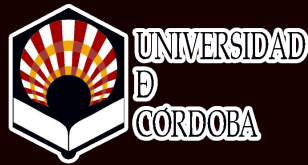


Japón en Córdoba

De un paso al otro lado del mundo

Antonio Míguez Santa Cruz y
E. Macarena Torralba García
(Coords.)





Título: *Japón en Córdoba: De un paso al otro lado del mundo*

Colección: *Japón en Córdoba*

Proyecto desarrollado por: Asociación Cultural Akiba-Kei y Universidad de Córdoba

Coordinación: Antonio Míguez Santa Cruz y E. Macarena Torralba García

Diseño y Maquetación: E. Macarena Torralba García

Diseño de Portada: E. Macarena Torralba García

Edición: Asociación Cultural Akiba-Kei y Universidad de Córdoba

© de los textos: los autores

ISBN: 13 978-84-697-8549-2

Depósito legal: CO 2535-2017

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra se halla protegido por la ley, que establece penas de prisión y /o multa, además de las correspondientes indemnizaciones a los autores por daños y perjuicios, para quienes reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, la presente obra académica. Lo anterior también se extiende a su transformación, interpretación, o ejecución fijada en cualquier tipo de soporte, e incluso a una eventual comunicación oral a través de cualquier medio sin la preceptiva autorización.

Japón en Córdoba

De un paso al otro lado del mundo

Antonio Míguez Santa Cruz y
E. Macarena Torralba García
(Coords)

Editan
**Asociación Cultural Akiba-Kei y
Universidad de Córdoba**

Autores

Antonio Míguez Santa Cruz

Sandra Carrascosa Urbán

Ismael Cristóbal Montero Díaz

E. Macarena Torralba García

Carolina Plou Anadón

Manuel De Moya Martínez

Andrés Camacho López

Diego Bejarano Palma

Raúl Fortes Guerrero

Jose Montaña Muñoz

Analia Lorena Meo

Alejandro Pizarro Carrasco

Índice

- 9** **Presentación**
Antonio Míguez Santa Cruz y E. Macarena Torralba García
- 14** **El Kojiki y los mitos del Japón.**
Antonio Míguez Santa Cruz
- 24** **El budismo japonés a través de su herencia artística y arquitectónica.**
Sandra Carrascosa Urbán
- 40** **El sueño frustrado de Toyotomi Hideyoshi. O los samuráis que quisieron emular a la Emperatriz Jingū.**
Ismael Cristóbal Montero Díaz
- 57** **Japón y el japonismo a través de sus influencias en el arte.**
E. Macarena Torralba García
- 72** **Conocer Japón a través de fotografías. 1850-1912.**
Carolina Plou Anadón
- 88** **Taishō: El Japón de entreguerras visto por los viajeros españoles.**
Manuel De Moya Martínez
- 101** **Mishima y la muerte del legendario samurái de Edo.**
Andrés Camacho López
- 116** **Cuentos de Tokio: Forma y fondo de un film universal.**
Diego Bejarano Palma
- 130** **La visión ambivalente de la ciencia y la tecnología en el cine de Hayao Miyazaki.**
Raúl Fortes Guerrero

Índice

- 154** El Jidaigeki contemporáneo en la crítica cinematográfica española.
Jose Montaña Muñoz
- 179** Entre la hibridez y las alteridades: los casos de Bleach y Highschool of the Dead.
Analia Lorena Meo
- 198** Visión de los jóvenes asiáticos sobre Japón: Diferencias encontradas entre población y gobierno.
Alejandro Pizarro Carrasco

Presentación

Se quiera o no, el tiempo va abriéndose paso hasta en los rincones más recónditos de cada sociedad. Casi como un susurro, transforma el destino y muta los pensamientos terrenales al plasmar en papel los incontables logros y pérdidas que la humanidad ha logrado. Durante el transcurso de nuestra extensa historia esa constante ha unido y alejado multitud de pueblos, conformando un pasado particular pero a la vez conectado con otros lugares, al igual que Orihime e Hikoboshi se funden cada año pese a hallarse separados por un mar de estrellas. Y es que el relato histórico nos ha demostrado que naciones a priori tan diferentes y alejadas como Japón y España se hallan realmente unidas por medio de un hilo invisible. Este cordel ha permitido, pues, que lugares tan dispares se fundan en una estrecha amistad hoy más palpable que nunca, a través de un flujo intercultural que, siglo tras siglo, genera influencias artísticas, económicas y sociales mutuas. En tal marco de cordialidad no es extraño asistir al nacimiento de productos y eventos de distinta índole que muestran una vez más el interés por parte de diversos colectivos hacia todo lo que provenga de ese espacio al otro lado del mundo. Fruto de este encuentro nace la propuesta de Japón en Córdoba, donde se recogen diferentes matices históricos, mitológicos y artísticos de las estrechas relaciones que aún mantienen los Extremos Occidentales y Orientales.

Hablamos de un festival que celebra las relaciones entre Oriente y Occidente a través de la formación y la diversión. Este evento ha sido organizado conjuntamente por las Asociaciones Culturales Crossover y Akiba-Kei, procedentes respectivamente de Granada y Córdoba. Además de ello, hay que destacar la labor de apoyo organizativo que el Ayuntamiento de Córdoba, a través de la Casa de la Juventud, ha aportado. La primera de las ediciones, realizada en abril de 2017, se erige como un nuevo pilar sobre el que afianzar nuevos puentes culturales. Y sin duda este soporte está bien cimentado, tanto en su contenido como en su exitosa acogida, pues supuso un encuentro sin precedentes entre Oriente y Occidente en la ciudad de las *Tres Culturas*. En *Japón en Córdoba* los más de cuatro mil asistentes disfrutaron de un completo contenido que los trasladó por un instante a la tierra de Amaterasu. Así lo atestigua un gran Matsuri en el que se apostó por exhibir diferentes muestras de la tradición nipona, como pueden ser las artes escénicas del kabuki, la danza tradicional o las artes marciales. Por otro lado, el público disfrutó de un extenso mercado de artesanías y todo ello acompañado de una completa propuesta de actividades dirigidas a

todos los públicos: desde cuentacuentos llegados de las islas niponas hasta talleres y demostraciones *in situ* del cuidado de los bonsáis.

Por supuesto, no podemos dejar de lado la didáctica y la formación del proyecto cordobés, que es también el motivo de la realización de este libro. La edición de Japón en Córdoba de 2017 cerró con un seminario de conferencias articuladas en torno a las influencias recíprocas entre Japón y España, celebradas en su totalidad en la sala mudéjar del Rectorado de la Universidad de Córdoba. Destacamos de este encuentro la brillante exposición sobre los distintos mecanismos de adaptación de la nobleza nipona que realizó el catedrático en Historia Moderna, Enrique Soria.

Ahora nos gustaría realizar una breve presentación de lo que podrá encontrarse el lector en sus andadura por los diferentes capítulos. Comenzando por el origen de los tiempos, se ha trazado una cronografía que rige esta publicación. En primer lugar, asistiremos al nacimiento del archipiélago japonés de la mano del Prof. Antonio Míguez quien, junto a Izanami e Izanagi, nos muestra el germen de la sociedad nipona de la época ancestral. Este profesor y doctor por la Universidad de Córdoba ha desgranado de manera magistral los principales contenidos de uno de los libros capitulares de la mitología japonesa: el Kojiki. Monumental cimiento de la mitología del país del sol naciente, el texto fue escrito en el año 712, compilando las antiguas leyendas fundamentales de Japón y otorgando un *corpus* religioso al shintô. Así, el Dr. Míguez nos muestra la profunda complejidad propia de los kami-gamis, además de explicar por qué este sistema de creencias ha arraigado tan profundamente en la tradición nipona.

Si continuamos la singladura los lectores podrán sumergirse en un apasionante capítulo de naturaleza artística. En él, Sandra Carrascosa expone un interesante estudio sobre la arquitectura y escultura budista creada en Japón, en la cual se diseccionan las diferentes figuras que componen el ideario budista japonés en relación a su vertiente humanística y arquitectónica. El objetivo de la autora no ha sido otro que hacer llegar al espectador inexperto la complejidad de las metáforas de la simbología budista a través de los primeros templos en el archipiélago.

Por su parte, Ismael Cristóbal Montero Díaz nos relata uno de los grandes sueños frustrados de la historia militar japonesa, el conflicto de las Guerras Imjin, protagonizado por Hideyoshi Toyotomi, la Corea de Seonjo y la China Ming. Conviene subrayar una de las matizaciones que el autor manifiesta en el artículo, pues afirma que el interés de Japón sobre la Península Coreana se originó ya en el siglo III d. C, perdurando hasta mediados del siglo XX. Sin duda, se trata de un valioso aporte historiográfico sobre el restañamiento y lenta cicatrización de las heridas entre dos países íntimamente relacionados.

Las corrientes del tiempo propician que se mezclen las esencias de ambos puntos del globo. Este hecho, expuesto desde la vertiente artística, es conocido como *japonismo*, y la doctoranda Macarena Torralba nos muestra unas interesantes conclusiones al respecto. De este modo, lo que se inicia como un estudio de las influencias del grabado japonés en el arte modernista europeo, se transforma en una cautivadora retrospectiva sobre las influencias de arte japonés en las creaciones occidentales, llegando hasta el inicio mismo de las relaciones entre Japón y Occidente: la llegada de los primeros europeos a las costas de Kyushu. Con ello nació uno de los más intensos y breves momentos de influencia recíproca entre Oriente y

Occidente, el arte *namban*, y tras ellos, en diferentes momentos de compatibilidad entre ambas naciones, se terminó por configurar el japonismo.

Llegando a la contemporaneidad, encontramos algunos de los estratos más seductores de esta publicación. Uno de ellos es el escrito por la autora Carolina Plou, junto a quien el lector se sumergirá en los inicios experimentales y artísticos de la fotografía japonesa. Ya desde mediados del siglo XIX, gracias a la Restauración Meiji, Japón volvió a sentir de forma intensa ese lazo que lo unía a Occidente. Por ello, paralelamente a la modernización del país, se incrementaron los contactos personales y culturales tanto con Europa como con América. En este panorama no solo se trabajó el arte japonista desde la vertiente pictórica o escultórica, sino que se introdujo una de las mayores herramientas estéticas del arte de la época: la fotografía. Así, por medio de la instantánea podemos apreciar los símbolos que permitieron crear a los artistas del periodo, además de aprehender un completo retrato antropológico de aquella sociedad.

El doctorando Manuel De Moya Martínez interviene en este libro con un curioso análisis de uno de los periodos más breves pero intensos de la contemporaneidad japonesa: la época Taishō (1912-1926). Gracias a este autor conocemos las relaciones historiográficas españolas relacionadas con el Japón de esta etapa, pudiendo apreciar las posteriores consecuencias de una visión más bilateral respecto a economía y política entre ambos países.

Tras ello, el también doctorando Andrés Camacho, expone uno de los ejes principales de su investigación a través de la vida del escritor Yukio Mishima, enfatizando su trágico final en Noviembre de 1970. Influidor por el Bunburyōdō, este escritor japonés idealizó la vida del samurái correspondiente a la época de los shogunatos. Mishima afirmaba que la pluma y la espada debían seguir un mismo sendero, axioma que intentó demostrar a cada gesto a lo largo de su vida y obra. Finalmente esta importante figura del panorama japonés decidió suicidarse mediante el rito tradicional *bushi*, el seppuku.

Llegamos al trabajo de Diego Bejarano, becario FPI de la Universidad de Zaragoza. Este investigador nos introduce en uno de los episodios más brillantes del cine japonés gracias a la figura de Yasujiro Ozu. En el artículo se analiza un cenit innegociable dentro de la filmografía del cineasta, "Cuentos de Tokio", estrenada en 1953. Los elementos estéticos y simbólicos de la obra de Ozu se encuentran recogidos en su totalidad en este largometraje, así como su característico uso de planos fijos, las escenas con vistas a ras de suelo o el uso del espacio escénico de 360° en lugar del habitual 180°.

Paralelamente, el Dr. Raúl Fortes, especialista en animación y cultura japonesa, exhibe un completo estudio sobre uno de los grandes pilares del cine de animación del país del sol naciente: Hayao Miyazaki. A partir del análisis de sus obras más emblemáticas, y tomando como referencia algunos largometrajes maestros de la historia del séptimo arte, este profesor de la Universitat de València relaciona la trayectoria cinematográfica de Miyazaki con ciertos elementos como la referencia a las bombas atómicas, el interés por las aeronaves bélicas, el *steam-punk* o el *cyberpunk*.

Los amantes del cine oriental tampoco pueden descuidar el artículo que el Dr. José Montaña ha realizado para la ocasión. En este capítulo el autor analiza la crítica cinematográfica española en relación a la filmografía del archipiélago japonés, concre-

tando sus esfuerzos en las grandes obras maestras que recrean el pasado histórico de aquel país. Gracias a ello, Montaña pone en valor el género cinematográfico del *jidaigeki*, situándolo como una interpretación de la historia japonesa desde la óptica actual.

También Analia Lorena Meo, procedente de la Universidad de Buenos Aires, ha realizado un estudio sobre la historieta gráfica japonesa en relación a la tradición y el folclore japonés. En particular, el texto se centra en dos obras especialmente significativas por su temática: *Bleach* y *Highschool of the Dead*. En el primero de los casos, se estudia la cultura japonesa su la sociedad, analizando la mezcla entre lo tradicional y lo moderno. En la segunda de las obras se desarrollan diversas ideas nacidas en el marco de un manganime de trasfondo apocalíptico.

Nuestra publicación colectiva finaliza con un estudio realizado por Alejandro Pizarro. En él se compilan las relaciones políticas y económicas actuales que el país del sol naciente posee a nivel internacional, tanto con Occidente como con sus vecinos China o las dos Coreas. Con ello el autor pretende mostrar cómo estas afectan a las futuras generaciones, hoy jóvenes, siendo las claves para su próximo desarrollo. Sin duda un tema de interés y actualidad en el marco de la globalidad.

Como se ha podido comprobar la publicación está cargada de diferentes matices articulados en torno a las relaciones entre Asia y Europa, a nivel histórico, político, económico y artístico. No quisiéramos cerrar esta presentación sin antes agradecer profundamente a todos los autores que nos han honrado con su participación, así como a la Asociación Cultural Akiba-Kei, co-editora de este ejemplar y una de las propulsoras del proyecto cultural Japón en Córdoba. Tampoco nos olvidamos de los co-organizadores del proyecto, Crossover y el Ayuntamiento de Córdoba, así como de la colaboración inestimable de la Universidad de Córdoba. Sin ellos, el compendio que hoy ha caído en sus manos nunca hubiera conocido la luz.

*Antonio Míguez Santa Cruz
Macarena Torralba García*

El Kojiki y los mitos del Japón

Antonio Míguez Santa Cruz
Universidad de Córdoba

Resumen

En el año 712 se escribiría uno de los libros más importantes de la historia japonesa: el Kojiki. Este tratado compila antiguas leyendas fundamentadas a partir de la mitología de la religión autóctona de Japón, el shintô o sintoísmo. El sintoísmo es un sistema de creencias de irrevocable tendencia animista, según el cual los *kami-gami* se hallan muy cercanos a la naturaleza además de entremezclarse con los antepasados.

Si bien nos enfrentaríamos ante una obra de naturaleza semi-histórica de estímulo cultural, realmente su trasfondo es eminentemente propagandístico. Durante el s.VII el emperador Tenmu deseó apuntalar la institución imperial encargando la escritura del Kojiki porque usurpó el trono del crisantemo a su propio sobrino. Aparte, recreando una genealogía mítica, se quiso establecer una jerarquía de clanes oficial de manera que el suyo, el perteneciente a los vencedores de Yamato, enraizará con el origen mismo de la nación.

Palabras Clave: *Mitología, Shintô, Propaganda política, Emperador, Nacionalismo.*

Abstract

In the year 712, one of the most relevant books of the Japanese history was written: the Kojiki. This treaty compiles the fundamental legends from the mythology of the autonomous religion of Japan called: Shinto or Shintoism. Shinto is a system of beliefs or thoughts of undeniable animistic tendency, according to which, the Kami-gami are very close to Nature as well as their intermixing with ancestors.

Although we are referring to a semi-historical and cultural piece of work, its background is eminently propagandistic. During the 7th century, Emperor Tenmu wanted to strengthen the imperial institution ordering the writing of the Kojiki because he usurped the Japanese throne to his own nephew. Apart from this fact, an official clan hierarchy was established recreating a mythical genealogy, so that his clan, the one which prevailed in the Yamato region, could have direct connection with the early origin of the nation.

Key Words: *Mythology, Shintô, Politic propaganda, Emperor, Nationalism.*

El Kojiki y los mitos del Japón

Un canon religioso (y político)

Las llamadas *Crónicas de antiguos hechos de Japón*, popularmente conocidas como *el Kojiki*, son una serie de rollos escritos a principios del s. VIII por el noble Ô no Yasumaro bajo la premisa de enlazar al Mikado con los mismos dioses y el nacimiento de la nación japonesa. La redacción, que en un principio podría achacarse a un interés meramente cultural, en realidad responde a la necesidad política de legitimar la institución imperial en un momento de inestabilidad, sobre todo debido a la cercanía de la guerra dinástica de *Jinshin*¹, o al cambio de los Sui por los Tang acaecido en China durante el siglo anterior. De este modo, nos hallamos ante un relatario que solapa la leyenda con la pseudo-historia, colmado de héroes, deidades y grandes mandatarios.



Figura 1. Retrato de Yasumaro. Kikuchi Yôsai, circa 1830.

¹ Conflicto sucesorio acaecido en Japón allá por 672 a raíz de la muerte del emperador Tenji. La cuestión es que Tenji designó a su hermano Ôama como su sucesor al no tener un descendiente masculino, aunque finalmente cambió de parecer con el nacimiento tardío de un hijo varón. Ante esa eventualidad obligó a su propio hermano -y hasta ese momento legítimo heredero- convertirse en sacerdote budista además de condenarlo a la soledad de un templo perdido en las montañas. A pesar de todo, la guerra estalló principalmente en función de los intereses de los seguidores de ambos candidatos, más que por los candidatos mismos. Lo paradójico reside en que Ôtomo, habiendo tomado el trono como emperador, decidiría suicidarse tras apenas un año de mandato; entonces su tío Ôama le sucedió en el trono del crisantemo como el emperador Tenmu, en un proceso varias veces visto a lo largo de la historia japonesa.

Por todo lo anterior se considera a Yasumaro el primer historiador de Japón aunque con todas las *comillas* que podamos ponerle al término. Noble de quinto grado y posiblemente hijo del militar Ô no Honji, es indudable que pese a firmar un texto parcial e interesado realizó una labor encomiable de compilación de mitos antiguos, confiriéndoles una estructura coherente dentro del nuevo orden gubernativo establecido. Estamos pues ante un personaje en cualquier caso brillante y cuyo legado intelectual acompañó, por sentar un canon, al discurrir de los siglos o la expansión de la geografía.

El célebre Carlos Rubio y Rumi Tani han sido los responsables de la por ahora única traducción al castellano de una obra tan capital. Del primero, quien ha llevado al castellano a autores como Soseki o Mishima, poco podemos decir salvo que nadie ha llegado más alto que él en esto de la traducción y lingüística japonesa en España. Por su parte, la profesora Tani, de padre japonés y madre española, impartió a principios de siglo la lengua de Cervantes en varias universidades niponas, siendo en la actualidad profesora titular de la Complutense de Madrid. En 2009, un año después de traducir el *Kojiki*, ambos profesores colaboraron nuevamente en la transcripción al español del *Heike Monogatari*, un complejísimo relato a medio camino entre la épica y la elegía tan solo por debajo en importancia del *Romance de Genji*.

Cuando Yasumaro presentó su trabajo a la emperatriz Genmei en 712 no podía imaginar que otro texto semejante llamado *Nihonshoki* (720), desplazaría al *Kojiki* por estar concebido para recitarse en chino, el idioma culto en las cortes de Asuka, Nara y Heian. Esa circunstancia cambiaría dependiendo de los contextos políticos y religiosos del país, llegando al punto de que *La crónica de antiguos hechos* se relanzaría durante el s. XVIII debido a los intereses nacionalistas del literato Motoori Norinaga. Profundo creyente de la doctrina *sonno joi* – literalmente, reverenciar al emperador y expulsar a los bárbaros–, le pareció buena idea primar la religión nacional, el shinto, sobre las agregaciones chinas y así potenciar la figura de los descendientes de Amaterasu, cuando los balleneros rusos y estadounidenses rondaban con más asiduidad el archipiélago, o incluso los británicos demostraban una superioridad total en las guerras del opio. Por tanto, si Japón se sentía amenazado por las potencias occidentales ¿no era hasta cierto punto coherente que cerrase filas exaltando sus rasgos y valores más nacionales en contraposición a lo foráneo? En este sentido, el *Kojiki* fue uno de los elementos más importantes.

En cuanto a la estructura, el escrito se divide en tres partes, a saber: la edad de los dioses, la edad de los héroes y la edad de los hombres. A su vez, cada etapa se subdivide en episodios de distinta extensión e importancia, de los que rescataremos seguidamente algunos.

Creación de Japón

Al igual que sucede en multitud de volúmenes semejantes -La Teogonía, La Biblia, El Silmarillion- en el *Kojiki* se explica cómo surge la materia desde el vacío primordial. Aquí se coge prestado de China el mito del huevo cósmico, para dar paso poco después al nacimiento de las islas japonesas a manos de la séptima generación de dioses: Izanagi e Izanami.

Izanagi, el varón, situado desde el puente celestial, introdujo una naginata en las aguas que formaban la masa del mundo. Al extraer la hoja, varias gotas cayeron de nuevo a la superficie para solidificarse, formándose de este modo el archipiélago de Japón.



Figura 2. Izanagi antes de introducir su naginata en los mares. Detalle de emaki, circa s. XV. Anónimo.

La muerte de Izanami

Solidificado el suelo, los dioses erigieron un gran pilar en torno al que jugaron, libidinosos. Como fue la mujer Izanami quien se dirigió en primera instancia a su compañero, todos los hijos engendrados resultaron deformes y contrahechos, entre los que destacó el niño babosa, Hiruko.

Una vez averiguado el origen del problema, ambos dioses repitieron el cortejo salvo por el distinto proceder de Izanagi, quien en esta ocasión llevó la iniciativa en la relación sexual. Entonces tuvieron multitud de hijos e islas en perfecta condición, pero la diosa murió poco más tarde por las quemaduras resultantes de parir al dios del fuego, Hi-no-yagihayao-no-kami.

El descenso al Yomi

Izanagi, transido de dolor después de haber perdido a su amada, decidió bajar al Yomi y pedirle a sus jueces que la liberasen. Una vez llegó a las puertas en plena oscuridad y las golpeó, fue la misma Izanami quien abrió emocionada, pero le confesó que le sería imposible abandonar el inframundo por haber probado los frutos propios de esa tierra.

Aun así y ante la insistencia de su esposo, a Izanami se le concede volver a la superficie con una condición: su marido deberá esperarla pacientemente en la entrada hasta que estuviera preparada. Pasaron las jornadas y el dios ya no pudo resistir adentrarse en la tierra de los muertos. Al no poder apreciar nada debido a la negrura, prendió de fuego su cabello en una púa del peine y así contempló cómo su esposa se acicalaba para el viaje en un estado de corrupción avanzado.

Incapaz de digerir el espanto, Izanagi huyó por los túneles buscando la luz, al tiempo que era atacado por multitud de espíritus menores y criaturas del abismo. A esa persecución se unió la grotesca figura de su esposa, que no paraba de increparle y maldecirlo a sus espaldas. Ya fuera de las entrañas del *Yomi*, el dios fue capaz de taponar la entrada con una roca. Desde el otro lado los gritos de frustración de Izanami retumbaban por todo el archipiélago, llegando a jurar

que, por la infidelidad de su marido, cada día arrastraría mil vivos al submundo, a lo que Izanagi contestó que entonces generaría mil quinientos nacimientos por jornada. Así nació el mito de la muerte y nacimiento de los hombres, y he aquí que tenemos el primer ejemplo de una japonesa muerta atormentando a un marido de ética irregular.

Según el mitólogo Mircea Eliade (Eliade 373), el parecido de este mito con el de Orfeo y Eurídice puede deberse a un tronco común hindú, que se propagó tanto al este, influenciando a los chinos y japoneses, como al oeste, donde llegaría hasta Asiria o Babilonia, para más tarde cristalizar en la cultura grecolatina.

Nacimiento de Amaterasu

Recién salido de la inmundicia lobreguez del *Yomi*, Izanagi decidió limpiar la suciedad de su cuerpo en un lago con corriente de agua. Entonces, entre otra gran cantidad de espíritus, nacieron tres principales: del ojo izquierdo Amaterasu, diosa del sol; del derecho Tsukuyo, dios de la luna; y de la nariz Susano, deidad del mar, la fiereza y la guerra.

Cierto día Izanagi encontró a Susano llorando porque deseaba conocer a su difunta madre. Su padre reaccionó desterrándolo y en venganza el *kami* ofuscó a su hermana Amaterasu de distintas formas. La más cruel se produjo al arrojar los restos de su caballo favorito por el suelo de la hilandería celestial, motivo por el cual la diosa del disco solar decidiría esconderse, asustada, en las profundidades de la tierra, privando así a Japón de la luz del astro rey.



Figura 3. *Izanami en estado de corrupción juzgando a Izanagi.* Milek Jakubiec, 2015.

El carácter violento y díscolo de Susanoo, así como la irracional devoción hacia una madre que nunca llegó a conocer, pueden deberse a que en el momento de su nacimiento el olor a podredumbre del *yomi* aún persistía en la nariz de su padre. Para el shinto todo lo relacionado con la corrupción es nefando, pues hablamos de un sistema de creencias vitalista y regenerador. Además, la identificación de Amaterasu con la pureza y la relevancia elemental de la luz, en contraposición con los defectos del primitivo Susanoo, habla claro de una jerarquización de las deidades establecida por Yasumaro en función de si fueron adoradas por los vencedores de Yamato (Amaterasu) o los derrotados de Izumo (Susanoo).

Amaterasu y la cueva

El mundo gobernado por las sombras era una imagen terrible que solo podría solucionarse si Amaterasu salía de su refugio. El resto de dioses se congregaron en las inmediaciones de la boca de piedra sellada, y entonces Ama no Uzume empezó a bailar dejando ver con sus delicados movimientos parte de sus senos y genitales. El estruendo ocasionado por el resto de kami-gami al observar el espectáculo causó interés en Amaterasu, que decidió asomarse para saber qué ocurría en el exterior.

Cuando la diosa del sol preguntó a Uzume qué celebraban, esta le constestó que habían descubierto otra diosa magnífica y que ya no la necesitaban. Amaterasu lo creyó porque vio su propio reflejo en un espejo sujetado por otros kami-gami. Tan fascinada como asolada ante aquella situación se descuidó durante un segundo, momento aprovechado por un *kami* que la agarró del brazo sacándola de la caverna.



Figura 4. Origen de la música y la danza a las puertas de la cueva. Shunsai Toshimasa, *biombo*, 1887.

Susanoo y Orochi

En su destierro Susanoo se encontró con una pareja de ancianos sumidos en la tristeza. El motivo de sus tormentos no era otro que Orochi, una serpiente colosal de ocho

cabezas que, desde hacía siete años, se presentaba en Izumo para devorar a cada una de las hijas del matrimonio. Susanoo reparó en una joven bellísima situada a pocos metros del encuentro. Rápidamente, dedujo que ella era la última hija y que pronto Orochi acudiría a cobrar su tributo. Susanoo prometió derrotar a la serpiente primordial a cambio de la mano de aquella mujer tan hermosa.

El dios guerrero construyó una estructura de madera con ocho huecos donde colocó barriles de sake. A su paso por la provincia el monstruo olió el alcohol y lo bebió hasta embriagarse, momento aprovechado por Susanoo para decapitar todas sus cabezas. Del interior de Orochi surgió Kusanagi, una espada mítica vital para la mitología japonesa posterior y que fue obsequiada a Amaterasu en gesto de disculpa por sus acciones pasadas.



Figura 5. Susanoo matando a Yamata no Orochi. Toyohara Chikanobu, circa 1880.

Ninigi y los tres tesoros

Ninigi fue el nieto de Amaterasu y el abuelo de Jinmu, el primer emperador. Descendió de los cielos para plantar la tierra y concederle a la familia imperial los llamados tres tesoros: la espada *Kusanagi*, el espejo *Yata no kagami* y la joya *Yasakani no magatama*.

El personaje es relevante no solo por justificar la divinidad de la casa imperial, sino porque además ocasionó, sin desearlo, la mortalidad de los emperadores pese a su origen divino. La cuestión es que Ninigi cayó enamorado de la princesa Konohama-Sakuya, pero se negó a desposarse por segunda vez con su hermana mayor, demasiado vieja y fea. Por su falta de delicadeza, el padre de ambas maldijo a los emperadores despojándoles de su inmortalidad y condenándoles a vivir, de este modo, como hombres comunes en su paso por la tierra.

Yamato Takeru y Kusanagi

Príncipe imperial del s. IV de difícil carácter. Sus similitudes con Susanoo lo llevaron incluso matar a un hermano, hecho que lo condenó a sofocar personalmente las revueltas de Kyushu y el oeste de Honshu.

A uno de sus enemigos más acérrimos lo asesinó travistiéndose de sirvienta, como ya hiciera Hércules en la mitología grecolatina. Sin embargo, el exilio de Takeru siguió estando colmado de calamidades; en cierta ocasión sus enemigos aprovecharon una cacería para tenderle una trampa que dejó a Takeru atrapado en un círculo de fuego. Entonces, blandiendo de un lado a otro a Kusanagi, originó torbellinos y tempestades, consiguiendo así evadirse de las llamas.

No podemos evitar aludir a los múltiples paralelismos existentes entre este personaje y el Arturo europeo. Al fin y al cabo hablamos de dos espadas mágicas, *Kusanagi* y *Excalibur* como justificadoras de la legitimidad real de su portador, y a su vez cedidas por dos mujeres místicas: la Dama de Ise y la Dama del Lago, respectivamente.

La emperatriz Jingu

Esta emperatriz cayó poseída por un espíritu y emitió un oráculo donde se afirmaba que en el oeste existían ricas tierras aptas para la conquista. El emperador Tarashi Naka Tsushiko no creyó las palabras del oráculo, por lo que dejó de tocar el koto, matiz esencial si se deseaba rendir respeto al espíritu que se manifestaba. El primer ministro, presente en la ceremonia, rogó al emperador que siguiera entonando la melodía, pero este lo hizo tan a desgana que la música fue ralentizándose hasta que cesó.

El espíritu había fulminado al Mikado por su falta de fe, además de confesarle al ministro dos noticias sobre la nueva emperatriz, Jingu: ella sería tanto la encargada de conquistar Corea como la madre del futuro emperador, pues estaba encinta. Así se construyeron cientos de barcos que fueron llevados en volandas por multitud de criaturas marinas hasta el reino de Silla, cuyo rey, al ver las imponentes embarcaciones, decidió plegarse ante las disposiciones japonesas.

A diferencia de como ocurre con otros capítulos, aquí sí deberíamos conceder una mayor verosimilitud histórica. El mito quizá explique algunas incursiones niponas que, en cualquier caso, pudieron derivar en una imposición tributaria de Japón a Paekche y Silla durante al menos dos siglos.

Por lo demás, las crónicas chinas se referían a esta emperatriz semimítica como Himiko, afirmándose de ella que era una bruja cuyo poder mantenía hechizado a su pueblo.



Figura 6. Emperatriz Jingu en Corea. Tsukioka Yoshitoshi, 1880. Ukiyo-e.

Emperador Nintoku

El emperador Nintoku escudriñó sus dominios desde una altísima colina y vio que no había ninguna columna de humo, por lo que las casas ni siquiera disponían de fuegos que las calentaran. Entonces, decidió eximir de impuestos a su pueblo durante tanto tiempo que su palacio llegó a estar casi en ruinas.

Pasados los años, el emperador volvió a divisar su país desde la misma montaña regocijándose porque el horizonte estaba lleno de columnas de humo. Nintoku reaccionó restableciendo el diezmo con objeto de invertirlo no solo en la reforma de su palacio, sino también en innumerables infraestructuras de común disfrute para todos los japoneses.

La idealización de este emperador está influenciada por el mensaje confucionista, recién asumido por los japoneses durante la redacción del *Kojiki*, y que presentaba a gobernantes sabios y altruistas. Si el pueblo era como un cuerpo, el mandatario constituía la cabeza y el corazón de ese pueblo.

Algunas conclusiones

Las pequeñas historias anteriores son algunas de las más importantes del *Kojiki*, pero a lo largo de sus más de 280 páginas podemos encontrar multitud de ellas. De una forma u otra, advertimos de que su estilo narrativo es arcaico y áspero si se busca simplemente entretenimiento. Incluso se llegan a explotar códigos que, vistos desde nuestra perspectiva, podrían resultar un tanto ajenos e incomprensibles. Hablamos de una serie de rollos que sobrepasan los trece siglos de antigüedad y más allá de una traducción precisa, adaptada e inmejorable, este detalle seguramente indisponga a un gran sector del público por la propia naturaleza del original.

Ahora bien, cualquiera que ansíe aprender sobre la nación japonesa en sus más diversas facetas dispone aquí de una lectura obligatoria. A nivel religioso, antropológico, mitológico, literario o incluso poético —existen multitud de poesías que preludian al *waka* en la obra— el *Kojiki* es un compendio único y sin precedentes. Asimismo, es básico dar por sentado que ninguno de los datos aparecidos en el texto pueden ser tomados como verdaderos, ni tan siquiera aquellos que atañen a episodios presuntamente semi-históricos. Las incursiones de Jingu en Corea o las conquistas de Takeru en el oeste seguramente hablen de sucesos reales, aunque potenciados a través de mitos extraordinarios con el fin de cincelar una historia gloriosa, protagonizada por los heroicos antepasados de gobernantes también gloriosos, y por tanto, incuestionables de forma alguna.

En suma, si damos por hecho que nos hallamos ante uno de los vértices fundamentales de la literatura, mitología y religión japonesas, el valor del *Kojiki* residiría en su inmenso registro de subtextos susceptibles a ser desentrañados por quienes tengan la capacidad de hacerlo. Ahora bien, nunca sea abordado desde una lectura pasiva o literal, pues los eventos que en él se cronican no dejan de ser entelequias menos elaboradas y fascinantes que otras presentes en libros mucho más antiguos y —hermenéuticamente— ricos.

Bibliografía

Ainslie, T. (1988): *Encyclopedia of Asian history*, Collier McMillan, Londres.

Eliade, M. (1978): *Historia de las creencias y las ideas religiosas: de la edad de piedra a los misterios de Eleusis*. Paidós. Barcelona.

Yasumaro “Trad. Carlos Rubio” (2008): *Kojiki: crónicas de antiguos hechos de Japón*. Trotta. Madrid.

El budismo japonés a través de su herencia artística y arquitectónica

Sandra Carrascosa Urbán

Graduada en “Estudios de Asia y África” en la especialidad de Japón por la Universidad Autónoma de Madrid y Máster en Comercio Exterior por la Universidad de Córdoba.

Resumen

El budismo se expresa a través de su arquitectura y escultura de una forma sutil y hermosa. Con la intención de que el espectador de ojo inexperto pueda entender un templo budista japonés nace este escrito, el cual se articula en tres partes: introducción, arquitectura y escultura. En la parte de arquitectura se analiza la historia y construcción de los primeros templos de relevancia que comenzaron a surgir en el Japón de los siglos VI-VIII. Finalmente, en el apartado de escultura se hablará de la iconografía budista, haciendo un barrido superficial a esta compleja trama de esculturas a través de un examen físico y simbólico.

Abstract

Buddhism express itself through architecture and sculpture in a beautiful and delicate way. This text was born with the intention of bringing to the inexpert public's eye the way to understand a Japanese buddhist temple. This work articulated in three parts: introduction, architecture and sculpture. In the architecture's part, we will analyze the history and structure of the main temples that were built in the VI-VIII centuries in Japan. Finally, we will do a superficial sightsee of the complex structure of Japanese Buddhism iconography.

Palabras Clave: *Arquitectura, Escultura, Estructura, Templo, Buda*

Key Words: *Architecture, Sculpture, Structure, Temple, Buddha*

El budismo japonés a través de su herencia artística y arquitectónica

Presentación

Según textos japoneses, y en cifras aproximadas, en el año 624 d.C. había unos 46 templos, en el país nipón, cifra que aumentó en 694 d.C. a unos 545 templos. En una ardua labor, he tratado de congrega los templos y esculturas más importantes, para poder hablar de sus aspectos más importantes y ordenarlos de la forma más lógica posible. Mi objetivo principal es que los que los lectores podáis mirar un templo o una estatua budista como algo más que un mero lugar u objeto exótico.

Sin embargo, no podemos hablar del budismo japonés sin antes explicar brevemente cómo llegó a ese país. Gracias al Nihon Shoki¹ sabemos mucho sobre la introducción del budismo en el país aunque, debido a la antigüedad de este documento, los datos no pueden ser tomados como fiables al 100%.

Retrocedamos hasta el siglo VI. Una época de turbulencias políticas en la cual las tres familias más poderosas de todo Japón tenían un papel decisivo en el transcurso de los hechos y contacto directo con la realeza imperial. Estas tres familias eran:

Soga: la familia de nobles más unida a la realeza imperial

Mononobe: más relacionados con el ámbito militar

Nakatomi: más cercanos a la religión tradicional, el sintoísmo

Aunque desde el siglo III-IV ya se sabía de la existencia del budismo gracias a los inmigrantes chinos que llegaban desde el continente, el Nihon Shoki nos cuenta que no sería hasta la década del 550 d.C. cuando llegue a Japón una misión diplomática coreana compuesta por un monje, una imagen budista en bronce y textos sobre aquella “nueva” religión. Este primer contacto con el budismo no gustó al emperador, que encomendó la nueva religión a la familia Soga, mientras que las otras dos familias influyentes auguraban represalias divinas para sus seguidores. Represalias que no tardarían en llegar, ya que poco después de inaugurar oficialmente el primer templo que los Soga construyeron para adorar esa imagen de Buda, se desató una plaga de peste que causó estragos en la población. Los Mononobe y los Nakatomi poco tardaron en acusar al budismo de este hecho por lo que el templo terminó convertido en

¹ En español “Crónicas de Japón”, segundo libro más antiguo de Japón y datado en el año 720 d.C.

cenizas y la estatua en el fondo de un río. Sin embargo, la peste empeoró, por lo que esas acusaciones en contra del budismo comenzaron a derrumbarse. En el año 572 subió al trono el emperador Bidatsu, el primero en apoyar la expansión del budismo y el cual volvió a recibir la visita y los regalos budistas del reino coreano de Baekje. Las diferencias entre las familias influyentes se acrecentaron por culpa de la religión, pero sería en el año 587 cuando el conflicto termine con la victoria del clan Soga y su idea del budismo como religión nacional, que ahora contaba con el apoyo imperial.

Arquitectura

En ese mismo año comienza nuestro recorrido por la arquitectura budista. 587 d.C. es el año en el cual empezó a construirse el primer templo budista oficial, conocido en aquel entonces como Hokōji y actualmente como Asukadera. La construcción de este templo se llevó a cabo gracias a la transmisión de conocimientos desde la península, donde el budismo era ya una realidad extendida.

Este templo, construido en Fujiwara (la capital de ese entonces y actual ciudad de Kashihara) se consagró² finalmente en el año 596. Sin embargo, la mayor parte del templo fue trasladada a la nueva capital, Nara, en el 711, y el resto no sobrevivió a diferentes incendios durante el periodo Muromachi (1185-1333), aunque excavaciones posteriores a la II G.M. nos han permitido hacer reconstrucciones como la que vemos en la *figura 1*.



Figura 1. Reconstrucción de Asukadera. Cedida por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012

Con esta reconstrucción, su garan haichi³ sería como el que vemos en la *figura 2*. En base a esta distribución, vamos a analizar las partes que poseen los templos budistas en Japón. A primera vista, vemos que su planta es prácticamente simétrica. El acceso principal está situado en su minami mon (南門) o Puerta Sur, que posteriormente

² Un templo se considera consagrado cuando se le pintan los ojos a su escultura principal, un rito por el cual se entiende que la deidad pasa a vivir en esa escultura.

³ 伽藍配置 (*garan haichi*) distribución de planta de un templo budista

tendrá mucha importancia y desarrollo, por lo que se llegará a conocer como “Gran Puerta del Sur” (*nandaimon* 南大門). Dicha puerta nos lleva a la central (*chūmon* 中門) por la que accederíamos al recinto del templo en sí. Dentro del recinto nos vamos a encontrar con las partes que observamos en la *figura 2*.

1. Pagoda (*tō* 塔): estas torres eran construidas con alturas impares, normalmente de cinco alturas, como es este caso, por lo que se sería una “go rin tō” (五輪塔), literalmente “pagoda de cinco alturas”.
2. Sala dorada (*kondō* 金堂): es el edificio más importante, ya que aquí se encuentran las estatuas principales, entre ellas la de Buda.
3. Sala de conferencias (*kōdō* 講堂): es la sala donde de discusión teológica, enseñanza y lectura de sutras. En este caso lo encontramos fuera del recinto.
- 4 y 5. *Kondō* del oeste y este, respectivamente.
6. Puerta Central (*chūmon* 中門)
7. Puerta oeste (*nishi mon* 西門)
8. Campanario (*shōrō* 鐘樓) no lo encontramos en los templos sintoístas, pero sí en el budismo, para regular los horarios y ritos de los monjes.
9. Repositorio de sutras (*kyōzō* 經藏).

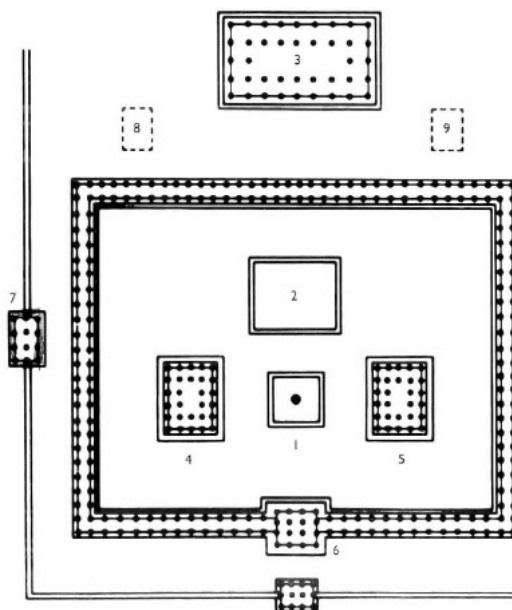


Figura 2. *Garán Haichi de Asukadera*. Penelope Mason (2004): *History of Japanese Art*, Prentice Hall and Harry N. Abrams, Inc.,



Figura 3. Foto actual de Hōryūji. Web Japan Guide: <http://www.japan-guide.com/e/e4104.html>

Conociendo ya las partes básicas de un templo, podemos seguir viendo otros templos y comparar cómo ha ido evolucionando la arquitectura budista en sus primeros siglos de existencia en el País del Sol Naciente. Para ello, vamos a analizar el templo Hōryūji (法隆寺), también en Nara, y que sí permanece en pie a día de hoy.

Este templo era conocido inicialmente como Wakakusadera y fue construido a principios del siglo VII impulsado por el Príncipe Shōtoku (asesor de la emperatriz Suiko e hijo del emperador Yōmei). Este sirviente y asesor de la emperatriz promovió el budismo y la construcción de templos hasta su muerte en el año 622. Como curiosidad, debo apuntar que según se cuenta, este príncipe era altamente respetado y querido, no habiendo tomado nunca una mala decisión.

Volviendo a Hōryūji, como nos cuenta de primera mano el Nihon Shoki, el templo original Wakakusadera fue destruido en el año 670 (después de morir Shotoku) y reconstruido inmediatamente, ya que se había convertido en un lugar de peregrinación para los seguidores del príncipe. Finalmente, su reconstrucción terminó en el año 711 y fue rebautizado como Hōryūji⁴. Actualmente, es considerada una de las estructuras de madera más antiguas del mundo, además de ser un tesoro nacional. En la 4ª imagen podemos apreciar con un simple vistazo que no está construido sobre un eje, como pasaba con Asukadera.

