, sino también en la relación entre ambos idiomas.

A diferencia de Tawada, Yang-ji no escribe ninguna de sus novelas en coreano, pero la relación entre ambas lenguas es uno de sus temas centrales. Es interesante apuntar que el ensayo *Kotoba no tsue o motomete* (“Buscando un bastón lingüístico”, 1989) del que hablé en el capítulo dos, lo escribió Yang-ji en coreano para la traducción hecha por un tercero de *Yuhi* publicada en Corea. Esto muestra que Yang-ji, a diferencia de sus protagonistas, llegó a ser bilingüe y que era capaz de escribir en coreano. Aun así, ella eligió escribir toda su obra de ficción en japonés. Es posible entender aquí otra decisión política, la de que, a pesar de la relación histórica de los *zainichi* con Corea, el idioma que puede conferirle una autoridad estética a la experiencia *zainichi* es el japonés.

Aunque no en todos sus libros esta relación entre idiomas es el tema central, sí aparece de una u otra manera en todos ellos. Yang-ji toma ventaja de los distintos sistemas de escritura del japonés y la manera en la que a través de ellos puede expresarse un extrañamiento o acercamiento con uno u otro lenguaje para mostrar la manera en que las protagonistas *zainichi* se sienten con respecto a cada uno de los idiomas.

El ejemplo más sutil aparece en la obra *Kazukime*, donde a primera vista parecería que no existe ninguna mención de la relación entre idiomas. A pesar de que sí hay referencias a elementos de la historia y cultura coreana, como veremos en el capítulo cinco, *ane* no intenta aprender coreano y nunca se hace mención de que lo escucha de su madre o padre. A diferencia de las otras tres novelas, *Kazukime* es la única que sucede completamente en Japón y en la que la protagonista no muestra ni siquiera el deseo de viajar a Corea. Sólo se vislumbra un extrañamiento del idioma en los dos momentos en los

que *ane* piensa en *Saishūtō* (濟州島) el nombre japonés para la isla Jeju, de donde proviene su familia. La primera vez, en la cita que vimos en el capítulo anterior, cuando su madre le dice que su padre volvió a *Saishūtō* y la segunda vez al final del libro, cuando *ane* muere:

Llevada por la voz, se metió en la tina y hundió todo el cuerpo, después la cabeza, bajo el agua. Podía oír el romper de las olas contra las rocas desnudas en *Saishūtō*. Saltó hacia rugido de las olas. (Lee 1993.Ka, 94)

En ambos casos la palabra *Saishūtō* que normalmente se escribiría en *kanji* está escrita en *katakana*: サイシュウトウ. Esto puede denotar que, tanto para la madre como para *ane*, el nombre japonés de Jeju es un extranjerismo y, por tanto, se puede pensar, que es la palabra en coreano la que les resultaría más familiar. Tratándose en este caso de la isla de la que proviene no sólo la familia de esta protagonista, sino también la familia de Yang-ji, no puede pasarse por alto la decisión de cuál grafía utilizar. Más aún si la comparamos con el momento en *Nabi t'aryong* cuando el padre de Aiko le dice que “las mujeres de Jeju-do no tienen formación.” (Lee 1993.Nt, 19), pues en este caso sí se utilizan los kanjis apropiados. Este es un primer ejemplo muy sutil, pero en el resto de los libros podemos apreciar cómo la forma de escribir el coreano se vuelve cada vez más importante.

Comencemos con *Nabi t'aryong*, donde las referencias al coreano aumentan después de la llegada de Aiko/Ae-ja a Corea. Desde el principio, la protagonista se encuentra con que no puede aprender coreano de forma “orgánica” y “natural”. En varios momentos, su profesora de canto le corrige la pronunciación:

“Ae-ja, cascada se dice *p’okp’o* (포크포어). Pero tú dices *bŏ bŏ* (보쑤보어). ¿Escuchas la diferencia?” No podía oír la diferencia entre las palabras, pero traté de cantar esa parte otra vez. (Lee 1993.Nt, 53)

Momentos como ese, donde el coreano es un idioma totalmente extranjero, aparecen tanto en *Koku* como en *Yuhi* y muestran que, a pesar de los deseos de las protagonistas, el idioma de su “país materno” no les viene natural como ellas esperaban. Sin embargo, a pesar de que existen estos momentos en los que Aiko/Ae-ja se encuentra con que no pertenece a Corea, en general el tono del final del libro exalta la idea de que allí ella tiene la posibilidad de encontrar la felicidad, lo que contrasta con el pasado trágico de su vida en Japón. En el cierre del libro, mientras está bailando y cantando hace la siguiente reflexión:

Mientras cantaba *saran, saran*, alguien que pasaba cerca me arrojó la palabra *pabo*. [...] No sentí nada al respecto y eso me alegró. El sonido de la palabra coreana *pabo* (파보) me parece mucho más cálida que la palabra japonesa *baka* (馬鹿). (Lee 1993.Nt, 75)

Dos cosas son interesantes en este fragmento. Primero, la aseveración de que el sonido del coreano es, para la protagonista, mucho más cálido que el del japonés. Por un lado, podría demostrar una falta de conexión con los insultos del idioma, pues es normal que en una lengua extranjera los insultos no lleven el mismo peso que en nuestra primera lengua, pero el sentimiento que le provoca no es un extrañamiento, sino una calidez que podría relacionarse con su visión positiva de vivir en Corea. Segundo, es importante notar que en un principio Yang-ji no experimenta con las grafías como hará en obras posteriores, sino que escribe, como se debe hacer en japonés, las palabras extranjeras en coreano en

*katakana*. Asimismo, la palabra japonesa *baka* está escrita con los kanjis correspondientes. En la primera obra de Yang-ji, a pesar de la calidez que puede exudar el coreano, los silabarios denotan claramente que para la protagonista el coreano es una lengua extranjera y el japonés es, si no su “lengua materna”, sí la lengua de sus pensamientos y en la que está escrita la obra.

En *Koku*, la novela comienza cuando Suni ya vive en Corea y ya sabe hablar coreano. Sin embargo, este idioma sigue tratándose en el texto en la mayoría de los casos como un idioma extranjero. Mientras que en *Nabi t'aryong* no se da la traducción del coreano, en *Koku* Yang-ji pone el significado en japonés entre paréntesis. A través de estas glosas podemos apreciar que, aunque el sonido y los alfabetos del coreano y el japonés son muy diferentes, su gramática es muy parecida y permite una traducción casi directa, que Yang-ji aprovecha a la hora de introducir coreano en el japonés. Un ejemplo es cuando Suni está cortando las cuerdas del *kayagŭm* las cuenta en coreano escrito en *katakana*.

ハナ (いち) [*hana*, uno], トウツ (に) [*dut*, dos], セツ (さん) [*set*, tres],  
ネツ (し) [*net*, cuatro].... (Lee 1993.Ko, 140).

Esto muestra que el coreano no es la primera lengua de Suni, pero sí un idioma que tiene significado para ella. Esto se refuerza más adelante en un fragmento de la carta que le está escribiendo a su profesor en Japón, del que está enamorada. La carta, es importante notar, está escrita en japonés:

Uno de los anuncios en un pasillo de la escuela dice “¡Sueña en coreano!”  
Yo todavía sueño en japonés. En mis sueños, le llamo *sensei*. Incluso cuando estoy despierta y caminando por la calle, digo *sensei*. ¿Sabía que en coreano

*sensei* se pronuncia *sōnsaengnim*? Así que usted sería Fujita *sōnsaengnim*. Me suena un poco extraño. Porque todo el tiempo estoy pensando en usted, *sensei*, no puedo olvidarme del japonés. (Lee 1993.Ko, 143)

Como Suni sigue enamorada de su *sensei* en Japón, no puede dejar atrás el idioma y parte de la problemática de la novela es que nos puede decidirse entre su amor por un hombre coreano y otro japonés, de la misma manera que se encuentra entre dos idiomas y dos países.

A diferencia de Aiko/Ae-ja, Suni ya no percibe al coreano como una lengua cálida llena de las promesas de un hogar, sino que reacciona con ira al tener que estudiar la historia de Corea y leer en coreano. Quiero retomar la cita que utilicé en el capítulo anterior, puesto que es el momento más interesante de la novela en lo que concierne al idioma por la manera en que Yang-ji va repitiendo la idea de “país”, pero cambiando las grafías para simbolizar no sólo los distintos idiomas en los que está hablando o pensando su protagonista, sino también su sentir y comprensión hacia ellos.

En este momento Suni está estudiando la fundación de Silla, uno de los tres reinos antiguos de la península coreana, y tiene sus notas escritas en tarjetas tiradas por el suelo de la habitación. Mira las tarjetas de estudio y el libro de coreano abierto del que ha copiado frases de prueba y “los labios rojos” en el espejo comienzan a moverse y, como vimos en el capítulo anterior, ella se va desdoblado mientras recita:

クゴ (国語) [*kugo*, lengua nacional]、クツサ (国史) [*kussa*, historia nacional]、国 [*kuni*, país]、クニ [*kuni*, país]、クニ [*kuni*, país]、ナラ (国) [*nara*, país]、ウリナラ (母国) [*urinara*, país materno]...

El kanji 国 [país], las letras en *hangŭl* que deletreaban 나라 (ナラ) [*nara*], 우리나라 (ウリナラ) [*urinara*] corren por la superficie del espejo. Mi voz diciendo *urinara, urinara*, se hace más y más fuerte. (Lee 1993.Ko, 139-140)

Comienza diciendo “lengua nacional” e “historia nacional” en coreano, escritos en *katakana*, después dice país (*kuni*), pero ya escrito en *kanji*, por lo que podemos asumir que comienza a decirlo en japonés. Esto se refuerza en las siguientes dos instancias en las que dice *kuni*, pero ahora escrito en *katakana*, y de estas palabras llega a los conceptos en coreano *nara* y *urinara*. De alguna forma el desdoblamiento del narrador, que Suni comience a percibirse a sí misma en tercera persona, coincide con su alejamiento del japonés, que se convierte mientras lo pronuncia también en una lengua extranjera o, podríamos pensar, sólo en sonidos sin significado a la par del coreano.