Estos cambios se deben a que el budismo japonés comienza a tener su propio estilo, se establece la singularidad arquitectónica japonesa en la construcción de templos. Recordemos que en el año 711 había ya casi 600 templos en Japón. Ahora la asimetría se convierte en algo hermoso y se rompen lazos con el estilo continental.

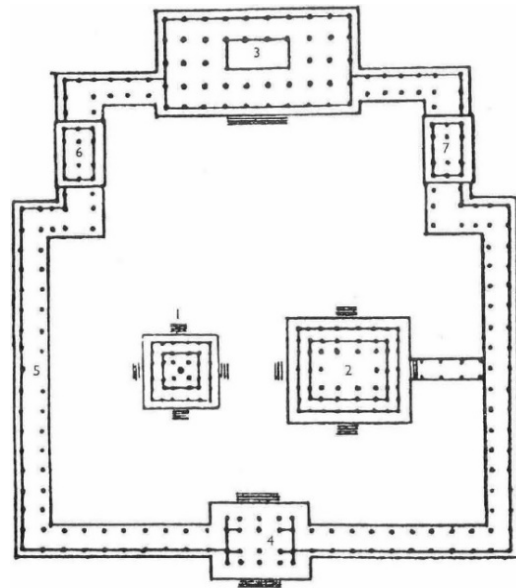


Figura 4. Planta de Hōryūji. Penelope Mason (2004): History of Japanese Art, Prentice Hall and Harry N. Abrams, Inc.

Encontramos la pagoda (2) a la derecha del kondō (1), y esta vez sólo tenemos uno. El modelo de Asukadera de tres kondō no permanecerá como norma de estilo. El kondō (3) sigue estando en la zona superior, pero esta vez todos los elementos están conectados en un pasillo que rodea todo el recinto. En este pasillo encontramos, además del kondō, el campanario (7) y el repositorio de sutras (6). Por otra parte, como ya anticipamos, la puerta central y la sur se han unido para crear una sola entrada de gran tamaño y relevancia que se conocerá como “nandaimon” (南大門) o gran puerta del sur, además de seguir siendo la puerta central o chūmon, como dijimos antes. El elemento que destacaremos de este templo será su pagoda de cinco alturas, que se toma de ejemplo tradicionalmente para explicar su construcción (véase anexo 1)

Esta pagoda se alza entorno a un pilar central (Shinbashira 心柱). En este caso, está formado por un solo tronco de árbol. En otros casos, debido a la escasez de troncos

⁴ Los sufijos -dera y -ji (寺) significan ambos “templo”, el primero es la lectura japonesa del kanji y el segundo es la lectura china. A finales del siglo VII se estableció que todos los templos deberían llevar la lectura china, por eso su nombre pasó de terminar en -dera a terminar en -ji.

tan altos, la shinbashira estará dividida en partes. La pagoda más alta que se conserva mide 52 metros, está dividida en tres partes y se encuentra en Tōji (templo del este), Kioto. Como se puede ver, su pilar está considerablemente enterrado, cosa que cambiará con los años, ya que sólo quedará bajo tierra la base más inmediata de la shinbashira. Continuando con la estructura, este pilar central no está apoyado o sostenido por nada, sólo por su propio peso y, alrededor de él, se establece un sistema de construcción basado en ménsulas que están apoyadas una encima de otra. No hay ningún medio de fijación, como vemos en la *figura 5*. Este sistema ha sido estudiado a fondo y actualmente es aplicado, por ejemplo, en los rascacielos para que soporten terremotos, dilataciones de materiales, etc.

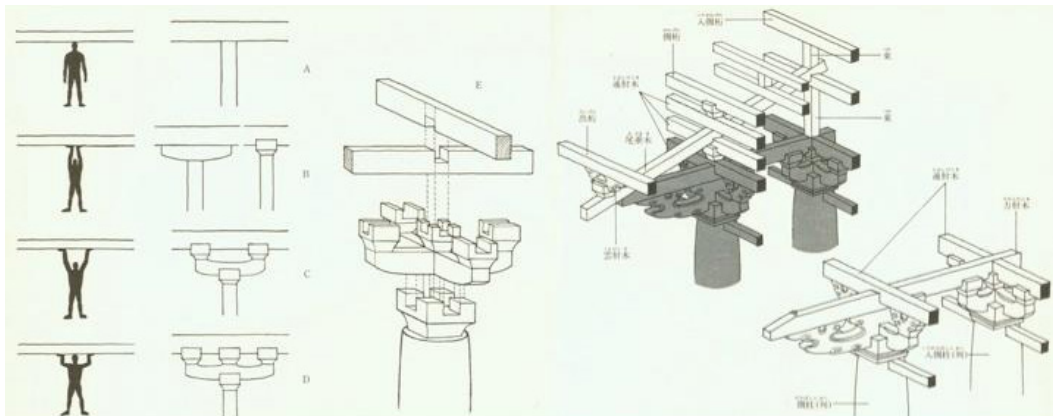


Figura 5. Sistema de ensamblaje de ménsulas. Cedida por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

Justo cuando termina la shinbashira comienza una parte metálica conocida como sōrin (相輪) de la cual destacamos su base semicircular (fukubachi 伏鉢), una pieza de nueve alturas que representa los anillos del mundo budista (kurin 九輪) y una joya budista con forma de lágrima en el extremo más alto (hōshu 宝珠). Este elemento, sin embargo, al ser de metal atraía constantemente los rayos, por lo que multitud de pagodas sufrieron daños o se destruyeron hasta que por fin el pararrayos llegó a Japón en el siglo XIX.

Por último, bajo el pilar central de la pagoda se encuentra la saira, un contendedor que contiene tesoros de la época, documentos sobre la creación y construcción del templo, etc. Con el paso de los años, la pagoda irá perdiendo relevancia y el kondō ocupará el lugar principal en el recinto (que se entendió como una muestra de poder del budismo) como vemos en el siguiente templo: Yakushiji (薬師寺), construido a finales del siglo VII en Fujiwara, igual que el primer templo que analizamos, Asukadera.

Como vemos en la *imagen 6*, a ambos lados del kondō (3) se alzan dos pagodas (1-2) de tres alturas que nos reciben al cruzar la puerta central (8). Este templo

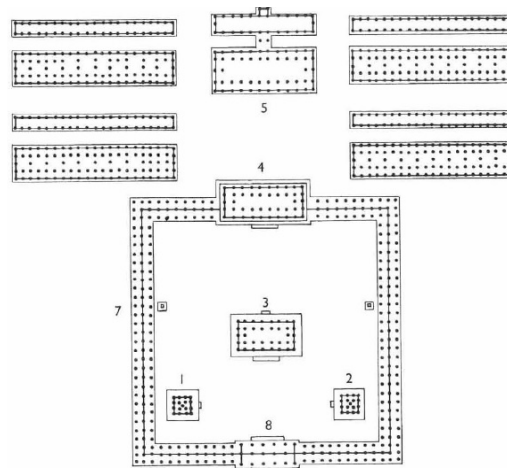


Figura 6. Planta de Yakushiji. Penelope Mason (2004): History of Japanese Art, Prentice Hall and Harry N. Abrams, Inc.,

se construye cuando el budismo se encuentra en un buen momento debido al gran apoyo imperial, cosa que se demuestra en su tamaño, tres veces más grande que Hōryūji. Además, la comunidad monástica era muy importante en esta región, por lo que las zonas destinadas a vivienda de los monjes (6) cobran mucha importancia como vemos en el plano, y se incluye una zona común entre ellas (5). En las excavaciones no se encontraron el repositorio de sutras y el campanario, por lo que no se sabe cómo desempeñaban esa tarea, o si simplemente no se ha encontrado en las excavaciones. En este caso, volvemos a encontrar una puerta central (8) integrada en el corredor (7) pero menos desarrollada que la puerta sur (9), que sigue teniendo más importancia.



Figura 7. Yakushiji en la actualidad. Vista posterior. Cedida por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

Destaca en la construcción de este templo la técnica conocida como “doble mokoshi”, que podemos ver en la *figura 7* y se refiere a los tejados de menor tamaño que están contruidos entre cada nivel. Gracias a esta técnica, las pagodas de Yakushiji están consideradas como las más armoniosas de todo el país. En aspectos técnicos, si vemos el interior de las pagodas (*véase anexo 2*), podemos apreciar una mayor complejidad en la estructura y que la shinbashira no está enterrada, entre otras cosas. Esto es debido a los avances en tecnología y construcción que los japoneses fueron aprendiendo por sí mismos y gracias a las influencias y experiencia del continente.

Este templo lo dedicó el emperador Tenmu a Yakushi, el bosatsu encargado de la curación, ya que hizo caso a sus rezos y curó a su esposa, la emperatriz Jito, de sus problemas de vista. Se consagró en el año 697, pero actualmente sólo se conserva una de sus pagodas, la este, ya que el resto ha sido destruido en algún momento y posteriormente reconstruido. Debido a esto, la pagoda original tiene unos colores diferentes (*Figura 7*), ya que cuando fue restaurado se pusieron los colores que se cree que son los originales.

Como hemos visto, cuando la capital es traspasada a Nara, algunos templos son trasladados a la nueva capital. Sin embargo, Yakushiji no se mueve, sino que se crea otro templo en Nara llamado “Shinyakushiji” o, literalmente, “nuevo yakushiji”.

Finalmente, y ya dentro de la era Nara (711-794), el budismo es adoptado como la religión oficial del país. A partir de entonces, los templos tendrán una financiación

constante y la comunidad monástica se verá altamente beneficiada, lo que hará que sus números se disparen.

Y el primer gran templo que vemos dentro de esta época dorada del budismo es Tōdaiji (東大寺 “Gran templo del Este”). Este templo sería el inicio del uso del budismo como arma política para unir al país. Su historia comienza cuando el emperador Shōmu ordena en el año 743 crear un gran templo de inspiración continental (estamos en la época dorada de la dinastía china Tang) que albergara una estatua gigante de un Buda Vairocana, cuya construcción terminó en el año 749. Sin embargo, para todo esto se necesitaba una gran inversión de dinero, por lo que el emperador Shōmu mandó a multitud de monjes a recaudar dinero por todo el país. Se extendía así la idea de religión nacional cuyos feligreses apoyan y financian. Esta estatua quedó consagrada en el año 752, pero la finalización del resto del complejo continuaría algún tiempo más.

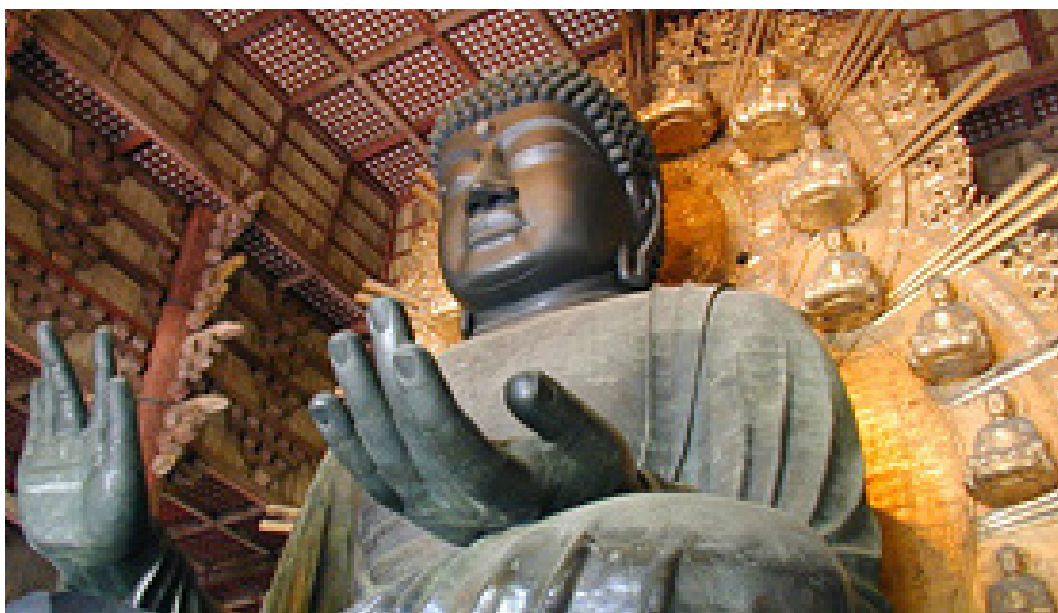


Figura 8. Buda Vairocana de Tōdaiji. Fuente: Web oficial del templo: <http://www.todaiji.or.jp>

Actualmente, esta estatua tiene las siguientes dimensiones según su web: altura: 14.98 m., cara: 5.33 m., ojos: 1.02 m., nariz: 0.5 m., orejas: 2.54 m.

Tōdaiji tiene una planta (*Figura 9*) diferente a las que habíamos visto hasta ahora. Es, sin duda, el templo más grande que se había construido hasta la fecha, y sigue siendo así a día de hoy. Seguimos encontrando una cierta armonía de eje entre el kondō (ahora llamado Daibutsuden (3), 大仏殿 o Gran Sala de Buda) y el kōdō (5), pero las pagodas (1) las encontramos fuera del recinto, al igual que el resto de elementos, y realmente grandes (se dice que 100m de alto, recordemos que actualmente la más alta son 52m).

Cabe destacar la sala de tesoros (Shōsōin 正倉院) (8) que, gracias a su construcción con la técnica “azekura zukuri” (校倉造り) ha permitido albergar multitud de tesoro-

5 Técnica de construcción por ensamblaje en la que los maderos son ensamblados unos a otros y elevados del suelo. Cuando llega el verano, permite que la dilatación de la madera y que el aire fluya. Cuando llega el invierno, esta madera se contrae y cierra el paso del aire, creando un espacio casi hermético.

ros en perfecto estado. Tampoco hay que olvidarse del campanario de este templo, que alberga la campana más grande de Japón, de 3,87m de altura y 3,71m de diámetro.

Este templo ha sufrido innumerables desgracias. Ya a finales de siglo, la pagoda oeste ardió, se derrumbó y no se reconstruyó. En el año 855 la estatua colapsó durante un terremoto, pero fue rápidamente reconstruida. La otra pagoda arderá, junto a todo el complejo en el año 1180 debido al conflicto de los Taira contra los Minamoto, hecho que causó gran revuelo, ya que se habían atrevido a tocar un tesoro nacional, y de nuevo ardió en 1567. La

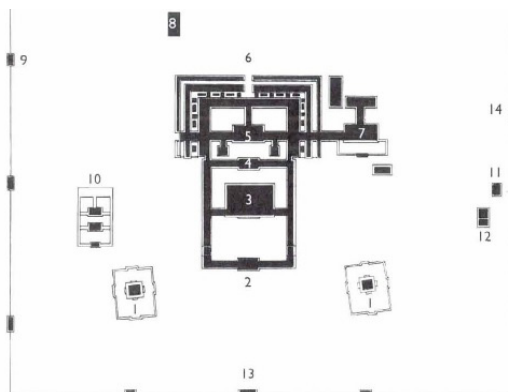


Figura 9. *Planta de Tōdaiji.* Penelope Mason (2004): *History of Japanese Art*, Prentice Hall and Harry N. Abrams, Inc.

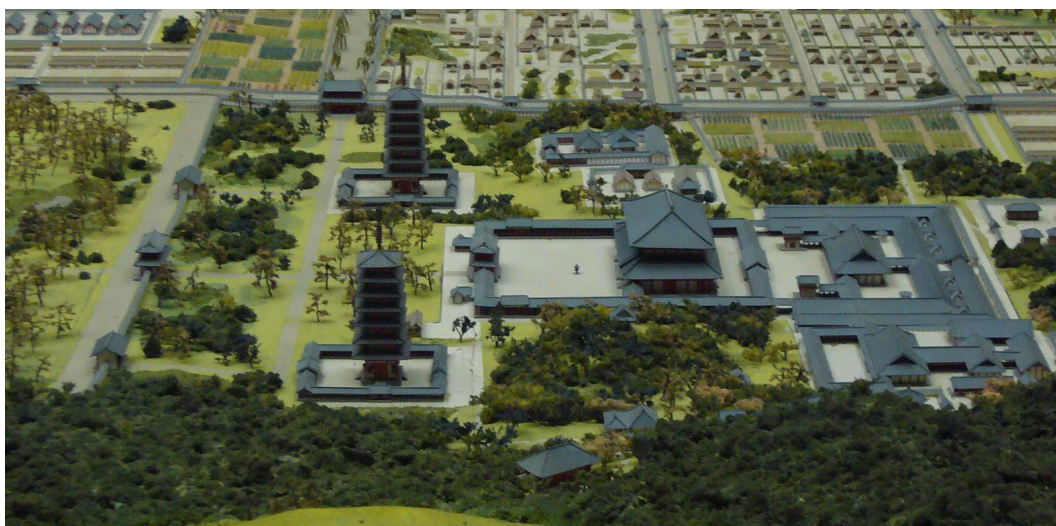


Figura 10. *Maqueta del Tōdaiji original.* Cedida por el profesor Daniel Sastre de la asignatura *Historia del Arte Japonés* de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

primera reconstrucción se hizo gracia al monje Chōgen⁶, y en cinco años la estatua volvió a ser consagrada. Sin embargo, la reconstrucción del complejo en su totalidad duró 10 años. Intentaron mantenerse fieles al original, aunque el daibutsuden⁷ se hizo más alto y se añadió una ventana de madera para poder ver la cabeza de buda en la lejanía.

La segunda reconstrucción fue debido a otro enfrentamiento entre clanes en 1567 como hemos dicho. Esta vez la reconstrucción del templo se retrasó debido a la situación bélica del país, hasta que finalmente se consagró la nueva estatua en 1692 y el templo al completo en 1709. Aun así, todo el templo ha sufrido multitud de pequeñas reparaciones y reconstrucciones a lo largo de los años. Pero el daibutsuden de Tōdaiji sigue siendo la

⁶ Chōgen, 1121-1206

⁷ A partir de la era Heian (794-1185) el kondō pasó a llamarse hōndō y, si tiene dentro una escultura monumental de buda, pasará a llamarse Daibutsuden, como este caso.

mayor estructura de madera del mundo, con estas dimensiones: Ancho 57,012m, Largo 50,480m, Alto 48,742m.

Terminando este apartado de arquitectura, hay que decir que este emperador Shōmu también ordenaría crear los Kokubunji (国分寺) o templos regionales, es decir, se elegiría un templo por región para que se encargara de la administración del culto, cuyo templo “líder” sería Tōdaiji. En este templo se llevarían a cabo ritos nacionales, así como la preparación académica de los monjes en formación. Además, estos templos serían los encargados de hacer los primeros censos.

En resumen, hemos visto cómo se han ido desarrollando los templos budistas en Japón desde su introducción en el siglo VI hasta el siglo VIII. Al principio tuvimos influencia obligada del continente debido a la inexperiencia, y durante muchos años se siguió el modelo de eje axial. Esto lo rompimos con Hōryūji cuando la pagoda y el kondō se dieron la mano, los japoneses empiezan a no tener un modelo que seguir (singularidad arquitectónica). Finalmente empezamos a ver templos más grandes gracias a la financiación gubernamental como Yakushiji con sus dos pagodas como muestra de poder, hasta llegar a Tōdaiji, cuya gran superficie unió al pueblo japonés en torno a budismo, aunque le hizo también objetivo de ataques.

Escultura

Ahora pasaremos a hablar de forma breve, simple y concisa sobre la complejidad que existe dentro del mundo de la escultura budista. El budismo ha sido desde sus inicios una religión muy compleja, desde su iconografía hasta sus ritos y textos. La inauguración de los templos budistas se hace por medio de la consagración de su imagen principal.

En el budismo encontramos cuatro categorías:

Nyōrai 如来: Son los “Buda” en sí.

Bosatsu 菩薩 (o bodhisattva): Son los seres que renuncian a su propio nirvana hasta que todos los seres lo hayan alcanzado.

Myōō 明王: o reyes de sabiduría. Son estatuas muy agresivas que combaten la ignorancia y el mal. Son seres protectores, y siempre llevan armas.

Tenbu 天部: seres celestiales, también están incluidos los “santones” (humanos) del budismo y sus diferentes escuelas y ramas.

Veamos ahora más detalles de cada uno y sus representaciones en la escultura:

Nyōrai 如来

Tienen unas “señales” o características comunes. Existen ciertas señales más básicas, unas 32, pero en el mayor de los casos, son alrededor de 108.

Chokeiso 頂髻相: Indica el bulto que tienen las esculturas en la cabeza. Representa un cerebro muy desarrollado.

Rahotsu 螺髮: son los rizos pequeños en la cabeza. Se dice que cuando el príncipe Gautama se fue de palacio, se rapó el pelo y, al volver a nacer lo hizo en forma de rizo.

Byakugō 白毫: piedra preciosa o un semicristal transparente en la frente. Se supone que es un pelo blanco enrollado que, si se extendiera, mediría unos 15m. Emite la luz de la sabiduría y de la compasión.

Orejas alargadas: debido a la tradición india, los niños llevaban joyas desde pequeños, lo que hacía que sus orejas se alargaran por el peso. Más tarde, se perdería ese supuesto origen y se asocia con la idea de que Buda escucha todas las peticiones humanas.

Konjikisō 金色相: todas las estatuas de buda son doradas. Las que vemos negras es porque se ha perdido ese color. Y esto se debe a que una de las características del cuerpo de Buda es que emite luz.

Shusokushi manmousō 手足指縵網相: Entre sus dedos tiene unas membranas con las que puede atrapar a los fieles.

Mudras (en japonés: In 印 o insō 印相): gestos de las manos, los cuales poseen un mensaje. Pondremos dos como ejemplo:

Semui-in: mano derecha arriba con palma hacia afuera. Representa el poder de Buda de garantizar tranquilidad y libertad ante el miedo.

Segan-in: mano izquierda apoyada. Nos indica que Buda es el camino correcto para liberarnos del sufrimiento.

Postura meditativa

Dentro de las primeras representaciones de Buda, encontramos:

Shaka (釈迦): el Buda histórico. Viene de Shakyamuni (Gautama Siddhartha), nombre del príncipe que llegó a convertirse en Buda.

Amida (阿弥陀): Es el Buda de la Tierra Pura, representa el pasado.

Yakushi (薬師寺): Imagen de Buda asociado con la medicina.



Figura 11. Buda Shaka de Hōryūji. Cedita por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012

Figura 12. Daibutsu de Kamakura. Sandra Carrascosa, 2014.

Figura 13. Imagen central de la tríada de Yakushiji. Cedita por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

Bosatsu 菩薩

Estas estatuas poseen también ciertas características físicas, como puede ser tener el cabello recogido en moño; llevar ropaje real con chales, joyas y collares; una postura relajada y tranquila, etc.



Figura 14. *Kudara Kannon, de Hōryūji.* Cedida por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

Figura 15. *Jizō Bosatsu de la Época Kamakura.* Ny Carlsberg Glyptotek, 2012

Ejemplos que veremos en el arte japonés:

Kannon: es la manifestación de la misericordia y la compasión. Suele llevar una flor de loto en el hombro derecho, una botella de néctar...

Jizō: estas estatuas llevan hábito de monje y en la mano lleva el Hoshū, una joya budista. Es el protector de los peregrinos y de los niños, cuidando de las almas de aquellos niños que han muerto o no han llegado a nacer.

No puedo dejar de hablar de los bosatsu sin mencionar mi estatua favorita, el cual tiene la culpa de haber viajado a Kyoto por segunda vez porque la primera vez se me olvidó visitarlo. Éste es el Miroku Bosatsu. Se cree que vino desde Corea a principios del siglo VII, mide 123 centímetros y es un Tesoro Nacional desde principio del s.XX, un elemento digno de visitar en Kyoto. Esta estatua se encuentra en el templo Kōryūji y es para mí la estatua que más paz transmite. Como todos los bosatsu, está esperando que todos alcancemos el Nirvana, y éste en



Figura 16. *Miroku Bosatsu de Kōryūji (Kioto).* Cedida por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

particular se llama Buda del Futuro porque se convertirá algún día en el sucesor de Siddharta Gautama, el Buda Histórico.

Myōō 明王

Las características típicas de estas estatuas son su aspecto fiero con una expresión facial dura y el cabello en llamas. Como son los encargados de combatir el miedo y la ignorancia, los obstáculos de los humanos para alcanzar la iluminación, llevan además una mandorla en llamas de fondo y armas como espadas o cuerdas con la que atará a sus enemigos.

Tenbu 天部

Para terminar, encontramos los Seres Celestiales, dentro de los cuales podemos encontrar diversos tipos como los Niō o los Shitennō.

Niō 仁王

Son los guardianes que encontramos en la entrada de los templos budistas. Tienen aspecto fiero y cuerpo musculoso que representa su fuerza para espantar a todo aquello que quiera acecharnos. Dentro de los templos siempre los encontramos en la puerta central o puerta sur, a ambos lados. Ambas representan a una misma divinidad, uno con la boca abierta y otro con la boca cerrada. Se asocia con el Alfa y el Omega, el principio y el fin del universo y la vida.

Shitennō 四天王

Este último ejemplo de Seres Celestiales se colocan dentro de la sala dorada en las cuatro esquinas del altar. Como representan a militares van con armaduras y siempre pisando demonios (que representan el mal).



Figura 17. Fudō myōō de Tōji. Cedida por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012.



Figura 18. Ejemplo de estatuas niō. Cedida por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

Figura 19. Estatuas Shitennō de mediados s. VIII. Cedida por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

Sin embargo, ni la arquitectura ni la escultura del budismo japonés termina aquí, ni siquiera ha empezado. Esto es una finísima capa de lo que este modo de vida representa.

Espero haber cumplido lo que dije al principio, y que ahora veáis los templos y esculturas de este país con otros ojos. El budismo no es sólo una religión o una forma de vida, posee también un arte milenario muy infravalorado fuera de Asia.

Bibliografía

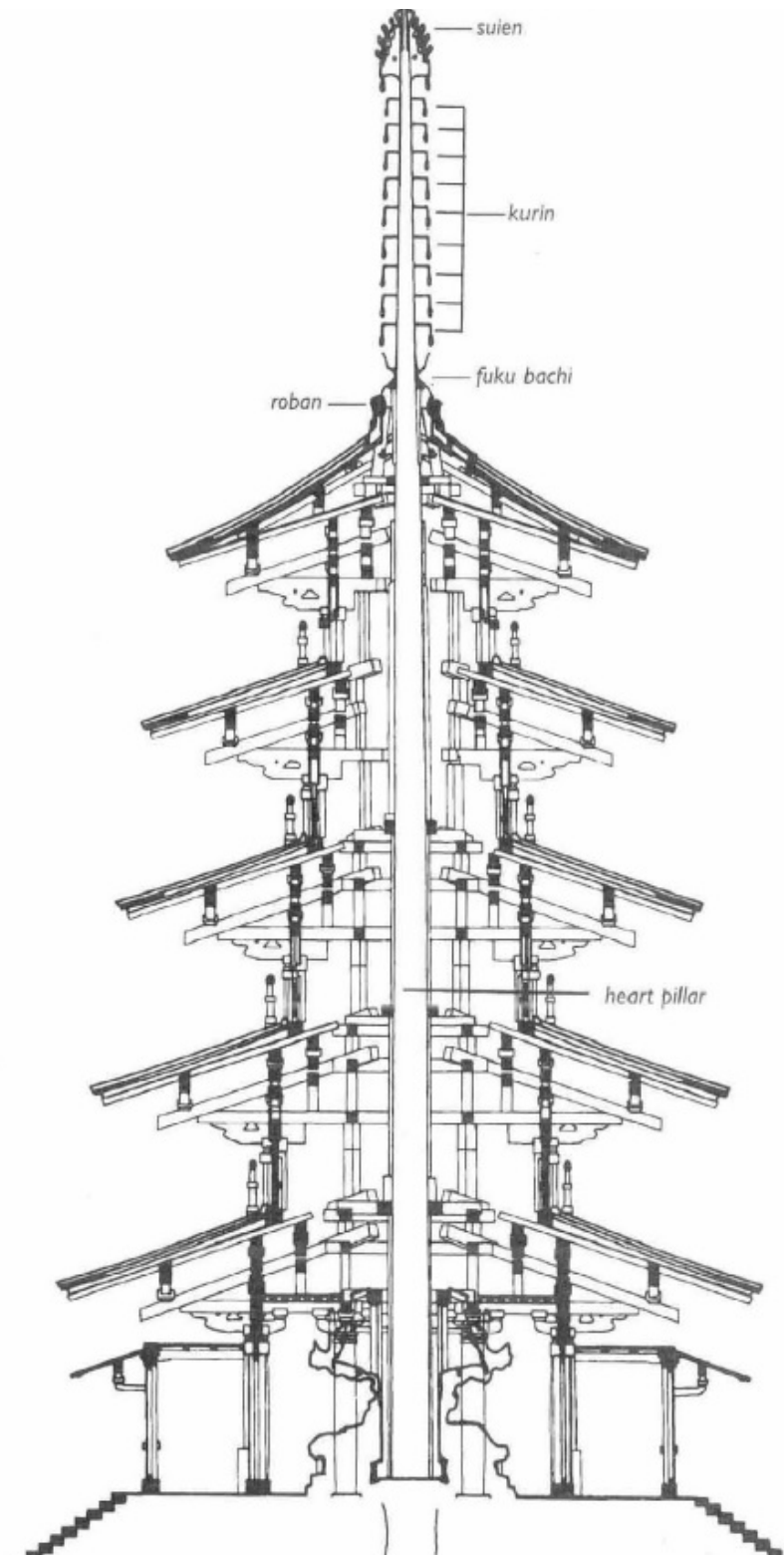
Donald F. McCallum (2009): *The Four Great Temples*, Honolulu: University of Hawai'i Press

Penelope Mason (2004): *History of Japanese Art*, Prentice Hall and Harry N. Abrams, Inc.,

Web oficial de Todaiji, URL <http://www.todaiji.or.jp>. Consultado el 22-03-2017.

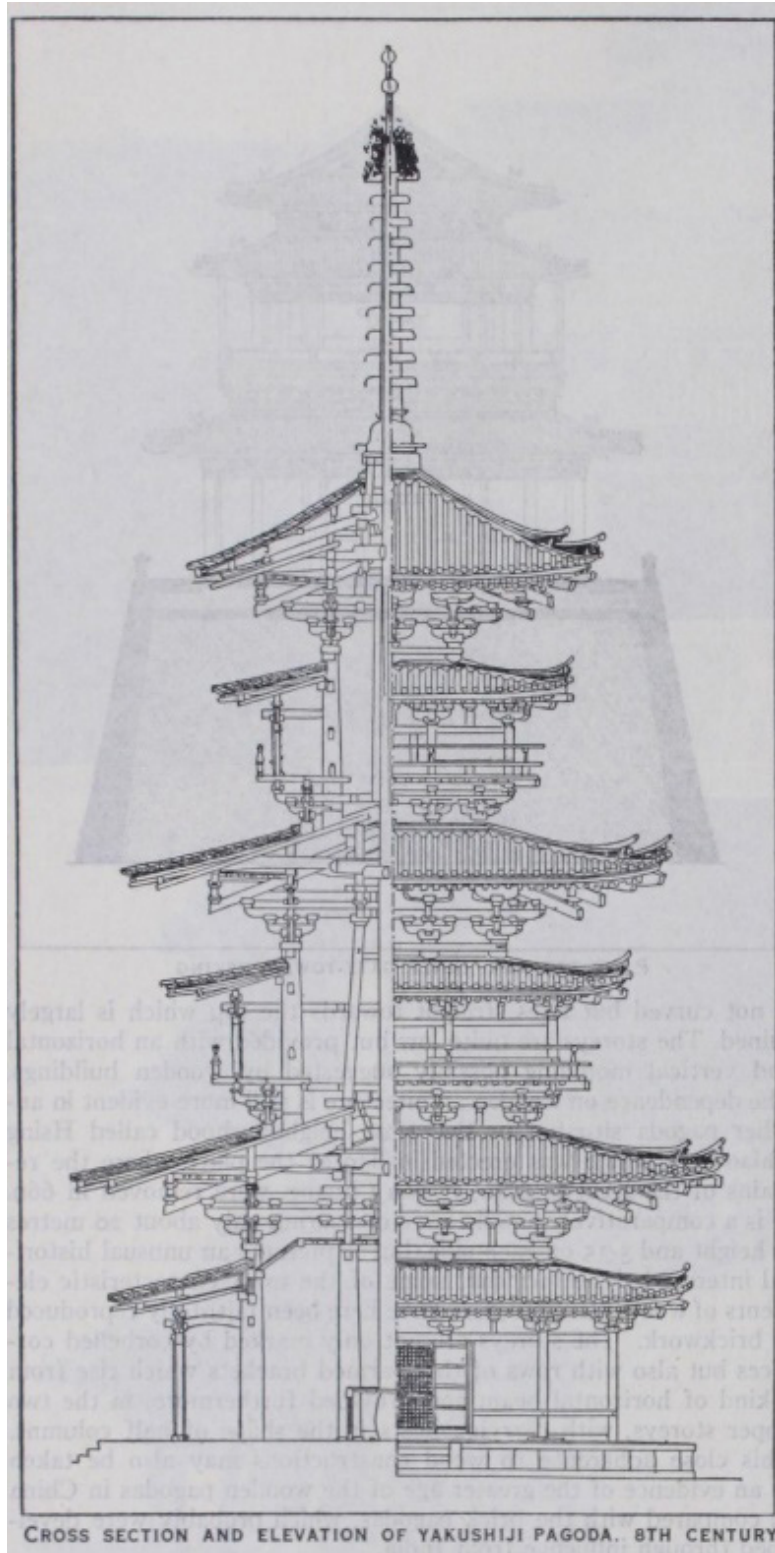
Anexo I

Esquema de la pagoda de Hōryūji. Fuente: Seiroky Noma (1978): The art of ancient Japan, París: Editions Citadelles.



Anexo II

Esquema de la pagoda de Yakushiji. Cedida por el profesor Daniel Sastre de la asignatura Historia del Arte Japonés de la Universidad Autónoma de Madrid, 2012.



El sueño frustrado de Toyotomi Hideyoshi.

O los samuráis que quisieron emular a la Emperatriz Jingū.

Ismael Cristóbal Montero Díaz
Universidad de Córdoba

Resumen

En estas páginas defendemos la existencia de un hilo conductor que articula las relaciones coreano-japonesas a lo largo de la Historia. Situamos el foco de la cuestión en los intereses que el país del Sol Naciente tuvo sobre la Península Coreana. Unos intereses con orígenes en el siglo III d.C. Con el paso del tiempo no desaparecieron, sino que se mantuvieron vivos a raíz de ciertos episodios ocurridos entre 1273 y 1592. Fue durante este último año cuando la situación se reavivó hasta alcanzar unas cotas de hostilidad insospechadas. El conflicto recibió el nombre de Guerras Imjin y estuvo protagonizado por el Japón de Hideyoshi Toyotomi, la Corea de Seonjo y la China Ming. En contra de lo que pudiera parecer, las repercusiones de dicha guerra dejaron una profunda impronta que perduró hasta mediados del siglo XX. Es más, aún en nuestros días permanecen resquicios producto de unos hechos que sucedieron hace casi 1700 años. Heridas de lenta cicatrización.

Abstract

In these pages we defend the existence of a unifying thread which assembles the relations between Korea and Japan throughout the History. We focus the matter in the interest of Japan over the Korean Peninsula, an interest which had its origin in the IIIrd century. With the passage of time interests did not disappear, but they keep alive due to some incidents happened between 1273 and 1592. During this year the situation becomes hostile. The conflict received the name of Imjin Wars and the principal actors were the Japan of Hideyoshi Toyotomi, Korea of Seonjo and the Ming China. In opposition to it seems, the impact of the war leaves a mark that remains until the middle of the XXth century. Moreover, nowadays there are consequences related to facts that occurred 1700 years ago. Wound healing slowly.

Palabras Clave: Japón, Corea, China, Guerras Imjin, relaciones internacionales.

Key Words: Japan, Korea, China, Imjin Wars, International relations.

El sueño frustrado de Toyotomi Hideyoshi.

*O los samuráis que quisieron
emular a la Emperatriz Jingū.*

Introducción

Las relaciones entre Japón y Corea a lo largo de la Historia han tenido múltiples facetas, desde las comerciales y culturales hasta las diplomáticas, que en ocasiones fracasaron desencadenando la guerra¹. Tales contactos no resultan extraños si se tiene en cuenta la proximidad del archipiélago nipón y la península coreana, separados por tan sólo doscientos kilómetros entre Fukuoka² y Busan³, o incluso menos en otros puntos. Las islas de Tsushima e Iki, junto a otras de menor tamaño, contribuyen a unir aún más los territorios en el plano geográfico y, en cierto modo, evocan a los *wani zame* sobre los que cruzó la liebre blanca de Inaba en su viaje de Oki a Keta. Así, Japón y Corea forman parte de un gran sistema al que se añade China, que fue bautizado por el historiador Jurgis Elisonas como *la trinidad inseparable* (Elisonas 235). En el episodio que analizaré a continuación, las invasiones japonesas de Corea (1592-1598), se podrá observar un ejemplo antológico de esa indisolubilidad, y es que resultaría imposible comprender la historia de Japón obviando la de *Kara*⁴ y la del *País del Centro*⁵.

De Jingū a los Wako. Evolución de las relaciones entre Corea y Japón.

Antes de abordar los sucesos ocurridos durante el mandato de Toyotomi Hideyoshi (1582/1585-1598)⁶, realizaré un análisis general sobre los hitos más destacados en las

1 Llegado a este punto he de mostrar mi agradecimiento al doctor Antonio Míguez Santa Cruz y a la asociación cultural cordobesa Akiba Kei, que decidieron contar conmigo para las primeras jornadas *Japón en Córdoba*. Al mismo tiempo, quisiera dedicar estas líneas a tres buenos amigos amantes de la Historia japonesa, Daniel Fernández Cuadrado, Erik Marchal de la Mata y Antonio Rodríguez Trimiño.

2 En la antigua provincia de Chikuzen, al norte de Kyushu.

3 Situada al sureste de Corea del Sur.

4 Antiguo nombre de Corea. Otra denominación utilizada era Shiragi.

5 Término con el que los chinos se referían a su país, Zhongguo.

6 En 1582 falleció Oda Nobunaga. Se declaró como heredero a su nieto, al tiempo que era nombrado un consejo de cuatro regentes, del que formaba parte Hideyoshi. Tras varias maniobras políticas consiguió hacerse con el título de *Kampaku* (regente imperial) en 1585. En ese momento

relaciones coreano-japonesas. Dichos capítulos permitirán entender mejor las guerras *Imjin*⁷ y los fundamentos históricos a los que recurrieron los japoneses. Pero también otros conflictos mucho más próximos a nuestro tiempo que, sin lugar a dudas, hunden sus raíces en aquellos últimos años del siglo XVI.

La emperatriz Jingū. Intereses de Yamato en Corea.

Uno de los primeros testimonios que existen sobre los vínculos entre Corea y Japón se encuentra en fuentes chinas. En ellas figuran alusiones a los “reyes de Wa” y al “trono de Yamato” para referirse a los emperadores japoneses. El ejemplo que tomaré procede del *Wei Zhi*, donde se habla de una mujer, Pimiko⁸, que se convirtió en gobernante de Wa. Según esta crónica, en el año 238, Jingū envió una suerte de embajador, el “*gran Nashonmi y a otros para que visitaran la prefectura de Daifang*” (De Bary 7), bajo dominio del reino chino de Wei. El encuentro fue muy fructífero, como demuestran las siguientes líneas:

*“Vives muy lejos [Jingū], más allá del mar; y aún así nos has enviado una legación con tributos. Te concedemos por tanto el título de ‘Reina de Wa, Amiga de Wei’, junto con la condecoración del sello de oro y lazo púrpura. Esperamos de ti, gran reina, que guíes a tu gente en el camino de la paz y el esfuerzo, en la devoción y la obediencia...”*⁹ (De Bary 8)

Para entender el valor del fragmento hay que enmarcarlo en su contexto histórico. Desde los primeros años de nuestra era hubo episodios de conflicto (Seth 21) entre la China Han y el reino coreano de Koguryō¹⁰, y se prolongaron hasta el reinado de la emperatriz Jingū. Al mismo tiempo, Yamato tuvo apetencias en la península coreana, de manera que encontró en China un aliado temporal para enfrentarse a Koguryō. Ahí se enmarca el posible envío de la embajada, cuyo fin consistía en consolidar unas buenas relaciones.

No me detendré en estos conflictos pues, si bien son esenciales para proporcionar una mejor comprensión de la historia nipona del momento, me llevarían a desviarme del hilo conductor, las relaciones entre Corea y Japón. Dicho esto, volveré a centrarme en la emperatriz Jingū, pero ahora desde las propias crónicas japonesas, concretamente el *Kojiki*. En esta obra se nos presenta a una Jingū más beligerante y ambiciosa. Durante uno de sus trances le dijo a su esposo, el emperador Chūai¹¹ que “*En el oeste se halla un país donde hay tesoros, como oro y plata, en tal abundancia que su esplendor te cegará la vista. Yo te daré ese reino*” (Rubio y Tani 178). La emperatriz había hablado transmitiendo el deseo de Amaterasu y otras divinidades. Los grandes *kami* respaldaban la causa proporcionando un fundamento de peso para el presente momento y para el futuro. Con este apoyo la empresa no podía fracasar. Tras reunir un ejército y hacerse a la mar, los japoneses desembarcaron en “*la mitad del país de Shiragi*” (Id. 180). Según el *Kojiki*, el rey de dicho país, que en esta ocasión se refiere

comenzó a materializarse su poder.

7 El *Imjin* de los anales coreanos es “el dragón de agua”. Su equivalente en el calendario gregoriano sería 1592.

8 Muchos historiadores coinciden en relacionar a Pimiko (o Himiko en las crónicas chinas) con la emperatriz Okinaga-tarashi-no-hime-no-mikoto, Jingū.

9 Traducción propia. Daifang estaba situada en la actual provincia norcoreana de Hwanghae del Sur.

10 O Goguryeo.

11 Tarashi-naka-tsu-hiko. Chūai es el nombre póstumo.

al reino de Silla, se convirtió en vasallo, prometiendo cuidar de los caballos y embarcaciones del emperador japonés. También el reino de Kudara o Paekche pasó a ser tributario de Yamato, y en el territorio de Mimana, al sur de Corea y próximo a Japón, se estableció una colonia nipona hasta el año 560.

La pérdida de esa posesión clave¹² no sentó muy bien en el país del Sol Naciente, de modo que se lanzaron sucesivas empresas, entre ellas la de Hideyoshi, para retomar un territorio considerado como propio. Los fundamentos sobre los que se establecieron fueron variados, mas no se debe olvidar la idea, si se me permite el paralelismo, de “neogoticismo”¹³ a la japonesa. Una idea tras la que se ocultarían muchos otros intereses, no sólo políticos, sino también económicos o sociales.

Las invasiones mongolas y el plan del shogunato Kamakura para invadir Koryō.

Tras el periplo de Jingū, hay otros dos episodios fundamentales que permiten continuar el hilo conductor planteado. El primero de ellos, que analizaré a continuación, está relacionado con los *genkō*¹⁴ o invasores mongoles. Estos hechos vinculan fuertemente a cuatro actores: la China Yuan, los Song del Sur (resistencia a los anteriores), el reino coreano de Koryō y el *shogunato* Kamakura. Para comprender un momento histórico tan complejo y cómo afectó a la relación Corea-Japón, es necesario aclarar el contexto político que se vivía en Asia oriental durante el siglo XIII.

En su avance hacia el sur de las estepas, los mongoles se enfrentaron al reino Jurchen de los Ching, cuya desaparición se produjo en 1234 (Franke y Trauzettel 205). Esto ocasionó que muchos de sus antiguos habitantes causaran revueltas y asolasen las tierras. Los altercados se extendieron al norte de Corea, de manera que el reino de Koryō se unió a los mongoles en su lucha contra los insurrectos (Shōji 412). Desde el primer tercio del siglo XIII se establecieron lazos cordiales, y efímeros, entre las dos potencias. Digo efímeros porque tres años antes de caer los Ching, Ogodei, hijo de Gengis, invadió la península coreana. En cualquier caso, este episodio explica el acercamiento obligado entre Koryō y la futura dinastía Yuan de Kublai Khan.

Los otros dos actores que hemos mencionado antes son los Song del Sur y el *shogunato* Kamakura. La dinastía Song meridional destacó por su fuerte oposición a la invasión mongola hasta 1279. Gracias al comercio que mantenían con Japón, políticamente al margen del conflicto, pudieron fortalecer sus finanzas y continuar la lucha. Como cabría esperar, dichas relaciones fueron vistas con malos ojos en la corte de Kublai Khan, de modo que intentó granjearse la simpatía nipona mediante el envío de

¹² Es importante señalar que muchos historiadores se muestran escépticos ante las conquistas de la emperatriz Jingū. Seth piensa que las gentes de Wa podrían haberse establecido a ambas orillas del estrecho de Tsushima y tendrían fuertes lazos con los coreanos. (Seth 32)

¹³ Creación histórico-literaria que identificaba la historia gótica con la hispánica. Sus padres fueron Lucas, obispo de Tuy y Rodrigo Jiménez de Rada (siglos XII-XIII). La tesis defendía que los reinos cristianos eran descendientes de los godos. Por tanto, estaban legitimados para recuperar las tierras que les habían sido arrebatadas a manos de los musulmanes. En este caso habría que cambiar godos por japoneses y musulmanes por coreanos. Para más información ver: Belén Rosa de Gea | La Corón Gótica de Saavedra Fajardo | URL: <http://www.saavedrafajardo.org/archivos/NOTAS/RES0045.pdf> | Fecha consulta: 13/6/2017

¹⁴ Término japonés para referirse a los “piratas Yuan”, es decir, los mongoles.

embajadas. Para esta labor encomendaron a Koryō el papel de intermediario. Desde ese instante iban a estar implicadas las cuatro potencias.

La política de los Yuan fue amigable en un primer momento y consistió en pedir al *bakufu* que comerciara con ellos en lugar de los Song. Pero desde Kamakura no hubo respuesta. No debemos olvidar que, tradicionalmente, las relaciones de Japón habían sido mejores con el sur de China y distantes con Corea (Shōji 417), lo que demuestra el error mongol al designar a esta última potencia como intermediaria. Ante los sucesivos desplantes de los japoneses, que no respondieron a los embajadores, en 1268 Kublai Khan solicitó a Koryō la construcción de unos cien barcos y el reclutamiento de diez mil hombres (Susumu 136). La paciencia de los mongoles se estaba agotando.

Tras nuevos intentos de diálogo fracasados, el conflicto estalló en 1274. Desde el sur de Corea, tal vez Busan (Turnbull 2011 46-51), enclave de gran relevancia como se verá más adelante, partió la armada mongola, en la que viajaban ocho mil coreanos. En este punto deseo hacer un inciso para subrayar su participación. Aunque posiblemente los Yuan no les dejaron elección, no sería de extrañar que algunos combatientes se embarcaran de buen grado para enfrentarse a sus enemigos japoneses. Esa disposición tendría sentido si recordamos la historia de Jingū o los constantes ataques piráticos a las costas de Koryō, sobre los que profundizaré en el siguiente epígrafe.

Resulta difícil señalar cuál fue el resultado de este primer encuentro, pues las crónicas no hablan demasiado. Los mongoles lo percibieron como una retirada táctica, mientras que para los nipones fue una sonada victoria tras el éxito de bahía Hakata¹⁵. Como respuesta, el *bakufu* ideó una contraofensiva que comprendía la conquista de Koryō desde Kyushu (Shōji 412). Un sentimiento de belicosidad y desprecio hacia los coreanos se estaba extendiendo por Japón, al tiempo que recordaban la hazaña de Jingū. Sin embargo, el ataque no se efectuó y en su lugar desarrollaron una política orientada a reforzar las defensas.

Con la caída de los Song meridionales en 1279, Kublai se sintió de nuevo con fuerzas para lanzar otro ataque sobre Japón, esta vez de mayores proporciones. Sus embajadores pasaron de ser ignorados a ejecutados. El diálogo era nuevamente imposible. En esta ocasión, los mongoles encargaron a Koryō la construcción de novecientos barcos y el aporte de diez mil soldados. El conflicto, conocido como la invasión de Bun'ei, concluyó con una estrepitosa derrota del ejército combinado mongol, coreano y chino. Nació la idea de Japón como *shinkoku*¹⁶ y la leyenda del *kamikaze*¹⁷. También en esta ocasión se desarrolló un nuevo plan para atacar Corea, pero al igual que el anterior, fue abandonado. Habría que esperar al siglo XVI para ver de nuevo un ejército japonés en la *Tierra del amanecer tranquilo*¹⁸.

15 Allí, los invasores fueron derrotados gracias a una combinación de elementos naturales y coraje humano, como bien relatan los pergaminos de Takezaki Suenaga. Para más información ver: Conland, T. (2010): *In Little Need of Divine Intervention: Takezaki Suenaga's Scrolls of the Mongol Invasions of Japan*, Hawaii: University of Hawaii Press.

16 Tierra de los dioses.

17 Viento divino.

18 Nombre antiguo de Corea.

Los wako y la invasión de Oei.

El segundo episodio al que me refería es la piratería *wako*. Sería más adecuado entenderla como un proceso de larga duración con gran peso en las relaciones coreano-japonesas. Su desarrollo supuso una escalada de tensiones desde que apareció, en el año 1223 (Shōji 405), como se indica en las crónicas de Koryō¹⁹. Por tanto, los ataques piráticos son anteriores en el tiempo a la invasión mongola, aunque pervivieron hasta comienzos del siglo XVII, y alcanzaron puntos de máxima tensión durante los sucesos de Oei y las razias del siglo XVI.

Desde 1223 hasta 1389 la piratería fue en aumento, con incidentes ocasionales que se resolvieron bien con la ejecución de los *wako*, bien con protestas formales de Koryō ante el *shogun* Kamakura²⁰. Además, el periodo se caracterizó por no haber intervenciones armadas de un Estado en territorio de otro, aunque el temor japonés de una ofensiva sobre Tsushima, guarida de piratas y foco de asaltos, era patente. Tan sólo tres años después del primer ataque, en 1226, la tensión aumentó. En este caso no eran *wako* de Tsushima, sino la poderosa banda *Matsura-tō*, que operaba desde Kyushu. Depredaron las costas meridionales de la península coreana con varias docenas de barcos. La respuesta de los últimos no se hizo esperar e incendiaron algunas naves niponas destinadas al comercio con los Song (Shōji 405-406).

Durante esta primera etapa las soluciones propuestas por Japón siguieron la vía diplomática, comprometiéndose a controlar la piratería. La respuesta no satisfizo a Koryō, que exigía su desaparición ante la oleada de ataques, como el de 1232, año en que fueron robados importantes tesoros y devueltos más tarde. No obstante, desde la invasión mongola de Corea²¹ hasta finales del siglo XIII los incidentes se redujeron considerablemente, en parte debido a la construcción de castillos, como el de Kumju, y de una armada que se encargara de la defensa costera²².

El siglo XIV supuso una nueva escalada de incursiones *wako* sobre el reino de Koryō, que vio cómo se le agravaban las últimas décadas de existencia. Aun así, cabría destacar su canto de cisne en 1389, un asalto sobre Tsushima. Antes de producirse dicha intervención, el sur de las costas coreanas estaba siendo arrasado sistemáticamente. Los piratas se volvieron más atrevidos y llegaron a atacar la isla de Kanghwa²³, amenazando la capital coreana, Kaesōng (Seth 117). Pero la correría que tuvo mayor impacto y acabó con la paciencia de Koryō se produjo en 1350 (Id. 145). Ese año, una fuerza compuesta por 300 naves desembarcó y se adentró en el territorio, devastando, saqueando y tomando numerosos esclavos. Era la gota que colmó el vaso.

Entre 1350 y 1389 se desarrollaron numerosos ataques de los *wako*²⁴. Esta situación llevó al gobierno de Koryō a preparar una intervención en territorio japonés, la base pirática de Tsushima, que supuso un éxito del almirante Park Wi contra los piratas.

19 *Koryosa* o Historia de Koryō.

20 Mientras existió como institución, hasta 1333.

21 En 1231.

22 En esa fuerza destacaba el *sampyoŏl'cho* o tercera unidad especial.

23 Se encuentra al noroeste de Seúl. La capital habría estado ubicada aproximadamente bajo la ciudad homónima, en la actual Corea del Norte.

24 Turnbull llega a cuantificar hasta 40 anuales para el periodo de 1376 hasta 1384. Turnbull, S. (2011): "El azote del wako. La piratería japonesa", *Desperta Ferro*, nº 6, pp. 46-51.

Años más tarde, en 1419²⁵, se lanzó un nuevo ataque en el que participaron unos 250 navíos y concluyó con la destrucción de la base *wako* en Tsushima. Una maniobra como esa fue posible gracias al papel de Yi Songgye y sus esfuerzos por fortalecer la marina coreana (Hazard 10-28), que sirvieron de base para la labor que desarrollaría el almirante Yi Sun-sin a finales del siglo XVI.

Aunque la respuesta coreana no iba dirigida contra el *shogunato* Ashikaga, el hecho de que una fuerza Joseon hubiera pisado territorio japonés era evidente. Este capítulo, que podría haber derivado en un conflicto de mayores proporciones, concluyó con un compromiso del *shogun* Yoshimitsu de acabar con la piratería. Sin embargo, no sucedió así, y la situación se fue agravando durante el siglo XV y especialmente el XVI. Las relaciones entre Corea y Japón se volvieron cada vez más grises en dicho siglo, cuando tuvieron lugar las razias de 1510, 1544 y 1555. En esta última, dirigida contra la provincia suroccidental de Jeolla, los *wako* pusieron en fuga a los defensores (Turnbull 2012 46-51). La próxima vez que los japoneses regresaran a la *Tierra del Amanecer Tranquilo* no sería como piratas, sino conformando un poderoso ejército en el año de Imjin.

Imjin Waeran. Hideyoshi tras los pasos de Jingū.

Bases para una nueva invasión

El siglo XVI fue de máxima complejidad en Japón, que se dividía entre numerosos *daimyo* enfrentados cuyo objetivo no era otro que hacerse con el poder. Uno de ellos, Oda Nobunaga de Owari, preparó el terreno para la futura unificación. No obstante, su repentino asesinato en 1582 dejó a Toyotomi Hideyoshi, personaje sobre el que me centraré, como el principal candidato para tomar el relevo de su antiguo señor, Nobunaga.

La envergadura de una empresa como la invasión de Corea necesitaba sólidos pilares, y aunque la guerra contra Joseon no era el objetivo de Hideyoshi, sentó dichas bases tras la muerte del *daimyo* de Owari. Su primer movimiento consistió en reanudar, a golpe de espada, la labor unificadora que comenzó Nobunaga. Para ello hubo de enfrentarse y someter o destruir a poderosos clanes, los Chōsokabe de Shikoku, los Otomo, Ryūzōji y Shimazu de Kyushu o los Hōjō de Odawara, entre otros. El resto del proceso lo consiguió gracias al vasallaje, atrayéndose a figuras como Konishi Yukinaga o Kato Kiyomasa, y alianzas con los poderosos Tokuwaga, Mori y Date (Whitney 135-136). De este modo construyó un Japón temporalmente unificado y estable²⁶.

Durante la última década del siglo XVI, los intereses de Hideyoshi se dirigieron en dos líneas. Por un lado, la designación de un sucesor y, por otro, conseguir un legado inmortal, una gran fama que pasara a la posteridad²⁷ (Berry 206-207). Vinculadas a este segundo propósito se encuentran las invasiones de Corea (1592 y 1597). Sin embargo, lo que en principio estaba destinado a ensalzar su figura, terminaría convirtiéndose en una estrepitosa catástrofe y mayor humillación.

25 En este momento la dinastía gobernante en Corea era la Joseon o Yi, desde 1392.

26 Para más información sobre las campañas militares de Hideyoshi véase: Turnbull, S. (2010): *Toyotomi Hideyoshi*, Oxford: Osprey Publishing.

27 Otros autores piensan que la maniobra de Hideyoshi buscaría mantener ocupados a los *bushi* en tierra extranjera, de manera que no causaran problemas en Japón, donde habían terminado las guerras.

Luís Fróis, misionero jesuita que pasó gran parte de su vida en Japón, habla así en su crónica sobre este momento histórico:

“Como Kampaku [Hideyoshi] se vio rodeado de tanta opulencia y prosperidad, convertido en señor absoluto de todo Japón [...], de modo que, más allá de infinitos regalos, oro, plata y riquezas que todos los señores, reyes y príncipes de estos reinos le ofrecieron, cada uno según su renta y posibilidades, [...] decidió [...] pasar con una gran fuerza a China, para por las armas conquistarla y morir en esta empresa, dejando los frutos para su eterna memoria, en haber sido él el primer príncipe de Japón que intentase llevar a cabo tan honrosa e ilustre empresa...”²⁸ (Fróis 530-531)

Por consiguiente, el misionero deja claros los verdaderos intereses del *taiko*, que iban más allá de Corea. El plan consistía en la conquista de la China Ming, pero existía un problema, la falta de aparato logístico naval para efectuarla. Por eso se decidió un plan alternativo. Según Fróis, pasaba por someter a los Joseon empleando las armas. Una vez conseguido, el territorio actuaría como base de operaciones desde la que lanzar el ataque contra China (Fróis 539). Detrás de estos hechos hubo una labor propagandística por parte de autores japoneses, como el samurái Yoshino Jingozaemon o el monje Shokuro Shungaku, que apelaron al precedente de la emperatriz Jingū para justificar la guerra (Elisonas 265). Este pretexto permite insertar el episodio en el hilo conductor seguido, pues aunque parece que el conflicto sólo afectaba a China y Japón, había grandes intereses de los últimos en Corea. Sólo restaba un paso, encontrar el *casus belli*.

El fracaso de la diplomacia.

A cualquier gobernante o Estado deseoso de entrar en guerra le resulta muy sencillo hallar una excusa para ello. Esta afirmación fue encarnada perfectamente por Hideyoshi, y la prueba se encuentra en dos cartas que escribió en los momentos previos a la invasión de Corea. La primera, dirigida al rey Seonjo,²⁹ incluía lo siguiente:

“Este Imperio ha estado sumido en la ruina durante los últimos años debido a luchas internas, que no han permitido dejar a un lado la armadura³⁰. Dicha situación me ha llevado a la indignación y, en pocos años, he restaurado la paz en el país. Soy el último vástago de un humilde linaje. Pero mi madre tuvo un sueño una vez en el que vio cómo el Sol³¹ entraba en su pecho, justo antes de nacer yo. Allí había un adivino que dijo ‘dondequiera que el sol brille, no habrá lugar que él no pueda someter. No hay duda que un día su poder se extenderá por todo el imperio’. Por tanto, ese ha sido mi [¿fundamento?] para no dejar pasar la oportunidad y, desplegando las alas como un dragón, he sometido al Este, reprendido al Oeste, castigado al Sur y [¿deseado?] al Norte³². Rápidamente y con gran éxito me he ocupado de mi carrera, que ha sido como un sol naciente que ilumina toda la tierra.

²⁸ Traducción propia.

²⁹ Reinó entre los años 1567 y 1608.

³⁰ Se refiere a la armadura de los guerreros. Debido al *Sengoku Jidai*, el estado de guerra era constante.

³¹ No se debe olvidar la vinculación entre el Sol y el *kami* Amaterasu. Así, Hideyoshi se estaba legitimando políticamente.

³² Con esta metáfora, Hideyoshi se refiere a sus victorias en Shikoku, Kyushu y la campaña de Odawara.

‘Al reflexionar que la vida del hombre es inferior a un siglo, ¿por qué debería pasar mis días sumido en la pena por una cosa?³³ Voy a congregiar una hueste poderosa para invadir el país de los Ming. Con la escarcha de mi espada dejaré sin aliento a las cuatrocientas provincias³⁴. Debo cumplir este propósito. Espero que Corea sea mi vanguardia. No le permitáis fallar en esto, pues mi amistad con vuestro honorable país depende únicamente de vuestra conducta cuando dirija mi ejército contra China.’³⁵ (Murdoch 309-310)

Las tres últimas líneas son de incalculable valor porque recogen una sutil amenaza contra Corea. Es decir, o Hideyoshi obtiene su apoyo en la campaña contra los Ming, o la amistad con Japón se verá afectada. De esta forma, ponía al rey Seonjo contra las cuerdas. En cualquier caso, resulta irónica la afirmación del *taiko* cuando habla de la “amistad con vuestro honorable país”, máxime teniendo en cuenta las correrías de los *wako* y la información contenida en otra carta que presentaré a continuación. Pero antes, creo conveniente analizar la respuesta de Corea:

“Ya nos hemos cruzado dos cartas, y el asunto ha sido suficientemente discutido. ¿Qué es eso de que nos unamos a vosotros contra China? Desde tiempos antiguos hemos seguido la ley y el derecho. Desde dentro y desde fuera³⁶, todas las tierras son súbditas de China. Si vos habéis deseado enviar vuestros diplomáticos a China, ¿qué más deberíamos hacer nosotros? Cuando lo hemos necesitado, ella nos ha ayudado. Las relaciones que existen entre nosotros son como las de padre e hijo. Esto lo sabéis muy bien. ¿Podemos abandonar al Emperador y padre, y unirnos a vosotros? Sin duda esto os enfadará, y eso es porque no habéis sido admitidos en la Corte de China. ¿Por qué no estáis dispuestos a admitir la soberanía del Emperador en lugar de albergar tales intenciones hostiles hacia él? Esto sinceramente supera nuestra comprensión.”³⁷ (Park 55)

El tono del rey Seonjo fue más prudente y moderado, a diferencia de la soberbia y ego que destilaba Hideyoshi. Como se observa, los Joseon se negaron a entrar en guerra contra China y, por consiguiente, no apoyarían a Japón. Además, Seonjo reprende al *taiko* el motivo de su malestar, que los Ming no hayan aceptado un comercio abierto con los nipones, de ahí el “no habéis sido admitidos en la Corte de China”. Esta correspondencia puede llevarnos a pensar que Hideyoshi se sintió profundamente enfadado al recibir la carta. Sin embargo, era justo la respuesta que estaba esperando, como demuestra una epístola que escribió a Nene³⁸, donde reveló sus verdaderas intenciones:

“A través de barcos rápidos he enviado órdenes a Corea para que sirva al trono de Japón. Corea debería fallar en servirnos, así que he despachado este mensaje en naves veloces para que pueda castigarlos el año próximo. Incluso China caerá bajo mi control. La dominaré durante el resto de mi vida.”³⁹ (Boscaro 31)

33 Alude a la muerte de su hijo pequeño.

34 Es decir, China.

35 Traducción propia.

36 Tal vez sea una metáfora para referirse a la totalidad de las tierras.

37 Traducción propia.

38 Sugihara Yasuko, esposa de Hideyoshi.

39 Traducción propia.

Queda patente que Hideyoshi esperaba y deseaba la negativa de los Joseon a su petición, y éstos se la sirvieron, como cabría esperar. Pienso que una respuesta contraria desde Corea habría sido, simplemente, imposible. El *taiko* lo sabía. Ya tenía su *casus belli*. Todo parecía salir según sus planes, al menos, de momento.

Despierta el Dragón de Agua.

Los *Anales coreanos* del rey Seonjo recogieron el comienzo de la guerra el día 23 de mayo de 1592. En ellos quedan reflejados los sentimientos de los habitantes y guarnición de Busan, al contemplar una gran flota japonesa frente a sus costas:

“Era el año conocido en Corea como Imjin, “el dragón de agua”, 1592 según los calendarios del Oeste. Una densa niebla cubría el mar en la orilla sur del puerto de Pusan durante la mañana del 23 de mayo, ocultando cualquier signo de actividad en el litoral. Chong Pal, el comandante de la guarnición de Pusan, de 60 años, dejó el puerto temprano para pasar un día cazando ciervos en una isla cercana. A medio día, vio aparecer de entre los árboles el primer signo de peligro: una línea de barcos a lo lejos, en el horizonte, aproximándose desde el sur. Sospechó que podría tratarse de la invasión japonesa que había sido avisada hace más de un año, Chong volvió corriendo a Pusan para dar la alarma. Al caer la noche 400 naves se acercaban al puerto, y los coreanos dentro del castillo de Pusan se preguntaban a sí mismos ¿por qué han venido?”⁴⁰ (Hawley 35-36)

El fragmento permite que nos hagamos una idea sobre la preocupación y angustia que debieron sentir los súbditos de Joseon. La visión de la enorme flota japonesa no les dejó indiferentes. Sin embargo, como deja entrever la crónica, tampoco parece que el ataque fuera una sorpresa, y posiblemente el rey Seonjo estuviera prevenido tras la negativa que dio a Hideyoshi en una de sus cartas. Esto también queda reflejado por las sospechas del comandante Chong Pal, al que parece no asombrar del todo, pues como se recoge, *“la invasión japonesa [...] había sido avisada hace más de un año”*.

De las nueve divisiones que conformaron el ejército nipón en Corea, tres de ellas desembarcaron en Busan para establecer una cabeza de playa. Fueron la primera, segunda y tercera. Más tarde se les unieron la cuarta, quinta, sexta y séptima, sumando más de 84.000 hombres. Como reserva permanecieron la octava y novena, acantonadas en Tsushima e Iki. Además, había una décima división en el castillo de Nagoya, isla de Kyushu, base de operaciones japonesa (Montero 87-108).

La maniobra que siguieron las tres primeras divisiones japonesas tras desembarcar en Busan fue digna de una guerra relámpago. En poco tiempo recorrieron los más de 300 Km. que separaban la ciudad costera de la capital, Seúl, donde llegaron el 10 de junio (Turnbull 2002 65). Ese día encontraron una urbe vacía, puesto que el rey Seonjo la había abandonado en vísperas para dirigirse a P'yŏngyang (Montero 2015 87-108). Así, comenzaba una guerra que se iba a extender durante seis largos años y que involucró directamente a Corea, Japón y China.

40 Traducción propia.

Múltiples visiones del conflicto.

En las siguientes líneas se analizará la visión de las Guerras Imjin por parte de sus protagonistas. Hasta nuestros días han llegado testimonios de gran valor, auténticas fuentes primarias que permiten un acercamiento al conflicto desde distintas ópticas. En contra de lo que pueda parecer, dichos testimonios no son únicamente japoneses y coreanos, sino que también figuran referencias en crónicas y epístolas ibéricas⁴¹, e incluso existen dos registros chinos⁴², imperio vinculado a la guerra por su ayuda a los Joseon.

Perspectiva japonesa.

Desde un primer momento, los cronistas japoneses trataron de justificar la intervención militar en Corea. En repetidas ocasiones recurrieron a la gesta de Jingū y a la negativa que el rey Seonjo dio a Hideyoshi respecto al permiso de paso. Uno de estos cronistas fue el ya mencionado samurái Yoshino Jingozaemon. Aunque se mostró partidario de la guerra, en sus *oboegaki*⁴³ recogió este testimonio sobre la toma de Busan, verdaderamente aterrador:

*“Aquellos que no pudieron esconderse fueron conducidos hacia la Puerta Este. Allí se les ataron las manos y comenzaron a decirnos ‘¡Mano, mano!’ Que probablemente significara piedad. Nuestras tropas hicieron oídos sordos, se dirigieron hacia ellos y los cortaron, originando una matanza, usando su sangre como sacrificio para el dios de la guerra...”*⁴⁴ (Hawley 35-56)

Frente a este tipo de testimonios quisiera señalar uno que destaca por su excepcionalidad, por no justificar en ningún momento la invasión ni las matanzas, por constituir un foco de sensibilidad en mitad del horror que supuso la guerra. Se trata del *Chōsen hinikki*, el *uta nikki*⁴⁵ del monje Keinen, miembro de la secta *Jōdōshu*⁴⁶. Su estancia en Corea, como compañero del *daimyo* de Usuki, se prolongó durante siete meses, desde agosto de 1597 hasta marzo de 1598, por tanto en las etapas finales. A lo largo de la obra aparecen pasajes describiendo auténticos episodios de barbarie:

*“El País Rojo es
como lo llaman, pero negro es
el humo que asciende
desde las casas que arden,
donde puedes ver llamas elevándose.”*⁴⁷ (De Bary 468)

41 Puede consultarse la *literatura de avisos* de Gregorio de Céspedes en Montero, I.C. (2015): “Cartas desde Ungcheon. Amaterasu en la tierra del amanecer tranquilo”, en O. Takizawa y A. Míguez, *Visiones de un mundo diferente. Política, literatura de avisos y arte namban*, Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales y Archivo de la Frontera, pp. 87-108.

42 Me ha sido imposible hallar alguna versión publicada de estas obras. Se trata de *Los registros de la expedición al Este*, escrita por el general Qian Shizeng, y *La colección de cartas sobre el proceso de restauración*, del oficial Song Yingchan, ambos relacionados con las Guerras Imjin.

43 Notas.

44 Traducción propia.

45 Podría entenderse como un género literario, una suerte de diario que combina prosa y verso.

46 La Verdadera Tierra Pura.

47 Los fragmentos del *Chōsen hinikki* son traducciones propias. Nótese que se ha preferido mantener el significado sobre la métrica.

En las siguientes entradas al diario se observa cómo los japoneses quemaban las edificaciones que encontraban a su paso y se ensañaban con la población civil, asesinando a unos y tomando como esclavos a otros. Tampoco sus posesiones estaban a salvo de la ira nipona:

*“Crece el alboroto
como las nubes cuando se agitan y la niebla,
donde ellos se arremolinan en un frenesí
en su ira por saquear
los bienes de la gente inocente.”* (De Bary 468)

“Multitud de campos y laderas han sido incendiadas, por no hablar de las fortalezas. La gente es pasada a cuchillo o son encadenados con tubos de bambú al cuello. Los padres sollozan por sus hijos y los hijos buscan a sus padres. Nunca he presenciado una visión tan lastimosa”. (Ibid.)

“Se están llevando a los hijos de los coreanos y matando a sus padres. No se volverán a ver nunca. Sus lamentos mutuos – seguramente esto se parece a las torturas infligidas por los demonios del infierno.” (Id. 469)

Así fue la verdadera cara de la guerra, descrita por Keinen. Sobran las aclaraciones ante las crudas palabras escritas por un japonés frente a la actuación de sus compatriotas. Sin embargo, no se debe olvidar que esta visión fue excepcional y en absoluto predominó entre los japoneses. Pero no sería justo concluir este epígrafe sin señalar que importantes *daimyo*, como Tokugawa Iyasu entre otros, intentaron convencer a Hideyoshi para que desistiera en su empresa. Fue en vano.

Perspectiva coreana.

Las principales fuentes que se conservan para conocer el desarrollo de las guerras Imjin y su impacto se las debemos al almirante Yi Sun-sin, una de las figuras más destacadas del conflicto. Su trayectoria fue meteórica. A los 21 años, en 1566 comenzó a prepararse para ingresar en el servicio militar y tan sólo una década después ya desempeñaba el cargo de Comandante del Fuerte Tonggubi⁴⁸. Siguió otros puestos de relevancia como Comandante del ejército de Ch’ungch’ong, Comandante de la marina de Palp’o y, en 1591, Comandante de la marina izquierda de Cholla⁴⁹, una de las provincias más importantes. Como cabría esperar, su riqueza atrajo a muchos piratas, de ahí que para la dinastía Joseon fuera esencial la defensa, y a cargo de ella estuvo el almirante Yi, al tiempo que ganaba experiencia militar.

Como hombre meticuloso que era, Yi Sun-sin escribió un diario entre los años 1592 y 1598. En él recogió detalladamente hechos vinculados a la guerra, relación con sus hombres, e incluso información para estudiar la vida cotidiana. Es el *Nanjung Ilgi*. Al mismo tiempo, el almirante envió memoriales a la corte donde informaba de su situación y movimientos japoneses. Dichos documentos conforman el *Imjin Changch’o*. A continuación, incluyo el análisis de los primeros pasajes de su diario, previos a la batalla de Sach’on, 1592.

48 En la provincia de Hamgyong, zona noreste de Corea del Norte, y por tanto frontera septentrional del reino Joseon.

49 Tanto el ejército como la marina coreanas de cada provincia se dividían en dos grupos: izquierda y derecha.

A finales de mayo, al mismo tiempo que el comandante Chong Pal defendía Pusán del ataque japonés, el almirante Yi se encontraba en la base naval de Yeosu⁵⁰. Las noticias sobre el asalto le llegaron apenas unos días después, lo que despertó la ira de los mandos coreanos. Todos “mostraron determinación de luchar hasta la muerte”⁵¹ (Tae-Hung y Pow-Key 3).

Sin embargo, otros reaccionaron dándose a la fuga, como “el magistrado de Namhae, el comandante de Mijohang y los capitanes de Sangjup’o, Kokp’o y P’yeongsanp’o” (Tae-Hung y Pow-Key 3-4). El primero de ellos desempeñaba un cargo de relativa importancia al ocupar una posición estratégica en el condado de Namhae, sito en la isla homónima. Esta se encontraba al oeste de Yeosu, base de Yi Sun-sin y, por tanto, al ser desalojada exponía el flanco oriental de su posición. Pero la gravedad de la huida iba más allá porque “las armas y los suministros se dispersaron y perdieron” (Ibid.), lo que refleja dos aspectos: el primero era la retirada desordenada que no se hizo en la misma dirección; y el segundo que algunos defensores se desbandaban antes de entrar en batalla, un duro golpe para la moral coreana. Frente a esta situación era necesario mostrar determinación y espíritu de lucha, aunque no todos parecían poseerlo:

“Al mediodía, me desplazé al buque insignia, donde se produjo una reunión de los mandos. Todos los Capitanes y Lugartenientes juraron luchar contra el enemigo con una determinación admirable, pero el Magistrado de Nagan [Sin Ho] reveló su intención de evadir la lucha. ¡Qué desgraciado! No escapará de la Ley Marcial, aunque quiera.” (Tae-Hung y Pow-Key 3-4)

Los preparativos continuaron realizándose y destacó el papel de los servicios de inteligencia al establecer un sistema de santo y seña. Había contraseñas diarias y nombres en clave para las operaciones que iban a lanzarse. “Las contraseñas para esta noche son ‘Dragón’ y ‘Tigre’, y para la emboscada, ‘Montaña’ y ‘Agua’” (Tae-Hung y Pow-Key 3-4).

El día siguiente se desarrollaron varios sucesos destacables. Al mediodía, el Comandante de la Armada Derecha de Cheolla se reunió con las tropas acantonadas en Yeosu y prometió hacer frente común contra los japoneses. Su ayuda no fue baladí porque la provincia de Cheolla, al suroeste de la península coreana, era una de las más importantes en términos navales junto con Ch’unchg’eong y Kyeongsang. Por la tarde, el almirante señaló la llegada de un barco desde Pangtap, concretamente uno con “tejado de tablas” (Tae-Hung y Pow-Key 4). Esta es la primera alusión al *panokseon* que figura en el diario. Creo que se trata de ese modelo porque Underwood apuntó que tenían una suerte de casetas cubiertas hechas de madera, y poseían grandes dimensiones de ancla, cabrestantes y timón. Dichas torres tenían la función de albergar y proteger a los guerreros (Underwood 95-123). Turnbull coincide y señala que estos barcos poseían una borda o regala alta que proporcionaba cobertura a los defensores. Además, incorporaban una cubierta que amparaba a los remeros, por lo que estamos ante un navío de dos pisos⁵², el primero para los citados remeros y el segundo para los combatientes. Sobre la cubierta se levantaba un castillo rudimentario, donde el capitán se situaba para impartir órdenes. Esta innovación naval estaba destinada a defenderse de la piratería *wako* (Turnbull 2003 16), al tiempo que constituía un magnífico barco de combate.

50 Al suroeste de Busan.

51 Los fragmentos del *Nanjung Ilgi* son traducciones propias.

52 No empleo el término “puente” porque lo considero propio de la tradición naval occidental y no se ajustaría del todo a nuestro caso.

En el *panokseon* llegaron noticias terribles, “*el enemigo estaba aproximándose a la provincia de Kyeonggi, cerca de la capital real*” (Tae-Hung y Pow-Key 4), es decir, Seúl. El peligro era inminente y el almirante percibía la gravedad del momento, de ahí que:

“Si perdemos esta oportunidad de luchar contra el enemigo, lo lamentaremos enormemente, pues no se podría hacer nada para recuperarnos ni a nuestros compatriotas. Invité al Comandante de la Guardia Central y le prometí que partiría temprano el día siguiente. Después envié un memorial a la Corte.” (Tae-Hung y Pow-Key 4)

La reacción coreana fue rápida ante la amenaza de ver su capital atacada, como efectivamente sucedió. No sabemos si las noticias del almirante llegaron antes de que Seúl cayera, pues tal hito se produjo el 10 de junio, apenas unas semanas después de la invasión.

Antes de concluir el día, Yi Sun-sin señalaba cómo ejecutó a otro desertor. “*Ordené arrestar a un marinero que pretendía escapar, Hwang Ok-ch’eon de Yeodo fue encarcelado y decapitado. Su cuerpo se colgó bien alto, para que sirviera de aviso a otros marineros*” (Tae-Hung y Pow-Key 4). Como se ha podido ver, las muestras de cobardía afectaron tanto a la oficialidad como a la soldadesca. Si bien no fue la tónica dominante en absoluto, al menos así lo refleja el *Nanjung Ilgi*. En estas líneas queda patente la importancia de una buena disciplina, y el almirante era consciente de que sólo con ella podría vencer.

En el cuarto día de la quinta luna, la flota coreana partió hacia Mijohang, al suroeste de la isla Namhae. Una posición estratégica puesto que ofrecía posibilidades de retirada en caso de encontrarse con una armada japonesa superior, al tiempo que las islas Jodo otorgaban protección y refugio. El almirante mandó “*intercambiar señales de lucha con los otros*” (Tae-Hung y Pow-Key 4-5) a medida que se iban aproximando a Busan, lugar del desembarco nipón. Es decir, avisó a los demás comandantes para que estuvieran preparados y les dio órdenes de “*patrullar hacia la derecha hasta Kaeido en busca de navíos enemigos, mientras que otros barcos recibieron órdenes de navegar hacia P’yongsanp’o, Kokp’o y Sangjup’o y volver a Mijohang*” (Ibid.). Con estos movimientos, Yi Sun-sin pretendía estar bien documentado sobre el terreno que le rodeaba y los posibles enemigos que podría encontrar⁵³.

Como se ha podido observar, el valor del *Nanjung Ilgi* es fundamental para conocer parte de los acontecimientos que envolvieron estas guerras. No quisiera concluir el epígrafe sin aportar otro fragmento, esta vez del *Imjin Changch’o*. Concretamente, parte de un memorial que el almirante Yi envió a la corte en 1593. En esta ocasión queda patente la importancia de los monjes guerreros que apoyaron al ejército coreano:

“En las lunas octava y novena del año pasado, envié una circular a las ciudades vecinas para buscar monjes desocupados y legos que estuvieran recluidos en templos budistas, y los mandé a Sökchu, Tot’an, Tuch’i, y otras fortalezas, donde servirán como centinelas. Tras escuchar estas noticias, unos cuatrocientos monjes respondieron de buen gusto a la llamada y acudieron rápidamente, en un mes. [...] Estaba planeando reclutar más monjes para las guerrillas, pero en

53 La importancia del terreno era fundamental, como ya señaló Sun Tzu en su obra capital. El filósofo guerrero subrayaba que “*Salen vencedores los que libran batallas conociendo estos elementos [la configuración del terreno]; salen derrotados los que luchan ignorándolos*”. Sun, T. (2011): *El arte de la guerra*, Madrid: EDAF.

ese momento Pang Ch'ō-in, un erudito confuciano de Kurye; Kang Hŭi-yōl, un arquero errante de Kwangyang; y Sōng Ŭng-chi, un eremita de Sunch'ōn, se levantaron con patriotismo y formaron bandas de guerrilleros, reclutando a sus compañeros y compatriotas."⁵⁴ (Ha y Lee 85)

El combate contra los japoneses no fue exclusivo del ejército, la marina o los contingentes aliados Ming, sino que también los monjes actuaron como guerreros (*sōhei* en japonés). Destacó su compromiso y celeridad para responder a la llamada de Yi Sun-sin y sus labores tanto en el campo de batalla terrestre –guerrillas– y defensa de enclaves estratégicos, como en el “*mar en caso de ser necesario*” (Ha y Lee 86). Esta actitud no debe causar sorpresa, pues dichos monjes también estaban sufriendo los ataques nipones, en concreto de Kato Kiyomasa y sus hombres, como contaba Gregorio de Céspedes en una de sus cartas (Montero 87-108).

Conclusión.

Las guerras Imjin finalizaron en 1598, poco después de fallecer Hideyoshi Toyotomi. Habían dejado una Corea devastada en parte considerable de su territorio. Los campos fueron quemados y muchos civiles heridos, asesinados o llevados como esclavos a Japón. La Tierra del Amanecer Tranquilo aún habría de enfrentarse a poderosos enemigos durante los próximos cien años, los Qing o manchúes, vencedores sobre los Ming, pero a pesar de ello, la dinastía Joseon perduró hasta el siglo XX. Mientras tanto, en el país del Sol Naciente la situación tampoco fue sencilla a la muerte del *taiko*. Importantes *daimyo*, como Tokugawa, Mōri o Uesugi, iniciaron conjuras para hacerse con el poder. Estas intrigas se resolvieron en la batalla de Sekigahara de 1600, cuyo resultado fue el tercer *shogunato*.

No obstante, el hilo conductor que planteaba al comienzo del artículo -las apetencias de Japón sobre Corea-, no finalizó en el siglo XVI, sino que se prolongó hasta el XX. Eso sí, con un periodo de calma gracias a la política de *sakoku* o cierre del país, desarrollada por los Tokugawa. Con la llegada del sentimiento nacionalista tras la restauración y también revolución Meiji, Japón volvió sus ojos de nuevo hacia el continente. Allí estaban China y el reino eremita, Corea.

Los padres fundadores del nuevo Japón, el *genro*, vieron a Corea como un objetivo prioritario, una plataforma para expandir su poder en el continente. Ya en 1875 se produjeron los primeros enfrentamientos en la isla de Ganghwa, favorables a los nipones. Debido al debilitamiento de la China Qing, un nuevo estado se interesó por esta zona, el Imperio Ruso, con un fuerte control en Manchuria. La política japonesa se orientó hacia el *Man-Kan kokan* (Manchuria por Corea) (Kowner 49-53). En cualquier caso, la diplomacia volvió a fracasar y entre 1904 y 1905 estalló la guerra ruso-japonesa. Concluyó con el tratado de Portsmouth, que en su artículo II recogía: “*El gobierno imperial de Rusia, reconociendo que Japón posee intereses primordiales en lo político, militar y económico sobre Corea, insta a que nadie obstruya o interfiera las medidas de dirección, protección y control que el Gobierno Imperial de Japón considere necesarias*

aplicar en Corea [...]”⁵⁵. La gesta que Jingū empezó había concluido. En 1910 Corea

⁵⁴ Los fragmentos del *Imjin Changch'ō* son traducciones propias.

⁵⁵ Tratado de Portsmouth: https://www.lib.byu.edu/index.php/Treaty_of_Portsmouth Traducción

firmó con Japón el tratado de Kyōngsul Kukch'i. La ocupación y colonización del país era un hecho.

Durante la Segunda Guerra Mundial se mantuvo la presencia japonesa en Corea, a la que se sumaba desde 1931 la ocupación de Manchuria. Con la derrota de Japón en 1945, la situación volvió a cambiar. Llegó el fin del dominio. Una nueva Corea había nacido el 15 de agosto, pero no como reino, sino en forma de república. Lamentablemente, la paz volvía a ser efímera. La huella de la nueva guerra aún perdura en nuestros días.

Bibliografía.

- Berry, M. (1982): *Hideyoshi*, USA: Harvard University.
- Boscaro, A. (1975): *101 letters of Hideyoshi*, Tokyo: Kawata Press.
- De Bary, T., et al. (2001): *Sources of Japanese Tradition. Volume one. From earliest times to 1600*, New York: Columbia University Press.
- Elisonas, J. (2008): "The inseparable trinity: Japan's relations with China and Korea", en J. Whitney (ed), *The Cambridge History of Japan. Volume 4. Early Modern Japan*, New York: Cambridge University Press, pp. 235-300.
- Franke, H., y Trauzettel, R. (2010): *El imperio chino*, Madrid: Siglo XXI.
- Frédéric, L. (2002): *Japan Encyclopedia*, USA: Harvard University Press.
- Fróis, L. (1984): *Historia de Japam. Volume V*, Lisboa: Biblioteca Nacional Lisboa.
- Ha, T. y Lee, C. (1979): *Imjin Changch'o. Admiral Yi Sun-Sin's Memorials to Court*, Seúl: Yonsei University Press.
- Ha, T. y Sohn, P. (1977): *Nanjung Ilgi. War Diary of Admiral Yi Sun-sin*, Seúl: Yonsei University Press.
- Hawley, S. (2003): "The Imjin War", *RASKB*, nº 78, pp. 35-56
- Hazard, B. (1973): "The creation of the Korean Navy during the Koryō period", *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society*, nº 58, pp. 10-28.
- Indeime (1995): *Historia de Corea*, Seúl: Jung Moon Printing.
- Kowner, R. (2016): "Las consecuencias de la guerra", *Desperta Ferro Contemporánea*, nº 18, pp. 49-53.
- Montero, I.C. (2015): "Cartas desde Ungcheon. Amaterasu en la tierra del amanecer tranquilo", en O. Takizawa y A. Míguez, *Visiones de un mundo diferente. Política, literatura de avisos y arte namban*, Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales y Archivo de la Frontera, pp. 87-108.
- Murdoch, J. (1903): *A History of Japan during the Century of early foreign intercourse (1542-1651)*, Kobe: Office of the Chronicle.
- Rubio, C. y Tani, R. (trads.) (2012): *Kojiki. Crónicas de antiguos hechos de Japón*, Madrid: Editorial Trotta.
- Rubio, C. (2015): *Los mitos de Japón. Entre la historia y la leyenda*, Madrid: Alianza Editorial.
- Seth, M. (2011): *A History of Korea. From Antiquity to the Present*, Roman & Plymouth: Littlefield Publishers.

- Shōji, K. (2006): “Japan and East Asia”, en J. Whitney (ed), *The Cambridge History of Japan. Volume 3. Medieval Japan*, New York: Cambridge University Press, pp. 396-446.
- Susumu, I. (2006): “The decline of the Kamakura Bakufu”, en J. Whitney *The Cambridge History of Japan. Volume 3. Medieval Japan*, New York: Cambridge University Press, pp. 128-174.
- Turnbull, S. (2011): “El azote del wako. La piratería japonesa”, *Desperta Ferro*, nº 6, pp. 46-51.
- Turnbull, S. (2003): *Fighting Ships of the Far East (2). Japan and Korea AD 612-1639*, Oxford: Osprey Publishing.
- Turnbull, S. (2002): *The samurai invasion of Korea 1592-1598*, London: Cassell & Co.
- Underwood, H. (1933): “Korean Boats and Ships”, *Royal Asiatic Society-Korea Branch*, XXIII, part I, pp. 95-123.
- Whitney, J. (2010): *El imperio japonés*, Madrid, Siglo XXI.

Japón y el japonismo a través de sus influencias en el arte

Macarena Torralba García

Doctoranda de la Universidad de Sevilla

Resumen

La estrecha relación que Oriente y Occidente viven en el ámbito cultural y artístico es innegable. Desde hace siglos, la historia de estas sociedades tan diferentes, separadas por el mar, han permanecido unidas por lazos que trascienden lo económico y pasan por lo artístico y lo vital.