Esto sucede justo antes de que Yang-ji utilice, por primera vez en su obra y única vez en esta novela, el *hangŭl* para escribir *nara* y *urinara*. Sin embargo, podemos entender que aquí está escrito en *hangŭl* no porque sea ya una lengua cercana a Suni, a la par del japonés, sino porque está viendo los símbolos escritos en el espejo. El *hangŭl* sirve más como una ilustración que como palabras, de la misma forma que el *kuni* escrito en *katakana*, no parece conllevar ningún significado.

Es interesante que este episodio de desdoblamiento coincida con el momento en que Suni decide cortar las cuerdas del *kayagŭm* mientras cuenta en coreano y no es sino hasta que el episodio termina que con calma puede sentarse a escribir en japonés. A diferencia de la calidez que siente Aiko/Ae-ja, encontrarse entre el coreano y el japonés rompe incluso

la primera persona de Suni y hace que las palabras mismas pierdan sentido, y que ambos idiomas se conviertan en lenguas extranjeras o en sonido puro.

Este uso de las diferentes grafías para simbolizar la cercanía o lejanía de los personajes con el idioma continuará en *Yuhi*, que es sin duda la obra en la que tanto la relación entre estas lenguas como la conexión entre país-lengua-identidad-pertenencia es el tema central.

Catherine Ryu en su capítulo “Beyond Language” (Ryu 2007), analiza el uso del lenguaje en *Yuhi* desde una noción lacaniana de lo “real” y lo “simbólico” para hablar no sólo de la manera en que el lenguaje en la novela desestabiliza la idea de un idioma e identidad nacional, sino también para mostrar la experiencia “visceral” del idioma y su papel en la construcción de uno mismo y los otros (Ryu 2007, 319). En este artículo, Ryu subraya desde el inicio de su análisis el hecho de que la novela es un texto “monolingüe principalmente en japonés con algunas expresiones marcadas en coreano” (Ryu 2007, 316). Por tanto, lo más peculiar de la obra es la construcción alrededor de una narradora coreana en primera persona, que no sabe japonés y, sin embargo, narra toda una obra en este idioma. Esto hace, dice Ryu, que se trate de un narrador “exófono”, en otras palabras “un narrador que cuenta fuera de su lengua materna” (Ryu 2007, 316). Esto va a complicar el acercamiento de Yang-ji hacia las lenguas, puesto que como la narradora no sabe japonés, cuando Yuhi lo habla en la novela, este está marcado en *katakana*. Esto se ve, sobre todo, en una frase específica que se repite dos veces (en la página 395 y en la 415). Cuando Yuhi llega a la casa de *onni*, dice que huele bien y es una de las razones por las que quiere vivir ahí:

Como aquel día, creí escuchar por detrás de mi hombro, la voz de Yuhi decir en japonés las palabras *ii nioi* [い い ニ オ イ]. (Lee 1993.Y, 395)

En general los coreanos le parecen a Yuhi ruidosos y su olor demasiado fuerte (Lee 1993.Y, 426), pero la casa de *onni* y su tía es un lugar tranquilo, cerca de las montañas de rocas, donde le gusta el olor y se siente segura. Sin embargo, Yuhi hace este comentario para sí misma y en japonés, por lo que *onni* no puede entenderla y, por tanto, las únicas palabras verdaderamente en japonés se presentan en *katakana* en la narración.

De la misma forma, *Yuhi* a diferencia del resto de las novelas de Yang-ji, desde su publicación original en la revista *Gunzō*, utiliza guiones para marcar los diálogos en lugar de los paréntesis característicos del japonés. En la literatura coreana, se utilizan los guiones largos igual que en español, lo que podría indicar que, como los personajes todo el tiempo se están hablando en coreano, los guiones de diálogo son los de esta lengua y no los japoneses. A pesar de que a momentos se puede olvidar el idioma coreano “escondido” (Ryu 2007, 317) por debajo del japonés, aparece varias veces recordándonos que el japonés es el lenguaje del “otro” (Ryu 2007, 317).

La relación misma entre Yuhi y *onni* está muy connotada por el idioma, pues, aunque Yuhi está estudiando literatura y lingüística coreana, es *onni* quien se sienta con ella en muchos momentos para corregirle su coreano. Por ejemplo, Yuhi tiende a escribir el coreano todo junto como si fuera japonés (Lee 1993.Y, 418) y a pesar de llevar varios años viviendo en Seúl no puede pronunciar el coreano correctamente:

No podía dejar de pensar que a pesar de que estudiaba lingüística, hacía errores gramaticales básicos y su pronunciación era incorrecta. Era incapaz

de pronunciar las consonantes explosivas ㄷ, ㅌ y ㅂ y no era capaz de articular ㅌ, ㅍ, y ㅃ de forma distinta a las consonantes ㄱ, ㅋ, ㆁ. (Lee 1993.Y, 413-414)

En este fragmento también se ve uno de los recursos más vistosos de esta obra. A diferencia de *Koku*, en *Yuhi Yang-ji* utiliza el *hangŭl* no sólo como ilustración de cómo se ven las palabras escritas, sino para subrayar los momentos cuando *onni* imita o recuerda a Yuhi hablando coreano (Ryu 2007, 318). En otras palabras, el *hangŭl* recalca el acto de la protagonista *zainichi*, una extranjera, de habitar el idioma coreano.

Esto se ve más claramente en el clímax de la novela y el episodio que lleva a Yuhi a dejar Corea y volver a Japón. Una noche antes de sus exámenes, Yuhi, borracha y desconsolada, le confía a *onni* que se siente como una mentirosa e hipócrita porque no puede amar el coreano como ama el japonés. *Onni* recuerda este episodio mientras está viendo el sobre en el que Yuhi dejó las más de cuatrocientas páginas que escribió en japonés y que marcó con el *hangŭl* 우리나라. De esta forma aparecen ambos idiomas, cada uno en su escritura propia, uno dentro del otro, uno sobre el otro.

Además de estas palabras, la primera vez que se utiliza el *hangŭl* en la narración es cuando Yuhi acaba de llegar a la casa para mudarse y se da cuenta que vive cerca de las montañas que rodean a Seúl:

—<sup>パウイ</sup>마위 (岩) [*pawi* (roca)]

Me acordé de la voz de Yuhi y murmuré la palabra imitando su pronunciación. Todavía podía oír cómo acentuaba el *wi* [ウイ], tratando de

pronunciarlo correctamente y sonando, por eso, aún más torpe. (Lee 1993.Y, 394)

Estas piedras, como el sonido del *taegŭm*, veremos en el siguiente capítulo, representan elementos que se vuelven un ancla para Yuhi en su estancia en Corea. Esta es, además, la palabra a través de la cual la narradora puede conjurar para sí misma la voz de Yuhi. Esto se debe probablemente a que como en *Koku* los sonidos no sólo de la flauta o la lluvia son importantes para la novela, sino el sonido mismo de las palabras.

En otro episodio a la mitad de la novela, *onni* y Yuhi salen a comprar una mesa, pero Yuhi es incapaz de llegar a la tienda porque le da un ataque de ansiedad en el autobús (Lee 1993.Y, 421-423). Una de las cosas que le dice a *onni* es que no soporta el sonido de las voces de los coreanos, cómo le hablan. Sin embargo, también le dice que las voces de *onni* y su tía son acogedoras para ella (Lee 1993.Y, 431), que puede pensar en que le gusta el coreano cuando ellas lo hablan y no cuando lo hablan otras personas en la calle. La casa cerca de la montaña se convierte en un refugio donde Yuhi puede intentar amar Corea de verdad, pero al tratar se encuentra con que es incapaz de dejar atrás el japonés, sobre todo en su forma escrita. Por ejemplo, Yuhi escribe su diario en japonés y su cuarto está lleno de novelas en japonés, algunas de ellas incluso son novelas coreanas traducidas (Lee 1993.Y, 418). Sobre su caligrafía, *onni* dice:

Su letra era algo curva, aunque rígida y angular a veces. Su apariencia no daba una sensación ni masculina ni femenina. Como la misma rareza de Yuhi. Su letra en japonés me recordaba a la manera que tenía de escribir *hangŭl*. En ambos idiomas, en ambos tipos de caracteres, su escritura se veía ensayada y sofisticada, pero de una manera que compensaba cierto toque de inestabilidad e inseguridad que no podía ocultar. (Lee 1993.Y, 425)

Sin embargo, conforme *onni* va recordando diversos episodios con Yuhi, muchos de ellos de incompreensión o desencuentro, comienza a entenderla. No es hasta este momento, cuando Yuhi ya se ha ido y es su ausencia la que permea toda la casa, que *onni* habla con su tía y esta le cuenta la historia familiar de Yuhi y sus razones para vivir en Seúl. Es entonces, cuando *onni* se encuentra cara a cara con el japonés de Yuhi, que recuerda un episodio en el que la *zainichi* le confía que cada mañana al despertar intenta conectar con su idioma materno:

—Tengo la sensación de que debería ponerme a prueba, ver si al momento de levantarme puedo asir el bastón del lenguaje o no.

—...