En este capítulo abordaremos las relaciones entre Europa y Japón desde la vertiente gráfico-plástica. De este modo, viajaremos por las corrientes e influencias de las cuales, los artistas y artesanos beben y han bebido a un lado y al otro del globo.

Abstract

The close relationship between East and West in the cultural and artistic sphere is undeniable. For centuries, the history of these different societies, separated by the sea, have remained united by ties that transcend the economic and pass through the artistic and the live

In this chapter, we're going to deal with the relations between Europe and Japan from the graphic-plastic side. In this way, we will travel by the currents and influences of which artist and craftsmen drink so much to and from the world.

Palabras Clave: *Japón, Japonismo, Influencias, Arte, Cultura, Sociedad*

Key Words: *Japan, Japonism, Influences, Art, Culture, Society*

Japón y el japonismo a través de sus influencias en el arte

Introducción

Desde el nacimiento de la humanidad, la expresión artística ha ido evolucionando, mutando en función de la historia y el pensamiento de las sucesivas sociedades que conforman su contexto. Así, podemos afirmar con seguridad que el arte es y ha sido uno de los pilares del origen y crecimiento de la identidad cultural, tal como se nombra a continuación:

La identidad cultural de un pueblo viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias...¹

Durante siglos, el arte ha ido evolucionando en todos los aspectos: desde su medio material hasta su propia definición. Sin embargo, existen dos constantes que, en mayor o menor grado, han permanecido invariables hasta la llegada de la contemporaneidad. Éstas son la creatividad y la autenticidad (Walter B., 2003). El primero de los matices es de suma relevancia pues gracias a ésta cualidad, la obra puede distinguirse como única², y valorarse en consecuencia. En el segundo de los casos, la validez de la autoría y la autenticidad de la pieza le otorgan importancia a la obra.

Sabiendo esto, y en busca de lograr sus objetivos personales, los artistas inician durante el proceso de creación de su obra, una fase de investigación inicial. Ésta suele cabalgar entre la experimentación técnica o el estudio simbólico del mensaje. En cualquier caso, esta indagación promueve que el autor se abra paso en el camino hacia la originalidad. Así, el artista nadará entre corrientes de estilos e influencias para lograr la distinción y diferenciación de su trabajo, además de la correcta transmisión del mensaje de su obra. Este rastreo creativo lo arrastrará de forma consciente o in-

¹ Molano, Olga Lucía. "La identidad cultural, un concepto que evoluciona" *Revista Ópera*, nº7, 2007, pp. 69-84.

² Hay que entender este matiz en la obra de arte, tanto si es seriada como si no. En las obras múltiples se reconocen como únicas las primeras copias, que son valoradas como originales. Véase más en WALTER B. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Obra traducida de (1936) "Das Kunstwert mi Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" Ed. Itaca. México.

consciente hacia aguas cada vez más profundas. Y es precisamente aquí donde se sumergirá de lleno en culturas, propia o ajenas (Yúdice, G. 2002).

Por este motivo, el entorno artístico está lleno de intereses hacia mundos exóticos, de los cuales hoy hablaremos. En concreto, y dada la temática de esta publicación, abordaremos la pasión sentida hacia Japón, que no es nada reciente. En Europa desde el inicio de la Edad Moderna la cultura de Extremo Oriente ha influido lentamente en las creaciones artísticas occidentales. Es especialmente a finales del siglo XIX, cuando llegaron las grandes olas japonesas a las costas europeas, gracias a la apertura del archipiélago nipón tras las Reformas Meiji.

No fue hasta mediados del siglo XIX cuando se acuñó el término conocido como japonismo. Éste comenzó a emplearse en la capital francesa. Poco a poco se extendió al resto de capitales europeas, de la que destacaríamos Londres. Sería Philippe Burty, el crítico francés, quien acuñó el término para describir ese gusto por el país del sol naciente que tenían granes figuras de referencia como Degas, Monet o Toulouse-Lautrec. (Almazán D. 2003).

De igual manera multitud de artistas y artesanos, hijos de Cipango, cuentan con una impronta personal que inconfundiblemente ha sido influida por las tierras del Oeste. Uno de los máximos exponentes de esto podemos verlo en Takashi Murakami, considerado el “*Andy Warhol japonés*”.

Como podemos ver, estas corrientes interculturales han confluído y se han mezclado durante largos siglos a orillas de ambos territorios. Sin embargo, resultan especialmente fuertes los lazos de esta unión en determinados periodos donde además las relaciones bilaterales entre Oriente y Occidente se encontraban en pleno auge. Veamos pues algunos de los puntos de inflexión más destacables.

Mares de influencias en el arte contemporáneos

La actualidad del arte está llena de individualismos. En muchos casos, la falta de distanciamiento temporal hacia la obra impide que ésta sea clasificada en un movimiento o corriente concreta. No obstante, los estudiosos del arte, tras observar la evolución artística de un autor pueden determinar las influencias del mismo.

En este mar de creaciones personales, los valores de originalidad y autenticidad son más relevantes que nunca. Esto se debe a que vivimos en un mundo sobrepoblado, donde la especulación en lo referente a la tasación artística está a la *orden del día* (Thompson, 2009).

Hallar la autoría de la obra es de vital importancia, pues el artista es quien le otorga las cualidades de autenticidad y creatividad a la obra. La firma es una valiosa huella que ayuda a esta labor. Un ejemplo de ello podemos verlo en obras del alemán Gerhard Richter, considerado por varios críticos como el *Picasso del siglo XXI*.³(Küper, S. 1992, 289–306). La autenticidad que le otorga esta firma, unida a la calidad propia de la obra incrementa sustancialmente al arte contemporáneo desde la óptica económica. (Walter B., 2003). El valor de la firma proviene, entre otras cosas, de la carencia de

3 Este “*título*” comparativo lo ostenta el artista alemán desde hace años, al comparar su prolífica y exitosa obra con la del pintor malagueño. Véase más en: <http://www.portalemania.com/cultura-y-historia-de-alemania/2017/02/08/gerhard-richter-el-picasso-del-siglo-xxi-cumple-85-anos.html> [Consultado en 09/08/2017]

problemas derivados de la atribución de la autoría, pues el creador, en muchos casos aún vivo, puede dar fe de su obra.

Desde la llegada de la revolución industrial, los cambios vividos en Occidente tanto a nivel tecnológico como cultural han obligado al círculo artístico a perseguir aquello que les hace diferentes y únicos, a buscar su propia identidad e individualidad. En este sentido, la creatividad ha supuesto su principal baza. No es de extrañar que artistas como Ai Weiwei hagan reflexiones sobre la represión vivida durante la Revolución China de Mao con pipas de porcelana (Fernández Luenga, C. 2016, 22-88); o que Damien Hirst haya creado toda una forma de vida de la descontextualización del embalsamamiento y la taxidermia.

La inmediatez que ha logrado la globalidad y los medios de comunicación de masas, ha hecho que nazca una cultura única, que conecta diferentes partes del mundo. Internet ha posibilitado la llegada de un nuevo horizonte de trabajo donde explorar nuevas formas de arte, expresión y comunicación; donde la búsqueda de lo exótico se hace más sencilla, y a la vez más compleja. Y es que la innovación es una difícil cuestión en esta sociedad plural como la que vivimos, llena de múltiples corrientes y disciplinas.

Velázquez, gran maestro de la pintura barroca española, sin duda perfeccionó mucho su trabajo, tanto técnica como expresivamente, tras sus viajes a tierras italianas (Harris, E. 1960). Esta labor no fue nada sencilla en aquella época. Por su parte, Tàpies y Miró, siguiendo este mismo esquema creativo, han tenido que explorar otras posibilidades que innovasen en su contexto geográfico y temporal.

En este sentido, es más que comprensible que los artistas intentando alejarse de una tradición propia sobre-explotada por los profesionales que los han precedido, indaguen en fuentes nuevas de inspiración poco convencionales. Es por ello que exploran nuevas técnicas y medios de expresión.

Además la realidad vivida tras la II Guerra Mundial ha marcado fuertemente la manera de pensar de la sociedad y, por tanto, el mensaje a transmitir de sus artistas. En este caso, los vertiginosos cambios que ha vivido Japón tras la explosión de las bombas de Hiroshima y Nagasaki no tienen precedentes. Tokyo es a día de hoy una de las ciudades más avanzadas tecnológicamente y, paradójicamente, convive con sus más arraigadas tradiciones.

En este contexto podemos apreciar ciertos artistas, que a un lado y otro del mundo, han tomado referencias de Extremo Oriente y Occidente, respectivamente. A continuación hablaremos de los casos más llamativos.

Oriente y Occidente unidos en el trabajo de Takashi Murakami

Uno de los máximos exponentes de las confluencias entre oriente y occidente es este artista japonés. También conocido como el “*Andy Warhol japonés*”, su estética pop se mezcla con la tradición de su cultura materna.

Murakami nació en Tokyo en la década de los 60. Entusiasta del manga, su trabajo aspiró en un inicio a formar parte de la industria de la animación. Para ello, estudió en la *Tokyo University of the Art*, tras lo cual se especializó en *Nihonga*⁴, el estilo tradicional de la pintura japonesa, doctorándose en este campo.

4 Nihonga, 日本画, literalmente se traduce como “*Pinturas de estilo japonés*”.



Figura 1. Takashi Murakami. *Vacaciones de verano en el reino dorado*. 2008. Obra expuesta en 2017 en el Museum of Fine Arts of Boston. En ella se muestra la unión entre la tradición japonesa de la pintura de la escuela Kannō y la estética pop legada de su viaje a EE.UU.

Buscando una inspiración diferente y exótica, terminó desilusionado del arte tradicional japonés y abrazó nuevos estilos contemporáneos. Así, en década de los 90, Murakami comenzó a desarrollar uno de sus personajes más icónicos: *Sr. Dob*. Se trata de una representación de su *álgter ego* que va repitiéndose en multitud de trabajos y obras suyas a lo largo del tiempo.

En 1994 este artista japonés emprende un viaje cultural hacia Nueva York impulsado por una beca del Consejo Asiático Cultural. Durante su estancia en América, bebió de las influencias claras del arte pop americano así como de artistas como Jeff Koons, un escultor que emplea lo *kitsch* y la monumentalidad en su obra.

La investigación desarrollada a lo largo de su carrera le llevó a crear su propia teoría artística, publicada en un catálogo expositivo creado para el Museo de Arte Contemporáneo: *Superflat*. (Murakami T. 2000). Aquí postula que hay una herencia inherente en las imágenes bidimensionales que han existido durante toda la historia del arte en Japón y que continúa hasta la actualidad en el manga y el anime.

Superflat diferencia la identidad japonesa del arte occidental poniendo énfasis en la superficie y los colores planos. Esta obra se entiende como una crítica a la sociedad nipona de posguerra, en la que existen diferencias sociales y de gusto, los cuales, según argumenta el propio autor, deben ser aplanados evitando diferenciar entre arte “alto” o “bajo”.

El estilo propio de Takashi Murakami a simple vista puede parecer muy complejo ya que abarca una amplia gama de medios. No obstante, podemos marcar ciertas pautas en su estética. Su obra ha sido comparada con el arte pop americano. Tanto Warhol como Murakami se han nutrido de cultura popular de su entorno. El tratamiento de la imagen, en base a colores planos, tiene grandes similitudes. El juego que hace con la escala, creando obras de gran tamaño o series de la misma pieza en pequeño formato, bebe en gran parte de la obra de Jeff Koons.

Influencias niponas en Antoni Tàpies

Al otro lado del globo podemos asistir a uno de los grandes referentes del arte contemporáneo español, Antoni Tàpies. La vida y obra de este artista catalán ha estado marcada por la caligrafía asiática. Éste tuvo una extensa obra pictórica y escultórica, además de publicaciones sobre teoría del arte.

Uno de los máximos exponentes del informalismo a nivel mundial, Tàpies está considerado como un maestro del siglo XX español. De formación autodidacta, el artista catalán creó su propio estilo combinando, al igual que en el caso anterior, la tradición con la modernidad.

Su estilo viene marcado por una innovación con tendencia hacia lo abstracto en composiciones cargadas de simbolismo. Cabe destacar el marcado sentido espiritual dado por el artista a su obra, donde el soporte material trasciende su estado para significar un profundo análisis de la condición humana.

Tàpies otorgaba a su trabajo gran importancia al sustrato material al igual que sucede con el trabajo de Murakami. Sin embargo, al contrario que el artista japonés, el catalán tiende a maximizar el grosor y a trabajar con texturas tanto naturales como artificiales. De este modo, la obra de Tàpies ha logrado una alta valoración tanto a nivel nacional como internacional:

“La obra de Antoni Tàpies está dentro de la tradición de estas explosiones que de tiempo en tiempo se producen en nuestro país y que conmueven tantas cosas muertas. Es auténticamente barcelonesa con irradiación universal. Por esto merece toda mi admiración”. Joan Miró.

A pesar de su formación autodidacta, el pintor español fue un hombre de gran cultura, amante de Nietzsche, Dostoyevski y Wagner (Circlot, 2005, p. 5). Fue un gran defensor de la cultura catalana, admirador del arte y la filosofía orientales. Por ello en su trabajo se diluye la frontera entre materia y espíritu, entre el hombre y la naturaleza, entre Oriente y Occidente.

Influido por el budismo, mostró en su obra cómo el dolor es algo inherente a la vida.⁵ Los inicios de su sendero hacia el arte lo llevaron hasta el surrealismo mágico influenciado por Miró, Klee y Ernst. También bebió de los movimientos dadá (Circlot, 2005, p. 4-8).

Entre los mares de influencias de su trabajo es innegable que Tàpies nadó, de forma directa o indirecta, por corrientes japonistas. Y es que la admiración que sentía por algunos de los artistas antes mencionados fueron puentes hacia Oriente. No hay que olvidar, por ejemplo, las influencias del arte japonés en la obra de Miró (Almazán, D. 2003).

Tras sus inicios figurativos Tàpies pasó por una etapa de abstracción geométrica, pasando finalmente en 1953 al informalismo. Ésto fue gracias, nuevamente, a un viaje. París se convirtió en su segunda ciudad y punto de inflexión en su trabajo. Gracias a *la ciudad del amor*, entró en contacto con las corrientes del momento y movimientos pasados unas décadas atrás.

Su contacto con los franceses Fautrier y Dubuffet, y el español Manolo Millares, hizo posible el desarrollo del informalismo matérico a partir de 1950. Éste movimiento lo desarrollaría hasta su fallecimiento.

De este modo, las obras más características de Tàpies son aquellas que aplican una mezcla de materiales, convirtiendo las composiciones en verdaderos muros a las que añade elementos distintivos a través de signos que enfatizan el carácter comunicativo de la obra. En estas obras, se nota una tendencia hacia la caligrafía y el trazo

⁵ Más información sobre el tema en la página oficial de su fundación. Disponible en <https://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique2> [Consultado en 12/08/2017]

de la escritura china y japonesa. Ésto puede verse en las empastadas pinceladas e incluso en los *collages* aglomerados que realiza.

“El muro es una imagen que encontré un poco por sorpresa. Fue después de unas sesiones de pintura en las que me peleaba tanto con el material plástico que utilizaba y lo llenaba de tal cantidad de arañazos que, de pronto, el cuadro cambió, dio un salto cualitativo, y se transformó en una superficie quieta y tranquila. Me encontré con que había pintado una pared, un muro, lo cual se relacionaba a la vez con mi nombre”⁶

Otro de los rasgos distintivos del trabajo de Tàpies era la austeridad cromática. Generalmente se movía en una misma gama de colores fríos y terrosos. Éste rasgo es compartido también por la pintura tradicional japonesa a diferencia de la amplia variedad con la que se trabaja en Occidente. El artista nos da su propia explicación sobre el tema:

“Si he llegado a hacer cuadros sólo con gris, es en parte por la reacción que tuve frente al colorismo que caracterizaba el arte de la generación anterior a la mía, una pintura en la que se utilizaban mucho los colores primarios. El hecho de estar rodeado continuamente por el impacto de la publicidad y las señalizaciones características de nuestra sociedad también me llevó a buscar un color más interiorizado, lo que podría definirse como la penumbra, la luz de los sueños y de nuestro mundo interior. El color marrón se relaciona con una filosofía muy ligada al franciscanismo, con el hábito de los frailes franciscanos. Hay una tendencia a buscar lo que dicen los colores alegres: el rojo, el amarillo; pero en cambio para mí, los colores grises y marrones son más interiores, están más relacionados con el mundo filosófico”⁷

En su obra, Tàpies reflejó una gran preocupación por los grandes problemas de la humanidad: la enfermedad, la muerte, la soledad, el dolor o el sexo. El artista catalán reflexionó sobre la espiritualidad, influido por la filosofía existencialista. Hay que recordar que Tàpies bebió enormemente del budismo zen procedente de Japón. (Combalia, 2008, p. 8)

Los -ismos y la huida hacia lo exótico

Al sumergirnos poco a poco en las profundidades de las mareas del tiempo, hallamos curiosidades artísticas que ligan nuestro pasado cultural a Japón. De este modo, podemos encontrar corrientes donde la historia japonesa y europea han confluído en su búsqueda por lo exótico. Ésto, como hemos visto anteriormente, no es algo nuevo.

El término *japonismo* lo acuñó Philippe Burty en el siglo XIX. Esta moda por Extremo Oriente llegó a costas europeas gracias a la apertura del país del sol naciente hacia el exterior tras las reformas Meiji. En este periodo, la historia del viejo continente quedó marcada por grandes movimientos y experimentos estéticos, fruto en muchos casos de la carrera que vivían arte y tecnología.

En Francia, cuna del arte de la época, llamó la atención lo estéticamente diferente que resultaba el arte japonés frente a lo visto en la sociedad parisina. Además, la aparición de elementos como la cámara fotográfica impulsaron que las corrientes artísticas exploraran estéticas diferentes, planas, coloridas y no realistas. Ambos argumen-

⁶ Folleto de la exposición Comunicación sobre el muro, Fundación Tàpies, Barcelona, 1992.

⁷ *Ibidem*

tos se unieron dando lugar a los primeros autores “japonistas”. Veamos algunos ejemplos

Joseph Wright. El precedente del japonismo inglés

Joseph Wright, también conocido como *Wright of Derby*, fue un pintor inglés famoso por ser «el primer pintor profesional que expresó el espíritu de la Revolución industrial», tal como describió F. D. Klingende en *Painting in Britain 1530 to 1790*. Este artista se dedicó especialmente a la pintura paisajista y de retratos.

Durante su carrera tuvo contacto con Oriente gracias a diversas exposiciones universales. Y es que la primera exposición de artículos artísticos japoneses en la capital británica la realizó Sir Rutherford Alcock en 1862, exhibiendo su variada colección personal. De ellas destacaban piezas de incalculable valor, así como útiles de los samuráis y de las altas clases sociales niponas.

Gracias a esta exposición, pintores como Wright se enamoraron de Extremo Oriente, incluyendo muestras de ello en su obra personal. Así, poco a poco la pintura inglesa del siglo XIX va captando distintos objetos de origen oriental, como lo demuestra este “*Retrato de Sir Neill O’Neill*”.

El japonismo modernista de los carteles de Toulouse-Lautrec

El modernismo francés bebió enormemente de las corrientes orientales. Los primeros pasos de las influencias de Extremo Oriente en el país vecino llegaron a través de autores tan destacados como Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa, más conocido simplemente como Toulouse-Lautrec.

Cartelista y pintor francés, trabajó durante la segunda mitad del siglo XIX representando la vida nocturna parisina. Su obra no puede entenderse sin su influencia por lo japonés, que marcó profundamente su estilo. A pesar de que en su trabajo no se aprecia de forma manifiesta útiles y objetos japoneses -como sí que ocurre en el caso anterior-, la obra de Lautrec se nutre de la cultura nipona.

Podemos ver que la planitud del color, el tratamiento de la línea, o su escasa paleta cromática, beben enormemente de aquellos biombos nipones llegados hasta Occidente a través de la Compañía de las Indias Orientales. Esto, sin duda, inspiró al artista parisino para crear carteles con fondos ocre, semejantes al dorado de las piezas de la *Escuela Kanō*, o la forma de construir la figura evitando el análisis anatómico de la figura en pos de la expresividad y simbología de la misma.



Figura 2. Joseph Wright. *Retrato de Sir Neill O’Neill* 1658

La obra japonista de Van Gogh

El trabajo del autor neerlandés está marcado por su aprendizaje autodidacta, así como el uso del arte como terapia. Entre sus cerca de 900 pinturas, la obra de Van Gogh recoge paisajes, bodegones y autorretratos, además de obras japonistas.

La llegada de los grabados japoneses del estilo Ukiyo-e al continente asiático, impulsó el interés por el arte de éste país. Estos grabados llegaban a tierras europeas gracias al comercio de la seda y, posteriormente, se vendían como souvenirs exóticos.

Autores como Van Gogh no dudaron en estudiar y analizar estas obras como medio de expresión. De este modo, el artista de los Países Bajos copió gran cantidad de trabajos de Hokusai, Hiroshige y Utamaro. De ellos aprendió sobre composición y el uso del color.

Lo investigado posteriormente lo utilizaba en obras personales. Por ello, sus bodegones y paisajes mantienen algunas características comunes con las copias de estudio sobre grabados japoneses. Éstas pueden ser, por ejemplo, el tratamiento del color plano y delimitado, o las composiciones armónicas de sus pinturas.



Figura 3. Van Gogh. *La courtisane de Eisen*. 1887.

La revolución industrial japonesa expuesta desde la perspectiva artística

El periodo Meiji ha sido fuente de gran expectación para todos aquellos interesados en la cultura japonesa. La revolución en la que se vio envuelta la nación, en todos los niveles sociales, ha sido fuente de estudio por la nueva convergencia de relaciones entre Extremo Oriente y Occidente.

La nación japonesa ha permanecido hermética durante gran parte de su historia. No obstante y gracias a las políticas llevadas a cabo durante la Era Meiji (1868-1912), la nación nipona vivió una súbita apertura al exterior.

Este periodo es llamado así en honor al Emperador Mutsuhito, también conocido como el *Emperador de Meiji*. La llegada de esta relevante figura puso fin a los 265 años de duración del *Shogunato Tokugawa*, comenzando una serie de reformas que culminarían en la apertura de la Japón al exterior.

La abolición de las *políticas Bakufu* llevaron, nuevamente, a un periodo expansivo de la nación. Por ello se establecieron nuevos lazos comerciales con Europa y América. Esto propició que tanto en el Nuevo Mundo como en el Viejo Continente aparecieran

las corrientes japonistas de las que hemos hablado con anterioridad. Por otro lado, llegaron al país donde nace el sol corrientes de inspiración británica que sin duda promovieron el cambio artístico de la región.

En este periodo, los acontecimientos históricos y políticos del archipiélago -como por ejemplo el traslado de la capital de Kyoto a Tokyo- marcaron el pensamiento de la sociedad. Asimismo, el sintoísmo y el budismo se fusionaron culturalmente en una misma creencia sincrética. Ésta labor se realizó de forma progresiva durante cerca de mil años.

En opinión del gobierno, esta mezcla cultural entre las corrientes chinas confucionistas y budistas, y el ideario shintoista japonés sólo traían un consecuencia: la progresiva desaparición de la identidad nipona. Por este motivo se llevaron a cabo sucesivas medidas, como por ejemplo la creación de la “Oficina de Culto Shinto” o la separación de Budismo y Confucionismo de la administración pública.

En este punto el Cristianismo fue legalizado, después de las persecuciones sufridas durante épocas pasadas. Este hecho fue clave en la revolución social, ya que permitió nuevamente el acceso de pensamientos occidentales en Japón. Con ello resurgieron nuevas ideologías y metodologías influenciadas por las corrientes extranjeras, comenzando así la internacionalización de las islas.

La verdadera revolución en el panorama internacional

La política nipona sufrió grandes cambios en muy pocos años debido a las influencias extranjeras. Pero ¿a que se debe la misma? ¿Qué llevó a Japón a romper su hermetismo? La respuesta una vez más está en el poder.

Mirando a sus países vecinos, -China y Corea-, Japón se dió cuenta que si permanecía en el inmovilismo feudal estaría destinada al colonialismo. Esto queda reflejado en el ensayo de Yukichi Fukuzawa, “Datsu-A Ron”, donde argumenta que Japón debería encaminarse a ser uno de los “países civilizados de Oriente”.

Por ello, y tomando el modelo europeo como referencia, Japón tuvo su propia revolución industrial pasando de un feudalismo similar al vivido en Occidente durante la Edad Media tardía, a los más modernos avances en comunicación ferroviaria y telegráfica. Al mismo tiempo nació una gran industria, todo ello en apenas unas décadas. Para proteger estos avances, se inició una militarización del estado mirando como referente a Estados Unidos.⁸

Las consecuencias artísticas del periodo Meiji en Japón

El arte de esta época fue reflejo de lo que la sociedad vivió, así como de las influencias extranjeras que llegaron a las islas. Hasta entonces, la nación había permanecido casi intacta en el ámbito estético. Las técnicas, simbologías y estéticas tradiciona-

⁸ En esta etapa, tuvieron lugar las diferentes disputas territoriales entre Japón, Corea, China y Rusia. Se vivieron, entre otras, las guerras una serie de guerras sino-japonesa (1894-1895) y ruso-japonesa (1904-1905). Ello promovió un estrechamiento entre Reino Unido y Japón. Todo ello culminó en la Primera Guerra Mundial.

Tras la Gran Guerra, una debilitada Europa dejó el mercado internacional en manos de Estados Unidos y Japón, quienes emergieron con mucha fuerza. Con ello, Japón terminó por modernizarse, convirtiéndose en la nación que hoy día conocemos.



Figura 4. Puente de Azuma y vista de una explosión de torpedo distante. 1888.

les, influenciadas por China, habían evolucionado muy poco durante siglos. De este modo diferentes escuelas artísticas se asentaron creando un estilo propio que han mantenido durante siglos.

Entre otros, y por su relación con este periodo, destacamos las estampas xilográficas *Ukiyo-e* o *Grabados del Mundo Flotante* (Siglo XVII-XIX). Este estilo de grabados en madera nace al querer retratar a la *cultura chōnin* que tuvo su auge en los centros urbanos de Edo, Osaka y Kyoto. Partiendo como premisa de la representación de la vida en la ciudad, hoy día puede considerarse como el testimonio de los cambios que se vivieron en las diferentes épocas y en particular en la era Meiji, donde aún se mantenía activo este estilo.

Tal como David Almazán menciona en su artículo para la revista *Atigrama*, “*El grabado japonés Ukiyo-e de era Meiji (1868-1912) en la Colección de Arte Oriental de Federico Torralba del Museo de Zaragoza*”, la obra de Toyohara Kunichika (1835-1900), perteneciente a la escuela de Utagawa, supuso el eslabón y testigo de los cambios socio-culturales del periodo Meiji. Eligiendo como motivo principal de representación el teatro, Kunichika realiza diferentes metáforas sobre la revolución y los cambios de esta etapa.

Las estampas japonesas fueron evolucionando adaptándose a las nuevas tendencias, aunque manteniendo la temática empleada en el *Ukiyo-e*. En las xilografías existió un gran impacto de la Inglaterra Victoriana. Para ello no hay más que ver grabados de la época donde se aprecian diferentes figuras vestidas con ropajes occidentales. Tanto es así que el propio Emperador de Meiji ha sido retratado fotográficamente en diferentes actos vestido con un uniforme militar de corte occidental. Como ejemplo industrial más representativo podemos ver el ferrocarril o construcciones realizadas con estructuras metálicas, que aparecen en innumerables obras, símbolo de los avances tecnológicos tanto en Europa como en Extremo Oriente.

A nivel estético, el cambio que supuso el periodo Meiji tan solo es comparable con lo que supuso la introducción del Budismo en Japón en el año 552. Al aceptar cordialmente culturas extrañas, la mentalidad y estética japonesa cambió, aunque manteniendo la esencia. El deseo incondicional de los círculos artísticos por conocer Occi-



Figura 4. Escuela Kano, *Biombo Namban*, finales XVI-principios XVII. Namban Bunkakan, Osaka.

dente se abrió paso en la propia sociedad, enriqueciendo la tradición, a la vez que se renovaban las técnicas, paletas cromáticas y la propia estética japonesa.

Así pueden encontrarse piezas donde la gama cromática, *-extremadamente corta en siglos pasados-*, poco a poco va ampliándose, desarrollando además mucha más naturalidad en la pose de las figuras e incluso plasmando rasgos anecdóticos en la propia obra, cosa que no solía ser común.

Namban: una revolución cultural

Llegamos a mar abierto en plenas corrientes del tiempo. En el siglo XVI comenzaron los primeros contactos entre europeos y japoneses. En este sentido, lo que a priori fue una expansión de las relaciones mercantiles de la Península Ibérica por nuevos horizontes, resultó ser algo mucho más importante. A partir del *Tratado de Tordesillas de 1494* (León Guerrero; 2000:20-28) surgieron nuevas rutas comerciales hacia los confines más lejanos, es decir, hacia ambas “*Indias*”.

A estas inquietudes comerciales se sumaron muy pronto otras de carácter cultural que tenían por objeto la expansión de la fe cristiana en los lejanos mundos, es decir, la evangelización. Esto promovió la aparición de dos rutas (Galvao, 1563) entre España y *el país del sol naciente* (Nussbaum; 2005: 707): Por un lado encontramos la ruta portuguesa, que nace en Lisboa, y pasando por Goa, Malaca y Macao, finaliza en Nagasaki. De forma paralela, se crea otra que parte desde Sevilla, llega por Veracruz, Acapulco y Manila, terminando también en la zona de Kyushu.

Misioneros de distintas órdenes religiosas viajaban junto a marineros y comerciantes. Por diversas fuentes, se sabe que el primer contacto entre occidentales y japoneses fue a raíz de la llegada de una *nao* portuguesa a la costa de Kyushu entre 1542-1543 (García Gutiérrez; 2013b:19-25). Pero la verdadera influencia cultural y artística vino a partir de 1549, cuando San Francisco Javier arribó a *Iapôes* (Nussbaum 2005:709).

Estos primeros misioneros aprendieron de la nueva forma de vida que habían descubierto, de su lengua y tradiciones. Esto favoreció una posterior comunicación entre

ambas culturas propiciando discursos interreligiosos muy profundos. Además del debate, se propició un intercambio a otros niveles, siendo el principal de ellos el artístico. Se sabe que Francisco Javier llevó consigo una pintura de la Virgen María y que ésta fue mostrada al señor feudal de Kagoshima (García Gutiérrez; 2013a:122). La impresión causada fue enorme, lo que supuso una revolución en el panorama artístico del entorno. Pronto los objetos religiosos de los misioneros se pusieron de moda.

No tardaron en llegar naves con pinturas europeas incrementando el principal objetivo de los viajes: las relaciones mercantiles. Gracias a ello, la demanda siguió creciendo y pronto aparecieron las primeras *Academias de Pintura* (García Gutiérrez; 2013a:121-126), bajo la tutela de los seminarios que abrieron las propias órdenes religiosas.

Supervisados por los misioneros se llevó a cabo la labor evangelizadora mediante la copia de imágenes de santos y mártires. Al tiempo que realizaban esta tarea, intercambiaban diálogos religiosos sobre la vida de los mártires que plasmaban, introduciendo de manera pedagógica la religión cristiana.

Estas copias, tendían al mimetismo, pero sin olvidar la impronta de aquellos nativos que ya habían desarrollado su propia cultura y estilo artístico. Para los artesanos nipones supuso una verdadera revolución a varios niveles: por un lado, se incorporaron nuevos procedimientos y técnicas como sistemas occidentales de grabado o la pintura al óleo (García Gutiérrez; 2011a:99-123). Fruto de este trabajo, dio como resultado el “*Arte Namban*”. (Torralba García, E.M. 2015).

Cerrando el círculo

Tras analizar el dibujo de estas piezas, podemos sacar varias conclusiones. Para empezar sabemos los precedentes del japonismo confluyen en el arte namban. En ellas, destacamos las pinturas de temática religiosa, ya que tienen una mayor influencia occidental, resultando ser el fruto de una condensación de lo aprendido en las academias y seminarios donde trabajaban. De ellas extraemos como resultados la evolución técnica que adquirieron, aprendiendo nuevos métodos de grabado o procedimientos pictóricos como el óleo; así como un estudio de los rasgos y la expresión facial que denotaran más naturalismo.

Por otro lado, en las piezas más costumbristas descubrimos que la impronta nipona convive en armonía con la europea, viendo rasgos distintivos de ambas vertientes. Gracias a ello se sabe que se adquirió cierto conocimiento de anatomía, al menos de manera intuitiva, lo que denotó singularidad al retrato al compararlo entre los grupos descritos con anterioridad, aunque no se aprecia tanto esta diferencia entre individuos dentro del mismo grupo. Detalles como la diferenciación entre la nariz, la exageración de las tuberosidades frontales, (Moreaux; 2005:99-121), o la construcción de la forma de la mandíbula confirman este hecho.

Cabe señalar la ausencia de personajes femeninos casi por completo en la pintura namban. Es usual que la mujer no viajara en travesías tan largas, pero tampoco aparecen nativas de esas lejanas tierras. A pesar de ello, existen representaciones de féminas, sobretodo plasmando a la Virgen María.

El paso del tiempo y las nuevas aperturas de Japón al exterior promovieron nuevas confluencias entre *Oriente* y *Occidente*. La evolución de los mismos ha dado como resultado un interés de la cultura nipona por el victorianismo y el arte más actual del

gigante americano, Estados Unidos. Por otro lado, es indudable que la historia de las vanguardias europeas han tomado como referencias las piezas comerciales llegadas del archipiélago japonés.

Esto supone que hoy día exista un sincretismo artístico en todo el globo, fruto de la confluencia de corrientes y las vertiginosas conexiones que nos permite Internet. Como consecuencia, los artistas contemporáneos están sumergidos en un individualismo inclasificable lleno de matices de diferentes culturas, a las cuales llegan por intereses personales. Éste es el caso, como hemos visto anteriormente, de Murakami, o de Tàpies.

Bibliografía

- ALMAZÁN, D. (2003) *La seducción de Oriente: de la Chinoserie al Japonismo*. Revista Atigrama, Universidad de Zaragoza
- APEZTEGUÍA BRAVO, Miguel Ángel (2003), *Juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- BANDO, S. y KAWANARI, Y. (2010), *Nihon Spain kōryūsi (Historia de las relaciones entre Japón y España)*, Tokyo, Renga Shobō.
- CIRLOT, J. E. (2000). *Tàpies*. Omega, Barcelona.
- COMBALÍA, V. (1990). *Tàpies*. Sarpe, Madrid.
- DEUSCHE W. (2012), *El arte de la Copia*. En: *Deuche Welle*, Disponible en: <http://www.dw.de/el-arte-de-lacopia/a-15907594> [Consultado 15-01-14].
- EDWARDS, B. (1979), *Aprender a Dibujar con el lado izquierdo del cerebro*. LAVEL, Polígono Los Llanos (Humanes).
- FERNÁNDEZ LUENGAS, C (2016) *Producir y Consumir*, Universidad Distrital Fransisco Jose De Caldas, Trabajo Final de Grado, Bogotá.
- GALVAO, A. (1563), *Tratado dos descobrimentos*. Web de la Biblioteca Nacional de Portugal: <http://purl.pt/15321>. [Consultado el 16/01/14]
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando:
 2011; *Giovanni Cola (Joao Nicolao). Un hombre del Renacimiento italiano trasplantado a Japón*, Temas de Estética y Arte, no XXV, Sevilla.
 2013a; “*La pintura de la escuela Namban en Japón*”. En: *Lacas namban: Huellas de Japón en España*, IV Centenario de la embajada Keichō.
 2013b “*Presentación*” En: *Lacas namban: Huellas de Japón en España*, IV Centenario de la embajada Keichō.
- HARRIS, E. (1960) *La misión de Velázquez en Italia*, Archivo Español de Arte; Madrid Vol. 33, Iss. 130,
- KÜPER S. (1992) *Konrad Lueg und Gerhard Richter: Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus*. Dumont, Köln . 289–306.
- LEÓN GUERRERO, Montserrat, (2000), *El segundo viaje colombino*. Universidad de Valladolid (tesis doctoral), Valladolid.
- NUSSBAUM, Louis Frédéric (2005). “*Nihon*” en *Japan encyclopedia*. Ed Robert Lafont S.A., Paris.
- MIKI, T. (2005) “*The Influence of Western Culture on Japanese Art*”, Monumenta Nipponica, vol. XIX, nº 3-4, Sophia University, Tokyo.

- MOREAUX, Arnold (2005), *Anatomía Artística del Hombre*. Ediciones Norma, Barcelona.
- PORTAL ALEMANIA. (2017) *Gerhard Richter, el “Picasso del siglo XXI” cumple 85 años*. Disponible en: <http://www.portalalemania.com/cultura-y-historia-de-alemania/2017/02/08/gerhard-richter-el-picasso-del-siglo-xxi-cumple-85-anos.html> [Consultado en 09/08/2017]
- THOMPSON. D. (2008) *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosidad económica el arte contemporáneo y las casas e subastas*. Ariel, España
- TOMOKO SATO (2009), *Arte Japonés*. Ed. Lisma, Madrid.
- TORRALBA, Federico (2008), *Estudios sobre Asia Oriental*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- YÚDICE, G. (2002) “El recurso de la cultura” isponible en resechgate.net [Consultado en 13/08/2007]
- WALTER B. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Obra traducida de (1936) “*Das Kunstwert mi Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*” Ed. Itaca. México.

Conocer Japón a través de fotografías. 1850-1912

Carolina Plou Anadón
Universidad de Zaragoza

Resumen

La apertura de fronteras en Japón a mediados del siglo XIX y el cambio de gobierno propiciado por la Restauración Meiji en 1868 supusieron el inicio de una serie de transformaciones de gran importancia para el país, que comenzó un proceso de modernización bajo el signo de Occidente. Paralelamente, se incrementaron los contactos, tanto personales como culturales, hasta el punto de que en Europa y América surgió una corriente cultural, denominada japonismo, que se vio influida por el arte y la cultura japoneses.

La fotografía se introdujo en Japón durante la década de 1840. Desde el comienzo del Periodo Meiji (1868-1912), gracias a la influencia de personajes como Felice Beato, comenzó a popularizarse como un producto cultural que mostraba la vida cotidiana nipona. Dirigida hacia el público extranjero que visitaba el país, la fotografía se esforzó por mostrar los aspectos más tradicionales de la cultura, de forma que contribuyó enormemente a fijar una serie de estereotipos sobre Japón, con tal fuerza que algunos de los cuales todavía perduran.

En estas páginas, queremos hacer un recorrido sobre cómo la fotografía se convirtió en una de las herramientas de conocimiento de Japón y de propagación de estereotipos.

Palabras Clave: *Fotografía, Meiji, Japón, Souvenir, vistas estereoscópicas*

Abstract

Japan's mid-19th century border openings and the government change promoted by the 1868 Meiji Restoration meant the beginning of a series of big transformations for the country, which started a process of modernization under the West influence. At the same time, contacts (both personal and cultural) increased, to the point that there was a cultural stream that appeared in Europe and America called Japonism, influenced by Japanese art and culture.

Photography was introduced in Japan during the 1840's decade. From the Meiji Era's beginning (1868-1912), due to the influence of people such as Felice Beato, it began to popularize as a cultural product which showed the Japanese daily life. Intended for western audiences who visited the country, photography made an effort to show the most traditional cultural treats, contributing to establish a list of stereotypes about the country, and it did it so well that some of them still endure today.

In this article we want to make a tour about how photography became a mean for knowing Japan and spreading stereotypes.

Key Words: *Photography, Meiji, Japan, Souvenir, Stereoscopic views*

Conocer Japón a través de fotografías. 1850-1912

Introducción

El siglo XIX significó para Japón contrastes y cambios vertiginosos, marcados por profundas dicotomías. A comienzos de siglo, el país nipón estaba regido por un gobierno militar, denominado *shôgunato*, que desde comienzos del Periodo Edo (1603 – 1868) estaba en manos de la familia Tokugawa. Una de las principales características de este periodo es que estuvo marcado por las políticas de aislamiento, denominadas *sakoku*, que limitaron el contacto con las naciones extranjeras prácticamente a su mínima expresión.

Aunque el paso del tiempo y las circunstancias generaron un agotamiento del modelo, el *shôgunato* Tokugawa no cayó por sí mismo, sino que el comienzo del fin contó con un detonante externo. Parafraseando a Osamu Tezuka, el *shôgunato* era como un gran árbol completamente podrido, al que la más ligera brisa puede desestabilizar hasta tumbarlo.¹ Y esta ligera brisa fue la expedición estadounidense, liderada por el comodoro Matthew Calbraith Perry, que alcanzó las costas japonesas en 1852. El propósito de esta expedición (que tendremos ocasión de tratar más adelante) era forzar a Japón a abrir sus fronteras, estableciendo una relación con Estados Unidos que permitiese a estos últimos el repostaje y abastecimiento en los puertos nipones, estratégicamente situados de cara a afrontar la travesía transpacífica.

Esta petición, planteada en términos hostiles, generó grandes tensiones en el seno del *shôgunato*. Cediendo a las presiones estadounidenses, se firmó un primer tratado, el Tratado de Kanagawa, que abría los puertos de Shimoda y Hakodate a los buques americanos, al tiempo que se establecía la creación de un consulado de Estados Unidos en Japón, iniciando así las relaciones diplomáticas con Japón en la Edad Contemporánea. Townsend Harris fue designado para llevar a cabo esta labor y para consolidar las relaciones entre ambos países a través del Tratado de Amistad y Comercio (popularmente conocido como Tratado Harris), que se firmó en 1858. A partir de aquí, numerosas naciones europeas establecieron también sus propias relaciones y firmaron sus tratados (que forman parte de los Tratados Desiguales que las potencias

¹ Metáfora que supone la base para una de sus obras magnas de carácter histórico, *El árbol que da sombra*. Tezuka, O. (2005): *El árbol que da sombra*, vol. 1, Barcelona: Planeta de Agostini.

decimonónicas firmaron con Japón y China, mayoritariamente, en unas condiciones claramente abusivas y desfavorables para los países asiáticos), buscando crear nuevas rutas comerciales.

Sin embargo, no podemos perder de vista el fuerte impacto que todo esto tuvo en Japón, en su sociedad y en su gobierno. Como decíamos, se trataba de una sociedad cerrada, cuyo aislamiento había afectado seriamente el estatus quo, si bien esto no siempre era perceptible a simple vista. En cualquier caso, la dinámica de tratados y apertura de fronteras que se inició con la expedición de Perry sumió al *shōgunato* en una profunda crisis, que culminaría en una guerra civil, aunque por supuesto, se trata de un panorama mucho más complejo. En cualquier caso, en 1868 tuvo lugar un conflicto bélico (que se prolongaría hasta 1869, y tendría posteriormente algunos amagos de reactivación), la Guerra Boshin, que enfrentó a los partidarios del *shōgunato* Tokugawa, es decir, aquellos que defendían el gobierno militar y las políticas de *sakoku* o cierre de fronteras, contra los partidarios del Emperador, que querían que el poder efectivo, político y real volviese a manos de esta figura que hasta el momento había quedado relegada a ser un líder religioso y simbólico y un elemento de cohesión nacional. Fue la victoria de estos últimos la que dio comienzo a la Era Meiji (1868 – 1912).²

Este periodo supuso una época fundamental para la configuración del Japón actual. No solamente se comprendió la necesidad de abrir fronteras, sino que además se caracterizó por un proceso de modernización tremendamente veloz que afectó a prácticamente todos los niveles posibles. El concepto de “modernización” respondía a una necesidad práctica de reivindicarse como potencia internacional, de manera que se eliminase la amenaza de una posible colonización. Impulsados por este temor, los japoneses abordaron un proceso de asimilación de los grandes avances científicos, técnicos, estratégicos, etc. de Occidente, escogiendo en cada caso como modelo a la potencia europea que hubiera alcanzado un mayor desarrollo en el asunto en cuestión. Con esta inspiración múltiple, lograban además evitar la dependencia con una sola nación occidental, de forma que, por un lado, lograban afianzarse como potencia internacional, y por otro lado, se mantenían desligados de cualquier potencia que hubiera podido sentirse tentada de ejercer como metrópolis.