—Saber si es una ㅇ [a] en coreano o si es una あ [a] en japonés. Si es una *a* coreana, podría tomar el bastón con fuerza y seguir ㅇ, ㅁ, ㅂ, ㅅ [a, ya, õ, yõ]. Si es una あ [a], el bastón continuaría con あ、い、う、え、お [a, i, u, e, o]. Pero hasta ahora nunca he podido diferenciar con claridad si se trata de una ㅇ [a] o una あ [a]. Cada vez me pasa eso. Y cada vez las reconozco menos. Ya no puedo agarrar el bastón con firmeza. (Lee 1993.Y, 449-450)

Este bastón lingüístico, que es también la metáfora que le da nombre al ensayo de 1989, es cada vez menos firme para Yuhi y, por tanto, una de las razones por las que no puede permanecer en Corea. Al final de la novela, *onni* sale de la casa y mira las rocas que Yuhi admiró al llegar a la casa y comienza a decir “a” en voz alta, tratando de escuchar aquello que escuchaba Yuhi. Sin embargo, la “a” que dice *onni* siempre es ㅇ y nunca あ (Lee 1993.Y, 447, 450). Una y otra vez dice la vocal, pero, aunque para el final de la novela,

como argumenta Ryu, *onni* es capaz de ver a Yuhi “tal cuál es” (Ryu 2007, 327), todavía es incapaz de habitar completamente a su experiencia. Una coreana nacida en Corea como *onni* ostenta el “lujo” de una (única) autenticidad “accesible para aquellos que tienen una patria segura” (Ryang 2009, 15) y por tanto no siente dudas cuando se enfrenta al concepto de *urinara*, ni se encuentra dividida entre ambas lenguas, no está en estado de *hazama*. Al no saber japonés, la *ㄸ* es inalcanzable para *onni* y, por eso, es imposible un entendimiento completo de la experiencia de los *zainichi*.

De las cuatro novelas, *Yuhi* es la que apuesta con más fuerza por el lenguaje, que complejiza su relación y que toma la mayor distancia de la experiencia *zainichi* para mirarla desde lejos, desde el otro lado del mar. Si la aproximación de Yang-ji a los narradores de su obra es más como un caleidoscopio de diferentes posibilidades, su exploración del lenguaje, por otro lado, es una evolución que va construyendo y sofisticando con cada novela.

Primero en *Nabi t'aryong*, el coreano aparece como un idioma extranjero, en *katakana*, sin significado, sólo como un sonido cálido que ebulle con el deseo de pertenencia de la protagonista. Después en *Kazukime*, la decisión de escribir en *katakana* el nombre de Jeju tipifica la relación de *ane* con el espacio de su hogar y la falta de familiaridad que siente hacia el nombre en japonés. Más tarde, en *Koku* aparecen las primeras instancias del uso del *hangŭl* y una exploración de la abstracción y desfamiliarización que se produce cuando una persona que se mueve entre dos idiomas. Finalmente, en *Yuhi* Yang-ji retoma todas estas técnicas y a través de la decisión de narrar desde una perspectiva coreana, complejiza la relación entre los dos idiomas y pone al descubierto la agonía que siente Yuhi al vivir entre ambos idiomas. Tanto así que en su

ensayo *Kotoba no tsue o motomete* (“Buscando un bastón lingüístico”, 1989) Yang-ji cita esa escena final para explicar que Yuhi es incapaz de distinguir entre ㅇㅈ y ㅇㅊ, pero que ella fue capaz de ver más allá de esas dos letras, esos dos idiomas, deshacerse de su Yuhi interna y encontrar una manera de vivir entre ambas.

A través de este análisis podemos apreciar una toma de distancia menos obvia que viene de mirar el coreano y el japonés no como idiomas separados, sino en constante relación dentro de las protagonistas. El alejamiento viene de mirar el japonés cada vez con mayor extrañamiento dentro de las novelas, que, aunque siempre están escritas en este idioma, ponen en duda la manera en que sus protagonistas se relacionan con este lenguaje. En lugar de responder cuál es el idioma materno de los *zainichi*, Yang-ji complejiza la pregunta y se enfoca en la relación entre japonés y coreano.

Asimismo, para responder cuál es el idioma materno de Yuhi en particular o de cualquiera de las personajes *zainichi* hay que primero responder la pregunta de cuál es su hogar o país materno que cada personaje asume o percibe como suyo. ¿Es Japón, el país donde nacieron, pero que las rechaza? O, por otra parte, ¿es Corea el país de donde salieron sus ancestros, pero con el que no tienen una conexión en el presente? Me enfocaré en estas preguntas en el siguiente, y último capítulo, en el que observaré cómo se relacionan las protagonistas con sus “países maternos” y de qué forma esta relación condiciona cómo se sienten en el presente de sus historias.

## CAPÍTULO 5: LA BÚSQUEDA DE UN PAÍS MATERNO

Como conté en el capítulo dos, en el ensayo *Watashi wa chōsenjin* (1975), Yang-ji cuenta un episodio de su vida que la convulsionó. Cuando está en Kioto estudiando tiene que tomar el metro todos los días y una mañana se sube un grupo de diez adolescentes vestidas con *ch'ima chōgori* y hablando coreano con voz muy fuerte. Yang-ji se pregunta al verlas cómo es que ellas no sienten vergüenza si su ropa y el idioma en el que hablan las identifica enseguida como coreanas:

Me sonrojé, sintiendo como un golpe en el pecho. Cuando escuché el anuncio de la siguiente estación me bajé con prisa, huyendo...  
¿Cómo podían ser tan valientes, verse tan tranquilas? ¿Cómo podían ser coreanas con tanta naturalidad? (Lee 1993.E1, 588)

En este primer ensayo, Yang-ji no sólo se pregunta cómo puede aprender a vivir como coreana, sino también como escritora, como artista, sencillamente cómo vivir con intención; y en gran parte de su obra gira en torno a lo mismo.

Es interesante que en esta anécdota las adolescentes están vestidas con el traje tradicional coreano. Incluso en este recuerdo, la conexión y el interés de Yang-ji por Corea es siempre hacia los aspectos más “tradicionales”, aquellos que la conectan con lo que podríamos entender como la cultura coreana más pura, aquella que existía antes de la colonización japonesa.

A esta Corea, John Lie, en su libro *Zainichi (Koreans in Japan)* (1993), le llama la tierra ancestral (Lie 1993, 55) y dedica el segundo capítulo a hablar de la relación entre esta idea de país y la obra de tres autores *zainichi* (Kim Sōk-pōm, Lee Yang-ji y Ri Kaisei).

En él dice que la tierra ancestral conecta la promesa de un futuro idealizado — prácticamente utópico, donde el regreso es posible— con el pasado perdido o despojado a través de un puente que sobrevuela el presente. Por eso, la tierra ancestral nunca está en el ahora. Sin embargo, para explicar esta relación, primero necesita hablar de los *zainichi* como un pueblo en el exilio.

Como ya he dicho, la conceptualización de los *zainichi* no es el objetivo de esta tesis y, de hecho, ni siquiera lo es del libro de Lie, en el que en realidad va tomando distintos acercamientos para entender a esta comunidad y ejemplificar cómo su posición ha ido cambiando con el tiempo y todas las complejidades a las que se han enfrentado. La trata como un exilio, una diáspora y una migración, trazando la historia de esta población y utilizando las obras de sus principales escritores para ver cómo la identidad de la comunidad en conjunto ha cambiado a través de las décadas.

Al hablar del exilio, John Lie dice que una condición necesaria es que exista una “ideología del regreso” (Lie 1993, 33), lo que significa que esta comunidad retiene un lazo con la patria y actúa bajo la idea de que la “repatriación es inevitable” (Lie 1993, 9). En el caso singular de los *zainichi*, esta idea es compartida tanto por la comunidad como por los habitantes del país de acogida. Mientras que en el periodo colonial japonés existía el mito de la asimilación total, desde la postguerra la posición de Japón ante los *zainichi* es que son una comunidad que en algún momento regresará al lugar de donde vino, sin importar que con el paso de las generaciones el lazo cultural sea cada vez más débil y que este lugar, una Corea unificada, ya no exista.

Esto puede verse ya en el primero de los autores que analiza Lie: Kim Sōk-pōm. Su obra, como ya dije en el capítulo uno, trata la historia de Corea. De hecho, gran parte de la

obra de Kim se lleva a cabo en la isla Jeju a la que él llama *kokoku* (故国, tierra ancestral) (Lie 1993, 48). Lie habla sobre todo del libro *Kokoku kō* (『故国行』, *La tierra ancestral*, 1990), en el que Kim narra su primer viaje de regreso a Corea en 1988 y su desencuentro con el país. Lie concluye que para Kim la única relación posible con Corea es a través de la memoria y la imaginación (Lie 1993, 49). Esto se une a las ideas de Kim que Takeuchi presenta y que ya he discutido en capítulos anteriores: para Kim Corea es la patria que tiene que robarle a quienes se la arrebataron y la ficción, por tanto, el acto imaginativo es el único mecanismo capaz de cerrar la distancia que encuentra cuando trata de escribir sobre el pasado de Corea en japonés (Takeuchi 2013, 233-234).

En *Kokoku kō*, dice Lie, Kim concluye que su “país ancestral” (*sokoku* [祖国]) será el de la Corea reunificada (Lie 1993, 50). Kim sabe que no puede volver al pasado, así que su deseo de regreso tiene que colocarse en el futuro, en una Corea utópica y reunificada que no existe todavía, puesto que en el presente no logra encontrar conexión con el país que sí existe.

En ese mismo viaje de 1988, Kim Sōk-pōm y Yang-ji se conocieron en Seúl y se hicieron amigos (Lie 1993, 51). Lie argumenta que la búsqueda de una patria a través de los elementos más tradicionales de la cultura coreana también se puede encontrar en la obra de Yang-ji y, sobre todo, analiza *Yuhi* y la manera en la que la protagonista ejemplifica la búsqueda de esta tierra ancestral y la imposibilidad de encontrarla. Lie asegura que “para Yuhi, la distancia y diferencia entre la Corea de sus ideales y la realidad de Seúl es irreconciliable” (Lie 1993, 54) y es una de las razones por las que ella decide volver a Japón. Lie también subraya el uso del concepto *urinara*, que puede entenderse como el “país

ancestral” de Kim y que, en el caso de Yuhi, es también un “país materno” que se encuentra “enraizado en el pasado” (Lie 1993, 55). Lie concluye que para Yuhi “su país de origen [*homeland*] es un espacio mítico y se encuentra proyectado en el pasado” (Lie 1993, 60).

Lie sustenta su conclusión en una lectura de la reacción de Yuhi ante Corea: el hecho de que el idioma coreano le parece horrible, a menos que lo hablen *onni* y su tía (Lee 1993.Y, 431, 446), que los estudiantes en Corea le parecen sucios y desordenados (Lee 1993.Y, 426) y, finalmente, que el único lazo con la cultura coreana que Yuhi atesora es la grabación del sonido de la flauta *taegŭm* y la literatura coreana que lee sólo traducida al japonés (Lee 1993.Y, 418). Como Lie bien subraya, Yuhi se siente atraída sólo por los aspectos de la cultura coreana que están conectados con el pasado, como el *taegŭm* o la idea del coreano escrito en *hanja* y no en *hangŭl* (Lee 1993.Y, 437), pero siempre se mantiene al margen y pasiva con respecto a esta cultura:

—¿Por qué no tomas clases de flauta?— le pregunté una vez.  
Negando con la cabeza, ella [Yuhi] me dijo que le bastaba con oír la música.  
Antes había considerado este recuerdo como casual e irrelevante. Si a Yuhi le entusiasmaba el instrumento y elogiaba todo el tiempo su sonido, ¿por qué no quería aprender a tocarlo? (Lee 1993.Y, 430)

Yuhi ama el sonido de la flauta, escucha la grabación todas las noches, pero no quiere aprender a tocarla. De la misma forma, admira la montaña rocosa que se encuentra cerca de la casa de *onni* y su tía, pero cuando esta le propone que vayan a visitarla, Yuhi se niega y le dice que sólo quiere verla de lejos (Lee 1993.Y, 448). Hablando sobre este comportamiento de Yuhi, la tía dice:

Vino aquí sin conocimientos concretos sobre Corea, sólo con idealizaciones. Naturalmente entiendo su deseo porque somos compatriotas. Pero al final, Yuhi es prácticamente una japonesa. La realidad es que para ella venir aquí fue como ir a una tierra extranjera. Claro que tiene que ser difícil. (Lee 1993.Y, 436)

A pesar de que Yuhi anhela ser parte de Corea, no está dispuesta a acercarse del todo, a ser realmente activa al existir en ese país. No puede comprometerse realmente con la idea de que su país materno es Corea, por lo que prefiere, primero, mantenerse al margen y, finalmente, volver a Japón. Por esto, Lie concluye que Yuhi pertenece realmente a este país.

Sin embargo, al ver la obra de Yang-ji bajo este mismo análisis y compararla con su historia de vida, podemos encontrar que la conclusión de su obra es un tanto distinta. Es verdad que, como ya hemos visto, todas las obras de Yang-ji narran el conflicto de sus protagonistas al encontrarse no sólo entre países, sino también entre idiomas y culturas. La relación con Corea de cada una de las protagonistas *zainichi* varía entre el anhelo, el rechazo, la rabia y la pasividad, dependiendo del momento en que cada una se encuentra. A continuación, veremos cómo se manifiesta esta “tierra ancestral” en cada una de las novelas y su relación con la protagonista,

Desde *Nabi t'aryōng* encontramos que los artefactos culturales que conectan a la protagonista con la idea de *urinara* son parte de este mundo perdido y ancestral. Desde el principio cuando Aiko comienza a tocar el *kayagŭm* encuentra en este instrumento una conexión con el mundo que desea habitar:

Me daba mucho orgullo pensar que el *urinara* habitaba este pequeño instrumento, no mucho más alto que yo. Siempre que tocaba el instrumento con su tradición de mil quinientos años, se me revelaba el *urinara*, pero no

en la forma de palabras no dichas, en las que no se puede confiar. El sonido del *kayagŭm* se volvía un rocío espeso, que me unía al *urinara*. (Lee 1993.Nt, 31)

Algo singular de este fragmento, que se repetirá a lo largo de la obra de Yang-ji, es el énfasis en que encontrar el *urinara* es algo que se hace más allá de las palabras, es decir, más allá del dilema del idioma materno, en la tradición que hay detrás del instrumento. Parecería que en una primera instancia Aiko es capaz de encontrar su *urinara* al unirse a una tradición mucho más antigua que ella. Más tarde, cuando ella por fin se encuentra en Corea, la novela cierra con el siguiente fragmento:

El *urinara* está vivo. El paisaje se difuminaba. En su centro estoy tocando el *kayagŭm*, cantando *p'ansŏri* y bailando *salpuri*. No me quedaba nada más, que seguir viviendo en esta situación. Vivir, donde estuviera, es siempre lo mismo. [...] Unos días después, le escribí a Matsumoto una carta de despedida. (Lee 1993.Nt, 60)

Aiko/Ae-ja por fin encuentra un tipo de felicidad en Corea y logra cortar todos los lazos que la ataban a Japón. Al practicar las distintas artes tradicionales coreanas, al aprenderlas y habitarlas, consigue encontrar el verdadero *urinara* sin importar que, como vimos en el capítulo anterior, sea incapaz de hablar el idioma. Este libro, escrito cuando Yang-ji apenas había llegado a Corea, probablemente muestra más sus anhelos que una visión real de lo que sería estar en ese país.

A primera vista, *Kazukime* no presenta ningún lazo a la cultura coreana ancestral. La protagonista no toca un instrumento, ni aprende a cantar o bailar. Podemos pensar que en parte es por esta falta de conexión con la cultura antigua de Corea que nunca siente el deseo de irse. Sin embargo, una lectura más detallada muestra varios momentos que la conectan

con el pasado de la península. Para comenzar, cuando *ane* cuenta que se enfermó un día en la escuela y el médico no supo qué le sucedía ni cómo curarlo, su madre decide tomar otras medidas:

La siguiente llamada de su madre fue a la anciana que hacía las purificaciones. (Lee 1993.Ka, 65)

Wender señala que la mujer que llama su madre y lo que sucede a continuación en realidad es un ritual chamánico típico en Corea (Wender 2005, 133). En su análisis, Wender va aún más lejos mostrando cómo se puede leer la novela de tal forma que se entienda que la protagonista misma tiene habilidades chamánicas. Esta no es la única conexión que tiene con una profesión tradicionalmente coreana y femenina. En varios momentos, *ane* cree oír el sonido de las olas y, como se apunta desde el título, al final de la novela cuando está metida en la tina, sumerge la cabeza dentro del agua y escucha el rugir de las olas en la isla Jeju, como si fuera una de las clavadistas de antaño que se metían al mar en busca de moluscos. *Ane* está tan absorta en esta ilusión que no vuelve a salir por aire y muere:

Llevada por la voz, se metió en la tina y hundió todo el cuerpo, después la cabeza, bajo el agua. Podía oír el romper de las olas contra las rocas desnudas en *Saishūtō*. Saltó hacia el rugido del mar. (Lee 1993.Ka, 94)

Su conexión con la historia entre Japón y Corea no termina aquí, sino que también puede verse en un episodio del que hablamos previamente, donde *ane* se encuentra con su amante y presenta lo que Yamasaki llama una “obsesión fantasmagórica” (Yamasaki 2019, 394) con la matanza de coreanos que sucedió después del terremoto de Kantō de 1923.

Cuando uno lee este fragmento parece que *ane* está recordando el episodio, aunque en realidad es imposible que lo viviera:

—It-*chan*, si hay otro terremoto como el de Kantō, [...] ¿crees que me matarán? ¿Qué piensas? Si no me matan, ¿quiere decir que soy japonesa? Pero no sé qué hacer. Duele tanto. Había tanta sangre. (Lee 1993.Ka, 81-82)

Esta obsesión con la limpieza étnica de los japoneses a los coreanos también se puede ver, apunta Yamasaki, en la obsesión de la protagonista por que le quiten el útero y la esterilicen de la misma forma que hicieron con las coreanas durante la Segunda Guerra Mundial (Yamasaki 2019, 396). A pesar de que *ane* no tiene un interés por las artes tradicionales coreanas, sí tiene una conexión muy fuerte con el pasado de Corea y con la historia misma del periodo colonial, que además de todo trata de repetir en su propio cuerpo.

En *Koku*, como ya discutimos en el capítulo tres, la protagonista está en Seúl aprendiendo *kayagŭm* y es en el episodio en el que le corta todas las cuerdas cuando se disocia. Es interesante, por tanto, ver cuál es la primera mención del instrumento en la novela:

En el reflejo del espejo, a mí izquierda, se ve un *kayagŭm*. Miro ese objeto, el objeto [「物」] que ha estado a mi lado continuamente desde hace diez años. (Lee 1993.Ko, 140)

El énfasis sobre la palabra *mono* 「物」 entre corchetes nos dice que este objeto no es una cosa cualquiera. Antes de ese fragmento, Suni llama a otras cosas *mono*: el reloj que está marcando el tiempo durante toda la novela y su estuche de maquillaje. Ambas cosas

las trajo consigo desde Japón. Igual que el *kayagŭm*, que antes era más que un instrumento, la representación de Corea, ahora que está en Corea esas otras cosas también se han convertido en más que lo que son y representan un lazo con Japón. En el caso particular del *kayagŭm*, es EL objeto que la ha acompañado estos diez años y que, de cierta forma, la ha unido a Corea y la ha llevado hasta allí.