En cualquier caso, lo cierto es que en un lapso de tiempo de apenas tres o cuatro décadas Japón había alcanzado un nivel de desarrollo similar al de las naciones occidentales, pasando de ser un país feudal a una gran potencia internacional, que demostraba su poderío saliendo victorioso de los conflictos bélicos en los que participaba. En torno al cambio de siglo, Japón venció en la Primera Guerra Sino-Japonesa (1894 – 1895), participó en la defensa del Levantamiento de los Bóxer en China (1900) y protagonizó la Guerra Ruso-Japonesa (1904 – 1905). Si bien en los dos primeros casos se trataba de enfrentamientos “menores”, y especialmente en el caso de la Guerra Sino-Japonesa la victoria nipona se contempló con cierta condescendencia y paternalismo, el último conflicto atrajo una atención considerable en Occidente, ya que Japón se mostró superior a una nación occidental que, pese a no ser la potencia más poderosa del momento, sí era respetada por el resto de naciones europeas.

Pero en Occidente el descubrimiento de Japón había tenido lugar décadas atrás, prácticamente en paralelo con las maniobras diplomáticas que forzaron al archipiélago

² Para profundizar en este tema, se recomienda consultar Beasley, W. G. (2007): *La Restauración Meiji*, Gijón: Satori Ediciones.

a abrir sus fronteras. Y a diferencia de lo que pasaba con muchos otros lugares, situados tanto en Asia como en África, el impacto cultural que causó Japón fue tan grande que se convirtió en un fenómeno de interés, denominado japonismo.

El japonismo surgió en el último tercio del siglo XIX como una fascinación por el arte japonés en particular y por la cultura japonesa en su más amplio sentido. Aunque su faceta más conocida es la influencia artística (más que patente en postimpresionistas como Van Gogh o Toulouse Lautrec), también se materializó en una explosión de coleccionismo de todo tipo de piezas, desde los grabados *ukiyo-e* a las panoplias militares, pasando por kimonos, piezas lacadas de todo tipo, abanicos, sombrillas, muñecas y un largo etcétera; que se adquirirían en tiendas especializadas que se abrieron en las principales ciudades europeas. Todo ello tuvo una segunda materialización artística: además de imitar el estilo artístico japonés, de profundizar y asimilar sus recursos plásticos, las piezas coleccionadas comenzaron a tener presencia en obras pictóricas que seguían los modos tradicionales occidentales.

Por supuesto, como ya hemos matizado anteriormente, todo este siglo y medio de historia japonesa se caracterizó por su gran complejidad, y nos limitamos con estas líneas a dar unas pinceladas que sirvan de contexto para el asunto en el que nos vamos a centrar a partir de ahora: las primeras décadas de la fotografía en Japón.

La fotografía Meiji: Retrato de otra realidad

Durante la Era Meiji tuvo lugar la llegada y desarrollo de la técnica fotográfica, la cual fue muy pronto asimilada y empleada para proyectar una imagen de Japón que satisficiera el interés occidental. No obstante, esto dio lugar a un fenómeno curioso.

La fotografía era una técnica moderna, que se insertaba dentro de este proceso de rápida asimilación de tecnología occidental para el empoderamiento de la nación japonesa. Sin embargo, la curiosidad occidental, fuertemente condicionada por el japonismo y por el concepto de exotismo que se asociaba al País del Sol Naciente, se centraba en los aspectos más tradicionales de la cultura nipona.

Así pues, es fácil suponer que la llegada de la tecnología fotográfica supuso la creación de un testimonio visual que reflejase de manera más o menos fidedigna el proceso complejo de modernización del país. Casi parece lógico dar por sentado que el interés occidental al que respondía la fotografía era reflejar y explicar cómo se llevó a cabo la modernización del país, un proceso que sorprendió al mundo en episodios como los sucesos bélicos anteriormente mencionados. No obstante, todos estos planteamientos son erróneos, ya que la moderna técnica fotográfica se puso al servicio de la tradición, elaborando imágenes marcadamente anacrónicas que reflejaban en muchos casos la vida cotidiana del Periodo Edo y una serie de costumbres que habían, por lo menos, comenzado un proceso de desaparición, si no resultaban ya completamente obsoletas.

Y es que, a consecuencia del japonismo y de las circunstancias del rápido encuentro entre Occidente y Japón, lo que llamaba la atención del País del Sol Naciente era su refinamiento exótico. Por un lado, a pesar de que en los primeros momentos de contacto Japón se hallaba prácticamente sumido en el feudalismo, la cultura nipona fue percibida como muy desarrollada, de gran refinamiento e interés. Por otro lado, las diferencias acentuaban el componente exótico, es decir, contribuían a la idealización de Japón como un lugar mental ficticio que servía de vía de escape para la cruda realidad cotidiana.

De este modo, la evolución de las representaciones fotográficas japonesas durante la Era Meiji se caracterizó, sobre todo, por un aspecto fundamental: el gusto occidental como condicionante de los temas representados y, en cierto modo, también de la forma de plantearlos. A lo largo de los siguientes apartados, tendremos ocasión de profundizar en estos aspectos y de comprender cómo y por qué los occidentales jugaron un papel tan destacado en una fotografía que, visualmente, parece tan propiamente japonesa.

Las primeras fotografías

La fotografía llegó a Japón en la década de 1840, esto es, todavía en el Periodo Edo. Existen distintas teorías acerca de la llegada de la primera cámara, si bien únicamente varía el año en cuestión. Todas coinciden en que llegó a través del comercio que se llevaba a cabo en Deshima, la isla artificial situada en el puerto de Nagasaki, un lugar creado expresamente para alojar a los holandeses que gozaban de permisos para comerciar con Japón durante el *sakoku*. Algunas de estas teorías indican el año 1843, mientras que otras se decantan por 1848 para indicar la fecha en la que se produjo la adquisición de esta primera cámara. Cabe la posibilidad de que ambas fechas sean complementarias, y en 1843 se produjese un primer envío que, por diversos motivos, no terminase de cuajar (tal vez la cámara estaba defectuosa, o hubo algún tipo de problema que impidió su venta o su empleo en Japón), y fuese en 1848 cuando se recibió la primera cámara ya plenamente operativa.

Esta cámara fue adquirida por el comerciante Ueno Shunnojo (1790 – 1851), contando con el beneplácito del señor de la región, el daimio Shimazu Nariakira. Por diversos motivos, ambos mostraban afinidad por los *rangaku* o estudios occidentales,³ lo que propiciaba este tipo de adquisiciones.

Precisamente, uno de los retratos fotográficos más antiguos que se conservan es de este daimio. A pesar de que existen varios daguerrotipos que retratan a samuráis de diferentes rangos, el de Shimazu Nariakira ha adquirido una importancia significativa, ya que se ha considerado tradicionalmente como la primera fotografía japonesa conservada, a pesar de que está fechada en 1858 y es, por tanto, muy posterior a la llegada de la primera cámara. No obstante, la fragilidad de los daguerrotipos, como tendremos ocasión de ver más adelante, hace que no resulte tan inverosímil el hecho de que exista una década de diferencia entre la adquisición de la primera cámara y la primera pieza conservada.

Igualmente, cabe destacar, a propósito de este retrato, que en 1999 fue designado Propiedad Cultural de Importancia por el gobierno japonés, siendo la primera fotografía que alcanzaba este reconocimiento. Así pues, se trata de una pieza realmente significativa para la historia de la fotografía japonesa, más allá de que realmente se tratase o no de la fotografía más antigua.

³ Literalmente, estudios holandeses, era el nombre por el que se conocía a la formación siguiendo los avances occidentales. Debido a que durante el Periodo Edo el contacto comercial en Deshima era permitido únicamente a la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, en todo Japón y especialmente en la zona de Nagasaki se equiparó lo holandés a lo occidental.

Eliphalet Brown Jr. y las primeras fotografías de Japón

Un hito que marca los antecedentes de lo que posteriormente sería el fenómeno de fotografía Meiji es, precisamente, la expedición comandada por el comodoro Matthew Perry que alcanzó las costas japonesas por primera vez en 1852. Impulsada por el gobierno americano, se desarrolló en dos fases, entre 1852 y 1853 y entre 1853 y 1854, y se convirtió en un suceso histórico fundamental en la configuración del Japón contemporáneo.

Al tratarse de un encargo diplomático de gran importancia, Perry fue muy cuidadoso a la hora de seleccionar a la tripulación que lo acompañaría en semejante aventura. Entre sus responsabilidades, Perry se ocupó de seleccionar personalmente a una persona que pudiera documentar el viaje. El escogido fue Eliphalet Brown Jr., un daguerrotipista y artista que, al parecer, se impuso a los demás potenciales candidatos por la versatilidad que le proporcionaba su formación artística, más que por su calidad como fotógrafo.

Sea como fuere, Brown se unió a la expedición que cambiaría el curso de la historia japonesa, y realizó una exhaustiva documentación del país mientras duraron las negociaciones, llegando a realizar entre cuatrocientas y quinientas fotografías que, desgraciadamente, no se conservan. Muy probablemente, las imágenes quedasen destruidas en un incendio en la imprenta P. S. Duval, donde se había hecho una selección de las mismas que se había pasado a litografía, con el objetivo de incluirlas ilustrando un texto sobre la expedición. Al tratarse de daguerrotipos, un material fotográfico que es a la vez positivo y negativo y que no admite reproducción múltiple, este incendio supuso la pérdida de las fotografías. Sin embargo, afortunadamente, no desaparecieron por completo, sino que se conservan algunas de las litografías.⁴

Pese a que mayoritariamente se desconoce el contenido de estas fotografías, es fácil suponer, ante los escasos vestigios que se conservan y a la vista del contexto de la expedición, que se trataba de unas fotografías de carácter puramente etnográfico y documental. Estas imágenes comenzaban a adentrarse en el conocimiento visual de una nación que había permanecido en aislamiento durante dos siglos y medio, y que resultaba prácticamente desconocida para el público americano en particular y occidental en general.

En este sentido, el carácter etnográfico relaciona estrechamente este hito iniciático con el primer estadio de la denominada fotografía Meiji, en la que nos adentraremos a continuación.

Felice Beato: Pionero y figura clave

Para ello, en primer lugar debemos hacer una pequeña digresión para hablar de uno de los personajes que mayor peso e influencia han tenido en esta corriente fotográfica: Felice Beato.

⁴ Pueden consultarse en Baxley, G, "Eliphalet M. Brown, Jr. Daguerrotypist and Artist for the Perry Expedition to Japan" BaxleyStamps <<http://www.baxleystamps.com/litho/brown.shtml>> [última visita 14/06/2017]

Beato nació en Corfú en torno a 1833 o 1834, lo que ha generado una confusión sustancial respecto a su origen y a su nacionalidad. Sin embargo, pronto se evidenció su espíritu aventurero y su pasión por la fotografía, una profesión que compartía con su hermano, con quien trabajó durante algunos años.⁵ Durante la década de 1850, ambos hermanos trabajaron junto con el fotógrafo que fue maestro, al menos, de Felice, James Robertson. Juntos participarían como fotorreporteros en la Guerra de Crimea en 1855, siguiendo la estela de Roger Fenton, el primer fotoperiodista de guerra.

No obstante, al contrario de las imágenes de Fenton, Beato comenzaría a manifestar aquí la personalidad morbosa que le valdría tantas críticas en el futuro. Posteriormente, en 1858 Beato, ya en solitario, visitaría la India, documentando gráficamente las consecuencias Rebelión de los Cipayos o Rebelión de la India de 1857, con imágenes de gran crudeza. No obstante, sería algo más tarde, en torno a 1860, cuando tendría ocasión de tomar las fotografías más desgarradoras de su carrera, en el transcurso de la Segunda Guerra del Opio, en China. Célebres resultan las imágenes de los fuertes de Taku, plagadas de cadáveres, que le valieron la siguiente mención en las declaraciones de un compañero de expedición:

«Anduve cerca de los terraplenes del lado oeste. Estaban cubiertos de muertos -en la pendiente noroeste había treinta, esparcidos alrededor de una pistola. El señor Beato estaba ahí con gran entusiasmo, refiriéndose al grupo como “maravilloso”, y rogando que no fuera manipulado hasta que hubiera sido inmortalizado por sus aparatos fotográficos, cosa que hizo unos minutos después. No muy lejos de este grupo, un hombre alto y de porte distinguido de entre cincuenta y sesenta años, con apariencia de haber sido el general que dirigió la defensa, se encontraba muerto con la mandíbula inferior destrozada por una bala de rifle.»⁶

Más allá de este gusto por fotografiar explícitamente las consecuencias de la guerra y de los conflictos violentos, esta serie de anécdotas deben servir para entender un aspecto mucho más importante de la personalidad artística de Beato: su interés por mostrar la realidad tal cual es. Obviamente, el acto fotográfico en sí mismo condiciona un determinado punto de vista, el mero hecho de encuadrar supone una selección de la realidad y, por tanto, una manipulación de la misma en función de los criterios del fotógrafo. Sin embargo, en el caso de Beato, entendía esto como una responsabilidad para, a través de su punto de vista personal, mostrar al mundo con veracidad lo que estaba ocurriendo, cómo se estaba desarrollando el conflicto, qué consecuencias había tenido para los sublevados en el caso de la India, etcétera. Por lo tanto, más allá del morbo que destila la anécdota, resulta muy elocuente, como veremos a continuación.

⁵ Debido a ello, y a que en estas etapas ambos firmaban indistintamente con una combinación de ambos nombres, muchas atribuciones de las fotografías que realizaron en conjunto resultan confusas.

⁶ *I walked round the ramparts on the west side. They were thickly strewn with dead—in the north-west angle thirteen were lying in one group round a gun. Signor Beato was here in great excitement, characterising the group as “beautiful,” and begging that it might not be interfered with until perpetuated by his photographic apparatus, which was done a few minutes afterwards. Not far from this group, a tall and very dignified-looking man of between fifty and sixty, stated to be the general who had conducted the defence, was lying dead, his lower jaw shattered by a rifle bullet.* Traducción de la autora del testimonio realizado por el doctor David F. Rennie en Rennie, D. F. (1864) *The British Arms in North China and Japan: Peking 1860; Kagoshima 1862*, Londres: John Murray, p.112, consultado a través de *Luminous-lint* <http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Felice__Beato/A/> [última visita 14/06/2017]

Durante su estancia en China, Beato conoció a Charles Wirgman, corresponsal de *The Illustrated London News* que poco después se trasladó a Japón, en torno a 1861. Beato se reunió con él en 1863, asentándose en la ciudad de Yokohama, que ya comenzaba a despuntar como puerto internacional y como asentamiento de extranjeros más importante de Japón. Allí, ambos se asociaron para fundar un estudio fotográfico, en el que Beato llevaba a cabo las fotografías y Wirgman realizaba reproducciones que pudieran emplearse para prensa y otros fines. Esta unión duró hasta 1866, año en que un incendio destruyó el estudio, con todos los negativos de Beato. A partir de entonces, mantuvieron carreras profesionales separadas, Wirgman centrado en la publicación *Japan Punch*, que había fundado en 1862, y Beato abriendo un nuevo estudio fotográfico.

Sin embargo, el incendio había destruido todos sus fondos, por lo que Beato se vio obligado a realizar un nuevo catálogo que nutriese al estudio. De esta labor saldría, en 1868, un álbum, *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes, compiled from Authentic Sources and Personal Observations, during a residence of several years*,⁷ dividido a su vez en dos partes, *Views of Japan* y *Native Types*, que se convertiría en una obra de referencia para toda la fotografía producida posteriormente.

En este álbum, se codificaban en primer lugar las dos líneas generales que tratarían los álbumes *souvenir* en décadas posteriores, agrupando los dos grandes temas (que con el paso del tiempo y el desarrollo de esta corriente fotográfica, irían presentando una cierta evolución y depuración), las vistas de paisajes significativos y espacios monumentales, y las escenas que representaban la vida cotidiana, tanto social como doméstica. Rápidamente, en este segundo apartado se producirían dos sucesos: el primero, la construcción o recreación de estas escenas en estudio, de forma que se simulasen escenas cotidianas centradas en la imagen tradicional que se quería ofrecer de Japón. El segundo, el protagonismo creciente de la mujer, que se convirtió en un tema hegemónico al que se supeditaban buena parte de los demás temas. Y es que, durante las últimas décadas del siglo XIX, la mujer japonesa se convirtió en una figura idealizada, un constructo abstracto formado por una selección de características de distintos arquetipos femeninos que se erigió como un objeto de deseo, asociado al exotismo. De este modo, las fotografías se centraron en mostrar a la mujer, tanto el universo femenino más íntimo vinculado al descanso, al aseo personal, al maquillaje o a la vestimenta, como un mundo cotidiano en el que la mujer adopta protagonismo como evocación de la perfecta esposa y amante.

Además de los temas, el álbum de Felice Beato (así como otros trabajos más tempranos) también introdujeron en la fotografía japonesa una novedad que rápidamente se extendería hasta convertirse en una característica de buena parte de la fotografía producida durante la Era Meiji: el coloreado. Beato vio en esta práctica una oportunidad de negocio, incrementando el atractivo de las fotografías que comercializaba. Para ello, se aprovechó de la coyuntura en la que el *ukiyo-e* se sumía en un periodo de decadencia como arte popular.⁸ Ello hacía que existiesen una gran cantidad de co-

7 Se conserva uno de estos ejemplares en el Museo Victoria & Albert de Londres. Gartlan, L. (2006): "Types or Costumes? Refraining Early Yokohama Photography," *Visual Resources* 22, no. 3, pp. 239-263.

8 Durante la Era Meiji, el *ukiyo-e* dejó progresivamente de ser el arte de masas por excelencia, si bien vivió una serie de momentos de esplendor vinculados a las grandes guerras que protagonizó y venció Japón, así como todavía existieron algunos grandes nombres, como Yoshitoshi u Ogata Gekkō. No obstante, el Periodo Meiji supone un periodo de transición para el arte del grabado

loristas que cada vez tenían más problemas para encontrar un hueco en el mercado laboral de las editoriales que publicaban grabados, un hecho del que Beato se benefició, contratando a estos maestros y formando a sus aprendices para que aplicasen el color en las fotografías.⁹ Se estableció todo un sistema de trabajo, que permitió que prácticamente todas las fotografías producidas se coloreasen, con diversas calidades en función del presupuesto.¹⁰

La fotografía como *souvenir*

Ya hemos adelantado, hablando de Beato, que la producción de esta fotografía se dirigió hacia el concepto de *souvenir*. A continuación, antes de seguir el recorrido a través del panorama de fotógrafos que ejercieron en Japón, queremos detenernos en este aspecto, así como en la presentación de las fotografías.

El concepto de fotografía *souvenir* hace alusión al hecho de que era una fotografía que se enfocaba, fundamentalmente, a un público extranjero. Por supuesto, en determinados casos, los japoneses también demandaban fotografía (especialmente, retratos y *cartes de visite*, que tenían una función social que los japoneses aplicaban como parte de la asimilación cultural dentro del proceso modernizador del país), sin embargo, esta era una parte minoritaria del consumo fotográfico. La gran mayoría de la producción fotográfica de la época iba expresamente dirigida, como comentábamos, a los occidentales.

Y es que, durante la Era Meiji, a consecuencia de la apertura de fronteras, la rápida modernización y el establecimiento de redes diplomáticas y comerciales, Japón comenzó a recibir una gran cantidad de extranjeros que, por diversos motivos, visitaban el país. En muchos casos, venían contratados por el propio gobierno nipón, o impulsados por el nuevo mercado emergente, aunque en ocasiones sus desplazamientos también respondían a intenciones ociosas. En cualquier caso, Japón era el país de moda, y la fotografía contribuía a fijar en la memoria la experiencia. Al igual que ahora, gracias a la técnica digital y al abaratamiento de costes, prácticamente cualquier persona dispone de los medios para inmortalizar aquellos recuerdos más destacados de sus viajes, en el

xilográfico nipón, que pasa de ser un producto popular de consumo masivo a convertirse en una manifestación artística elevada y restringida.

⁹ Cabría destacar que en Occidente se realizaron también varios intentos de colorear fotografías, si bien esta práctica no llegó a cuajar. Existen fotografías occidentales coloreadas, así como algunas que conservan ligeros matices de color, pero no se convirtió en una práctica tan generalizada como en Japón. Una de las claves, posiblemente, estribase en la técnica: en los distintos experimentos occidentales se utilizaron varios tipos de pigmentos, tanto de base acuosa como de base oleosa, lo cual generaba resultados desiguales y, en el segundo caso, excesivamente artificiales, y la disparidad de resultados contribuyó a frenar esta práctica. Por el contrario, en Japón únicamente se desarrolló el uso de pigmentos acuosos, lo cual permitía que las líneas de la fotografía siguiesen siendo visibles bajo el pigmento, obteniendo un resultado que favorecía su generalización. Otros factores fueron también la existencia y disponibilidad de los coloristas en Japón, así como la necesidad de potenciar la imagen exótica del País del Sol Naciente a través de este coloreado, que hacía que los cerezos en flor se viesan en rosa, que los kimonos se mostrasen con sus delicados juegos cromáticos y, en definitiva, aproximaba la imagen al recuerdo de los visitantes.

¹⁰ Lógicamente, las imágenes de mayor calidad y tamaño, y por tanto más caras, recibían un coloreado mucho más delicado, mientras que las más pequeñas a veces podían llegar a recibir únicamente una serie de manchas de color que matizasen las superficies de los objetos fotografiados. Generalmente, de los primeros casos, así como de los detalles más minuciosos, se ocupaban los maestros, mientras que los aprendices se formaban coloreando las grandes superficies de color (que posteriormente serían retocadas por los maestros).

siglo XIX los viajeros también sentían el impulso de almacenar de manera material sus recuerdos. Proliferaron los libros de viajes en los que se relataban las distintas vivencias de sus autores,¹¹ y si bien en aquel momento realizar fotografías propias quedaba fuera del alcance de muchos bolsillos, la oferta de los estudios fotográficos suponía un sustituto excepcional para responder a esta necesidad.

Para satisfacer esta curiosidad, los estudios fotográficos disponían de amplios repertorios de imágenes, que ponían a disposición de los viajeros para que seleccionasen sus preferidas. Generalmente, estos álbumes se estructuraban imitando al de Beato que explicábamos anteriormente, aunque podían existir algunos dedicados íntegramente a temas concretos, siendo los paisajes y la mujer japonesa los predilectos. Mediante los repertorios, los clientes podían personalizar sus propios álbumes, eligiendo las fotografías que se incluirían. El encargo suponía el inicio de un proceso en el que a continuación se llevaba a cabo el revelado de las fotografías por parte del estudio, su coloreado y su montaje en un álbum, que podía ser recogido por el cliente en el estudio o, de manera más habitual, ser recibido en el hotel o incluso en el propio barco, al final de la estancia.

Como decíamos, estos álbumes se creaban para satisfacer una amplia demanda. También por este motivo, las características de los álbumes souvenir eran muy variables. Desde sus dimensiones, pasando por la cantidad de fotografías o los diseños de la encuadernación, había un amplio abanico de posibilidades a disposición de los clientes, de manera que cualquiera pudiera permitirse uno, independientemente de su presupuesto.¹²

Las fotografías experimentaron una evolución desde los modelos de Beato. En un primer momento, existió un fuerte interés etnográfico. Al fin y al cabo, Japón era un país nuevo para Occidente, una cultura por conocer. Y a diferencia de lo que ocurría con tantas otras culturas que eran percibidas como exóticas, la japonesa (y también, en menor medida, la china) eran consideradas, desde una perspectiva colonial, como culturas superiores, refinadas, más próximas a la occidental que a las que eran vistas como más primitivas. Por este motivo, las tradiciones ancestrales y las costumbres más mundanas de la sociedad japonesa causaron una absoluta fascinación en los extranjeros, ya que eran percibidos quizás no como iguales, por tratarse de un país feudal en el momento de la apertura, pero sí como muy próximos. Así pues, en un primer momento la fotografía quiso reflejar esta sincera curiosidad ante una cultura desconocida, pero alejándose del paternalismo que impregnaba cualquier relación con otras culturas «menores».

11 Por citar dos ejemplos, mencionaremos *Viaje al Japón* de Rudyard Kipling, un compendio de notas recopilado como libro de viajes en 1920, y las obras de Enrique Gómez Carrillo, uno de los más importantes autores de literatura de viajes sobre Japón en lengua hispana durante la Era Meiji, autor de *De Marsella a Tokio* (1906), *El alma japonesa* (1907) y *El Japón heroico y galante* (1912). No obstante, estos dos autores con sus obras únicamente suponen sendas muestras de una práctica que resultó muy habitual en la época.

12 Las dimensiones de las fotografías podían oscilar desde los 9x13 cm hasta aproximadamente 32x25 cm, de manera que los álbumes, ligeramente más grandes, también presentaban distintos tamaños (generalmente, entre dos y cinco centímetros mayores por cada margen). El número de fotografías también era variable, generalmente solían ser de cincuenta o cien fotografías, aunque había casos más humildes que podían acoger unas veinticuatro. De manera más excepcional, podían venderse sueltas o montadas sobre cartulina. Respecto a los diseños de encuadernación, existían desde aquellos con unas tapas enteladas o de madera de bambú sin ornamentar, más humildes, hasta los más caros con portadas lacadas con técnicas y diseños de gran complejidad.

Sin embargo, con el paso del tiempo, Japón se convirtió en cierto modo en un constructo para la evasión mediante el exotismo. Al empezar a ser conocido, Occidente le asignó, dentro de su imaginario colectivo, una serie de estereotipos y arquetipos que respondían a sus propios gustos y a una comprensión limitada y superficial de la cultura japonesa. De esta forma, lo que los occidentales buscaban en la fotografía japonesa poco a poco dejó de ser el conocimiento más o menos objetivo y pasó a ser la reproducción de los tópicos ya conocidos. Esta evolución se pone de manifiesto en la propia fotografía, que evoluciona para adaptarse a estos gustos ya que, de otra forma, no podría satisfacer las demandas de su público y, por lo tanto, pasaría a vender menos. Por lo tanto, comenzaron a reproducirse escenas y motivos que, en muchos casos, estaban cayendo en desuso por la modernización, si no estaban directamente obsoletos. En los paisajes, especialmente urbanos, era inevitable que aparecieran signos de modernización, como farolas o cables eléctricos y telegráficos, sin embargo, se procuraba a toda costa minimizar este impacto. En las fotografías de estudio que mostraban escenas de la vida cotidiana, cada vez se cuidó más la ambientación, de forma que se mostrase la vida puramente tradicional, apartando los rasgos novedosos que poco a poco se incorporaban a la vida diaria.

Posiblemente el ejemplo más significativo al respecto, que aquí mencionaremos brevemente tan solo para dar unas pinceladas sobre esta problemática, sea el de los samuráis. Los conceptos de honor y lealtad que se habían pulido durante el Periodo Edo a base de idealizar a los guerreros, históricos y legendarios, que habían combatido en el pasado, cautivaron por completo a los occidentales, de modo que se convirtieron en protagonistas habituales de las fotografías. Sin embargo, una de las primeras medidas del gobierno después de la Restauración Meiji fue abolir la clase samurái, en un proceso paulatino que culminaría en la década de 1870 con una serie de edictos, entre los que destaca la prohibición de llevar espadas, uno de los signos distintivos del samurái, con lo que se los despojaba de su identidad y su significado y trascendencia social. Así pues, de estas fotografías de samuráis, la gran mayoría son en realidad modelos disfrazados con armaduras en desuso, hasta tal punto que en ocasiones pueden verse incluso errores en sus atavíos.¹³ No importaba que la modernización de la nación hubiera puesto fin a la realidad de los samuráis, puesto que estos pertenecían de manera intrínseca a la cultura japonesa y estimulaban la imaginación de los occidentales, así que podían aparecer en las fotografías sin que aquello chirriase lo más mínimo.

La proliferación de los estudios fotográficos

Aunque Felice Beato fue la figura más destacada, fundamental en la configuración de esta fotografía, a la que es inevitable acudir al exponer el tema, debemos matizar que no fue el único occidental en regentar uno de estos estudios fotográficos, ni fue el primer occidental en hacerlo. El privilegio recae en Orrin E. Freeman, de origen

¹³ No obstante, debe matizarse que sí existen una serie de fotografías que representan realmente a samuráis. En primer lugar, los daguerrotipos realizados durante la década de 1850, como los que mencionábamos a propósito del retrato de Shimazu Nariakira. Por otro lado, los que aparecen en fotografías realizadas durante la década de 1860. Estos son más difíciles de identificar, puesto que los negativos de las imágenes vivieron varias vidas, pero sí existen algunas fotografías que se han identificado con relativa seguridad en el contexto de la Guerra Boshin, lo que haría de sus personajes auténticos samuráis. Sin embargo, las imágenes que se han vuelto más populares, los retratos de estudio de estos guerreros, son mayoritariamente anacrónicas.

estadounidense, que abrió un estudio en Yokohama en 1859. A partir de aquel momento, el flujo de fotógrafos que visitaron el país, tanto de manera temporal como asentándose en Japón, fue constante. Desde la década de 1860, como ya hemos avanzado, llegó Felice Beato, pero también una serie de personajes que se convertirían en nombres muy destacados de historia de la fotografía japonesa.

Los dos más reconocidos, aparte de Beato, son dos occidentales, el barón Raimund von Stillfried y Adolfo Farsari. No fueron los únicos, pero sí que son considerados como los más relevantes. Además de ellos, hubo una amplia nómina de fotógrafos japoneses, entre los que destacan nombres como Ueno Hikoma, Shimooka Renjo, Kusakabe Kimbei, Uchida Kuichi, Tamamura Kozaburo, Ogawa Kazumasa, T-Enami... Todos ellos conforman una lista de autores que, por determinadas causas, son más conocidos y más renombrados, y por tanto, los que se perciben como más valiosos a la hora de atribuir las fotografías, a pesar de todas las dificultades que el tema entraña.

Además, debe destacarse otra cuestión. Hemos mencionado a los principales fotógrafos, pero aunque conocemos a muchos de los responsables de esta fotografía (tanto los aquí mencionados como otros muchos), resulta prácticamente imposible conocer qué fotografías pertenecen a cada uno. Varios factores propician esta situación, sin embargo, uno de los más destacados es la propia concepción de la fotografía, que para estos estudios era vista, única y exclusivamente, como un negocio mediante el cual conseguir beneficios a base de vender más que los demás. Por lo tanto, los intereses estéticos de cada fotografía se supeditaban no a una voluntad artística, sino al deseo de obtener un producto más comercial que el de la competencia. Al no concebirse la fotografía como un arte, sino como un producto comercial, no existía por parte de los fotógrafos una voluntad de firmar de alguna manera sus trabajos para que existiese un reconocimiento a su figura. O, mejor dicho, esta voluntad de reconocimiento no se regía por los criterios que podríamos aplicar en la actualidad para la relación de un autor con su obra. No siempre las fotografías se acompañaban de algún tipo de identificador, en forma de firma o logotipo, sino que, las veces en que así ocurría, este dato debe ponerse en tela de juicio, puesto que únicamente identifica al álbum que vendió la pieza en cuestión, y no necesariamente al autor.

Ya que la fotografía no se entendía como un arte, sino como un negocio, los negativos y archivos de los estudios se manipulaban en consecuencia. Hemos podido ver tan solo de manera muy superficial algunos de los más renombrados fotógrafos, pero las limitaciones espaciales nos impiden extendernos en las interrelaciones entre estudios, que eran una práctica común. En cualquier caso, a este respecto, debemos destacar un hecho fundamental que tiene estrecha relación con el tema que estamos tratando, y es que los estudios no solamente ponían a la venta las fotografías al público general, sino que también comercializaban, entre ellos, sus propios archivos fotográficos. En muchas ocasiones, al cierre de un estudio, o cuando algún lote de imágenes quedaba obsoleto o anticuado, podía deshacerse de él vendiéndolo a otro estudio, el cual a su vez comercializaría estas fotografías como si las hubiesen tomado sus propios fotógrafos. Así pues, no es difícil encontrar que algunas de las imágenes especialmente icónicas y más reproducidas se atribuyen, con igual fiabilidad, a varios fotógrafos, mientras que en otros casos, es imposible determinar el dato de la autoría de una imagen, ni siquiera de manera aproximada.¹⁴

14 Este problema se ve agravado por la pérdida de documentación de época, debido a condiciones climatológicas adversas, así como a catástrofes naturales, como el Gran Terremoto de Kanto

Ver el mundo en tres dimensiones: Japón y las vistas estereoscópicas

Aunque la fotografía *souvenir* fue la principal vía de desarrollo de la fotografía en Japón durante la Era Meiji, no fue la única forma de conocer Japón a través de fotografías. Durante los años del cambio de siglo, se popularizó otro formato fotográfico, las vistas estereoscópicas, que permitían contemplar Japón en tres dimensiones.

La estereoscopía es la capacidad de percibir una imagen en tres dimensiones, para la fotografía se emplea una tarjeta en la que se montan dos fotografías prácticamente idénticas, tomadas desde dos puntos de vista separados por escasos centímetros (imitando la distancia de separación entre ambos ojos). Fue descubierta en 1832 por el físico inglés Charles Wheatstone (1802-1875) antes del descubrimiento de la fotografía,¹⁵ pero fue a partir del surgimiento de esta cuando la técnica se depuró y popularizó, hasta el punto de crearse cámaras especialmente concebidas para hacer este tipo de fotografías, y visores que permitían contemplar la imagen en tres dimensiones sin necesidad de forzar la vista.¹⁶

Durante los años centrales del siglo XIX, esta técnica se convirtió en una de las formas predilectas de ocio doméstico para la burguesía, a raíz de la gran acogida que tuvo en su presentación oficial en la Exposición Universal de Londres de 1851, donde la propia Reina Victoria manifestó su interés por el invento.¹⁷ A partir de ese momento, surgieron una gran cantidad de editoriales y estudios que se dedicaban a crear lotes de fotografías estereoscópicas de distintos lugares, que se comercializaban para abastecer estos visores.

Sin embargo, durante los primeros años estas vistas estereoscópicas se centraron, sobre todo, en Europa y Estados Unidos, mostrando los principales monumentos y espacios naturales de ambas áreas geográficas. No obstante, con el paso del tiempo y el auge del japonismo, algunas de las principales empresas productoras de vistas y visores estereoscópicos, como Keystone, H. C. White Company o Underwood & Underwood, comenzaron a realizar repertorios de lugares más exóticos, entre ellos, por supuesto, Japón.

Para llevar a cabo estos repertorios, contrataban a fotógrafos profesionales occidentales que viajaban al País del Sol Naciente (en ocasiones, dentro de viajes más exten-

de 1923, que afectó enormemente a la ciudad de Yokohama, que quedó parcialmente arrasada y sufrió graves incendios, en los que muy posiblemente se perdió buena parte de la documentación de estos estudios, que mayoritariamente se asentaban en esta ciudad por ser el principal puerto internacional y uno de los mayores asentamientos de extranjeros durante la Era Meiji.

15 Fuentes, Á. (1999): "Notas sobre la fotografía estereoscópica" en VV. AA., *Los hermanos Faci. Fotografías*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, p.3. Disponible *online* en <<http://www.angelfuentes.es/PDF/Estereoscopica.pdf>> [última visita 14/06/2017]

16 Es posible percibir una imagen estereoscópica en tres dimensiones sin ningún tipo de aparato, alterando el enfoque habitual de la vista. Sin embargo, esto resulta muy complicado de llevar a cabo (especialmente, si no se sabe realizar) y causa mucha fatiga en la visión, de forma que los visores supusieron un avance muy importante.

17 Hervás León, M. (2005) "La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867" en *Archivo Español de Arte*, nº 312, p. 382. Disponible *online* en <<http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/171/171>> [última visita 14/06/2017]

sos en los que recorrían varios destinos) para satisfacer el encargo.¹⁸ Sin embargo, en otras ocasiones llegó a desarrollarse una colaboración entre fotógrafos japoneses, como T-Enami, que enviaban determinados repertorios a las empresas americanas para comercializar allí las fotografías y las vistas estereoscópicas.

En cualquier caso, independientemente de cuál fuera la vía de producción, estas fotografías se diferenciaban de la fotografía *souvenir* en varios aspectos: en primer lugar, su público era ligeramente diferente. Aunque también estaba enfocada para no japoneses, en este caso no se apelaba tanto a los viajeros que poseían recuerdos de Japón, sino que se dirigían hacia todo tipo de público occidental, generalmente de corte burgués, ya que eran los principales consumidores de vistas estereoscópicas. Además, aunque los temas eran similares, no existían las mismas problemáticas ni los temas se exponían de la misma manera.

Por ejemplo, la modernización no quedaba relegada a lo mínimo indispensable que se mostraba porque no quedaba otro remedio, sino que muchas veces constituía el tema central de algunos lotes, como puede ser el caso de las vistas estereoscópicas sobre la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905), que se llevaron a cabo por Herbert G. Ponting para la H. C. White Company. Estas fotografías servían de crónica bélica, pero a la vez se utilizaban para mostrar la revolución que se había llevado a cabo dentro del ámbito militar nipón.

No en vano, estas reformas resultaban especialmente llamativas para Occidente, ya que alteraban uno de los pilares fundamentales de la estructura social japonesa. Ya hemos hablado anteriormente de la abolición de la clase samurái. Estas medidas fueron tomadas por el gobierno Meiji para eliminar la amenaza de unas fuerzas militares jerarquizadas localmente, que habían dado lugar a enfrentamientos y levantamientos en los años de inestabilidad previos y posteriores a la Guerra Boshin. A cambio, se fundó un ejército de reemplazo, siguiendo el modelo occidental, en el que cualquiera podía ingresar, basándose en el modelo europeo y, más concretamente, en el prusiano.

Desde el punto de vista occidental, llamaba enormemente la atención la capacidad de Japón para reconvertirse militarmente hasta el punto de hacer frente a grandes potencias europeas, como Rusia. Por este motivo, desde el inicio del conflicto, atrajo a la prensa internacional, que le dedicaba extensos reportajes.

Pero las vistas estereoscópicas no solamente se utilizaron para mostrar conflictos bélicos, sino que también se realizaron lotes que mostraban el Japón tradicional, más en la línea que las fotografías *souvenir*, pero sin caer en los mismos manierismos. Las vistas estereoscópicas supusieron una ruptura con los puntos de vista que se habían establecido de manera casi canónica para la fotografía *souvenir*, por un motivo fundamental: conseguir explotar la máxima espectacularidad para representar cada paisaje, valiéndose de perspectivas quizás más arriesgadas, pero que permitían una mayor vistosidad al contemplar las imágenes a través del visor.

¹⁸ Buen ejemplo de ello podría ser Herbert G. Ponting (1870-1935), quien realizó algunos reportajes fotográficos en Japón para la empresa H. C. White Company, y posteriormente se desplazó a la Antártida para documentar la Expedición Británica llevada a cabo entre 1910 y 1913.

La fotografía como herramienta de conocimiento

Por supuesto, además de todas estas vías de conocimiento a través de la fotografía, con el avance de la Era Meiji debe sumarse un nuevo canal, las fotografías tomadas por los propios viajeros que visitaban Japón, ya fuera por turismo o negocios, y que, al gozar de una posición acomodada, disponían de cámaras fotográficas para tomar sus propias fotografías. Sin embargo, no hemos querido detenernos en este aspecto, ya que al responder a casos concretos resulta mucho más complejo de abarcar.¹⁹

En estas páginas, hemos querido dar una visión general del fenómeno de la fotografía Meiji, de sus principales canales de difusión y sus características básicas. Se trata de una fotografía producida con una intención muy concreta, satisfacer la curiosidad de los extranjeros que, cada vez más, visitaban el País del Sol Naciente. Al principio, lógicamente, esta curiosidad era prácticamente etnológica, puesto que Japón era un país completamente desconocido para Occidente debido a los dos siglos y medio que había permanecido aislado bajo las políticas de *sakoku*. Sin embargo, conforme el conocimiento de la cultura japonesa se fue asentando en el imaginario colectivo occidental, también se afianzaron una serie de tópicos y anacronismos mediante los que se caracterizaba a Japón como una idea abstracta de evasión a través de su refinado exotismo. Así pues, la fotografía pasó a reflejar las ideas preconcebidas de los occidentales respecto a un Japón tradicional, en ciertos casos incluso ya desaparecido.

La fotografía Meiji tiene interés, por lo tanto, por una doble causa: supone una muestra de la vida tradicional japonesa (con todas las precauciones que el contexto anteriormente expuesto precisa), pero a la vez resulta una elocuente vía para estudiar las relaciones entre las culturas occidentales y la japonesa a través de la forma que tenían de mirar a Japón.

Bibliografía

- Baxley, G, "Eliphalet M. Brown, Jr. Daguerrotypist and Artist for the Perry Expedition to Japan" BaxleyStamps <<http://www.baxleystamps.com/litho/brown.shtml>> [última visita 14/06/2017]
- Beasley, W. G. (2007): *La Restauración Meiji*, Gijón: Satori Ediciones.
- Bennett, T. (1996): *Early Japanese Images*, Singapur: Tuttle Publishing.
- Bennett, T. (2006): *Japanese Photographs: collector's data guide*, Singapur: Tuttle Publishing.
- Bennett, T. (2006): *Photography in Japan 1853-1912*, Singapur: Tuttle Publishing.
- Betancor, O. (2011): "Los pioneros de la fotografía en Japón. El arte de Uchida Kui-chi", *Destiempos*, nº29, pp. 76-90.
- Fuentes, Á. (1999): "Notas sobre la fotografía estereoscópica" en VV. AA., *Los hermanos Faci. Fotografías*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, p.3. Disponible *online* en <<http://www.angelfuentes.es/PDF/Estereoscopica.pdf>> [última visita 14/06/2017]

¹⁹ En colecciones españolas, podemos citar los ejemplos de la familia Galé, cuyas fotografías se custodian en el Museo del Pueblo de Asturias (de cronología algo posterior, centrándose en finales de Meiji y, sobre todo, en el Periodo Taishô, 1912 – 1926), o de Oleguer Junyent, custodiadas en el Instituto Amatller de Arte Hispánico y en el Archivo Fotográfico de Barcelona.

Gartlan, L. (2006): "Types or Costumes? Refraining Early Yokohama Photography," *Visual Resources* 22, no. 3, pp. 239–263.

Hervás León, M. (2005) "La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867" en *Archivo Español de Arte*, nº 312, pp. 381-396. Disponible *online* en <<http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/171/171>> [última visita 14/06/2017]

Plou, C. (2014): "Álbumes souvenir del Periodo Meiji: hacer el mundo más pequeño a partir de fotografías", II Congreso Virtual sobre Historia de la Caminería. Disponible *online* en: <http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/II_C_H_CAMINERIA/comunicaciones/albumes_souvenir.pdf> [última visita 14/06/2017]

Plou, C. (2014): "Guerras (no tan) exóticas desde el salón de su casa. Las vistas estereoscópicas sobre la guerra ruso-japonesa (1904-1905) de la colección fotográfica del Museo Universidad de Navarra", *Revista Universitaria de Historia Militar*, nº6, vol. 3. Disponible *online* en: <<http://ruhm.es/index.php/RUHM/article/view/69>> [última visita 14/06/2017]

Plou, C. (2016): "Japón según Underwood & Underwood. El lote de vistas estereoscópicas del Museo Oriental del Real Colegio de los Padres Agustinos de Valladolid", *Kokoro*, nº 20, pp. 12-21. Disponible *online* en: <<http://adecjapan.es/biblioteca/revista-kokoro/numero-20>> [última visita 14/06/2017]

Rennie, D. F (1864): *The British Arms in North China and Japan: Peking 1860; Kagoshima 1862*, Londres: John Murray, consultado a través de *Luminous-lint* <http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Felice__Beato/A/> [última visita 14/06/2017]

Sierra, B. (2001): *Japón. Fotografía s. XIX*, Valladolid: Caja España.

Tezuka, O. (2005): *El árbol que da sombra*, vol. 1, Barcelona: Planeta de Agostini.

Tucker, A. W. (2003): *The History of Japanese Photography*, Londres: Yale University Press.