Hasta este momento, las protagonistas de las diversas novelas de Yang-ji encuentran en el pasado de Corea, en sus objetos y expresiones culturales, una conexión directa con ese país y, como se ve en *Nabi t'aryŏng*, una unión o el anhelo de una unión con el *urinara*. Sin embargo, en *Yuhi* la protagonista va un paso más allá y dice:

Me gusta el *taegŭm*

[대금 좋아요. (테그ム 好きです)]

El sonido del *taegŭm* es mi verdadera lengua materna

[대금소리는 우리말입니다 (테그ムの音は 母語です)]

(Lee 1993.Y, 430).

Aquí *Yuhi* está haciendo eco de un sentimiento que la misma Yang-ji expresó en otro de sus ensayos *Watashi ni totte no bokoku to nihon* (「私にとっての母国と日本」, “Lo que mi país materno y Japón significan para mí”, 1990) cuando escribió que cuando comenzó a tocar el *kayagŭm* a través de su sonido era capaz de imaginar la forma de su país materno y, a través de su música, podía conectarse con la historia de su país materno (Lee 1993.E5, 657). Asimismo, en una entrevista con el crítico Kawamura Minato, después de ganar el Akutagawa, Yang-ji dijo que la primera vez que había escuchado el *kayagŭm*, sintió que lo había oído en una vida anterior y que la primera vez que bailó la danza

tradicional coreana, sintió que ya lo había hecho antes en una encarnación previa (Kawamura 1989, 267).

A lo largo de su obra una puede encontrar muchas referencias al tema del lenguaje materno. En otro de sus ensayos, “*Hyōgo no toshi*” *Sōru eno kenokan* (「「標語の都市」ソウルへの嫌悪感が—」, “Mi odio por Seúl, ‘esa ciudad de slogans’”, 1984) Yang-ji asegura que es algo más allá de lo puede verse a simple vista o escucharse entre la cacofonía del sonido. Para ella es un lugar oscuro en su interior que es incapaz de encontrar con su intelecto, sino que sólo puede acercarse a él a través de su cuerpo (Lee 1993.E4, 645-6).

Todo esto me lleva de regreso a la pregunta que ha propulsado gran parte de esta tesis: ¿cuál es entonces el país materno y, por tanto, el lenguaje materno de Yang-ji y sus protagonistas? Estas citas nos indican que es algo que no puede encontrarse en las palabras, sino en el cuerpo. Hasta este momento cada vez que he usado la palabra “lenguaje” lo he hecho como un sinónimo de lengua, sólo refiriéndome a su carácter verbal y, por tanto, a las palabras que usamos para comunicarnos en un idioma específico que presuponemos nos da identidad y nos une a una nación con historia y cultura. Sin embargo, el lenguaje puede ser mucho más que eso. Podemos tener un lenguaje corporal, un lenguaje musical e incluso un lenguaje simbólico.

En la obra y vida de Yang-ji, a través de los elementos culturales e históricos de Corea, ella y sus protagonistas son capaces de encontrar la mayor distancia posible: el tiempo. Es a través de esta distancia temporal que pueden alejarse de la necesidad de palabras, que si bien connota el mundo que nos rodean, también lo encasilla, para encontrar otro tipo de lenguaje y en ese una solución al dilema del país materno.

La falta de una respuesta sencilla al dilema identitario en la obra de Yang-ji es algo que tratan otros autores como Yamasaki, quien dice que “el punto del *corpus* de Lee yace en su negativa a conformarse y ser categorizada. La formación de Lee como un sujeto coreano siempre queda incompleta, sucediendo una y otra vez” (Yamasaki 2019, 393) o Lac, que apunta en su artículo que lo más interesante de la obra de Yang-ji es su “búsqueda por demostrar que los binarismos eran inoperables”, binarismos como ser coreana o japonesa cuando en realidad es las dos. La música, el baile, la historia misma une a las protagonistas con una Corea ancestral y las distancia de la necesidad del idioma para habitar su cuerpo, que es el “lugar donde se desarrolla la lucha por la agencia y el poder y se llevan a cabo las diferentes negociaciones para sobrevivir” (Yamasaki 2019, 396). En todas sus novelas, las protagonistas no salen airoas de estas negociaciones, pero Yang-ji sí logró llegar a una respuesta y encontrar una forma de vivir.

Hacia el final de *Yuhi*, *onni* está hablando con su tía sobre la partida de Yuhi y ésta le dice:

—Cuando logres superar los sentimientos, que te atormentan ahora mismo, estarás bien. No hay diferencia entre Japón o Corea. Lo importante es mirar cómo viven las otras personas y decidir cómo quieres vivir tú. Con un poco más de paciencia, podrás sobrellevarlo. (Lee 1993.Y, 443)

Como ya hemos visto, *Yuhi* no tiene la paciencia y no logra superar esos sentimientos, sino que permanece pasiva y es incapaz de encontrarse cómoda en el espacio entre el japonés y el coreano. Por otra parte, Yang-ji, con sus acciones no llega al mismo destino que sus protagonistas. Yang-ji pasa de tocar el *koto* japonés a enamorarse del *kayagŭm* coreano, decide viajar a Corea y estudiar danzas tradicionales, pero también escribe en ese

país toda su obra en japonés y gana el premio más importante que la literatura japonesa podía otorgarle. En su ensayo *Bokoku de kurashite yonkagetsume* (「母国で暮らして四か月目」, “Cuatro meses en mi tierra natal”, 1984) escribió que “como más placer me generaba escribir, menos podía aguantar el odio que crecía en mi interior. Reconociendo este odio y rastreando su causa, me encontré con la difícil verdad de que venía del ‘Japón’ que llena la ‘lengua japonesa’. Comencé a sentir que tenía que reevaluar tanto el lenguaje como la cultura en mi interior [...]” (Lee 1993.E3, 642). No cabe duda de que el japonés es el origen del conflicto interno que tenía con ser *zainichi*, pero fue también el idioma en el que podía expresar la lucha en su interior y en ese sentido sí la consideró si no su “lengua materna”, sí su lengua elegida para la escritura y por tanto la de sus ideas.

Sin embargo, para lograr “reevaluar la cultura y lenguaje”, Yang-ji tuvo que buscar su lugar en Corea y por eso le dedicó su cuerpo a ese país. Aprendió otro idioma en el sonido de los instrumentos tradicionales y de los movimientos del baile, que le permitió encontrar una respuesta más allá de las palabras a su resolución de vivir como una mujer *zainichi*. Por eso, para Lee “redescubrir el lenguaje corre en paralelo con redescubrir el ‘país materno’” (Lac 2020, 14). Esto mismo lo dice Yang-ji en una entrevista con el crítico Kawamura Minato para la revista *Bungakukai*:

Escribí mis novelas en japonés porque la lengua materna con la que hablo y escribo es el japonés, pero siento que el coreano es la lengua materna de mi sangre. El coreano es la lengua materna de mi cuerpo. Y es por eso por lo que continúo bailando. De cierta forma, mi baile coreano es la lengua materna de mi cuerpo y sangre, mientras que mis novelas en japonés están escritas en las palabras de mi lengua materna [...] de esa forma tengo dos lenguas maternas (Kawamura 1989, 283).

Yang-ji encuentra en su obra una serie de distancias para poder mirar su experiencia con objetividad. La más importante es la distancia que encuentra entre la idea del país y el idioma maternos, en la aparente decisión de que elegir uno, no es negar el otro. Ella misma dice que pasó de buscar en el *kayagŭm* las raíces a su patria cuando era joven, a escribir y tratar de expresar el problema *zainichi* a través de estos libros (Lee 1993.E5, 665). Sobre todo, escribe en *Watashi ni totte no bokoku to nihon*, a través de la escritura de Yuhi tuvo que hurgar en las partes más débiles de sí misma y entender algo que ninguna de sus protagonistas supieron ver: que el problema *zainichi* también puede verse como un problema fundamental del ser humano, el problema existencial de separar el ideal mental de la realidad (Lee 1993.E5, 665). Esto la regresa a la pregunta fundamental de su primer ensayo —¿cómo vivir en el mundo?— y su respuesta es que el camino de la verdadera “liberación espiritual” (Lee 1993.E5, 666) no es la “utopía” que plantea Lie y que Yuhi buscaba, sino que sólo se consigue teniendo la valentía y fuerza de aceptar la realidad tal cuál es y elegir “seguir viviendo” (Lee 1993.E5, 666).

El hogar de Yuhi puede ser Japón, como bien dice Lie, pero el de Yang-ji se encontraba en la ambigüedad. Sus palabras vivían en japonés, mientras su cuerpo podía enraizarse en el pasado de Corea porque a diferencia de su protagonista más famosa, Yang-ji no se mantuvo pasiva, no trató de habitar solamente la tierra ancestral, ni la utopía imaginaria, sino que se enfrentó a la incertidumbre del presente en cuerpo y obra y así encontró un lenguaje que le dio fuerza para elegir vivir. Tal vez por esto es por lo que encuentro que la mayor tragedia de la vida de Yang-ji fue que por una casualidad del destino su cuerpo fuera a morir a Japón.

Más allá de este hecho anecdótico, reducir la obra de Yang-ji a lo personal y a lo trágico sería hacerle un flaco favor. Como han dicho teóricos como Wender, Lac, Kawamura y Yamasaki o el jurado del Premio Akutagawa, en la manera en la que habla de su propia experiencia como *zainichi*, en las particularidades de las historias de sus protagonistas, Yang-ji también pone en evidencia una exaltación a la vida y a la posibilidad que ofrece el entregarse a una experiencia activa y artística, a través de la música, el baile y la literatura; esta es la posibilidad de poner distancia con sus circunstancias y verse con más objetividad.

## CONCLUSIONES

Lee Yang-ji murió el 22 de mayo de 1992. Paku Kyonmi asistió a su funeral y escribió un texto sobre ese momento. Cuando la entrevisté, además de regalarme una copia del texto, me contó su contenido. Me habló de la tristeza general de sus padres, de la belleza de Yang-ji aún en la muerte, de la experiencia de ayudar a vestir su cuerpo para el velorio. Me dijo que en los funerales tradicionales japoneses se viste a los difuntos de color blanco, pero, aunque Yang-ji estaba rodeada de flores blancas, a la hora de vestirla, su madre eligió la vestimenta nupcial tradicional de la isla Jeju, donde la tradición dicta que debe enterrarse vestidas de este modo a las mujeres que mueren sin haberse casado. El vestido es especialmente colorido y se destacaba entre todas las flores blancas. Paku Kyonmi me dijo que al final de todo, Yang-ji, debajo del blanco fúnebre japonés había ostentado los colores tradicionales coreanos.

Dentro del libro de sus obras completas, además, venían algunos de los epitafios que escribieron Kim Sŏk-pŏm, Takai Yūichi (高井有一) y Iwahashi Kunie (岩橋邦枝). En el de Kim Sŏk-pŏm, que se publicó en la revista *Gunzō* en japonés, habló de cuando se conocieron en Seúl y de la amistad que habían entablado. Un detalle a remarcar es que él decide dirigirse a ella como 이양지, su nombre escrito así, en coreano, de tal forma que el *hangŭl* irrumpe entre las letras japonesas de la misma forma que en *Yuhi*.

Como dije en el capítulo anterior, mientras hacía esta investigación pensé muchas veces que la tragedia más grande de la vida de Yang-ji había sido morir en Japón, cuando ella había elegido, con tanta agonía y trabajo, vivir en Seúl. La obra que dejó es impresionante si consideramos que la escribió en apenas una década y en esa obra logró

capturar no sólo una parte fundamental de la experiencia *zainichi*, sino también dejar huella de los cambios en la manera en que ella entendía la vida. Como mencioné en la introducción es la continua comunicación entre vida y obra, entre autoría y escritura, lo que me atrajo de este proyecto.

A través de esta tesis presenté una historia de la literatura *zainichi*, un género de la literatura japonesa que, como bien teorizó Kim Sök-pöm al acuñar el término *nihongo bungaku*, pone en entredicho la conexión entre literatura, identidad y lengua. Dentro de la literatura *zainichi*, Lee Yang-ji ocupa un lugar importante como la primera escritora y la segunda *zainichi* en ganar el Premio Akutagawa. Su obra es intimista, más preocupada por la interioridad de sus personajes que por grandes sucesos históricos o políticos. Sus novelas y ensayos son altamente autobiográficos, como muestra Carol Hayes (2000). Sin embargo, al leer sus ensayos se encuentra una búsqueda clara de poner distancia con su propia identidad. En el capítulo dos delineé la primera distancia que encuentra al disminuir el carácter autobiográfico de sus novelas, desde *Nabi t'aryöng*, que es una novela basada completamente en los hechos de la vida de su autora, hasta *Yuhi*, donde el rastro es mucho más sutil.

En el capítulo tres desarrollé otros tipos de distancia que pueden encontrarse en la obra de Yang-ji. La primera y más obvia fue la distancia geográfica, dado que sus protagonistas se van alejando de Japón, donde suceden *Nabi t'aryöng* y *Kazukime*, para suceder totalmente en Seúl: *Koku* y *Yuhi*. La siguiente distancia que exploré es la que Yang-ji logra con los diversos tipos de focalización. A pesar de que casi todas sus novelas están narradas en primera persona, la distancia entre la narradora y la personaje *zainichi*, aquella mujer que está en estado de *hazama* y tiene un conflicto identitario representado por la

búsqueda del *urinara* (país materno), va creciendo. El foco se va alejando más y más de la subjetividad de la personaje *zainichi* hasta llegar a *Yuhi*, una novela narrada por una mujer coreana que observa a la protagonista.

La siguiente distancia que Yang-ji logra a través de sus novelas es una distancia o extrañamiento con el idioma japonés. En el capítulo cuatro analicé la relación entre el coreano y el japonés para concluir que las grafías con las que Yang-ji decide escribir muestran la cercanía de los personajes con cada idioma. Aquí fue vital rastrear primero la diferencia entre *katakana* y *hiragana* y más tarde el uso de *hangŭl* en *Yuhi*, así como la traducción que se da al japonés. Sobre todo, en esta última novela, al elegir una narradora exófona cuya lengua no es la misma que aquella en la que el libro está escrito, se forma una distancia total que permite hablar del japonés en japonés como algo que le pertenece al “otro”. Esto, además de crear distancia, también subraya y pone en entredicho la relación entre país materno, lengua materna e identidad.

A partir de poner en duda la idea de lengua materna, el siguiente paso de la investigación fue enfocarme en el país materno y la relación que tienen la autora y protagonistas con esta idea. Para esto partí de las nociones de John Lie (2008) sobre la relación de cierta literatura *zainichi* con Corea como un “país ancestral” y, por tanto, una relación tanto con el pasado como con un futuro idealizado del país, pero nunca con el presente. Si bien Lie enfocó su análisis sobre todo en *Yuhi*, yo lo amplié a las otras tres novelas para ver la relación que cada protagonista tenía con esta Corea antigua. Mientras que Lie propone que *Yuhi* es incapaz de quedarse en Corea puesto que su relación es siempre mítica, yo propuse que Yang-ji, quien también se relacionó ampliamente con la cultura de este país ancestral, logra dar sentido a su existencia como *zainichi* y aceptar la

inherente ambigüedad de su identidad al tomar una postura activa ante esta cultura, traerla al presente y habitar su cuerpo a través de ella bailando, tocando instrumentos y cantando. Es a través de escribir en japonés, pero vivir en Corea que Yang-ji encuentra cómo es posible pertenecer al *hazama* entre ellas.

Finalmente, es importante volver a una de las ideas primigenias que apunté en la introducción. Mi interés en la obra de Yang-ji nació de pensar en la relación que puede haber entre vida y obra, la manera en que cada una repercute en la otra. El caso de Yang-ji es excepcional para hacer este trabajo, puesto que no sólo se cuenta con una obra amplia cuya escritura estuvo condensada a una década, sino que también se pueden leer sus ensayos personales, en los que reflexiona acerca de su propia vida. Es verdad que la autora nos da las respuestas desde el principio: para ella, encontrar placer en escribir en japonés la acerca a ese país y a esa lengua, le permite ser japonesa a pesar de vivir en un país extranjero; asimismo, el experimentar las tradiciones coreanas a través de su cuerpo le permite conectar con sus raíces y encontrar una manera de ser coreana a pesar de haber nacido en otra tierra (Kawamura 1989, 278-280). Esta lucha por entender cómo vivir de la que habla desde su primer ensayo es el centro de todas sus novelas, pero, a pesar de que narran la misma herida una y otra vez, al compararlas podemos ver cómo los mecanismos formales y el tratamiento de los temas se vuelve cada vez más sofisticado hasta que Yang-ji no sólo logra contar la historia que deseaba, sino que también encuentra respuestas a las preguntas sobre su propia identidad.

No obstante, si bien el análisis de esta tesis responde a una lectura particular, la de una escritora interesada por la relación entre obra y vida, el campo a explorar en la obra de Yang-ji en particular y en la literatura *zainichi* es inmenso. En el capítulo uno dejo un

primer acercamiento a la literatura de esta población a partir de la cual se pueden encontrar múltiples autores y obras a estudiar. Asimismo, la aparición de una traducción de cuatro de las novelas de Yang-ji (*Nabi t'aryōng*, *Kazukime*, *Anigoze* y *Yuhi*) al inglés abre la posibilidad de más trabajos sobre cada una de sus obras.

Para terminar este trabajo, incluyo un anexo con la traducción de la cronología de la vida de la autora que se da tanto en sus Obras Completas como en la última reimpresión. Espero con este anexo y este trabajo contribuir un poco más al estudio de esta narradora y al interés por su obra y su vida.

## BIBLIOGRAFÍA

S.A. Akutagawa. 2022. Modificado por última vez el 7 de octubre del 2022:

*Nabi t'aryōng*: <https://prizesworld.com/akutagawa/senpyo/senpyo88.htm>

*Kazukime*: <https://prizesworld.com/akutagawa/senpyo/senpyo89.htm>

*Koku*: <https://prizesworld.com/akutagawa/senpyo/senpyo92.htm>

*Yuhi*: <https://prizesworld.com/akutagawa/senpyo/senpyo100.htm>

Atkins, E. Taylor. 2010. *Primitive Selves: Koreans in the Japanese Colonial Gaze, 1910-1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial

Fukuoka, Yasunori. 2000. *Lives of Young Koreans in Japan*. Melbourne: Transpacific Press.

Glade, Jonathan. 2019. “Caught between empire and occupation: censorship, deimperialization, and Koreans in postwar Japan”. *Inter-Asia Cultural Studies*, 20 no. 3, 397-413, DOI: 10.1080/14649373.2019.1652477

Hayes, Carol. 2000. “Cultural identity in the work of Yi Yang-ji”. En *Korean in Japan* ed. Ryang, Sonia. Londres: Routledge: 119-139

Kawamura, Minato. 1989. “Intabyū taidan — ‘Zainichi bungaku’ o koete: Lee Yang-ji” (Una Entrevista—Más allá de la literatura zainichi: Lee Yang-ji). En: *Bungakukai (Mundo literario)*. Tokio: Bungeishunjū: 264-284.