Winkel, M. (1991): *Souvenirs from Japan: Japanese Photography at the Turn of the Century*, Londres: Bamboo Publishers.

Base de datos creada por la Universidad de Nagasaki con más de seis mil fotografías del Periodo Meiji. Disponible en <http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/jp/>

Taishō:

El Japón de entreguerras visto por los viajeros españoles

Manuel De Moya Martínez
Universidad de Córdoba

Resumen

Tradicionalmente, los periodos Meiji y Shōwa de la Historia de Japón han tenido una mayor preeminencia sobre la imaginación popular, por cuanto que el periodo Taishō (1912-1926) ha pasado con un eco mucho menor. Con bastante frecuencia la historiografía española suele interrelacionar ambas épocas (Meiji y Shōwa), dejando de lado las décadas de 1910 y 1920, que tan prolíficas fueron en ámbitos como la cultura y la sociedad. Es por ello que este estudio viene a analizar el periodo Taishō tal y como fue visto por diversos autores españoles.

Abstract

Traditionally, the Meiji and Shōwa periods of Japanese history have reigned supreme in popular imagination, since the Taishō period (1912-1926) made a much less significant impact. Spanish historiography often interconnects both (Meiji and Shōwa) periods, leaving aside the 1910s and 1920s, which were so prolific in areas such as culture and society. This is why this study aims to analyze the Taishō period as it was seen by several Spanish authors.

Palabras Clave: *Entreguerras, periodo Taisho, España, Japón, literatura de viajes.*

Key Words: *Interwar period, Taisho period, Spain, Japan, travel literature.*

Taishō:

El Japón de entreguerras visto por los viajeros españoles

Introducción

A comienzos de la década de 1920 el Imperio de Japón, convertido en una de las principales potencias del Mundo, podía presumir de contar con una larga nómina de admiradores y detractores repartidos en ambas esferas del globo. España, un país que en estos años se encuentra más encogido sobre sí mismo que abierto al mundo, no es indiferente a todas esas corrientes. Sin embargo, se carece de estudios que analicen la visión que existía en España de una época tan prolífica en cuestiones culturales y sociales, y que de hecho iba a suponer un salto con respecto al pasado. Por ello, se hace necesario rescatar del olvido los distintos trabajos existentes de este periodo.

Antes de 1900 el país del Sol naciente no es una tierra del todo desconocida para el público español. Desde 1870 todos los sucesos asociados con la Revolución Meiji –y la posterior modernización del país– tuvieron un significativo seguimiento por parte de la prensa y revistas especializadas. Sin embargo, este seguimiento está estrechamente ligado al japonismo¹ imperante de estos años: puede decirse que muchas de las páginas dedicadas a Japón en esta época se reducen a ilustraciones de mujeres japonesas en kimono. La tónica general del momento eran los grabados y reportajes fotográficos de corte costumbrista, posados, ilustraciones paisajísticas, etc.

En este sentido, es interesante recordar lo que el periodista Luis de Oteyza comentaba varias décadas después, durante los años 20:

[...] los ilustrados europeos considerábamos al Imperio japonés como un delicioso país de abanico –montañas de corcho y valles de musgo, árboles enanos y flores gigantes–, con casitas de papel, donde vivían unas muñecas de ojos oblicuos que tomaban té, y unos fantoches de bigotes erizados que llevaban en la cintura tres o cuatro sables tremendos por pura coquetería, y creíamos de buena fe que esas muñecas ni sentían ni padecían, y que esos fantoches no eran capaces de realizar un acto de mayor importancia ni más grande trascendencia que el de pinchar indefensos granos de arroz con inofensivos palillos de bambú (Oteyza 277).

¹ El Japonismo fue un movimiento cultural y artístico que influyó profundamente en Occidente durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Tampoco debemos olvidar el hecho de que la España anterior a 1898 es un país en el cual tiene más impacto e influencia lo que ocurra en Filipinas y Cuba –entonces, todavía colonias españolas– que lo que ocurre en Japón. No obstante, la derrota frente a Estados Unidos en 1898 supuso un revulsivo para aquella España decimonónica que, a las puertas del siglo XX, entra en una nueva etapa.

Cuando en 1904 estalla la Guerra ruso-japonesa, ésta tiene un fuerte impacto en toda la prensa occidental, algo a lo que los periódicos de España no serán ajenos. Tampoco lo será la opinión pública. Son muchas las publicaciones españolas que apuestan por una victoria de la Rusia zarista –valedora del Cristianismo y poseedora de un potente Ejército– sobre el Japón –un país al que muchos juzgan como un pueblo de “amarillos” e inferior–. Enfrente, los partidarios del bando japonés no son pocos, y de hecho creen ver en Japón a un país moderno y más avanzado que la atrasada Rusia imperial.

En pocos meses se sucedieron las victorias niponas en los campos de batalla y a mediados de 1905 la victoria del país del sol naciente era evidente. Que los japoneses se hubieran alzado con la victoria supuso un auténtico shock para Occidente, confiado en que un pueblo inferior y «amarillo» no sería capaz de poner en fuga al poderoso ejército de una potencia europea. No obstante, esta guerra no constituía la primera vez que el pequeño país asiático lograba imponerse a un gigante mucho mayor que él.

Japón ya había entrado en guerra contra el Imperio de China en 1894, logrando infligir una severa derrota al que ya se percibía como un país débil y decadente. A pesar de la disparidad de fuerzas y de tamaño entre ambos países, en España esta guerra fue en muchos casos menospreciada como un mero conflicto entre pueblos nativos. En este sentido, Luis de Oteyza diría:

Pero a todo esto aún no nos convencimos los ilustrados europeos de que el Japón fuese un pueblo considerable. «Ha vencido a China [...] pero porque es otro país de broma como él.» Y nos tronchamos de risa al enterarnos de que el ridículo pueblo japonés había declarado la guerra al terrible pueblo ruso (Oteyza 278).

Respecto a la victoria japonesa sobre los ejércitos zaristas, Oteyza comentó:

Tras de esto, los ilustrados europeos comprendimos ya que el pueblo japonés era una cosa bastante seria. Y el Imperio del Japón fué admitido entre las potencias de primer orden, logrando la alianza de Inglaterra, nada menos (Oteyza 280).

Así pues, puede decirse que la Guerra ruso-japonesa supuso un antes y un después: el anterior Japón de geishas, kimonos y abanicos, rodeado de un aire de misterio y orientalismo, pasó a ser visto como un país moderno, ágil y agresivo...y como una potencia militar de primer orden.

Un país en transformación

El emperador Meiji falleció el 30 de julio de 1912, siendo sucedido por su hijo Yoshihito (que muchos años después, tras su muerte, adoptaría el nombre póstumo de Taishō). Si bien el periodo Meiji va a ser conocido como una época de reformas político-administrativas y económicas, de modernización y desarrollo tecnológico, el periodo Taishō va a destacar por ser una época de cambios sociales y culturales, en contraposición con la etapa anterior. Convertido ya Japón en una potencia a nivel mundial y en es-

trecho contacto con las naciones occidentales que lideran del desarrollo humano en todos los órdenes, las influencias externas no tardaron en impregnar a las nuevas generaciones de japoneses.

El país no se vio muy afectado por la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y quedó alejado de las carnicerías que tuvieron lugar en los campos de batalla europeos. De hecho, los siguientes años –coincidiendo con el boom económico mundial de la década de 1920– pueden considerarse como el inicio de la sociedad de consumo de masas, y a su vez, el desarrollo temprano del Japón industrial que luego conoceremos.

En las ciudades se irá consolidando una potente clase media compuesta por funcionarios del Estado y comerciantes que coexiste con la élite dirigente. Consagrado Japón como un país altamente industrializado, en estos años la gran masa obrera que se agolpaba en las urbes niponas se empieza a organizar con objeto de lograr mejores condiciones laborales y sociales; en este sentido, los obreros nipones no serán indiferentes a la Revolución bolchevique de Rusia (1917), a pesar de la fuerte represión gubernamental. Las mujeres, principalmente en el ámbito urbano, tampoco son indiferentes a los movimientos sufragistas que se movilizan en Estados Unidos o Europa, y comienzan a organizarse los primeros círculos y organizaciones feministas.

No obstante, frente al proletariado urbano, en el ámbito rural sigue perviviendo una elevada masa de campesinos que no sólo se mantienen al margen de todos los cambios que tienen lugar en la ciudad, sino además constituyen un elemento diametralmente opuesto a todo lo que el mundo urbano representa. Para el campesinado nipón, bastión de las tradiciones y de un tejido social muy sencillo, los nuevos aires que soplaban constituían una amenaza igual o mayor que la que se atribuía a las influencias extranjeras durante el periodo del Shōgunato Tokugawa. Sin embargo, la pobreza que persiste en el campo acabará forzando a muchos jóvenes del medio rural a emigrar a la ciudad. Así pues, a lo largo de la Era Taishō el país va a convivir a partes iguales con la modernidad y la tradición, convivencia que no se verá exenta de altibajos.

En el ámbito político, si el periodo Meiji había estado caracterizado por la activa participación del emperador en la acción del gobierno, el periodo Taishō lo sería por todo lo contrario: el emperador Yoshihito fue una persona de condición débil que nunca intervino en las cuestiones de gobierno; de hecho, los últimos años de su vida los pasó retirados de la vida pública. Su falta de intervención en los asuntos de Estado y la estabilidad de la época favorecieron el desarrollo de una democracia liberal.

Al igual que las influencias culturales y políticas del exterior, durante estos años Japón también observará importantes cambios en la política internacional. Tras la final de la guerra mundial las naciones europeas van a verse paulatinamente relevadas por los Estados Unidos en su papel de influencia económica y cultural sobre el país del Sol naciente, rol que desde ese momento asumió EEUU en gran medida. En este sentido, no se puede pasar por alto el hecho de que los Estados Unidos son el auténtico vencedor de la Gran Guerra: el país, que no se había visto afectado por la guerra y no había sufrido un elevado número de muertos, se erigía en 1919 como la primera potencia económica del mundo; en contraste, las potencias europeas se encontraban deshechas.

El antiguo Imperio ruso, sobre cuyas cenizas se erige la recién nacida Unión Soviética, no tardará en convertirse en el encarnizado enemigo que amenazaría la posición nipona en Asia, y al que además se le supone instigador de todas las protestas e insurrecciones obreras que tienen lugar en la metrópoli nipona. Las fuerzas japonesas llegaron a

invadir las provinciales orientales rusas –especialmente el estratégico ferrocarril transiberiano– e intentaron tender un *cordón sanitario* que frenara la revolución bolchevique; el intento, no obstante, acabaría fracasando debido a las presiones occidentales y los japoneses debieron regresar a sus bases de partida.

Pero el periodo Taishō también es recordado por un hecho en particular: el Gran terremoto de Kantō que tuvo lugar el 1 de septiembre de 1923. Esta catástrofe natural, que causó más de cien mil muertos, supuso la destrucción de un gran porcentaje de territorio urbanizado en el centro de Japón; el país tuvo que encarar la reconstrucción de las zonas destruidas, al tiempo que marcó a toda una generación.

Autores y obras de la época

En las décadas de 1910 y 1920 son varias las crónicas que pueden encontrarse sobre el país nipón, algunas de ellas de la mano de reconocidos escritores y periodistas, pero también de autores menos conocidos como diplomáticos y viajeros ocasionales. La mayoría de estas obras están dentro de la llamada literatura de viajes, si bien también encontramos muchos trabajos que son meras crónicas personales.

El escritor Enrique Gómez Carrillo –de origen guatemalteco, aunque afincado en Madrid y París– es un buen exponente de este tipo de autores. Durante las décadas de 1900 y 1910 sus crónicas sobre Japón van a alcanzar una gran popularidad entre el público, ganándose admiradores y detractores a partes iguales. Puede decirse que gracias a la pluma de Gómez Carrillo el país asiático llegó a muchos lectores que, con toda seguridad, eran desconocedores de todo lo relacionado con Japón.

Una de sus primeras obras sobre el país nipón, *De Marsella a Tokio* (1906), constituye una buena pieza para entrar en contacto con el país en el contexto inmediato al final de la Guerra ruso-japonesa. Es llamativo el relato que hace del ambiente que reinaba entre la población japonesa tras el final de la contienda; contrario a lo que cabría esperar por la victoria militar nipona, la población se mostraba mayoritariamente insatisfecha por el tratado de paz alcanzado con Rusia, dado que muchos japoneses aspiraban a que el país controlara más territorios y a unas condiciones de paz más duras sobre Rusia. En cierta medida este reflejo del ambiente polarizado de la sociedad japonesa de la época, entre los partidarios de la paz y los partidarios de continuar la guerra hasta conseguir las condiciones deseadas, ya anticipaba lo que vendría años después.

De Marsella a Tokio tuvo tal éxito entre el público que volvería a ser reeditada en 1917 bajo el título *El Japón heroico y galante*. No obstante, de esta época ya tenemos otra obra, *El Alma Japonesa* (1917), que refleja la transición sufrida por el país del Sol Naciente. En comparación con su primera obra, este Japón es ya un país que está en medio de una transición, en crisis por la cuestión religiosa, en un contexto en el cual ya se plantea el papel de la mujer...todas estas cuestiones son, en realidad, reflejo de la modernización que se ha producido y que sigue produciéndose en esas fechas.

Así describía Gómez Carrillo su llegada Tokio:

¡Tokio, Tokio!... Ya sus primeras casas empiezan a aparecer entre árboles floridos. Es la realización del de un ensueño muy antiguo y que todos hemos hecho leyendo descripciones pintorescas. He allí las paredes de madera, los techos en forma de tortugas, las ventanas que, en vez de vidrios, tienen papeles [...]. He allí á los japoneses sentados sobre sus esteras, como en las estampas, con

posturas singulares, en equilibrios inverosímiles...Sin duda, todo es tal cual yo me lo había figurado; pero con algo menos de vida, ó mejor dicho, con algo menos de poesía, de color, de capricho, de rareza. ¡Singular y lamentable alma la del viajero! En vez de alimentarse de realidades lógicas, vive de fantasmagóricas esperanzas y sufre de inevitables desilusiones. Lo que no corresponde á su egoísmo sentimental, le causa tristezas incurables. ¡Y es tan fácil que su anhelo resulte vano! (Gómez Carrillo 1906, pp. 147-148)

No obstante, con la distancia que nos ofrece el tiempo transcurrido, hay que tomar con preocupación los textos de Gómez Carrillo. En este sentido, el autor panameño Jorge Tulio Royo se hace eco de alguna de las críticas que recibió Gómez Carrillo por sus crónicas niponas, así como por su estilo; y aunque en cierta medida Royo lo defiende, también coincide en señalar su percepción de que el autor no entró en contacto con el verdadero Japón, quedándose en lo superficial respecto a lo que era la verdadera esencia nipona (Royo 1926, pp. 98-101). Merece la pena recordar uno de esos textos de Gómez Carrillo que deben ser tomados con cautela; en su obra *De Marsella a Tokio* decía:

Este pueblo heroico y caballeresco, orgulloso hasta lo inverosímil y aventurero por tradición, encuentra en la lucha una voluptuosidad suprema. Los que dicen que el Japón, como Prusia, hará de la guerra una industria se equivocan. Aquí la guerra es un *sport*, un placer desinteresado [...] (Gómez Carrillo 1906, p. 191).

Otro autor popular de estos años va a ser el escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez, que en *La vuelta al mundo de un novelista* (1924) recogía sus experiencias e impresiones durante su estancia en el Japón. La obra, que en realidad se refiere a muchos más países del globo que visitó el escritor, es particularmente interesante por estar ambientada en el ambiente casi inmediato al gran terremoto de Kanto de 1923. Así, mientras que Gómez Carrillo las esencias del Japón de la década de 1910, Blasco Ibáñez lo hará en los primeros años de la década de 1920; le confiere un mayor interés a este trabajo el hecho de poder apreciarse con detalle los cambios socio-culturales que están teniendo lugar en el país.

Al igual que en el caso anterior, el diplomático español Juan Potous también constituye una buena fuente para entrar en contacto con el Japón de mediados de la década de 1920. En su obra *Mi viaje por China y Japón* (1925) los efectos del terremoto de 1923 tienen una gran presencia. Por su parte, también quedan muy bien retratadas las transformaciones cada vez mayores que atraviesa el país.

Jorge Tulio Royo, cónsul panameño destinado en Japón, publicó varias obras: *Del viejo Japón y del Japón moderno* (1921) y *Mirando el Japón* (1926). Hemos considerado el emplear sus trabajos en tanto que el autor se mantenía en contacto con autores y viajeros españoles, y también porque sus obras llegaron hasta España.

El reputado periodista Luis de Oteyza, que para entonces era un veterano de la prensa española, publicó en 1927 *De España al Japón*, una crónica donde mezcla en tono humorístico un relato de su viaje por barco hacia Oriente con recuerdos periodísticos y con comentarios en clave histórica y política. Oteyza también es otro autor que se hace eco de la obra de Gómez Carrillo, dejando caer alguna que otra crítica mordaz.

Un poco más tardías son otras obras que creemos que merece la pena citar. *Viaje universal en busca de la verdad* (1930) de Eugenia Lefevre y Pedro de la Cerda, obra poco conocida de esta singular pareja: Pedro de la Cerda era un veterano general

del ejército de ideas progresistas y simpatizante de la Rusia soviética, algo muy poco habitual entre los militares españoles de esta época; su esposa, Eugenia Lefevre, era una intelectual, autora de otros trabajos.

Otro trabajo que se debe tener en cuenta es *Trece crónicas de viaje* (1933) de Ricardo Martorell Téllez-Girón, obra que no se centra tanto en las temáticas político-militares que tanto imperaban en esta época, y que en cambio trata cuestiones que no suelen verse en otras crónicas de este periodo, como el pueblo Ainu (a los que dedica casi 50 páginas) o el funcionamiento de las relaciones humanas en el Japón post-Taishō.

Entre el cambio y la tradición

Los cambios sociales y culturales que atraviesa Japón en las décadas de 1910 y 1920 también se van a ver reflejados en los textos de españoles contemporáneos al periodo Taishō. Si bien el impacto japonista de finales del siglo XIX ha ido diluyéndose, el interés por el país no diluye; a medida que el pueblo japonés va evolucionando y adoptando una estructura social más compleja –que vive a orillas de la modernidad y de la tradición–, ello ya se verá plasmado en los textos de la época.

En contraste con las generaciones más viejas crecidas durante la era Meiji, los jóvenes de la etapa Taishō –que se han criado al calor de las influencias occidentales–, empiezan a marcar distancias con sus progenitores. De una generación a otra se produce un cambio en las costumbres que, inevitablemente, acabará teniendo un gran impacto en un tema tan complejo como son las relaciones sentimentales. Ricardo Martorell se hacía eco de este cambio generacional:

[...] en la playa de Kamakura, la playa de Tokio [...] jóvenes y muchachas reunidos en pequeños grupos, o aislados en parejas, parecían disfrutar de las delicias del amor. Tumbados de bruces, uno frente al otro, con la cabeza levantada hasta ser los ojos de uno blanco de las miradas del otro, departían felices, aislados, más virtual que materialmente, del resto de los bañistas y curiosos [...] Aquellos jóvenes japoneses eran seguramente *mobos* y *mogas*,² tratados un poco despectivamente por sus con ciudadanos en atención a sus opiniones e ideas acerca de su propia personalidad por lo que se refiere al amor, seres que aspiraban sencillamente al *jiyu kekkon* –es decir, al matrimonio por amor– y verse libres de las negociaciones [...] que terminarían por unirlos a un joven o a una muchacha (según su sexo) con el beneplácito de los padres de ambos como único requisito (Martorell 342-343).

Este texto hay que en marcarlo cronológicamente en la influencias culturales norteamericanas que irradiaron sobre el país durante la década de 1920, influencia que incluso se refleja en el préstamo de anglicismos en el vocabulario nipón. Sin embargo, estas *mogas* representaban todo lo contrario a lo que aspiraban los defensores del Japón tradicional, y de hecho eran vistas como un producto de la influencia extranjera. Las *mogas* son quizás el mejor ejemplo de esta época de la brecha social existente entre el Japón moderno y urbano, y el Japón tradicional y rural.

² Contracción de las palabras inglesas *Modern boy* y *Modern girl*. Ambos se popularizaron durante los años 20 para describir a la nueva generación japonesa.

En las ciudades los nuevos aires que soplan son perceptibles al ojo de los visitantes extranjeros. Progresivamente, la vestimenta se va occidentalizando, aunque el kimono siga persistiendo con fuerza. El diplomático español Juan Potous comentaría:

[...] Digamos en honor de las japonesas que, dando pruebas de su buen gusto, no han querido abandonar el traje nacional, elegante, airoso, que saben llevar con extraordinaria gracia, y del cual solo desentonan los zapatos, si así puede llamarse a un pedazo de madera, montado sobre otros dos y que se sujeta por una cinta o cuerda [...] Los hombres en su mayoría han adoptado el traje europeo, abandonando el severo y costoso traje nacional japonés, con lo que han perdido mucho en el cambio, pues la indumentaria europea sienta muy mal a los japoneses (Potous 91).

Vicente Blasco Ibáñez, durante su estancia en Yokohama, también se haría eco de esta época de transición en la vestimenta japonesa:

Los hombres que trabajan en las calles, aunque son japoneses, tienen un aspecto casi occidental. Llevan gorras y pantalones azules, iguales á los que usan los jornaleros de Europa; hasta emplean para el manejo de sus herramientas guantes de mosquetero, como los trabajadores de Nueva York. Las familias acampadas van vestidas igualmente, con una mezcla de prendas del país y europeas. No se ve el Japón por ninguna parte (Blasco Ibáñez 177-178).

Frente a las descripciones idealizadas que suelen imperar de Japón, en las obras de Gómez Carrillo también se encuentran relatos que no rehúyen la crudeza de la realidad. Por ejemplo, el autor logra ofrecer una cruda imagen de la pobreza y la miseria en esa etapa post-Meiji. Porque no solo la miseria estaba en el campo, entre campesinos, sino que también se agitaba en las grandes urbes como Tokio u Osaka.

A propósito de su estancia en Tokio, Gómez Carrillo escribiría:

En ciertos barrios los mendigos se amontonan formando extravagantes cortes de milagros, fantásticos desfiles de deformidades, de vejeces, de podredumbres [...] El número de ciegos que andan á tuestas, es increíble; y más increíble aún es el número de enfermos de la piel (Gómez Carrillo 1917, pp. 201-202).

Y continúa su relato:

Una de las pruebas del pudor de esta miseria, es que lejos de buscar los sitios visibles y de exponerse en pleno sol, se oculta en barrios oscuros y prefiere la vida nocturna. Durante la noche, en efecto, cerca del templo de Asakusa, en las inmediaciones de la gran feria popular, es donde la mendicidad más o menos vergonzante aparece en toda su tristeza. Allí las manos purulentas rascan las cuerdas del chamisen [...] allí, en fin, los que no pueden dar otra forma á sus demandas, piden por el amor de Dios limosna, con humilde cortesía (Gómez Carrillo 1917, pp. 238-239).

Algo en lo que coinciden varios autores sobre su estancia en el país asiático es en los temblores de tierra que se suceden. Juan Potous diría al respecto:

Debo advertir que en el Japón la tierra tiembla casi diariamente y que [...] la gente del país más bien se alegra que se asusta de estos pequeños temblores, porque tienen formado el concepto, acertado o equivocado, de que ello salva a estas islas, de los grandes y desastrosos. (Potous 96).

Vicente Blasco Ibáñez llegó a Japón unos meses después de producirse el gran terremoto de Kanto, el 1 de septiembre de 1923. A su llegada a la ciudad de Yokohama se encontró un panorama dantesco, que recogió en su obra:

Los que conocieron el Yokohama de hace cuatro meses recuerdan los esplendores de sus grandes calles, embellecidas por el comercio. Aquí estaban las mejores tiendas del Japón, joyerías, depósitos de perlas, de sedas, de alhajas. Además, por ser puerto terminal de las grandes líneas de navegación, algunos de sus barrios tenían la alegría ruidosa y pintoresca que gozaron siempre los lugares marítimos famosos, desde la más remota antigüedad [...] Y todas las prosperidades y riquezas de un comercio enorme, todas las flores, sonrisas y cánticos de una vida dulce, quedaron suprimidos en menos de media hora (Blasco Ibáñez 177-178).

A pesar del impacto que esta catástrofe tuvo en el conjunto del país, ello no supuso un freno ni a los cambios ni a las influencias externas, que continuaron. De hecho, a comienzos de la década de 1930 esta era la impresión de Ricardo Martorell:

Ha sido solamente en los últimos veinticinco años o treinta años cuando las gentes han comenzado a reaccionar, asimilándose la mentalidad moderna. Puede decirse que todavía no ha trascendido más que a las ciudades.

Y desde luego, esta transformación se ha acelerado notablemente en los últimos años. En la tribuna, en el periódico, en el libro, hasta en nuestras conversaciones familiares, el tema de la transformación de las costumbres, en la postguerra, es hasta cierto punto corriente (Martorell 344).

Sin embargo, toda moneda tiene su cara y también su cruz. Frente a las transformaciones que está sufriendo el país, existe un ámbito que permanece prácticamente invariable y hermético a todo este proceso: las Fuerzas armadas. La Armada y el Ejército son dos organismos con un inmenso poder en el seno del Estado japonés. El diplomático Juan Potous señalaba en su obra muchas de las deficiencias existentes en la sanidad pública (calles sin empedrar y bastante sucias, etc.), así como el atraso que el país sufre en algunos ámbitos, en contraste con el gran desarrollo que tiene en otras áreas. A este respecto, comentaría:

El lector se preguntará seguramente donde va a parar la infinidad de millones procedentes de los impuestos y contribuciones que gravitan [...] sobre los habitantes del Japón. Y para satisfacer su justa curiosidad le diré, que en el Imperio del Sol Naciente todo se aplica a Guerra, Marina e Instrucción Pública, muy especialmente a los dos primeros ramos (Potous 184).

Las fuerzas armadas siguen manteniendo un importante rol social y político, como en los tiempos de la Guerra ruso-japonesa. Son varios los autores que en esta época avisan sobre lo que está por venir. Para Juan Potous:

El Japón es un pueblo esencialmente guerrero, que [...] se prepara para la próxima lucha, que forzosamente ha de venir [...] El Japón es un país que no puede vivir sin la guerra; a ella dedica todo su dinero y todos sus hombres, y según la opinión de las personas que habitan en esta nación desde hace muchos años, la guerra hubiese estallado ya si la catástrofe del 1.º de septiembre, que redujo a cenizas Yokohama y Tokio, no hubiera retrasado por algún tiempo la explosión del conflicto armado, que todos sabemos latente [...] (Potous 184-185).

La situación de la mujer japonesa

Hemos juzgado interesante dedicar una parte de este trabajo a la situación de la mujer japonesa, por ser este un periodo muy prolífico en cuanto a textos que trataban esta temática. La mujer constituye un tema recurrentemente en los trabajos sobre Japón desde el periodo Meiji, si bien en el periodo Taishō aparecen nuevos elementos a tener en cuenta. Ya el propio Gómez Carrillo decía en 1917:

Desde hace algunos meses no puedo abrir una revista sin encontrar algunas páginas sobre la mujer japonesa. El tema es de actualidad. En Inglaterra, en Francia, en todas partes, se habla de la esclavitud femenina en el Imperio del sol naciente... (Gómez Carrillo 1917, pp. 117-118)

En este escenario en que no eran pocos los sectores de Occidente seguían mirando a Japón desde una órbita plenamente racista, hubo quien no escatimó esta cuestión para utilizarla como arma arrojada. Gómez Carrillo se haría eco de ello:

Uno de los más doctos comentaristas de las biblias búdicas, el francés Pery, dice con razón que en el budismo no hay ni más ni menos odio por las mujeres que en cualquiera otra religión de esencia ascética. Sin duda, los bonzos fanáticos las llaman servidoras del infierno, demonios de tentación, pozos de pecado; mas ¿acaso los místicos del catolicismo no emplean las mismas frases y aun otras un poco más duras? (Gómez Carrillo 1917, pp. 117-118)

En el contexto de cambios y transformaciones que sufre la sociedad japonesa, una parte de las mujeres empezaron a tomar conciencia de su situación y además entraron en contacto con las luchas que las mujeres occidentales están desarrollando con vista a ampliar sus derechos y reafirmar su posición social. Pero, como ya se ha señalado previamente, estos movimientos están circunscritos al ámbito urbano y aún así fueron movimientos muy activos pero limitados cuantitativamente. Para la mayor parte de las mujeres del Japón no existía otro modelo de vida que el tradicional.

María Rosa P. Miranda, misionera española en Asia, describía el modelo tradicional femenino de la siguiente manera:

El marido japonés, en su casa, no habla, ordena. Jamás una conversación con la mujer que eligió por compañera. Se creería degradado cualquier jefe de familia solicitando el parecer de su esposa [...] De boca de la esposa nunca puede salir una observación, una queja o un reproche. Sea cual fuere el grado de crueldad con que se le trate, su rostro debe aparecer siempre sereno y la amable sonrisa no se apartará jamás de sus labios. Miles de veces llorará en silencio, pero nadie será testigo de sus lágrimas; el más riguroso de los secretos velará sus penas.

[...] A pesar de que las influencias europeas van modificando tantas costumbres del viejo Japón, todavía la mujer no se atreve a reclamar el puesto que le corresponde. Sigue siendo *una cosa* que se recambia fácilmente siempre que cansa, no gusta o resulta inservible (Miranda 222-223).

Por su parte, Gómez Carrillo venía a coincidir en esta apreciación:

Toda la vida de familia está fundada en estas dos horribles virtudes: la humildad y la sumisión. La mujer habla á su marido de rodillas: la mujer no tiene derecho a quejarse; la mujer no debe ver lo que su marido hace; la mujer no es, en suma, sino la criada preferida. Desde el primer día, la disciplina es es-

tricta. Nada de languideces amorosas en la luna de miel. ¡Luna de Miel! [...] En el Japón se ignora por completo esa frase dichosa (Gómez Carrillo 1917, pp. 120-121).

Pero, frente a esta visión crítica, no es difícil encontrar autores que a su vez manifestaban una visión positiva del estatus tradicional de la mujer japonesa. Este es el caso de Eugenia Lefevre y Pedro de la Cerda, que ofrecen una imagen idealizada:

La mujer japonesa, eterna fémina, criada, cuidada y educada sin detrimento ni olvidos de su ser, es plácida, dulce y cariñosa; sin escatimar su delicada belleza, siempre esclava de su sexo, dotada de excelsa y convencida sumisión.

Como toda mujer asiática, vive en su orientalismo, dedicada al hijo y esplendor de su belleza, al imperio de sus dones humanos, ensalzada por suntuosos trajes y cultivada en absoluto feminismo; constituye la joya más preciada del hogar, asegurando en todo momento, la perpetuidad de la raza, supremo orgullo oriental (Lefevre, de la Cerda 72).

Lo cierto es que esta visión idealizada, casi ensalzadora y angelical, va a ser una constante en muchos de los textos sobre Japón que circulan en estos años. Otro autor que se expresa en términos positivos es el panameño Jorge Tulio Royo, que si bien manifestó en general una visión positiva sobre la posición de la mujer nipona (una visión que habría que enmarcar dentro del contexto tradicional japonés), a la vez también expresó sus reservas:

Para las mujeres, miradas las cosas desde un punto de vista sociológico moderno, esta no es una tierra muy apetecible (Royo 66).

No será hasta comienzos de la década de 1920 cuando surgen distintas organizaciones feministas que aspiraban a mejorar las condiciones de la mujer. Sin embargo, como viene a recordarnos Vicente Blasco Ibáñez, las diferencias entre clase constituían un importante factor:

Existen ya en las altas clases muchas japonesas que [...] se niegan á continuar la esclavitud resignada y agradecida de sus abuelas. La evolución industrial del país contribuye rápidamente á las transformaciones de la mujer. Esta es ahora obrera en las fábricas, escribe á máquina en las oficinas, desempeña empleos en almacenes y tiendas [...] y al ganar su vida puede existir independientemente, sin el apoyo del hombre [...] Sin embargo, las mujeres que no son ricas y carecen de una profesión para ganarse el arroz continúan sometidas al despotismo marital, á estilo antiguo. (Blasco Ibáñez 228-229)

Uno de los problemas del movimiento feminista fue la falta de un criterio unificado, coexistiendo dentro del mismo movimiento activistas de clara adscripción socialista con activistas procedentes del conservadurismo o de corte liberal. En este sentido, es interesante ver la opinión de una de las principales feministas de esta época, Rai-cho Hiratsuka, durante una entrevista con Jorge Tulio Royo:

No, las maneras japonesas vivirán siempre. Es algo innato [...] Nuestra raza es una raza de mimos y reverencias. Lo que hay que combatir es la indiferencia con que se miran aquí las mujeres para las cuestiones del Estado. Se le considera un ser inferior incapaz de producir nada grande. Que nuestras mujeres no pierdan nunca su humildad, pero que se den cuenta al mismo tiempo que tienen derecho a desempeñar papel tan importante como cualquier hombre en

los problemas del Estado. Esa es mi labor y por esto me han dado en llamarme la «nueva mujer» (Royo 1921, p. 96).

Todo esta corriente que se fue desarrollando a lo largo de la década de 1920 entraría en una profunda decadencia durante los primeros años del periodo Shōwa, coincidiendo con la etapa autoritaria y militarista. Aún así, toda una generación había roto con una tradición de siglos y eso acabaría siendo un hecho que no tuvo vuelta atrás. Como el propio Blasco Ibáñez ya preveía en 1924:

Con el transcurso del tiempo, este conflicto familiar –que es el tema de muchas novelas japonesas modernas– irá aumentando y se extenderá á todas las clases sociales. Se comprende dicha transformación después que las japonesas han conocido de cerca la existencia más independiente y digna de las mujeres blancas, especialmente de las norteamericanas (Blasco Ibáñez 228-229).

Conclusiones

En 1936, cuando se cumplían exactamente 10 años de la entronización del emperador Hirohito (y del comienzo de la era Shōwa) y en España comenzaba la Guerra civil, poco quedaba ya de las famosas crónicas de Gómez Carrillo o Blasco Ibáñez. Japón se había convertido en un paria internacional a raíz de su invasión de Manchuria. Con un país inmerso en una fase de militarización y ultranacionalismo, su imagen quedó profundamente afectada en los países democráticos. No así en las nacientes dictaduras fascistas, que veían con simpatía esta evolución.

Los viajeros españoles que habían visitado el país del Sol naciente dejaron impronta de los cambios que estaban teniendo lugar, cambios que contrastaban significativamente con la tónica que domina las crónicas del periodo Meiji. Sin embargo, para la década de 1930 los textos y crónicas que circulan sobre Japón sufren una profunda relegación y el elemento militar-nacionalista se convierte en la temática principal de muchas de las obras que se publican. Este proceso alcanzaría su cénit durante la Segunda guerra mundial, ya bajo el paraguas propagandístico del régimen franquista.

Parece un hecho consecuente que el influjo de esta corriente militarista-nacionalista dejara en el olvido al periodo anterior. Y en definitiva, que con ello se viniera a conectar el periodo Meiji con la periodo Shōwa, potenciando aún más que la época Taishō quedase relegada. Ciertamente, el Japón espartano de la Guerra ruso-japonesa parecía estar más en conexión con el Japón de la Segunda guerra mundial que con la etapa liberal y aperturista del periodo Taishō.

No obstante, en este sentido también es importante precisar que en la España de la década de 1920 las noticias y textos sobre Japón no tuvieron el mismo impacto que tendrían en la década de 1940, al calor de la propaganda oficial franquista y las cordiales relaciones hispano-japonesas. En contraste, veinte años antes, en el periodo de Dictadura de Primo de Rivera el público español estaba más pendiente de lo que ocurría en Marruecos que de los cambios que acontecían en un lejano país de Asia.

Bibliografía

- Blasco Ibáñez, V. (1924): *La vuelta al mundo de un novelista*, Valencia: Prometeo.
- Gómez Carrillo, E. (1906): *De Marsella a Tokio*, París.
- Gómez Carrillo, E. (1917): *El Alma Japonesa*, París: Garnier Hermanos.
- Lefevre, E.; de la Cerda, P. (1930): *Viaje universal en busca de la verdad*, Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Martorell, R. (1933): *Trece crónicas de viaje por China, Mongolia, Japón, Filipinas, Bali, Siam y la India*, Madrid: Estanislao Maestre.
- Miranda, M.^a R. P. (1942): *A través del Japón*, Madrid: Aguilar.
- Oteyza, L. (1927): *De España al Japón: Itinerario Impresionista*, Madrid: Pueyo.
- Potous, J. (1925): *Mi viaje por China y Japón*, Madrid: Hércules.
- Rodao, F. (2002): *Franco y el Imperio japonés*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Royo, J. T. (1921): *Del viejo Japón y del Japón moderno*, Nunchu-Sha.
- Royo, J. T. (1926): *Mirando el Japón*, Kobe: Kakumaru Printing Company.
- Walker, B. L. (2017): *Historia de Japón*, Madrid: Akal.

Mishima y la muerte del legendario samurái de Edo

Andrés Camacho López

Doctorando en Filología, Universidad de Córdoba.

Resumen

El 25 de Noviembre de 1970, el escritor Yukio Mishima no sólo terminó su carrera literaria, sino que también acabó con su vida. Mishima, influenciado por el *Bunburyōdō* que idealizó el samurái de Edo, en el que la pluma y la espada debían encontrar su camino juntos, se suicidó a través del ritual tradicional del samurái: el *seppuku*. ¿Por qué un famoso escritor del siglo xx elegiría esta dolorosa, pero antaño heroica forma de morir? «Mishima y la muerte del legendario samurái de Edo» analiza el poderoso idealismo que inspiró al *bushi*, el famoso guerrero samurái, a tomar el *seppuku* como un ritual estético hacia la muerte. Analiza también como el suicidio y su idea de muerte fue reformulada en el imaginario colectivo después de que el espíritu samurái se desvaneciera, no sólo del poder, sino también de la moderna sociedad Japonesa. Homosexualidad, *Yomeigakū* o adoración al Emperador, estas son las razones que se dice guiaron a Mishima a cometer suicidio a través del *seppuku*. Pero estas y otras razones serán analizadas a través del espíritu de la época y su trabajo literario para determinar ¿Por qué eligió la muerte?

Palabras Clave: *Seppuku, Bushi, Yomeigakū, Bunburyōdō, Vacío*

Abstract

On the 25th of November 1970, the writer Yukio Mishima not only ended up with his literary career, he also finished with his life. Mishima, influenced by the *Bunburyōdō's* ideal of the Edo samurai, in which the pen and the sword find their way together, killed himself through the traditional way of the samurai, the *seppuku*. Why a famous writer from the 20th century would choose this heroic but painful way to die? «Mishima and the death of the legendary Edo's samurai» analyses the powerful idealism that inspired *bushi*, the famous samurai warrior, to achieve through *seppuku* the true aesthetics of death. Analyses also, how in the imaginary construction, suicide and its death idealism was reformulated after the complete vanishing of the samurai, not only from power, but from modern's Japan society. Homosexuality, *Yomeigakū* and Emperor's worship have been taken as the reasons that guided Mishima to commit suicide through *seppuku*. This and other reasons will be analysed within the historical spirit and his literary work to determine what truly took him to choose death.

Key Words: *Seppuku, Bushi, Yomeigakū, Bunburyōdō, Vacuity*

Mishima y la muerte del legendario samurái de Edo

“¿Son *bushi*¹? ¿Son hombres? ¿Son soldados?” El rechazo y la negación de los hombres que no veían ni sentían lo mismo, lo tomó ahí parado sobre el balcón de Ichigaya, en una de las poses más representativas de Yukio Mishima. Su uniforme se prestaba a la rigidez de su postura que en una toma contra-picada lo hacía ver más grande de lo que realmente era físicamente. Sus brazos se guiaban clamorosos a pesar del estatismo de la imagen, y sus manos, envueltas en límpidos guantes blancos se abrían tajantes al sol de mediodía hundido en su piel tostada, digna de cualquier marinero, sólo que él era un escritor. Las sombras se prestaban a oscurecer con elegancia su rostro tozudo, coronado con un *hachimaki*² en donde un punto rojo al centro se erigía bermejo como el Sol y a sus costados, escrito con tinta china, podía leerse “Vive 7 vidas para servir mejor a la patria.” Pero, ¿De qué es esta imagen?

Es necesario decir que para ese momento, Yukio Mishima, con más de 250 obras entre novelas, ensayos, guiones teatrales y una película, ya era el escritor japonés más popular en Occidente aunque curiosamente, a pesar de haber sido nominado al Premio Nobel de Literatura, en Japón estaba por debajo de Junichiro Tanizaki y otros escritores más, relegado por algunos como sólo un artista menor y un hombre extravagante. A pesar de que su obra está muy influenciada por la cultura y literatura occidental, Mishima aseguraba ser el último escritor japonés que conocía realmente la lengua japonesa, Así, contradictorio como incluso podría ser la historia misma de Japón, dedicó sus últimos años a restaurar, según él, la autenticidad del espíritu japonés que decía estaba siendo ignorado. Si tomamos la comparación del fantástico ensayo de la antropóloga norteamericana Ruth Benedict “El crisantemo y la espada” se dice que Japón y su historia está representada por esta característica dualista, algo así como el orden y el caos, o como diría Jūnichiro Tanizaki, la luz y la sombra, o lo apolíneo y dionisiaco si pensamos en Nietzsche. Mishima había reconocido el trabajo de Benedict al decir que, efectivamente, la estructura de la sociedad japonesa es tan contradictoria como el crisantemo y la espada. Es decir, a la vez que puede considerarse el cultivo de los crisantemos como un arte, también lo es el culto a la espada y el prestigio bélico del guerrero. “Tanto la espada como el crisantemo forman parte de la imagen. Los japoneses son, a la vez, y en sumo grado, agresivos y

1 Palabra utilizada desde finales del periodo Heian para referirse al guerrero japonés

2 Cinta que se anuda en la cabeza para exhibir algún ideal. Común entre estudiantes y trabajadores.

apacibles, militaristas y estetas, insolentes y corteses [...] soldados en extremo disciplinados, pero con tendencias también a la insubordinación” (Benedict 10) Mishima consideraba que la espada, el espíritu mismo del guerrero, estaba siendo ignorado desde la rendición de Japón tras perder la Segunda Guerra Mundial. “*The sword has been ignored since 1945. My ideal is to restore the balance* (el del crisantemo y la espada). *To revive the tradition of the samurái, through my literatura and my action.*” (Stokes 605) Esto lo había llevado a postrarse en aquel balcón de Ichigaya con el lema patriota de las siete vidas atado a su cabeza, frente a los cientos de soldados del cuartel militar que lo miraban con repudio, frente a sus estudiantes del *Tatenokai* que lo admiraban fielmente, frente a la prensa que lo consideraba un excéntrico egoísta y frente a Japón, su recuerdo de Japón.