Lac, Astrid. 2020. “From National History to Subject in Writing: Reading the Colonial Korean Poet Yoon Dong-ju with the Zainichi Korean Writer Yi Yang-ji”. *Postcolonial Text*, 15 no.2: 1-18

Lee, Yang-ji. 1993. *Lee Yang-ji zenshū* (Obras completas de Lee Yang-ji). Tokio: Kōdensha

- . 1993.Nt. *Nabi t'aryŏng*. En Lee Yang-ji zenshū (Obras completas de Lee Yang-ji). Tokio: Kōdensha: 11-60
- . 1993.Ka. *Kazukime*. En Lee Yang-ji zenshū (Obras completas de Lee Yang-ji). Tokio: Kōdensha: 61-96
- . 1993.Ko. *Koku*. En Lee Yang-ji zenshū (Obras completas de Lee Yang-ji). Tokio: Kōdensha: 137-220
- . 1993.Y. *Yuhi*. En Lee Yang-ji zenshū (Obras completas de Lee Yang-ji). Tokio: Kōdensha: 391-450
- . 1993.E1. *Watashi wa chōsenjin*. En Lee Yang-ji zenshū (Obras completas de Lee Yang-ji). Tokio: Kōdensha: 579-591
- . 1993.E2. *Kotoba no tsue o motomete*. En Lee Yang-ji zenshū (Obras completas de Lee Yang-ji). Tokio: Kōdensha: 647
- . 1993.E3. *Bokoku de kurashite yonkagetsume*. En Lee Yang-ji zenshū (Obras completas de Lee Yang-ji). Tokio: Kōdensha: 641-643
- . 1993.E4. “*Hyōgo no toshi*” *Sōru eno kenokan*. En Lee Yang-ji zenshū (Obras completas de Lee Yang-ji). Tokio: Kōdensha: 644-646
- . 1993.E5. *Watashi ni totte no bokoku to nihon*. En Lee Yang-ji zenshū (Obras completas de Lee Yang-ji). Tokio: Kōdensha: 648-668
- Lie, John. 2008. *Zainichi (Koreans in Japan). Diasporic Nationalism and Postcolonial identity*. Berkley: University of California Press.
- . 2017. “Korean Diaspora and Diasporic Nationalism”. En *The Routledge Handbook of Korean Culture and Society* edt. Youna Kim. Routledge, Taylor & Francis Group: 245-253
- Park Nelson, Kim. 2016. *Invisible Asians: Korean American adoptees, Asian American experiences, and racial exceptionalism*. Nuevo Brunswick: Rutgers University Press

- Pimentel, Luz Aurora. 2012. *Constelaciones: ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas, UNAM.
- Ryang, Sonia. 2002. "Dead-End in a Korean Ghetto: Reading a Complex Identity in Gen Getsu's Akutagawa-Winning Novel *Where the Shadows Reside*". *Japanese Studies*, 22 no. 1: 5-18
- . 2009. "Introduction: Between the Nation. Diaspora and Koreans in Japan". En *Diaspora without a Homeland* editado por Sonia Ryang y John Lie. Los Ángeles: University of California Press: 1-20
- Ryu, Catherine. 2007. "Beyond language. Embracing the figure of 'the Other' in Yi Yang-ji's *Yuhi*". En *Representing the Other in Modern Japanese Literature*, editado por Rachael Hutchinson y Mark Williams. Londres: Routledge: 312-330
- Shin, Michael D. 1999. "Interior Landscape and Modern Literature". En *Colonial Modernity in Korea*, editado por Gi-Wook Shin y Michael Robinson. Cambridge: Harvard University Asia Center: 248-287
- Takemoto, Toshio. 2015. "Constructing the self in Megumu Sagisawa's and Miri Yu's travelogues: a case study of two Japan-based female writers of Korean origin". *Contemporary Japan*, 27 no.2: 169-188
- Takeuchi, Emiko. 2013. "Zainichi chōsenjin sakka no nihongo bungaku" (Literatura en japonés de los escritores coreanos zainichi). En: *Kaku, Nanen. Bairingaruru na nihongo bungaku (Literatura en japonés de carácter bilingüe)*. Tokio: Sangensha: 226-245.
- Van der Haagen-Wulff, Monica. 2015. "Dancing the In-Between with Homi Bhabha. Becoming Minor as a Resource and Instrument of Postcolonial Migration Research." En: *Schlüsselwerke der Migrationsforschung: Pionierstudien und Referenztheorien*, Wiesbaden: Springer VS: 379-399.
- Wender, Melissa. 2005. *Lamentation as History: Narratives of Koreans in Japan, 1965-2000*. Stanford: Stanford University
- . 2010. *Into the Light*. Honolulu: University of Hawaii Press.

- Yamasaki, Nobuko Ishitate-Oku(no)miya. 2019. "Body as a Battlefield" *Azalea: Journal of Korean Literature & Culture*. 12: 319-414
- Yi, Christina. 2013. "Fissured Languages of Empire: Gender, Ethnicity, and Literature in Japan and Korea, 1930s–1950s". Tesis de doctorado. Columbia University
- Yi, Christina. 2016. "National Language, Imperialization, and the Gendered Aporia of Empire." *Positions: Asia Critique*, 24 no. 4: 813–837
- Yildiz, Yasemin. 2012. *Beyond the Mother Tongue*. Nueva York: Fordham University Press.



## ANEXO

### Cronología de Lee Yang-ji

Hasta marzo de 1989, este registro fue escrito por la propia autora.

1955 (Shōwa año 30):

El 15 de marzo nazco como la hija mayor de Lee Du-ho (이두호) y Oh Yōng-hŭi (오영희) (con dos hermanos mayores y dos hermanas menores) en Yamanashi-ken, Minamitsuru-gun, Nishikatsura-chō. Mi padre llegó a Japón de Moseulpo, la punta sur de la isla Jeju, para trabajar como marinero y vendedor ambulante de seda. Finalmente se asentó al pie del Fuji y tomó el apellido Tanaka.

1959 (Shōwa año 34):

4 años. Nos mudamos de Nishikatsura-chō a Fujiyoshida-shi.

1961 (Shōwa año 36):

6 años. Entro a la escuela primaria Shimoyoshida.

1964 (Shōwa año 39):

9 años. Mis padres se naturalizan japoneses. Me cambian el nombre a Tanaka Yoshie, que oficialmente escribimos con los caracteres (淑枝), pero en casa usamos otros caracteres (良枝), que son los mismos que los de mi nombre coreano Yang-ji. Me enteré hasta que tuve más 20 años de que mi hermano mayor (entonces 16) se rehusó a naturalizarse.

1965 (Shōwa año 40):

10 años. En mi quinto año de primaria escribo una obra de teatro que mis compañeras y yo ensayamos intensivamente para presentarla ante nuestros compañeros. El título es *Kokoro ni taiyō o mote* (「心に太陽を持って」, *Lleva el sol en tu corazón*). Escribo el guion y el tema musical, que todavía puedo tararear.

1967 (Shōwa año 42):

12 años. Entro a la secundaria Shimoyoshida. Leo por primera vez a Dazai Osamu y a Dostoievski.

1970 (Shōwa año 45):

15 años. Entro a la preparatoria Yoshida de la prefectura Yamanashi. Aprendo danza tradicional japonesa en la Escuela Fujima con el profesor Fujima Toyohisa. Comienzo a tocar el *koto* en la Escuela Yamada con la profesora Watanabe Shikyō. Aprendo *ikebana* en la Escuela Ohara con la profesora Mutō Kōyō. Leo a Nagai Kafū. Sueño con ser maestra de *koto*.

1972 (Shōwa año 47):

17 años. A principios del tercer año de preparatoria dejo la escuela. Las peleas entre mis padres empeoran, de tal manera que después de vivir separados, da inicio el proceso judicial del divorcio. Huyo de casa varias veces y me voy a Kioto, donde comienzo a vivir y trabajar en un *ryokan* para turistas, como recepcionista y sirvienta.

1973 (Shōwa año 48):

18 años. Gracias a un arreglo del dueño del *ryokan*, me admiten en la preparatoria Ōki de la prefectura Kioto para cursar mi tercer año. Allí conozco al profesor de historia de Japón, Kataoka Hidekazu. Gracias a este encuentro, comienzo a pensar mi sangre y mi nación.

1975 (Shōwa año 50):

20 años. Entro a la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad Waseda, pero la dejo después de un semestre. En este periodo comienzo a estudiar *kayagūm* (el *koto* coreano), que me causa mucha fascinación, con la profesora Chee Son-ja y también aprendo danza coreana. Publico el ensayo *Watashi wa chōsenjin* (「私は朝鮮人」, “Yo soy coreana”) con la editorial *Kōbunken* en el libro *Aozora ni sakebitai* (『青空に叫びたい』, *Quiero gritar hacia el cielo azul*).

1976 (Shōwa año 51):

21 años. En agosto durante una semana participo en la huelga de hambre en el parque Sukiwabashi para denunciar ante los japoneses y solicitar la liberación de Lee Dūk-hyōn (이득현), a quien se le acusa, probablemente de manera falsa, de ser el autor del incidente Marushō. Recibo mucho apoyo, pero comienzo a sentir aversión por mi manera de vivir, sólo repitiendo las razones, posturas públicas y *slogans* de otros. Me emocionan los autores Takeda Taijun, Kawakami Hajime y Kropotkin.

1979 (Shōwa año 54):

24 años. Se publica mi ensayo *Sanjo no ritsudō no naka e* (「散調の律動の中へ」, “Hacia el ritmo de Sanjo”) en la revista estacional *Sanzenri*. Mi propósito de vida es tocar *sanjo*, solos clásicos para *kayagūm*. Dos años después, el ensayo se publica en el libro *Shuki Zainichi chōsenjin* (『手記在日朝鮮人』, *Notas de coreanos zainichi*) publicada por la editorial Ryūkei shosha.

1980 (Shōwa año 55):

25 años. En mayo, mientras ocurre el Levantamiento de Gwangju, visito por primera vez Corea. Aprendo a tocar el *kayagūm* y *p'ansōri* con Pak Kwi-hŭi, tesoro nacional, y a tocar mientras canto. Me impacta el conocer la danza folklórica chamánica y, por eso, decido estudiar con la profesora Kim Suk-cha.

En octubre, mi hermano mayor, Tanaka Tetsuo (31), muere súbitamente de una hemorragia subaracnoidea.