Siendo técnicamente sus últimas palabras sobre aquel balcón, “*Tennō Heika Banzai, Tennō Heika Banzai, Tennō Heika Banzai...*” Mishima saludó al Emperador mirando al Este y regresó al interior de la oficina del general Mashita. El alboroto quedó en las 2'000 palabras de su último manifiesto impreso y regado por el suelo. En él, su *genki-bun*, Mishima hablaba de restaurar el verdadero Japón, hoy controlado y vapuleado por los poderes occidentales. Su voz se había esforzado para hacer reaccionar al *Jieitai*, las fuerzas de autodefensa, “*The Jieitai must rise. Why? To protect Japan! Yes, to protect Japan! Japanese tradition! Our history! Our culture! The Emperor!*” (Stokes 64) Él quería a toda costa reformular la Constitución que declaraba inconstitucional al ejército que la defendía. “*You are unconstitutional! The Jieitai is unconstitutional!*” (Id. 65) Las hojas de su manifiesto, la mayoría doblada e ignorada por las fuerzas que lo insultaban desde abajo, hablaban de su idea de restituir al Emperador como máxima figura de lo que representa Japón, pero terminaban con su idea de morir, no por la libertad ni la democracia, sino por lo que consideraba el valor más grande, más que la vida misma: “*It is Nippon! Nippon, the land of history and tradition. The Japan we love.*” (Id. 58)

Dentro de la oficina, Mishima se descubrió el torso y, sentado sobre la alfombra, gritó el último saludo al emperador, tomó el *yoroidōshi*³ con su mano derecha y vació el aire de sus pulmones. Ya había practicado a través del joven Isao Inuma y a través de los cientos revolucionarios de la “Liga del Viento Divino”. Ya lo había hecho también como el general Shinji Takeyama, ya había practicado muchas veces para este momento. Ahí, sin soltar sonido alguno, en una escena digna del Japón feudal, deslizó la cuchilla por su vientre, de izquierda a derecha y llegado al final del abdomen, cruzó ligeramente hacia arriba antes de soltar el cuchillo como la señal para que Morita, su íntimo estudiante, lo decapitara con la mítica *katana* del siglo XVII hecha por Seki no Magoroku y que Mishima había comprado como antigüedad. Sin embargo, a pesar de blandir el arma 3 veces, Morita sólo consiguió herirlo de forma terrible sin poder asistirlo en la decapitación tal como debía hacer un verdadero *kaishaku*⁴. Así, en medio de una terrible agonía por la que él había rogado no lo dejaran pasar, Furu-Koga, otro de sus estudiantes, dio el sablazo que terminó formalmente con el ritual del *hara-kiri* y la agonía de Yukio Mishima. Inmediatamente después, entre una notable consternación, Morita, el enigmático estudiante que no pudo cortar la cabeza de su maestro, se desnudó el torso igualmente y sin llegar a completar el ritual que Mishima había ejecutado sin un solo gimoteo, fue decapitado por Furu-Koga.

3 Daga de 30 centímetros de hoja recta y punta filosa. Comúnmente utilizado para el *seppuku*.

4 El *kaishaku* tenía el objetivo de ayudar al samurái a no quedarse mucho tiempo en agonía. Fue establecido formalmente durante la Era Eppo (1673-81) como formalidad para celebrar el *seppuku*.

“*Human life is limited, but i would like to live forever*” (Stokes 406) esas fueron las palabras que dejó escritas en una nota sobre su escritorio aquella mañana del 25 de noviembre de 1970. Mishima quería vivir para siempre, y se valió del heroico espíritu de los samuráis para emular el valor, la sinceridad y la coherencia de su obra. Pero quizá el espíritu del samurái que según él se desvaneció después de 1945, ya se había perdido desde la Restauración Meiji de 1867 o antes quizá, desde que el samurái, desconociendo la guerra durante más de 200 años, romantizó la espada a tal grado que despreció la pólvora porque ya no tenía que pensar en sobrevivir al campo de batalla, como Nobunaga o Hideyoshi ¿Qué espíritu quería recuperar Mishima entonces?

Antes de partir rumbo a Ichigaya, Mishima firmó y entregó a su editor “La corrupción del ángel” la última novela de su tetralogía “El mar de la fertilidad,” con la que no sólo decidió dar por terminada su carrera literaria, sino también su vida. Su muerte fue la forma en la que Mishima logró encausar la pluma y la espada al río de la acción, el *Bunburyōdo*. Pero, ¿Por qué eligió Mishima el tradicional del *seppuku* para morir?

Palabras importantes sobre el *seppuku* (切腹)

Para poder analizar con mayor certeza de qué samurái es el espíritu que Mishima estaba tratando de restituir, hay que hablar primero sobre lo concreto, fantástico y simbólico que es el *seppuku*. Remontémonos siglos atrás, cuando tras las cortinillas de la guerra que aún arrastraban las Rebeliones Hōgen y Heiji por la sucesión imperial de Japón, se texturizaba, bajo la sombra crepuscular del Sol Oriental, la ascensión del arco, la espada y la guerra. El Japón del siglo xii, protagonista de estas rebeliones, hazañas y otros numerosos enfrentamientos épicos de la ascendente clase guerrera, está descrito con sumo valor literario en el “Hogen Monogatari.” Dentro de estas batallas usualmente estelarizadas por miembros de los Minamoto y los Taira, hay un par de nombres a los que quisiera referirme particularmente para poder hablar del suicidio ritual: Minamoto no Tametomo y Minamoto no Yorimasa, ambos protagonistas de una muerte estética y significativa, que fue el comienzo de una poderosa tradición militar a la hora de elegir la muerte a través del *seppuku*.

A pesar de que el suicidio, comúnmente como auto-estrangulación o auto-incineración, ya ocupaba un lugar importante en la conciencia colectiva para que esposas, concubinas, o sirvientas, siguieran garantizando la comodidad del señor, era una muerte que carecía de la estética y conceptualización que sí desarrolló el *seppuku* a través de la guerra. Esta forma de morir, más allá de garantizar una muerte lenta, dolorosa y brutal, aseguraba al suicida, antes de poder ser capturado y objeto de humillación por parte de sus vencedores, el reconocimiento honorable y valeroso de su nombre, aún en la derrota. Podemos considerar el suicidio de Minamoto no Tametomo como el principio de una práctica exclusiva de los samuráis que continuó transformándose hasta llegar a las más altas esteras de complejidad y conceptualización del imaginario colectivo. El *seppuku* o *hara-kiri* por ejemplo, se formalizó incluso durante el periodo Tokugawa como una pena de muerte, un tanto glamorosa que tenía altos códigos, formalidades y asistentes necesarios para asegurar que todo se llevara conforme las pautas establecidas.

Para Minamoto no Tametomo, afamado arquero, la muerte llegó como el principio de un ritual suicida a través de un auto-desentrañamiento que careció de estética, pues la herida en el abdomen, aunque profunda, requirió de un último golpe que

se daría él mismo. Ahí, desangrándose, recargado en un pilar de su casa, con el enemigo a punto de poseer su cuerpo, Minamoto no Tametomo se hizo un corte en los nervios centrales de la columna para terminar con su vida en mitad de un dolor agonizante. Este lúgubre y heroico cuadro de la literatura japonesa, escrito entre 1185 y 1190, pero acontecido en el Japón de 1170, es considerado por muchos como el primer *seppuku* del que puede hablarse en las crónicas de guerra. (Seward 44-5) No obstante, una imagen perfeccionada llegaría 10 años después con la muerte de Minamoto no Yorimasa, este sí, atestiguado por sus hombres mientras escribía un famoso último poema, y garantizando además la estética de su cuerpo tras la muerte. El *seppuku* de Minamoto no Yorimasa contempló más formalidad que el de Tametomo, quien desconociendo las repercusiones de cortar la arteria carótida tuvo que optar por un método más brutal como cortar su espina. Si bien hablamos del suicidio de Minamoto no Tametomo como el primer *seppuku* descrito en las crónicas de guerra, este careció de códigos, formalidad y sobre todo, de estética, tres puntos importantes que se fueron volviendo cada vez más importantes en este ritual y con los que gozó parcialmente Minamoto no Yorimasa, quien refugiado en el templo Byodoin, al sur de Kioto, tras haber sido herido con una flecha durante la primera batalla de las guerras Genpei y rodeado por las fuerzas enemigas que se habían hecho con casi la totalidad del templo, decidió cometer suicidio antes de que los Taira pudieran poseer su cuerpo y glorificarse con su muerte y su derrota. Compuso de sus palabras un *tanka* como su testamento ideológico y ordenó a uno de sus hombres que cortara su cabeza y, después de darse muerte, la amarrara a una piedra y arrojara enseguida al mar para que no pudiera ser tomada ni exhibida por enemigo. Yorimasa se tendió hacia el frente para forzar que la espada atravesara más profundamente en su abdomen y morir a través de la auto-inmolación.

Pronto, el *seppuku* se construyó como una de las respuestas más importantes a la pregunta que siempre ha rondado el espíritu del *bushi* ¿Por qué elegir la muerte? Si bien el camino del guerrero, según Tsunetomo, es la muerte, (Mishima 29) ¿Por qué este ha de elegir el *seppuku* para llegar a ella? En una charla con el periodista norteamericano Sam Jameson del Chicago Tribune, Yukio Mishima se refirió al *seppuku* como la forma última de expresar la sinceridad por parte de los japoneses de antaño.

“I cannot believe in Western sincerity because its invisible, but in feudal times we believed that sincerity resided in our entrails, and if we needed to show our sincerity, we had to cut our bellies and take out our visible sincerity.”

(Stokes 21)

Y no sólo la sinceridad, él sostuvo que además resultaba la forma más dolorosa de morir y por lo tanto, una forma en la que el samurái mostraría su valentía a la vez que se sinceraba en la muerte “This method of suicide was a Japanese invention and foreigners could not copy it!” (Id. 22) El término *seppuku* y *hara-kiri* se diferencian únicamente por la lectura de los mismos caracteres. *Hara-kiri* se dice al leer los caracteres chinos de forma inversa y a través de la lectura Japonesa para los ideogramas chinos, el *kunyomi*. (Seward 22) *Hara* significa abdomen y su importancia radica en la creencia de que la tensión que se produce en él está estrechamente relacionada con la idea de que el alma reside ahí y que es la fuente de la voluntad, el pensamiento, la generosidad, la sabiduría, el espíritu, el enojo, etc. (Id. 53)

Las razones y formalidades para que un samurái llevara a cabo de este ritual mientras duró el *bakufu*⁵ variaron enormemente desde el periodo Kamakura⁶ hasta el final del periodo Edo,⁷ y es que no es lo mismo hablar de un samurái de 1185 a uno de 1860, el samurái cambió como lo hizo también su construcción, real e imaginaria. A través del *seppuku*, fue que este guerrero de élite pudo encontrar una respuesta a las exigencias que él mismo puso sobre la muerte, a veces relacionadas con el budismo zen pero que en realidad son mucho más complejas. De esta manera, el samurái no sólo podía elegir su muerte cuando le fuera conveniente hacerlo, sino que podía procurar su estética y, de una y otra forma, autenticar su honor. Un honor que, por ejemplo, el legendario samurái de Edo no conoció en la guerra.

Para cuando el *seppuku* ya estaba plenamente establecido en el *bakufu* Tokugawa, las razones para llevar a cabo este ritual podían ir desde un estricto sentido de lealtad hacia el señor, como lo eran el *junshi*, suicidio por la muerte del líder o el *kanshi*, suicidio a forma de protesta u objeción. Ambos fueron idealizados de gran manera durante el periodo Sengoku⁸, pero el *junshi*, tras convertirse en la única manera en que los veteranos samurái, que habían vivido para la guerra, pudieron encontrar honor siguiendo a sus señores en la muerte, fue prohibido en el periodo Edo por creerse innecesario y anticuado. El *sokotsu-shi*, por ejemplo, se volvió un motivo recurrente durante el gobierno de los Tokugawa para tomar responsabilidades a través del suicidio cuando alguna imprudencia o descuido era cometido, la causa de esto fue que, siendo las apariencias para el samurái que no conoció la guerra, una idea necesaria, las instituciones comenzaron a formalizarse de tal manera que los códigos y los estereotipos eran fácilmente quebrantados por algún descuido que sin duda, era injustificable y sólo el *seppuku* podía restituir. Después del *bakumatsu*⁹, al llegar la Restitución Meiji de 1867 y con esto, la teórica desaparición del poderío samurái, la práctica del *seppuku* no cesó, sino que se volvió un idealismo para recordar la virtud de una clase guerrera que si bien se apagó como símbolo de poder, nunca desapareció de la construcción colectiva que atendía y servía a las necesidades del nuevo Imperio Japonés. Nogi Maresuke, por ejemplo, siendo un samurái de bajo rango durante el *bakumatsu*, llegó a convertirse en teniente coronel para luchar en contra de la rebelión afamada del popularmente llamado “Último samurái,” Saigô Takamori. Batalla en la que encontró, por cierto, una profunda vergüenza al perder el estandarte de su regimiento. Posteriormente, Maresuke se ganaría su prestigio al dirigir el ataque a Port Arthur durante la guerra ruso-japonesa, en la que tras 5 meses de dura masacre, tomó la fortaleza. Sin embargo, el respetado general Nogi Maresuke, cuando llegó la muerte del Emperador Meiji en 1912, decidió seguirlo en la muerte a pesar de que el emperador ya le había negado el suicidio en 1905. Un *junshi* en toda regla al cual, además, se unió su esposa suicidándose ante que él como era costumbre. Esta fue una muestra honorable de adoración a su señor en los tiempos modernos, que curiosamente contrasta, a pesar de constituirse también como un suicidio ritual, con los *seppuku-mono* o actos que llaman al *seppuku*, de los ingenieros y maquinistas que se suicidaban obligadamente en nombre del Emperador por retrasos en el itinerario del tren imperial. La muerte cobró un nuevo significado cuando llegó la carrera

5 Shogunato, literalmente “gobierno sobre la tierra”

6 Shogunato que abarcó desde 1185 a 1333.

7 Shogunato que abarcó desde 1603 a 1868.

8 Periodo de guerras que abarcan desde 1467 a 1603.

9 Últimos años del periodo Edo y como tal, del gobierno samurái en Japón.

armamentista de Japón, pues la gente cuya familia había estado muy alejada de la estirpe samurái, recluida en las clases bajas, de pronto podía morir con honor en un campo de batalla, como soldado, cubierto bajo la sombra de una figura estética que renació como un ícono del idealismo nacional y patriótico. Pero habiéndose rendido el Imperio Japonés y desvanecido, según Mishima, la sombra del legendario guerrero samurái en 1945 ¿Qué significado cobraría la muerte ahora?

Mishima decía que sólo existía una forma de saber lo que hay dentro de una manzana, de averiguar si era verdaderamente real, y esta consistía en abrirla por la mitad con un cuchillo y ver dentro. Para él, desvanecido este espíritu tras la rendición de Japón, quedaba en el país un agujero que, aunado a la *société sans littérature*¹⁰, haría desaparecer a Japón para transformarlo en algo inorgánico, tal como cita Stokes al escritor “It will become inorganic, empty, neutral-tinted; it will be wealthy and astute, a large economic power in a corner of the Far East” (Stokes 650) La muerte de Mishima es realmente un misterio sobre el que se ha especulado con pocas respuestas, ¿Por qué Mishima, el gran escritor del Japón moderno, decidió hacerse el *seppuku*? ¿Por qué se suicidaría con él Masakatsu Morita? Junishiro Fukashiro, un prestigioso periodista del *Asahi shimbun*, el periódico más prestigioso del país, dijo a Henry Scott Stokes, biógrafo británico de Mishima, que la muerte del escritor podía resumirse como un bello mosaico de homosexualidad, *Yōmeigaku* y adoración al Emperador. (Id. 651) ¿Cómo puede desembocar el icónico rito de muerte del legendario samurái, en un bello mosaico de homosexualidad, filosofía neo-confucianista restringida del periodo Edo y adoración a un Emperador que ya había renunciado a la descendencia de la gran diosa Amaterasu? ¿Por qué el legendario samurái de Edo elegiría la muerte?

El mosaico de la acción: *Yōmeigaku*

Una de las obras más relevantes y reveladoras de Yukio Mishima es “Caballos Desbocados,” la segunda novela de la tetralogía “El Mar de la Fertilidad,” que, escrita en 1968, nos lleva al Japón de 1932 en el que Isao Inuma, un joven kendoín de frío refinamiento y bellos rasgos estéticos, se encuentra con el hilo conductor de la tetralogía: la transmutación del alma¹¹. Hijo del dueño de una escuela patriótica que secretamente es financiada por el *zaibatsu*¹², Isao es influenciado por el libro de “La Liga del Viento Divino” de Yamao Tsunanori, que narra uno de los levantamientos samuráis sucedidos durante el periodo Meiji, la famosa Rebelión Shinpuren. Isao, el joven patriota forma su propio grupo llamado “*La Liga Shōwa del Viento Divino*,” con la esperanza de lograr un golpe de estado que restituya los antiguos valores del Japón, cada vez más hundido en los modernos valores occidentales. El verdadero deseo del joven Isao, sin embargo, es la muerte gloriosa. Particularmente me parece una de las novelas más intensas de Mishima, llena de simbología como la ascensión sin sentido que realiza Honda en el edificio de Justicia para encontrarse con absolutamente Nada. O el momento en el que Isao revela la verdad bajo un estado de ebriedad que podría bien remontarnos al espíritu dionisiaco que propone Nietzsche en “El Nacimiento de la Tragedia.” (Nietzsche 49-61)

10 Sociedad sin literatura.

11 Mishima toma como base el budismo *Mayahana*. Sin embargo, contrasta la idea de conciencia con la del budismo *Hosso*, donde, de forma muy general, afirma que la experiencia es subjetiva y por lo tanto, la existencia no puede ser comprobada.

12 Grupo de empresas que acapararon gran parte del poder económico y productivo.

No obstante la influencia moderna que evidenció Mishima a lo largo de sus más de 250 obras que, de una u otra forma, lograban conservar una profunda tradición japonesa, “Caballos Desbocados” fue un homenaje a uno de esos míticos héroes del Japón feudal: *Heihachirō Ōshio*, el samurái que, fiel, estudioso y convencido del *Yōmeigaku*, lideró en 1837 la Rebelión de Osaka, uno de los factores internos que provocó la caída del *bakufu*. A diferencia de otros levantamientos, el de *Ōshio* no tenía la intención de hacerse con el poder del país, sino que deseaba restituir los ideales de Yao y Shun, los fundadores de las dinastías Han y Ming en China, quienes según *Ōshio*, castigaron a los tiranos para salvar a la gente oprimida. El levantamiento de *Ōshio* no tuvo la intención de ser revolucionario, sino reaccionario y para ello se valió de símbolos como la diosa Amaterasu, el Emperador Jinmu o el gran santuario de Ise, para que, más allá de alentar una restauración Imperial, la gente se identificara bajo un vínculo de común de amor y tradición. Algo a lo que Mishima se refirió como el vínculo común necesario entre A y B para asegurarse ambos que comparten un mismo significado por el amor, este vínculo es el Emperador. *Ōshio*, que sólo contaba con la ayuda de 12 samuráis, 11 granjeros, un doctor y un sacerdote Shinto, dio inicio a la rebelión incendiando su casa y conforme el fuego se levantó por los aires y comenzó el saqueo de arroz y dinero en las casas de los comerciantes, acaudalados para ese entonces, mucha gente se fue uniendo. Él quería matar violentamente a los comerciantes y los oficiales que habían dejado subir el precio del arroz hasta los cielos mientras morían 35 personas diarias por desnutrición. Esos que alentaban también la prostitución, tanto masculina como femenina, como la cúspide del entretenimiento y diversión de Osaka y que permitían la drogadicción y el infanticidio. (Song 131-46) *Ōshio*, siendo un samurái que formaba parte de la administración, no tenía nada en contra del gobierno Tokugawa, lo tenía en contra de la mala administración que gobernaba de una forma tirana y desobligada. A pesar de que la revuelta fue aplastada y sus seguidores crucificados, decapitados o exiliados, él escapó junto con su hijo. Cuando fue encontrado, *Ōshio* a los 45 años de edad, se hizo el *seppuku* junto con su hijo mientras su casa se envolvía en llamas hasta la devastación. Con la misma edad con la que Mishima terminó también su vida, *Ōshio* fue reconocido como un gran héroe que había fracasado físicamente, porque las casas de la gente fueron destruidas y el precio del arroz inflado gracias al saqueo. Pero que espiritualmente, había triunfado. Murió, pero realmente nunca desapareció de la mente de las personas, pues su último manifiesto o *gekibun*, era utilizado por los estudiantes para practicar caligrafía y habiendo fomentado siempre su estudio, el *Yōmeigaku* se extendió como filosofía de acción que entendía el mundo como una sola verdad en la que la vida y la muerte eran el mismo estado y residía, por lo tanto, en cada persona hacer su voluntad sincera para crear en las artes literarias y militares una unidad, el *bunbuichidō*. Esto garantizaría la forma absoluta del espíritu, a la que esta filosofía se refiere como el regreso al Vacío. Un Vacío que se volvió fundamental para el desarrollo de Mishima como escritor y pensador, especialmente en la última década de su carrera. Para él, la Rebelión de *Ōshio* podía entenderse como la manifestación de algo en lo que *Ōshio* realmente creía. Mishima decía: “*The body is a vase full of empty space [...] Ōshio touched ‘emptiness’ and died.*” (Stokes 698)

En los ojos de Isao, el joven patriota, esclarece una luz de convicciones que bien podrían asemejarse a las del mismo *Ōshio*, pues lo que él realmente desea con fervor es manifestar físicamente algo en lo que realmente cree: la muerte. “Caballos Desbocados” muestra la cara del capitalismo Japonés que contradecía la tradición de un espíritu que, a través del ejército, había perdido exclusividad y estaba ahora a la mano de

cualquiera. Además, el grupo de poder capitalista, también conocido como *zaibatsu*, se vuelven los nuevos comerciantes, abusivos y corruptos que, aliados con la administración política, consumen y se enriquecen a costa del viejo Japón, el de los rituales, el del simbolismo, el de las tradiciones y el de las espadas samurái. La Rebelión Shimpuren sobre la que Isao lee tan apasionadamente aporta esta otra visión, la del fanatismo por el espíritu legendario del samurái, el romantizado. Un movimiento de resistencia que exaltaba el espíritu japonés a través de su prestigioso símbolo: la espada. Guiado por los dioses a través del *ukei*¹³, Tomo Otaguro, el sucesor del sacerdote supremo del santuario Shingai, lidera aproximadamente a 200 samuráis, armados con solamente espadas benditas, lanzas, alabardas y granadas de petróleo, en contra de un ejército de 2'000 hombres equipado con modernos fusiles y cañones. Este grupo de samuráis, conocidos como la Liga del Viento Divino, había sido obligado, junto con los demás samuráis de Japón, a soportar el cambio y sucumbir. Factores como que el príncipe fuera a estudiar a Alemania durante el año 3er de la era Meiji o que el año siguiente, tuvieran que cortar el nudo de sus cabellos, ocultar sus espadas, usar el calendario occidental y ver cómo el ejército se volvía el nuevo cuerpo armado de Japón, los hizo pensar en que quizá destruir podría ser una forma de (re)crear. La noche del 24 de Octubre de 1876, tras la aprobación de los dioses a través del ritual del *ukei*, los hombres de Otaguro se alzaron en contra de las guarniciones militares, encubiertos por la oscuridad de la noche y delatados orgullosamente por sus gritos descomunales que se agitaban en el ambiente junto con las cintas que colgaban de sus armaduras que decían "Victoria". A pesar de que estos hombres alababan al cielo noche y día, la rebelión fue aplastada. El final para estos hombres, sin embargo, fue feliz. Los que no murieron cargando al ejército con sus espadas benditas, cometieron suicidio ritual en sus casas, jardines y montañas. El *seppuku* fue para ellos, la resolución que tanto habían buscado y la restitución de ese espíritu japonés magullado.

"*Caballos Desbocados*" es la idea del Japón que se desvanece velozmente, pero que en Isao, como en los héroes de la memoria colectiva, se preserva el fantasma reservado al grito de la *katana*.

El mosaico del patriotismo: Adoración al Emperador

Más allá de la postura privilegiada que juega la figura del Emperador en la memoria colectiva, se dice que el único Emperador que tomó realmente una decisión importante después de la restauración Meiji en 1868, ya que realmente seguían siendo los consejeros quienes decidían por él, fue el Emperador *Shōwa*, conocido en occidente con el nombre de Hiroito. La primera fue el apaciguamiento del *Ni Ni Roku* en 1936, el también llamado incidente del 26 de febrero. El segundo, fue la rendición de Japón en 1945. ¿Es que no fueron decisiones acertadas? En el texto llamado "Eirei no Koe" o "Voces de los espíritus heroicos," Mishima expone la única crítica hecha alguna vez por un escritor a la figura más poderosa en Japón: el Emperador.

"Valerosos soldados han muerto porque un dios les ordenó combatir, y menos de seis meses después, aquella salvaje batalla es detenida de golpe porque un dios ha ordenado que cese el fuego." (Yourcenaur 105)

¹³ Ritual sintoísta que utiliza Tomo Otaguro para que los dioses le respondan si debe o no debe levantarse en armas.

Mishima se encerró un fin de semana en un hotel para escribir este magnífico poema disfrazado como prosa de apenas 80 páginas. En él, abiertamente criticaba al Emperador *Shōwa* por haberse declarado en 1946, obligado por la ocupación y tensión norteamericana, un simple mortal. “Pero su majestad ha declarado: En realidad, yo también soy mortal. ¡Y esto menos de un año después de que fuésemos lanzados como granadas contra los costados de los barcos enemigos por nuestro Emperador, que era dios! ¿Por qué el Emperador se ha convertido en hombre?” Ese día, el último eslabón del espíritu japonés fue traicionado y destruido.

El incidente del 26 de febrero fue un levantamiento militar apoyado principalmente por la facción del *Kodō-ha*, quienes sostenían que el estado debía prepararse para combatir al comunismo soviético. Esta facción del ejército liderada por Kiyosada Koda, sabiendo que iba a ser trasladada a Manchuria por obra de la facción contraria, la *Tōsei-ha*, quienes pensaban que la verdadera amenaza estaba en la Gran Bretaña o los Estados Unidos, tomó acción por la madrugada con el objetivo de tomar los cuarteles de la policía, el ministerio de guerra y asesinar al primer ministro, al ministro de finanzas y a dos de los importantes consejeros del emperador *Shōwa* que hasta ahora hemos visto que son decisivos en la toma de decisiones, Makino Nobuaki y al príncipe Kinmochi Saionji. El Ejército de la Restauración, llamado así en honor a la restauración Meiji, logró asesinar al ministro de finanzas, Korekiyo Takahashi, quien fue degollado, al Señor Guardián del Sello Privado de Japón, Makoto *Saitō* y a Jotaro Watanabe, el Instructor General de Educación Militar. Al tercer día de la revuelta, sólo el Hotel Sammo y la casa del Primer Ministro seguían en poder de los rebeldes. El Primer Ministro Keisuke Okada habría logrado salvar su vida a causa de una confusión que derivó en la muerte de su cuñado, el coronel Denzo Matsuo. Ese mismo día terminó el *coup d'état* por orden del Emperador que exigió la rendición de los rebeldes. Este incidente no sólo tomó la vida de 7 personas, sino que derivó en la decisión de instalar a un grueso importante de las tropas japonesas en Manchuria, lo que provocó el inicio de la segunda guerra sino-japonesa, que a la larga, efectivamente, fortaleció al comunismo soviético y chino. Así dio inicio la Guerra del Pacífico y la participación de Japón en la Segunda Guerra Mundial. La primera decisión importante del Emperador *Shōwa* fue sentir debilidad por los hombres al exigirles que dejaran de pelear por él y morir en su nombre, pensaba Mishima, y es que ¿No se supone que los dioses sientan regocijo cuando las vidas son sacrificadas en su honor?

Una vez perdida la guerra, tras la decisión del Emperador de rendir al Imperio Japonés, hubieron dos consecuencias inmediatas, la primera fue, meses después, la declaratoria del *Ningen sengen*, que lo rebajó, según la fuerte crítica de Mishima, a ser sólo un personaje de la cultura popular. La segunda de las consecuencias inmediatas, fue la adhesión del artículo 9 a la Constitución de Japón, prohibiéndole este, el derecho soberano de cualquier nación a la guerra y por ende, la formación de un ejército. Este decreto, con la mejor de las intenciones para preservar la paz mundial, condujo a una gran parte de la sociedad japonesa a un extraño estado de vacío que posteriormente podríamos relacionar con un conflicto existencial y de identidad. El 21 de Octubre de 1969, tan sólo 1 año antes de la muerte del escritor y durante la revisión acordada de los tratados firmados por Japón tras su rendición, en el día Internacional Anti-Guerra, más de 860 000 estudiantes se manifestaron en contra de las bases norteamericanas que fungían como protectoras del indefenso nuevo Japón, y además, exigían la revisión del Artículo 9. La exigencia de Mishima, no era la de restituir al emperador a su posición divina, pues era imposible que volviera a ella, sino que deseaba a toda costa que la oscuridad que había sido tomada de Japón volviera a constituirse para equilibrar la

luz, eso a lo que Ruth Benedict se refiere como la espada. Pero, ¿Es posible renacer un sentimiento genuino de patriotismo, cuando el símbolo nacional, ha sido magullado?

Durante el discurso de Mishima, sus palabras iban dirigidas a otro símbolo del imaginario colectivo, no al Emperador, sino al samurái, el *bushi*, el auténtico espíritu del Japón. ¿Cuál samurái sin embargo?

En el libro preferido de Mishima, “Hagakure” de Yamamoto Tsunetomo, se profesan las formas correctas en las que debía conducirse un samurái, tanto así, que este libro se convirtió en un panfleto romántico del idealismo samurái durante la Segunda Guerra Mundial, pues, bajo un estricto código ético de conductas y principios, decía que el samurái debía elegir siempre la muerte. “Cuando Yamamoto declara —Descubrí que el Camino del Samurái es la muerte —no hace otra cosa que dar expresión tanto a su utopía, como a su ideario de libertad y felicidad.” (Mishima 18) En este libro tan popular se habla de un samurái que en su mayor parte fue construido desde la ficción, pues, ni Yamamoto Tsunetomo peleó, como tampoco la gran parte de los samuráis del periodo Edo. Esto no les impidió, sin embargo, para compaginar perfectamente la literatura y la espada, el *Bunburyōdō*, aquello que Mishima unificó en la muerte. ¿Se podría hablar entonces de Adoración al Emperador? Se puede, sí, pero quizá bajo una idea más cercana a lo que tenía *Saigō Takamori*, que a diferencia de la Rebelión Shinpuren, que buscaba regresar los privilegios ideales del samurái o la de *Ōshio*, quien buscó reacción en la gente ante la mala administración pública, la de *Saigō*, conocida como la Guerra del Suroeste o Relebión Satsuma, tenía la intención de alejar al Emperador del mal que le hacían los políticos japoneses. “¿Dónde está nuestro espíritu nacional? Los políticos no se interesan por Japón. Ellos codician poder [...] El Jieitai debe ser el alma de Japón ¡Los soldados, el ejército!” Sin importar que sus últimas palabras fueran el saludo al emperador: “*Tennō Heika Banzai!*,” su último acto, a través de la espada, fue una muestra de patriotismo, de adoración al espíritu que, en su cabeza, siempre coherente con su literatura, tenía de Japón. Mishima se atrevió a tocar un tema inexistente, el del Emperador, quien, a pesar de rebajarse a ser sólo un hombre, es altamente respetado. Pues Mishima sabía que la poderosa figura del Emperador es, a la vez, la historia del sintoísmo, del Japón mismo. Más allá de adoración al Emperador, él sólo actuaba bajo el glorioso recuerdo que de los antiguos héroes japoneses hace la literatura, aquel que lo pierde todo y además muere, pero que en el clamor del patriotismo, se vuelve una historia feliz y como tal, es recordada por siglos.

Mosaico del rito de amor y muerte: Homosexualidad

En una vida efímera, Mishima, no sólo deseaba vivir para siempre, sino que también deseaba morir como un soldado. (Stokes 687) El deseo de mantener el espíritu de Japón vivo constituyó el principal fundamento para construir su obra, pero limitado por la distancia de la escritura, la forma en la que debía prepararse para la muerte y la muerte misma, serían fundamentales para demostrar la coherencia de su pensamiento. Para esto, eligió una práctica idealizada por los samuráis feudales de Edo pero inusual entre los más antiguos *bushi*, el *Bunburyōdō*, a través del cual se debía cultivar la Literatura (*Bun*) y la Espada (*Bu*) en proporciones iguales, *ryōdō* puede traducirse como vía doble, para poder alcanzar la vida y muerte ideal. “*A man of action is destined to endure a long period of strain and concentration until the last momento when he completes his life by his final action: death —either by natural causes or by*

harakiri.” (Id. 592) Mishima materializó sus pensamientos sobre el “Hagakure” en una de sus mejores obras “*Yūkoku*” o “Patriotismo,” en donde un joven teniente se hace el *hara-kiri* durante el incidente del 26 de febrero. A pesar de que está descrito a través de un acto en el cual mostraba su devoción al Emperador, las acciones del Teniente Takeyama son en verdad el feliz desenlace de un ritual de amor y muerte protagonizado a lado de su esposa, Reiko. Un auténtico sablazo de romanticismo escrito tan sólo 2 meses antes de su polémica crítica al Emperador en “Voces de los espíritus heroicos,” pero “Patriotismo” es un texto que bien podría definir su obra entera como escritor. En él, el Teniente Takeyama, un amigo y simpatizante de los rebeldes procedentes de la facción *Kōdō-ha*, es dejado fuera del *coup d’etat* por sus compañeros porque está recién casado. Sin embargo, tras el estallido del incidente, Takeyama recibe la orden de defender la posición del estado y atacar a los rebeldes, sus amigos. Bajo este dilema contradictorio, el Teniente resuelve hacerse el *hara-kiri*, en un ritual que involucra a su esposa Reiko. Es considerado uno de los mejores trabajos literarios para presentar y describir de forma magistral, elegante y elaborada, el ritual del *hara-kiri*, además de que en realidad parece un ensayo artístico sobre lo que Mishima planeaba en el silencio del corazón, como se refería Camus al suicidio. No obstante lo magnánimo del texto, “Patriotismo” tiene un detalle particular, y es que le da a Reiko un lugar privilegiado al atestiguar el *seppuku* de su esposo en lugar de morir primero como lo dictaba la tradición que por ejemplo, sí vemos en el suicidio del general Nogi y su esposa. La razón es muy sencilla y es que no solamente significaba que ella tenía la confianza de Takeyama, sino que él deseaba que ella lo viera morir, quería que ella se asegurara de la perfección de su muerte y de la estética póstuma. Y así sucede, Reiko, tras asegurarse la perfección de su cuerpo, se clava un cuchillo en la garganta. Para Mishima, este era el final perfecto de una historia feliz, así recoge su biógrafo las palabras del escritor sobre el “Patriotismo” de la pareja: “To choose the place where one dies is also the greatest joy in life [...] there was no shadow of a lost battle over them; the love of these two reaches to an extremity of purity, and the painful suicide of the soldier is equivalent to an honorable death on the field of battle.” (Id. 504)

5 años más tarde, en 1965, adapta su texto a una película que titula directamente en inglés como “*Rite of Love and Death*,” pero que podría bien llamarse “*Shinju-shi*,” el suicidio de los amantes que literalmente significa “dentro del corazón,” (Seward 136) un acto en el que, a pesar de las circunstancias que los aparte se refuta la idea de vivir sin el bien amado. El “*Shinju-shi*” se popularizó en el periodo Edo como un escape para todos aquellos que no podían acceder al *hara-kiri* por no pertenecer a la élite samurái y que deseaban encontrar el placer de elegir la muerte para evocar algún ideal. Una de las historias del periodo Edo habla de Fujie-da Geki, un samurái que aun siendo vasallo directo de los Tokugawa, un *hatamoto*, se enamoró de una *geisha* llamada Ayaginu a quien amó de tal forma que decidieron suicidarse con tal de poder estar juntos. Una famosa historia que formó parte del teatro *kabuki* y que Mishima, un gran conocedor del Japón clásico y escritor de teatro, bien conocía.

Ahora, al volver a la oficina del general Mashita, en Ishigaya, y ver a un Yukio Mishima encausar el río del *Bunburyōdō*, se puede distinguir a un joven alumno vistiendo el uniforme del *Tatenokai* y sostener una espada en lo alto, tal como haría un *kaishaku* antes de decapitar a su maestro. Pero si Masakatsu Morita, habiendo errado 3 desastrosas veces, demostró que no tenía práctica alguna con la espada, ¿Por qué fue él quien intentó decapitar a Mishima, para luego suicidarse junto a él?

Conclusiones sobre un mosaico empañado de modernidad

Muchas han sido las muertes de importantes escritores japoneses a través del suicidio, y aunque ninguna de ellas tuvo el glamour, como lo describe Yourcenar, del que sí gozó Mishima, fueron significantes para la culminación ideológica de sus obras. Es decir, con ello daban una sensación de auto-confirmación, de que el autor y la obra gozaban del mismo idealismo, de que “la vida del escritor había sido tan variada, rica, impetuosa, y a veces tan sabiamente calculada como su obra, que tanto en la una como la otra advertimos los mismos fallos, las mismas marrullerías y las mismas taras, pero también las mismas virtudes y, finalmente, la misma grandeza.” (Yourcenar 10) Al final de su obra teatral llamada “Mi amigo Hitler,” Mishima se refiere al siglo XX como uno sombrío, y no es para menos, la proliferación del romanticismo, naturalismo y existencialismo procedentes de Europa, con la que los escritores japoneses estaban tan familiarizados, llegaron a Japón de forma conjunta y dieron parte a una violenta occidentalización literaria y filosófica que chocó de frente con el final del *bakufu*, el principio del imperialismo y la rendición de Japón. Pero así como una esponja absorbe todo y en realidad no se queda con nada, la profunda tradición japonesa hace igual.

Habiendo explorado el mosaico propuesto por Fukashiro para fundamentar el *seppuku* del escritor Yukio Mishima, en el que destacó la homosexualidad, el Yomeigakū y un patriotismo fundamentado por la adoración al Emperador, podemos ver que un acto tan simbólico para justificar la muerte dentro de la tradición histórica del samurái, como el *hara-kiri* puede tener diferentes interpretaciones y sobre todo reinterpretaciones, ¿Cuál es la correcta?

Sōseki, el padre de la literatura moderna en Japón, proponía analizar las obras literarias por las obras mismas, dejando fuera todo análisis historiográfico porque “este no hace más que reducir el sentido de la obra a la época o a la biografía del autor” (Díaz Sancho, p.10) pero por otro lado, en palabras de Yourcenar “Se acabó el tiempo en que se podía saborear “Hamlet” sin preocuparse mucho de Shakespeare [...] Todos tendemos a tener en cuenta, no solamente al escritor, que, por definición, se expresa en sus libros, sino también al individuo, siempre forzosamente difuso, contradictorio y cambiante, oculto aquí y visible allá, y, finalmente –quizás sobre todo– al personaje.” (Yourcenar 10) ¿Cómo interpretar entonces el suicidio ritual de Mishima? Vimos los inicios del *hara-kiri* a través de Minamoto no Tametomo y Minamoto no Yorimasa, pero, si en ambos dejásemos fuera el análisis historiográfico del *Hōgen Monogatari*, encontraríamos un retrato brutal por encima del heroísmo. Sin embargo, para hablar del suicidio y concretamente del *hara-kiri*, debemos tomar en cuenta, de una forma u otra el espíritu de la época, no como un valor absoluto, sino como una condición que se desprende inevitablemente del texto. Y si más allá de atender solamente a la tradición del suicidio amoroso, la filosofía de acción del Neo-confucianismo y el patriotismo, ¿El suicidio del escritor Yukio Mishima atendía también al espíritu de la época?

Mishima era un escritor en sumo occidentalizado aunque conocía profundamente el Japón clásico y se consideraba el último escritor que sabía verdaderamente el idioma japonés. Si volvemos al ejemplo de la esponja, esta idea no resulta contradictoria en lo absoluto. En su novela “La Corrupción del Ángel” firmada y enviada a su editor el mismo día en que su vida terminó, Mishima pone fin a la continua idea de reencarnación de Kiyooki que habíamos presenciado en las tres entregas previas, y lleva su final a un lugar en el que “El Mar de la Fertilidad” se vuelve un título irónico: El Vacío. Akutagawa, Dazai, Arishima, Kawabata, todos ellos formaron parte de los escritores

que se suicidaron durante el siglo anterior junto con Mishima y muchos más, algo que de alguna forma no sorprende, como diría Marguerite “para un país que siempre ha hecho honor a las muertes voluntarias” (Yourcenar 118) De todos ellos podríamos extraer el espíritu de su obra, contrastarlo con el escritor mismo y seguramente hallaríamos impresionantes auto retratos japoneses de la literatura moderna y la tradición. El de Mishima podría estar coloreado por dos ideas principales, la auto-confirmación y la auto-preservación. En la primera, el escritor describe un relato muy interesante en “La Corrupción del Ángel,” protagonizado por un gato y un ratón. En esta historia, el ratón decide suicidarse para probarle al gato que él, a pesar de su apariencia, era un gato también. Algo que recuerda quizá a la idea de la manzana y el cuchillo. El ratón se basa en la idea de que los gatos no comen gatos y entonces, cuando el ratón se suicida ahogándose en la bañera, el gato, efectivamente, no se lo come.

Tanto en “Caballos Desbocados” como en “Patriotismo” donde sus protagonistas se suicidan por medio del *hara-kiri*, pareciera que tanto Isao Inuma como Shinji Takeyama son sólo los emisarios elegidos por el autor mismo para explorar su propia muerte. “What i have written departs from me, never nourishing my void, and becomes nothing but a relentless whip lashing me on [...] Yet i still have no way to survive but to keep on wirting one line, one more line, one more line” (Stokes 228) Mishima se refería con esas palabras al acto de la creación, su creación, en el catálogo de una exposición hecha en honor a su trabajo literario. La exposición sucedida tan sólo 1 semana antes de su muerte y culminaba con la idea de 4 ríos, Escritura, Teatro, Cuerpo y Acción, todos desembocando en “El Mar de la Fertilidad.” Sin duda Mishima tiró de la creación literaria como la única forma en la que podía preservar una vida llena de contradicciones, porque fue a través de la contradicción en donde encontró una verdad que, proveniente de Occidente, hizo prontamente suya. Concretamente, fue de Nietzsche quien aprendió el dualismo que le sirvió para adaptar a la modernidad el idealismo que tanto admiraba del samurái de Edo, el *Bunburyōdō*, “Si indagamos a fondo en nuestro pensamiento, (el japonés) descubrimos elementos muy próximos al dualismo europeo, ahí tenemos por ejemplo, la vía conjunta de la pluma y la espada.” (Furubayashi, Kobayashi 88) Mishima había aprendido a ver el dualismo en la sociedad japonesa, “para afirmar el absoluto [...] es mejor incurrir en la paradoja de aceptar un dualismo fuerte.” (Id. 89) Aceptar este dualismo contradictorio significaba dejar un hueco fuera de nuestro alcance en el que habría que poner la palabra “Vacío” para pretender entenderlo. Para Mishima, la muerte se volvió la única posibilidad de adentrarse en el irónico Mar de la Fertilidad y comprender el Vacío que tanto añoró en sus últimos años de vida.

Si el mundo está gobernado por el flujo constante del orden y el caos, la vida, entonces, sólo puede ser comprendida como una serie incesante de impresiones e ilusiones que se congelan y toman forma y cuerpo a través del lenguaje, es decir, este dualismo se vuelve simplemente una piel recubierta de palabras, signos y significantes para que nosotros podamos subsistir en él y pretender en él. Pero, si cortáramos ese cuerpo por la mitad con un cuchillo ¿Qué encontraríamos dentro? A través del *seppuku*, Mishima no solamente escribió su último poema, sino que encontró lo que tanto estaba buscando: la verdad.

Bibliografía

- Friday, K. (2004) *Samurai, warfare and the state in early medieval Japan*, Londo: Routledge
- Furubayashi T. y Kobayashi H. (2015) *Últimas palabras de Yukio Mishima*, Madrid: Alianza Editorial.
- López-Vera, J. (2016) *Historia de los samuráis*, Gijón: Satori Ediciones.
- Mishima, Y. (2016): *La ética del samurái en el Japón moderno*, Madrid: Alianza Editorial.
- Mishima, Y. (1977): *Death in Midsummer and Other Stories*, Middlesex: Penguin Books
- Mishima, Y. (2012): *La corrupción del ángel*, Madrid: Alianza Editorial.
- Mishima, Y. (2012): *Caballos Desbocados*, Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2014): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2014): *La Gaya Ciencia*, Madrid: Akal.
- Ruth, B. (1989): *El crisantemo y la espada*, Cleveland: Meridian Books
- Sadler, A.L. (2016) *Shogun, la vida de Tokugawa Ieyasu*, Gijón: Satori Ediciones.
- Seward, J. (1972): *Hara-kiri*, Tokyo: Charles E. Tuttle Co.,
- Song, W. (1982): *Yōmeigaku as a philosophy of action in Tokugawa Japan: Ōshio Heihachirō (1793-1837) and his rebelión in 1837*, Ann Arbor: ProQuest LLC
- Stokes, H. (2000): *The life and death of Yukio Mishima*, New York: Cooper Press Square.
- Yourcenar, M. (1988): *Mishima o la visión del vacío*, Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.