1981 (Shōwa año 56):

26 años. En diciembre mi segundo hermano, Tetsutomi (30), muere de una meningitis cerebral por causas desconocidas.

Después de un año en el curso propedéutico, entro al Departamento de Lengua y Literatura Coreana de la Universidad de Seúl, pero pido una interrupción de estudios y vuelvo a Japón.

1982 (Shōwa año 57):

27 años. Por motivo de la muerte de mis dos hermanos mayores, termina el proceso judicial de divorcio de mis padres en la Corte Superior. Se publica *Nabi t'aryōng* (『ナビ・タリョン』, *El lamento de una mariposa*), novela que escribí mientras vivía en una casa de huéspedes en Seúl, en el número de noviembre de la revista *Gunzō*. La imagen de la tela larga y blanca que se utiliza en el *salpuri*, una danza chamánica tradicional, para liberar el *han* se volvió para mí un símbolo de la llamada “vida”.

1983 (Shōwa año 58):

28 años. Se publica *Kazukime* (『かずきめ』, *La buceadora*) en la revista *Gunzō* de abril. En diciembre, en la misma revista, se publica *Anigoze* (『あにごぜ』, *Venerable hermano mayor*). En septiembre se publica *Kazukime* en forma de libro por la editorial Kōdansha.

1984 (Shōwa año 59):

29 años. Regreso a la Universidad de Seúl, al Departamento de Lengua y Literatura Coreana. La editorial Moūmsa (모음사) de Seúl publica *Kazukime* en coreano con el nombre *Henyo* (해녀), como se les llama a las mujeres que bucean. En este libro se incorporan también mis otras obras como *Nabi t'aryōng*, *Anigoze* y *Kazukime*. Se publica *Koku* (『刻』, *Tiempo grabado*) en la revista *Gunzō* en agosto.

1985 (Shōwa año 60):

30 años. El libro *Koku* se publica en febrero por la editorial Kōdansha.

Su versión coreana con el nombre *Kag* es publicada por la editorial coreana JoongAng Ilbosa (중앙일보사).

Se publica en la revista *Gunzō* de mayo *Kagee no mukō* (『影絵の向こう』, *Más allá de las imágenes de sombra*).

*Tobihiro no gogo* (『鳶色の午後』, *Una tarde color marrón*) se publica en el número de *Gunzō* de diciembre.

1986 (Shōwa año 61):

31 años. Se publica *Raii* (『来意』, *La intención de venir*) en el número de *Gunzō* de mayo.

Se publica *Aoiro no kaze* (『青色の風』, *El viento azul*) en el número de *Gunzō* en diciembre.

La versión en coreano de *Raii* titulada *Neŭi* (내의), por la lectura coreana de los kanjis, se publica por la editorial Samsinkag (삼신각).

1987 (Shōwa año 62):

32 años. El ensayo titulado *La danza chamánica tradicional* se publica en *Asahigraph* (アサヒグラフ).

1988 (Shōwa año 63):

33 años. Me gradúo de la carrera de Literatura y Lengua Coreana de la Universidad de Seúl. Mi tesis se titula “Princesa Bari, el mundo que vincula/enlaza”. Se trata de la visión coreana del otro mundo y el del *kami* que se presenta en el *muga* (chamánico), del vínculo oral, estos conceptos los estudio desde el punto de vista de la historia de las mujeres. Por esto, tuve que revisar la importancia de la recepción del budismo en el chamanismo.

Paso un año en el posgrado de Danza en Universidad Ewha para Mujeres como investigadora visitante.

En noviembre se publica *Yuhi* (『由熙』 [ユヒ, 유희]) en *Gunzō*.

1989 (Shōwa año 64,  
Heisei año 1):

34 años. 2 de enero: Lee Dŭk-hyŏn muere a los 75 años cerca de la ciudad de Mishima. En 1977 fue liberado y desde entonces estaba en el proceso de apelación para un nuevo juicio. Él me dejó una tarea tan grande que no creo que podré resolverla durante mi vida.

Enero: *Yuhi* gana el 100° Premio Akutagawa.

Febrero: Se publica *Yuhi* como libro en Kōdansha. También se publica la versión coreana en la editorial Samsinkag. En este volumen además de *Yuhi* se integran las traducciones de *Raii*, *Aoiro no kaze*, *Kazukime* y *Nabi t'aryŏng*.

Marzo: Entro a la maestría en danza de la Universidad Ewha para Mujeres para investigar cómo ordenar la belleza de la repetición en la danza ritual budista a través de los fenómenos de sincretismo del chamanismo y el budismo.

Marzo: Recibo el Premio Honorífico de la Cultura y el Deporte de los Ciudadanos de Fujiyoshida.

Abril: Se publica en la editorial Dong-an ilbo (동안일보) el ensayo *Mokuren ni yosete* (「木蓮によせて」, “Sobre la magnolia”). Se publica la versión coreana de *Nabi t'aryŏng* en la editorial Samsinkag. En el volumen se publican también *Anigoze*, *Kagee no mukō*, *Tobihiro no gogo* y *Koku*.

Junio: Yang-ji pide un permiso de ausencia temporal. Se publica *Yuhi*, junto con *Aoiro no kaze*, en la versión china en chino tradicional en la editorial Huang Guan Chubanshe (皇冠出版社).

Julio: Regresa temporal a Japón.

Octubre: Hace presentaciones de baile en dos ciudades, Izumo y Fujiyoshida, con obras de *sungmu* (el baile de los monjes) y de *salpuri*.

Noviembre: Diálogo con la escritora Ōba Minako (大庭みな子).

Noviembre y diciembre: Estancia en Izumo.

1990 (Heisei año 2):

35 años. Marzo: Regresa al posgrado de la Universidad Ewha para Mujeres.

Octubre: Da una conferencia en Seúl titulada *El urinara y Japón para mí* (「私にとっての母国と日本」) como invitada de la Fundación de Cultural de Corea y Japón. Ella escribió el manuscrito original para esta conferencia en coreano. Este fue su primer texto en este idioma, sin contar algunos reportes de escuelas. Se interesa por las montañas y sube a Bukhansan.

Diciembre: Da unas presentaciones de danza (danza de monjes) junto con Kim Suk-cha, entre otras bailarinas, en el Auditorio del Centro de Artes de Seúl.

De noviembre a marzo del siguiente año vive en el Hotel Shilla de Seúl.

1991 (Heisei año 3):

36 años. Abril: Se muda del Hotel Shilla en el barrio Hyoja en el distrito Jongno al barrio Sangsu en distrito Mapo. Empieza a escribir *Ishi no koe* (『石の聲』, *La voz de las piedras*) mientras estudia el posgrado.

Diciembre: La maestra Kim Suk-cha, que fue su razón para interesarse por la danza tradicional coreana, fallece. En el mismo mes, completa los requisitos del posgrado de la Universidad Ewha para Mujeres.

1992 (Heisei año 4):

37 años. Enero: Regresa a Japón con intención de estar dos semanas, pero la enfermedad inesperada de su hermana menor hace que extienda su visita.

Febrero: Después de mucho tiempo, vive con su familia en la casa de su hermana menor. Comienza a escribir con el procesador de palabras, que había evitado hasta entonces. Se suspende el regreso a Seúl.

Marzo: Se concentra en la escritura de *Ishi no koe*.

Abril: Renta un departamento en Shijuku, Tokio. Empieza a vivir sola.

Mayo: Su otra hermana menor (Sakae) se va a Estados Unidos para casarse. Mientras tanto, Yang-ji se entusiasma y colabora en la edición de la revista informativa en cuatro idiomas *We're*, que su hermana menor estaba preparando.

18 de mayo: Presenta síntomas de una gripa leve. Toma un antigripal.

19 de mayo: Debido a los dolores de cabeza y la fiebre alta, pasa todo el día descansando en casa.

20 de mayo: Su fiebre no baja, así que la llevan en ambulancia al Hospital de la Universidad de Medicina para las Mujeres de Tokio, ubicado en Shinjuku. Le diagnostican una gripa simple, lo que le da alivio. Por la noche cena con su familia y pasa un rato en casa de su hermana menor. Toma el medicamento que le recetó el hospital y la fiebre baja temporalmente.

21 de mayo: Muy temprano por la mañana nuevamente presenta dolores en el pecho y regresa al mismo hospital. Le diagnostican una pulmonía, pero a falta de camas desocupadas, la trasladan en ambulancia al hospital del distrito Suginami. Allí la diagnostican de gravedad y le dicen que ya no se puede hacer nada, por tanto, regresa de nuevo al Hospital de la Universidad de Medicina para las Mujeres de Tokio, a la unidad de cuidados intensivos. Al atardecer, la trasladan al Centro Cardiovascular del mismo hospital. Recibe anestesia para el dolor y la dificultad respiratoria. Entra en

coma. Los médicos especialistas le dan tratamiento y temporalmente se estabiliza.

22 de mayo por la mañana, los médicos le avisan a la familia de que su estado ha cambiado repentinamente. A las 8:42am se declara su muerte por una miocarditis aguda.

Agosto: Se publica *Ishi no koe* en la revista *Gunzō*.

Septiembre: *Ishi no koe* se publica en forma de libro en Kōdansha

Diciembre: Se publica la versión coreana de *Ishi no koe* en Sansinkag.

Hasta marzo de 1989 Lee Yang-ji escribió esta cronología ella misma, pero se agregó la información de la publicación de las versiones coreanas. Después de marzo de 1989 la cronología la continuaron los editores de sus obras completas que se publicaron en 1993 y se agregó la información sobre la versión coreana y china.

Para esta traducción, realizada por mí y la profesora Satomi Miura, mantuvimos el estilo en primera persona de la primera parte de la cronología y sólo continuamos la traducción de lo escrito por los editores hasta el año de su muerte.