Cuentos de Tokio:

Forma y fondo de un film universal

Diego Bejarano Palma
Universidad de Zaragoza

Resumen

Yasujiro Ozu (1903 – 1963) es uno de los máximos exponentes de la edad de oro del cine japonés. La película *Cuentos de Tokio*, estrenada en 1953, supone el cénit de su amplia filmografía. En ella se dan cita los grandes temas que siempre preocuparon al cineasta —la familia, el conflicto generacional, el paso del tiempo, las heridas de la guerra—, a los que dio forma a través de su cuidado y personal estilo cinematográfico —caracterizado por el uso de planos fijos, el posicionamiento de la cámara casi a ras del suelo, la utilización de un espacio escénico de 360° y recursos visuales como el efecto *sojikei*—. Analizaremos aquí las claves temáticas y formales que hacen de este film uno de los más importantes de la historia del cine.

Abstract

Yasujiro Ozu (1903 - 1963) is one of the greatest exponents of the golden age of Japanese cinema. The film *Tokyo Story*, released in 1953, is the zenith of his extensive filmography. It brings together the great subjects that always concerned the filmmaker —the family, the generational conflict, the passage of time, the wounds of war—, shaping them through his careful and personal film style —static shots, low-level camera angles, the use of 360-degree shooting space and visual resources such as his *sojikei*—. Here we analyze the thematic and formal keys that make this film one of the most important in the history of cinema.

Palabras Clave: *Cuentos de Tokio*, Yasujiro Ozu, Cine japonés, Análisis cinematográfico, Familia

Key Words: *Tokyo Story*, Yasujiro Ozu, Japanese cinema, Film analysis, Family

Cuentos de Tokio:

Forma y fondo de un film universal

Contexto

Una vez cada diez años, desde 1952, la prestigiosa revista Sight & Sound realiza una encuesta en la que pide opinión a críticos y analistas cinematográficos de todo el mundo con el objetivo de confeccionar una lista de las mejores películas de la historia. Asimismo, desde 1992 realizan una lista paralela basada en la opinión de directores de cine. El resultado es lo más cercano a un canon que, durante cada decenio, puede existir en el mundo del cine. En el ranking actual —vigente desde 2012—, Cuentos de Tokio ocupa la tercera posición en la lista de los críticos (solo superada por *Vértigo*, de Hitchcock, y *Ciudadano Kane*, de Welles) y la primera posición en la lista de directores. Esto puede darnos una idea de la enorme importancia que Cuentos de Tokio tiene hoy día en el panteón cinematográfico, siendo admirada tanto por los especialistas como por los realizadores. Un mérito aún mayor si tenemos en cuenta que su prestigio no va parejo a una fama internacional de las mismas dimensiones que otros films producidos en el marco de Hollywood, con lo que su reivindicación está basada exclusivamente en sus cualidades artísticas.

Se suele señalar como fecha de apertura del cine japonés al ámbito internacional el año 1951, cuando Akira Kurosawa recibió el León de Oro en el Festival de Venecia por *Rashomon*¹ y todas las miradas se dirigieron al —hasta entonces ignorado— país del sol naciente. Junto al mentado director, Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu formarían un imbatible trío de autores que encabezaría la edad de oro del cine japonés. El reconocimiento internacional de este último cineasta, no obstante, sería mucho más lento y progresivo, tal vez porque sus películas eran reflejo de una sensibilidad auténticamente nipona, con una menor influencia formal del cine americano que las de otros maestros como Kurosawa (y, por lo tanto, con menos posibilidades de alcanzar el inmediato éxito mundial). Con todo, en los años 50 Ozu era muy admirado en su propio país y, en su etapa de plena madurez, consiguió filmar numerosas obras maestras. El año 1953 (en el que Mizoguchi estrenaba *Cuentos de la luna pálida de agosto* y Kurosawa rodaba *Los siete samuráis*, para que nos hagamos una idea de la fertilidad del panorama) vería la luz la película que aunaba, con una precisión y una

¹ Un año más tarde, ganaría también el Óscar a la mejor película de habla no inglesa, con la enorme difusión que de ello se deriva.

solvencia nunca vistas hasta el momento, la mayoría de temas y formas desarrollados a lo largo de su filmografía: Cuentos de Tokio.

Argumento

La película comienza en Onomichi, una pequeña ciudad portuaria cercana a Hiroshima. El matrimonio Hirayama, formado por los ancianos Shukichi (Chishû Ryû) y Tomi (Chieko Higashiyama), emprende un viaje hacia Tokio, pasando por Osaka, para ver a sus hijos. Los dos que viven en la capital nipona —Koichi (Sô Yamamura), que es médico en una zona industrial, y Shige (Haruko Sugimura), que es peluquera— están tan ocupados con su trabajo que tienen que delegar en Noriko (Setsuko Hara), la dulce nuera de los ancianos que enviudó años atrás, quien acepta gustosamente pedirse el día libre en el trabajo para poder enseñarles Tokio. Llegado el momento en que Koichi y Shige entienden que no podrán atender a sus padres correctamente, deciden llevarlos a un balneario en la ciudad de Atami. Allí, Shukichi y Tomi intentan disfrutar del ambiente, pero el ruido constante les impide dormir bien por las noches; la anciana, además, sufre un ligero mareo, por lo que deciden volver a Tokio. Lamentablemente, sus hijos no esperan su regreso tan pronto y no tienen sitio para acogerlos en casa, de modo que los ancianos deciden separarse. Por un lado, Tomi va a dormir a casa de Noriko, que la trata con toda amabilidad y con quien tiene una emotiva conversación en la que la insta a olvidar a su difunto hijo Soji, a buscar pareja de nuevo y a rehacer su vida. Por su parte, Shukichi sale con dos viejos amigos a los que hace muchísimos años que no ve, Hattori y Numata, con quienes comparte sake y antiguos recuerdos. Pero termina bebiendo en exceso, hasta el punto de que un policía tiene que llevarlo de vuelta a casa de Shige en estado de embriaguez.

Al día siguiente, los ancianos emprenden el camino de vuelta a casa, parando de nuevo en Osaka para ver al hijo que vive allí, Keizo (Shirô Ôsaka). Su estancia se prolonga más de la cuenta debido a una indisposición de Tomi, y Keizo cuida de ellos. Ya de vuelta en Onomichi, donde conviven con su atenta hija Kyoko (Kyoko Kagawa), la salud de Tomi empeora notablemente, por lo que sus hijos y su nuera, temiendo lo peor, viajan hasta la casa paterna. La anciana muere de madrugada, velada por todos sus familiares excepto por Keizo, que no llega a tiempo de verla por última vez con vida. Tras los ritos funerarios de rigor, Koichi, Shige y Keizo emprenden inmediatamente la vuelta a casa, siendo Noriko la única que se queda unos días acompañando a Kyoko y a Shukichi. Este último, tras agradecer a su nuera todo lo que ha hecho por ellos (aún más que sus propios hijos), le confiesa que su esposa le había contado que la noche que durmió en su casa fue la mejor de su estancia en Tokio, y acto seguido le entrega como recuerdo el reloj que perteneció a Tomi, asegurándole que ella lo habría deseado así. Noriko, aún conmovida, toma el tren de vuelta a Tokio; Kyoko vuelve a su trabajo en la escuela; y Shukichi, por último, se queda en casa, viendo pasar las horas en soledad.

Temas y trasfondo

La filmografía de Ozu, como la de todo cineasta poseedor de una mirada realmente genuina y personal (pensemos en Ingmar Bergman o Woody Allen, por ejemplo), se caracteriza por una visita constante a una serie de temas que le preocupaban profundamente, entre los que destaca con claridad la desestructuración del núcleo fami-



Figura 1. Setsuko Hara en *Primavera tardía*

liar². Aunque estas obsesiones se manifestaron en el grueso de su filmografía, hubo tres películas que, organizadas en torno a un núcleo temático similar, alcanzaron especial notoriedad. Es lo que se ha dado en llamar —debido al nombre del personaje principal de los tres filmes, siempre interpretado por la actriz fetiche del director, la extraordinaria Setsuko Hara— la «trilogía de Noriko»: *Primavera tardía* (1949), *El comienzo del verano* (1951) y *Cuentos de Tokio* (1953).

En todas estas películas Ozu explora, con gran sensibilidad, las relaciones familiares. Si en las dos primeras se centra especialmente en el rol de la mujer en el Japón de la posguerra —que pasa de ser hija de a esposa de sin que se tenga en cuenta la posibilidad de su autonomía con respecto a los hombres que la rodean—, en *Cuentos de Tokio* el conflicto se generaliza, poniendo el foco en el vínculo existente entre padres e hijos en la edad adulta. Es éste un tema de alcance tan universal que podemos encontrar notables precedentes en las cinematografías de culturas muy lejanas a la nipona; cabe citar el caso de la emotiva *Dejad paso al mañana* (Leo McCarey, 1937), que podría formar un tándem acertadísimo con el film de Ozu.

Conviene detenerse, antes de analizar por separado los principales temas tratados

² Todos los temas que analizamos en este apartado pueden englobarse dentro de este «macrotema». Donald Richie, uno de los más importantes estudiosos de cine japonés que ha habido, comenzaba así su ensayo sobre Ozu: «Yasujiro Ozu, the man whom his kinsmen consider the most Japanese of all film directors, had but one major subject, the Japanese family, and but one major theme, its dissolution.» (p. 1)

en *Cuentos de Tokio*, en una de las características más importantes de la narrativa del cineasta. Se trata de su costumbre de descentrar la narración, esto es, de privilegiar la presencia de momentos aparentemente irrelevantes (conversaciones triviales, situaciones rutinarias carentes de conflicto) sobre momentos cruciales para la trama (como la muerte de uno de los personajes principales), que frecuentemente se omiten mediante elipsis. El espectador se entera de lo ocurrido, en ocasiones, a través de algún diálogo fortuito o, incluso, por inferencia. «Mientras que el realismo romántico explotaba las emociones, Ozu, precisamente, las evitaba. Y no sólo reducía al mínimo los sentimientos, sino también el argumento. Las películas de Yasujiro Ozu (...) están llenas de anécdotas que tienen lugar en casas, despachos, salones de té y otros escenarios» (Cousins, pp. 126-127). Esta decisión tiene mucho que ver con la mesura y la contención, pero también, claro, con un replanteamiento de lo que resulta interesante desde un punto de vista diegético; en muchas ocasiones, Ozu encontraba más valioso proporcionar información a través de detalles de la vida cotidiana que cargar las tintas en escenas trágicas. Es el caso de la muerte de Tomi en *Cuentos de Tokio*, que el director considera innecesario mostrar en pantalla: pasamos de ver cómo la velan sus familiares durante sus últimos momentos a cómo se celebran los ritos funerarios.

Veamos, ahora sí, los temas más importantes que subyacen en la película.

El conflicto generacional

Cuentos de Tokio representa el conflicto entre dos mundos. El matrimonio Hirayama, reflejo del Japón tradicional, asiste con asombro, durante su viaje, a los avances que ha experimentado su país. Al llegar a casa de sus hijos, Tomi le dice a Noriko: «Me parece un sueño estar aquí. Tokio está lejos, pero hoy en día las distancias se han acortado. Ayer estábamos en Onomichi y hoy estamos aquí, con vosotros. Me alegro de haber vivido para ver estos cambios». La gran megalópolis abrumba a los ancianos, que se sienten desorientados en un mundo ajeno («¿Qué parte de Tokio será esta?», se preguntan una vez en casa de Koichi; más adelante, Tomi le dirá a Shukichi: «Tokio es tan grande que, si nos perdiésemos, es posible que nunca volviéramos a encontrarnos»); en esta circunstancia, se vuelven totalmente dependientes de sus hijos, que representan a esa nueva generación que se adaptó — como buenamente pudo — a la rápida transformación que sufrió la sociedad nipona del siglo XX. Ese contraste entre el viejo y el nuevo Japón sigue existiendo hoy día (solo hay que comparar la vida en la ultramoderna Tokio con la de cualquier pequeña ciudad del Japón profundo), pero la brecha que suponía entre distintas generaciones de padres e hijos era mucho más pronunciada en aquella época. Por todo esto, podemos afirmar que «la muerte y la soledad de los Hirayama testimonia el fin del viejo país, que sobrevive renovado en la nueva generación, representada en los hijos del matrimonio, ahora repartidos por todo el territorio» (Santos, p. 444).

Ese conflicto generacional, en todo caso, entendido como la diferente perspectiva que padres e hijos tienen del mundo, es connatural a todas las sociedades y épocas. En esta película podemos comprobar cómo Shukichi se siente decepcionado al comprobar que su hijo Koichi es solo un médico de un barrio humilde, cifrando en el éxito profesional el motivo por el que unos padres podrían sentirse orgullosos. Durante una de sus conversaciones con Tomi, llega a decir que los hijos nunca satisfacen a los padres, pero ambos lo entienden como algo natural y les produce antes risa que tristeza. A la hora de la verdad, sienten un gran amor por ellos que está por encima

de todo lo demás, como expresan antes de abandonar Tokio, cuando se despiden de Koichi y Shige diciéndoles que han demostrado ser buenos hijos y que se alegran mucho de haberlos visto. Por otra parte, si valoramos la relación familiar en sentido inverso, el trasfondo de la película queda resumido en el diálogo que Keizo tiene con su compañero de trabajo:

Compañero: ¿Qué edad tiene [tu madre]?

Keizo: No estoy seguro, pero tiene más de 60... 67 o 68.

Compañero: Es muy mayor. Tienes que cuidarla bien. Sé un buen hijo mientras tus padres vivan.

Keizo: Es verdad. Después de muertos, poco podemos hacer por ellos.

Con esta máxima presente, Ozu otorga un carácter ejemplarizante a su película, convirtiéndola en aviso de los peligros que la falta de atención y cuidados a nuestros mayores puede entrañar.

El paso del tiempo

A lo largo de la película, son recurrentes las reflexiones, explícitas o implícitas, sobre el paso del tiempo, así como la presencia de símbolos que nos remiten a este concepto (el más evidente, el reloj que Shukichi regala a Noriko: el relevo de una generación cuyo tiempo se agota por la siguiente). En uno de los momentos más tiernos del film, Tomi sale a jugar con su nieto y, mientras lo observa, se pregunta en voz alta si se convertirá en médico, como su padre, cuando sea mayor, y dónde estará ella para aquel entonces. El contacto con una generación posterior le hace plantearse, involuntariamente, las cosas que podrá ver en el tiempo que le queda de vida.

Más adelante, cerca ya del desenlace, se produce una conversación entre Noriko y



Figura 2. Tomi reflexiona sobre el paso del tiempo al ver jugar a su nieto

Kyoko en la que esta última culpa a sus hermanos de ser unos egoístas y de haberse marchado demasiado pronto tras la muerte de su madre. Noriko trata de justificarlos bondadosamente, y achaca la actitud de Kyoko a su corta edad: «Yo a tu edad también pensaba como tú. Pero es algo de lo más natural; con el tiempo, los hijos y los padres se alejan. A la edad de Shige, una mujer tiene hecha su propia vida, y su familia está por delante de sus padres. Te aseguro que tu hermana no actúa con mala intención». Aunque Kyoko le replica que ella no piensa ser así, porque le parece una conducta muy cruel, Noriko le explica que es cuestión de tiempo que todos los hijos actúen igual. La escena acaba con un diálogo desolador:

Kyoko: La vida es decepcionante.

Noriko: Sí, lo es con frecuencia.

Sin embargo, por mucho que Noriko encuentre en el paso del tiempo una explicación para justificar las actitudes egoístas de sus cuñados, lo cierto es que, durante toda la película, la realidad que hemos observado es otra. Noriko también es mayor pero, a diferencia de Koichi, Shige y Keizo, ella es atenta y generosa. Cabe pensar que Kyoko —personaje que supone un reflejo de Noriko, como veremos en el punto 4.4— correrá la misma suerte.

En cualquier caso, es posible que en ningún otro momento del film el paso del tiempo se palpe de una forma tan intensa y angustiosa como en la escena final. En ella, Shukichi, tras la muerte de Tomi y la partida de sus hijos y su nuera, se abanica sentado en el suelo de su casa, con la mirada y el pensamiento perdidos en el infinito. La quietud y el silencio que reinan en la estancia, así como la austera puesta en escena, refuerzan la sensación de soledad que parece embargar al anciano.

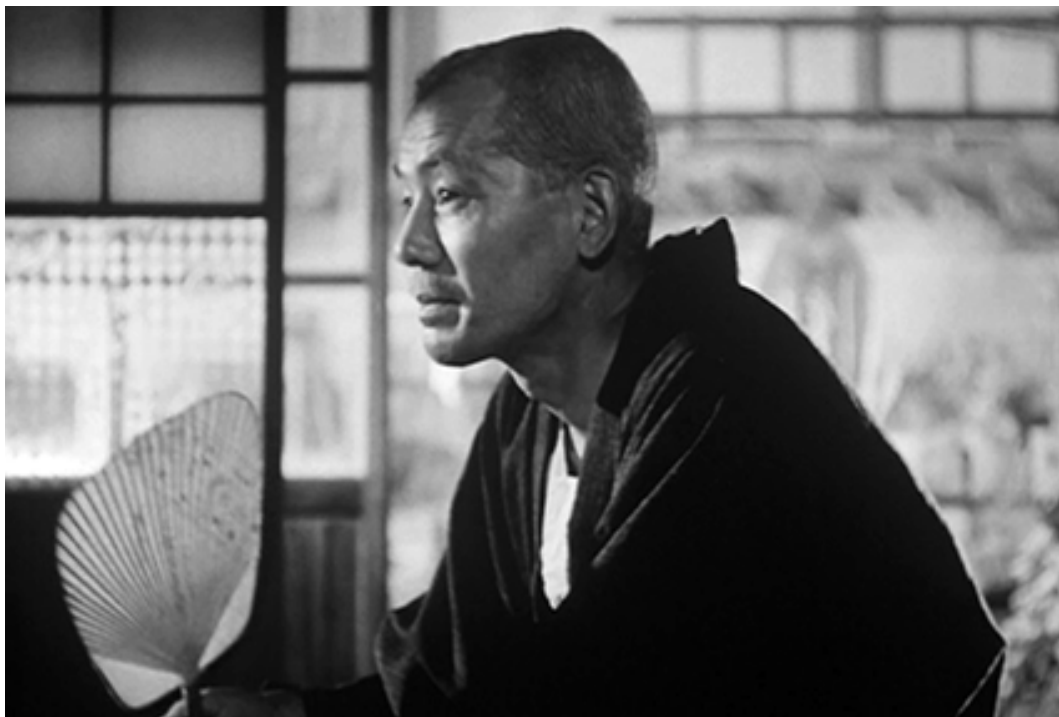


Figura 3. Shukichi pasa las horas en soledad al final de su vida

Cuando una vecina pasa junto a la ventana, se produce este diálogo:

Vecina: Imagino que sin su difunta esposa debe de sentirse muy solo.

Shukichi: Sí.

Vecina: Hay que ver, ha sido muy repentino.

Shukichi: Sí. Le aseguro que, de haber sabido que su final estaba tan cerca, habría intentado ser más bueno con ella estos últimos meses.

Vecina: Claro

Shukichi: Los días se hacen terriblemente largos viviendo solo.

Vecina: Es verdad. Debe de sentirse muy solo.

Shukichi: Sí. Muy solo.

La palabra «solo» se repite hasta cuatro veces en apenas unas líneas, reforzando verbalmente la sensación que ya podíamos percibir a través de la imagen y el sonido. En la rutina de Shukichi, el tiempo parece dilatarse eternamente, y emociones como la nostalgia, la culpabilidad y el vacío existencial hacen continuo acto de presencia. Ozu concluye la escena, y también la película, con la imagen de un barco zarpando del puerto, imbuyendo así el desenlace con el melancólico aire de una despedida. García y Martí concluyen: «Para Kyoko, el tiempo aún es un vector que se proyecta hacia delante, un fluido continuo que crea la ilusión de ser inagotable. Para Noriko, en cambio, el tiempo empieza a ser, ante todo, una fuente de evocación y de recuerdo. El padre, por su parte, ya no requiere de ningún reloj para percibir el tiempo que pasa (...) El tiempo para él es una puerta que se cierra lenta e inexorablemente». (p. 155)

Las heridas de la guerra

La familia, pese a constituir una entidad de alcance universal en la que todos podemos vernos reflejados, está marcada en el cine de madurez de Ozu por las secuelas que la Segunda Guerra Mundial dejó en sus integrantes³. En Cuentos de Tokio encontramos uno de los mejores ejemplos: no en vano, el segundo de los hijos del matrimonio Hirayama, Soji, murió en la guerra, y el fantasma de su ausencia planea sobre toda la cinta. Así, en la conversación que Shukichi tiene con sus amigos la noche que se ve obligado a separarse de su mujer, le dicen:

Hattori: Has tenido suerte. Todos tus hijos han salido adelante (...) A mí, a menudo, me gustaría que al menos uno de mis dos hijos estuviera vivo.

Numata: Siento que los mataran en la guerra. ¿Tú no perdiste uno?

Shukichi: Sí, a mi segundo hijo.

Hattori: ¡Aquella maldita guerra!

Los tres amigos hablan con serenidad de recuerdos muy dolorosos, pero asumen la pérdida como algo natural en el lugar y el tiempo que les ha tocado vivir. Las heridas de la guerra no se cifran solo en la muerte de seres queridos, sino también en la normalización del horror. Asimismo, en más de una ocasión se hace referencia al problema de alcoholismo que sufrió Shukichi años atrás (que consiguió superar al

³ Afirma Schrader: «La última serie de películas de familia y oficina que Ozu realizó (trece films rodados entre 1949 y 1962) muestran el distanciamiento existente entre padres e hijos. Los incidentes de tal alejamiento son en sí mismo insignificantes (...) Pero tras estos pequeños incidentes se sitúan en realidad los elementos que dividen al Japón moderno: la Segunda Guerra Mundial (los hijos son llamados la generación de après-guerre) y la occidentalización» (p. 40)

nacer su última hija, Kyoko, según cuenta Shige en un momento dado), adicción que también padecía su difunto hijo Soji y que dificultó su matrimonio con Noriko. El alcohol no dejaba de ser un refugio en una sociedad llena de cicatrices y traumas tras haber perdido la guerra, y Ozu, con su habitual sutileza, nos los cuenta a través de breves pinceladas.

Recursos estilísticos

Yasujiro Ozu es considerado, de forma unánime, uno de los mayores exponentes del clasicismo cinematográfico. Su obra, sin embargo, representa una forma alternativa de entender el cine con respecto a la norma estilística propia del Hollywood clásico, que se construye a partir de unos rasgos de estilo muy particulares, fácilmente identificables, que ayudaron a forjar una personalidad artística única en la historia del medio. Analizaremos cuáles son las características formales más importantes de su cine y cómo se materializan en el caso concreto de *Cuentos de Tokio*⁴.

Encuadre estático

En lo que respecta al movimiento de la cámara, Ozu hace un uso casi exclusivo de planos fijos, cuidadosamente encuadrados, convirtiendo el estatismo en una de sus señas de identidad. Son rarísimas las ocasiones en que el director realiza algún movimiento y, cuando esto sucede, la ruptura que se produce atiende claramente a fines expresivos de primer orden. En *Cuentos de Tokio*, si eludimos la escena en que la cámara se mueve forzosamente por grabar desde el interior de un autobús (de modo que podríamos considerar que el que se mueve es el vehículo, no la cámara per se), esta regla de oro se rompe en solo dos ocasiones.

La primera de ellas sucede cuando Shukuchi y Tomi, tras regresar del balneario de Atami y enterarse de que Shige no puede acogerlos en su casa (puesto que ha invitado a unas amigas a dormir y no tiene sitio para sus padres), comprenden que deben separarse por primera vez en todo su viaje: Tomi irá a dormir a casa de Noriko y Shukuchi, que no cabe en tan pequeño hogar, irá a visitar a su viejo amigo Hattori, con la esperanza de que lo aloje. Tras tomar la decisión, la acción se traslada a las afueras del Parque Ueno, y entonces ocurre el inesperado travelling: la cámara se desplaza horizontalmente desde un muro de piedra hasta el matrimonio Hirayama, que descansa sentado en el suelo, con sus pocas pertenencias en un hatillo, como si de unos sin techo se tratara.

Cabe preguntarse por qué Ozu decide emplear este recurso en este momento concreto del film. La respuesta, me atrevería a afirmar, radica en la fuerza expresiva que

⁴ Por razones de espacio, no podemos profundizar en todos los rasgos distintivos de su cine; hay que seleccionar los fundamentales. Sin embargo, de entre los que se quedan fuera me gustaría, al menos, dejar constancia de la existencia del peculiar uso de planos vacíos — fábricas, solares, escuelas... — durante el montaje, que parecen no tener conexión narrativa con la historia principal. En palabras de García y Martí, «los planos vacíos característicos de Ozu muestran, a modo de composiciones estáticas, o bien fragmentos de paisaje urbano, o bien espacios interiores, pero siempre desprovistos de personajes y de acción dramática (...) Algunos críticos han tratado de fijar el significado de los planos vacíos de un modo unívoco y mecánico, como si estos obedeciesen a un código establecido a priori, sin darse cuenta de que su principal virtud es, precisamente, su radical ambigüedad, es decir, su capacidad para expresar múltiples significados que pueden ser distintos para cada espectador» (pp. 134-135).



Figura 4. *El travelling que confirma la regla: Shukichi y Tomi esperan en la calle*

El travelling otorga a la escena: cuando el espectador ve el muro al comienzo del plano, se crea una tensión sostenida ante la posibilidad de que, al final del recorrido de la cámara, quien se encuentre tirada en la calle sea la pobre pareja de ancianos. La confirmación de esta sospecha, reforzada por la forma en que es revelada, provoca una punzada de profundo desaliento en el espectador.

La segunda y última ocasión en que Ozu desplaza la cámara tiene lugar muy poco después, justo en el momento en que Shukichi y Tomi, tras contemplar con asombro una vista panorámica de Tokio, caminan juntos para separarse por primera vez. Considera Santos que el travelling cumple una función de cesura, ya que es «una suerte de eje de simetría visual que divide la película en dos partes contrastadas: en la primera, la pareja ha permanecido junta en todo momento; en la segunda (...) la pareja se separará, como preludio de la muerte de uno de sus miembros» (p. 438).

Posicionamiento de la cámara casi a ras del suelo

Ozu quiere que contemplemos a sus personajes frente a frente, en un nivel de igualdad, nunca desde arriba. Para ello, utiliza una angulación frontal, que es el tipo de plano más habitual en el cine clásico. Su aportación, en todo caso, radica en la altura a la que sitúa la cámara: en lugar de ubicarla a la altura de los ojos del sujeto filmado, Ozu apenas la eleva unos centímetros por encima del suelo. Esto nos sitúa a la altura de una persona que se encuentra en la posición sedente conocida como seiza, que es la forma tradicional en que los japoneses se sientan en el tatami: apoyados sobre sus rodillas, descansando la mitad superior del cuerpo en los talones y con el empeine de los pies tocando el suelo.

A este respecto, comentan Bordwell y Thompson: «La innovación más evidente de Ozu fue su utilización de la altura de la cámara, que es constante y sorprendente-



Figura 5. Cámara a la altura de la posición seiza

mente más baja de lo habitual. Ésta no es una elección “típicamente japonesa” (sus compañeros cineastas estaban perplejos), pero consigue crear una uniformidad estilística que permite al espectador fijarse en las leves variaciones de la composición del plano» (2010, p. 477). Basta contemplar unos segundos de *Cuentos de Tokio* (por ejemplo, la escena de la FIG V) para identificar a través de este recurso el sello inconfundible de su autor.

Utilización de un espacio escénico de 360°

Para entender por qué el uso del espacio escénico es tan singular en el cine de Ozu, es necesario compararlo con las reglas de continuidad de Hollywood: «El cine americano se desarrolla en torno a un eje de acción imaginario, trazado en torno a un espacio reducido a los 180°: la mitad de un círculo figurado que comprende todo el escenario (...) Por el contrario, el cine de Ozu capta a los personajes en todo su entorno, ubicando la cámara en distintos puntos alrededor de los mismos. El área de rodaje, pues, no se limita a los 180° habituales, sino que abarca los 360° completos. Cualquiera de las cuatro paredes del interior puede llegar a ser captada» (Santos, pp. 88-89). En otras palabras: Ozu filma a sus personajes desde cualquier posición, sin importarle traspasar la línea imaginaria de 180° que normalmente proporciona una orientación visual estable para el espectador.

Afirman Bordwell y Thompson: «Ozu corta frecuentemente al otro lado de la línea para encuadrar el espacio de una escena desde la dirección contraria. Esto, desde luego, viola las reglas de dirección en la pantalla, puesto que los personajes u objetos que estén a la derecha en el primer plano aparecerán a la izquierda en el segundo y



Figura 6. Shukizi filmado desde el perfil izquierdo



Figura 7. Shukizi filmado desde el perfil contrario

viceversa» (2010, p. 399). Este patrón de montaje se consideraría, sin lugar a dudas, un error de *racord* en una producción de Hollywood, en tanto que se podría pensar que al saltar el eje de acción se está rompiendo la ilusión de secuencia. Sin embargo, es tal la naturalidad con que Ozu integra esta técnica en su cine que, al poco de estar viendo una película suya, lo asimilamos con total normalidad, incluso cuando el corte se produce en movimiento. Lo interesante es que los espectadores abandonamos la cómoda posición que nos corresponde habitualmente tras la cuarta pared para contemplar a los personajes desde nuevos ángulos que jamás nos habríamos planteado.

Las figuras igualadas visualmente

Existe en el cine de Ozu lo que se ha dado en llamar el «efecto *sojikei*»: un recurso compositivo a través del cual se equipara a dos personajes visualmente con la intención de crear una identificación conceptual entre ambos. Afirma Bordwell: «There are still more unusual ways that the actor is tamed by the frame. Ozu was well-known for his *sojikei*, or “similar figure”, compositions. He arranges two actors so that in posture, placement, or orientation they became compositionally analogous.» (1988, p. 84). Esta fórmula compositiva nos proporciona una información muy valiosa en *Cuentos de Tokio*, aun cuando la procesamos inconscientemente; lo demostraremos con un ejemplo muy revelador. A lo largo de la película, comprobamos que todos los hijos del matrimonio Hirayama padecen una desconexión preocupante respecto de sus padres, y da la impresión de que solo Noriko tiene la sensibilidad suficiente para hacerlos sentir realmente cómodos y queridos. Sin embargo, en el último acto del film observamos cómo Kyoko, la hija pequeña que vive con ellos en Onomichi, tiene una actitud cariñosa y entregada: representa el eslabón perdido entre las dos generacio-



Figura 8. *Noriko y Kyoko se identifican a través del «efecto *sojikei*»*

nes. La información nos llega a través de la vía narrativa (diálogos, acciones), pero se ratifica a través de la composición visual: tras la muerte de Tomi, vemos diversos planos en los que Ozu establece un paralelismo absoluto entre Noriko y Kyoko.

Si observamos la FIG VIII, ambos personajes se posicionan, visten y hasta gesticulan de la misma manera. Comenta Santos sobre este fenómeno: «Las dos figuras tienen idéntico valor visual; diríase que una es reflejo de la otra (...) También con frecuencia dos o más individuos aparecen en el cuadro, mirando en la misma dirección y ejecutando los mismos movimientos, con una pose similar (...) El contorno humano se moldea como un elemento más dentro de un entramado espacial cuidadosamente diseñado» (p. 79). No cabe duda de que Kyoko es una extensión de la humanidad y la nobleza de Noriko, por lo que el hecho de que sea ella quien quede al cuidado de su padre es un rayo de esperanza al final de la película.

Conclusiones

Ozu fue un director muy preocupado por la familia y su desestructuración, hasta el punto de que todos los temas que trata en sus películas están subordinados, en mayor o menor medida, a ese asunto principal. Por otra parte, todos los recursos formales analizados demuestran el profundo interés que Ozu tenía en la estilización de sus películas: todas ellas, pese a su apariencia sencilla y austera, eran producto de un elaborado trabajo de planificación y un cuidadísimo uso del lenguaje cinematográfico. Como otros grandes genios de la historia del séptimo arte, Ozu logró que lo complejo pareciera sencillo y que los grandes temas universales se conjugaran en una misma obra con increíble armonía y naturalidad. De entre toda su filmografía, *Cuentos de Tokio* destaca como la obra de madurez que mejor supo aunar y sublimar las características definitorias de su cine, convirtiéndose, a la postre, en su clásico más prestigioso e imperecedero.

Bibliografía

- Bejarano, D., "El proyector: la secuencia de Diego Bejarano", URL = <http://cinemaad hoc.info/2011/11/el-proyector-la-secuencia-de-diego-bejarano/>. Consultado el 01-09-2017.
- Bordwell, D. (1988): *Ozu and the poetics of cinema*, Londres: BFI Publishing.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2010): *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós.
- Cousins, M. (2015): *Historia del cine: nueva edición actualizada*, Barcelona: Blume.
- García Roig, M. y Martí Arís, C. (2008): *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Richie, D. (1977): *Ozu: His Life and Films*, California: University of California Press.
- Santos, A. (2005): *Yasujiro Ozu: elogio del silencio*, Madrid: Cátedra.
- Schrader, P. (2008): *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid: Ediciones JC.

Filmografía

- Ozu, Y. (Director) (2003): *Cuentos de Tokio* [Película], Barcelona: DeAPlaneta.

La visión ambivalente de la ciencia y la tecnología en el cine de Hayao Miyazaki

Raúl Fortes Guerrero
Universitat de València

Resumen

Como su propio título indica, este artículo se centra en el estudio de la visión ambivalente de la ciencia y la tecnología en el cine del realizador nipón Hayao Miyazaki. Tomando como base algunas de sus películas más emblemáticas, y haciendo alusiones a otras obras maestras del séptimo arte y a clásicos literarios antiguos y modernos, el texto comienza refiriéndose a las aeronaves, los androides y demás ingenios fantásticos que pululan en los filmes miyazakianos y que se han convertido en sello de identidad de su autor; robots y aparatos de diversa índole en los que se materializa la dialéctica del poder edificante y destructivo de la ciencia, un aspecto cuyo análisis arroja luz sobre profundas reflexiones de carácter ético y filosófico que resuenan con fuerza especial en nuestros días y que nos permiten enlazar con el siguiente apartado, dedicado al *steampunk* y al *cyberpunk*, dos subgéneros de la ciencia ficción a los cuales también ha contribuido el director japonés con producciones tan paradigmáticas como insólitas; producciones que le sirven para advertirnos de los peligros del uso indiscriminado de la tecnología y de la consideración de la ciencia como infalible panacea universal.

Palabras Clave: Hayao Miyazaki, cine, animación, anime, literatura, magia, fantasía, «tecnofantasía», tecnología, ciencia, ciencia ficción, «nostalgia del futuro», «retrofuturismo», uchronía, distopía, steampunk, cyberpunk, industrialización, guerra, bomba atómica, amenaza nuclear, máquina, aeronave, androide, robot, naturaleza, catástrofe ecológica.

Abstract

As its title suggests, this article focuses on the study of the problem of the ambivalent view of science and technology in the oeuvre of Japanese director Hayao Miyazaki. Basing upon some of his most emblematic creations and making allusions to other masterpieces of the Seventh Art and to traditional and modern classic books, the text starts by referring to the aeroplanes, the androids and the various fantastic machines that can be found in Miyazaki's movies and have become one of his most recognizable hallmarks; robots and different devices that materialise the dialectic between the power of science used for good and that same power used for something else, an aspect whose analysis casts light on deep reflections related to ethics and philosophy which are more present today than ever before, thus allowing us to connect with the next section, devoted to *steampunk* and *cyberpunk*, two subgenres of science fiction to which Miyazaki has also contributed with films both paradigmatic and unusual; films whereby he warns us against the hazards associated with the indiscriminate use of technology and the idea of science as a universal panacea.

Key Words: Hayao Miyazaki, cinema, animation, anime, literature, magic, fantasy, techno-fantasy, technology, science, science fiction, «nostalgia for the future», retrofuturism, uchronia, dystopia, steampunk, cyberpunk, industrialization, war, atomic bomb, nuclear threat, machine, aeroplane, android, robot, nature, environmental disaster.

La visión ambivalente de la ciencia y la tecnología en el cine de Hayao Miyazaki

«¡El farol de la ciencia no es –desde luego– el árbol de la vida!» . Sin embargo, ¿acaso podemos arrojar de nuestra alma lo que tantas generaciones de seres inteligentes vertieron en ella de bueno o de funesto?»

Gérard de Nerval, *Aurelia o el sueño y la vida* (*Aurélia ou le rêve et la vie*, 1855)¹

Que el cine de Miyazaki es entretenimiento, y del bueno –no solo para el público infantil; también para el espectador adulto–, nadie lo pone en duda, pero igualmente incuestionable es el hecho de que su obra, profunda y compleja bajo la aparente sencillez del dibujo animado, que es el medio escogido por nuestro autor para llevar a cabo sus obras, nos invita a reflexionar sobre los más variados aspectos de la existencia humana, desde la importancia de proveer a los niños de estímulos que les ayuden a desarrollar su potencial innato, a hallar su propia identidad y a asumir responsabilidades en el camino hacia la madurez, hasta la relación del hombre con la naturaleza y con lo sagrado que mora en ella.

El presente texto pone el foco de atención en una de las obsesiones más recurrentes del realizador japonés y, al mismo tiempo, una de las cuestiones más susceptibles de generar encendidos debates –especialmente, en nuestro robotizado siglo XXI–, como es el tema de la ambivalencia de la ciencia y la tecnología, presente ya en su serie televisiva de 1978 *Conan, el niño del futuro* [未来少年コナン (*Mirai shōnen Konan*)], y retomado una y otra vez en trabajos posteriores, entre los que destacan, al respecto, *Nausicaä del Valle del Viento* [風の谷のナウシカ, (*Kaze no Tani no Naushika*), 1984], *El castillo en el cielo* [天空の城ラピュタ (*Tenkū no shiro Rapyuta*), 1986], *On Your Mark* [オン・ユア・マーク (*On Yua Māku*), 1995], *El castillo ambulante* [ハウルの動く城, (*Hauru no ugoku shiro*), 2004] y *El viento se levanta* [風立ちぬ, (*Kaze tachinu*), 2013], películas en las que nos centraremos a lo largo de los dos siguientes apartados.

¹ G. de Nerval, *Aurelia o el sueño y la vida*, Palma, José J. de Olañeta, Editor, col. Centellas, 34, 2011, págs. 109-110.

Aeronaves, androides y otras máquinas

El castillo en el cielo, más que ninguna otra película de Miyazaki, está teñida de lo que Isaac Asimov definió como «nostalgia del futuro», expresión que el célebre escritor y divulgador científico introdujo en *Futuredays: A Nineteenth-Century Vision of the Year 2000* (*El futuro. Una visión decimonónica del año 2000*, 1986), libro integrado por sus comentarios personales sobre cincuenta de las láminas de *En l'an 2000* (*En el año 2000*, 1899-1901/1910), una serie de tarjetas postales diseñadas por Jean Marc Côté y otros grabadores franceses imaginando cómo sería el mundo un siglo más tarde (figura 1). Las fantásticas profecías de estos artistas galos son una versión gráfica tan ingenua como fascinante de aquella literatura de anticipación que tuvo en la segunda mitad del XIX a Jules Verne y a Herbert George Wells como máximos representantes, pero que debería esperar hasta 1929 para ser bautizada como «ciencia ficción».

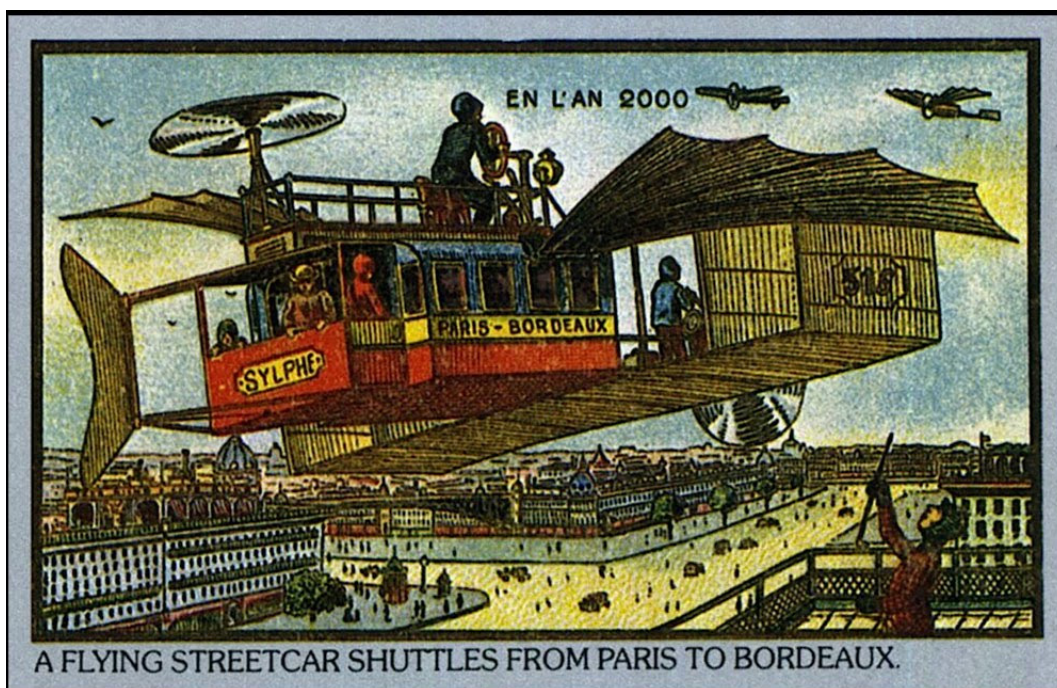


Figura 1: Estampa perteneciente a la serie *En l'an 2000* (*En el año 2000*, Jean Marc Côté et al., 1899-1901/1910), que muestra, como indica el texto en inglés bajo el dibujo, un tranvía volador de líneas orgánicas cubriendo el trayecto entre París y Burdeos.

En estas ilustraciones finiseculares, las máquinas suelen tener un aire orgánico, como lo tienen las obras del Art Nouveau, movimiento artístico contemporáneo que buscaba también la inspiración en la naturaleza. Un buen ejemplo lo constituyen los diseños de aparatos voladores, cuyas alas se asemejan a las de las aves y los insectos. Esta estética tan peculiar es la que adopta Miyazaki en los ingenios aeronáuticos que pueblan sus filmes: así, el *Gigante* o *Polilla Mortal* de *Conan*, el *niño del futuro* es un enorme reactor de combate similar a una mariposa nocturna o a una raya; los proyectiles y obuses que cuelgan de la nave que aparece en la secuencia onírica inicial de *El viento se levanta* semejan peces monstruosos abriendo y cerrando la boca (Figuras 2 y 3); el bombardero de *El castillo ambulante* (Figura 4) parece un espan-



Figura 2: *El viento se levanta* (Hayao Miyazaki, 2013): una aeronave de la que cuelgan monstruosos misiles irrumpe en el sueño del joven Jirō Horikoshi, premonición del conflicto bélico real que se avecina...



Figura 3: *El viento se levanta* (Hayao Miyazaki, 2013).



Figura 4: *El castillo ambulante* (Hayao Miyazaki, 2004): sobre los recuerdos de infancia del mago Howl se cierne la sombra amenazante de la guerra simbolizada por un enorme bombardero con forma de tiburón

toso tiburón metálico cuyas alas fueran aletas, como ocurre también con las palas del barco submarino de Fujimoto en *Ponyo en el acantilado* [崖の上のポニョ, (*Gake no ue no Ponyo*), 2008] (Figura 5); el *Tiger Moth* de los piratas del aire en *El castillo en el cielo*, el dirigible de los piratas posee apariencia de pájaro (Figura 6) –igual que el

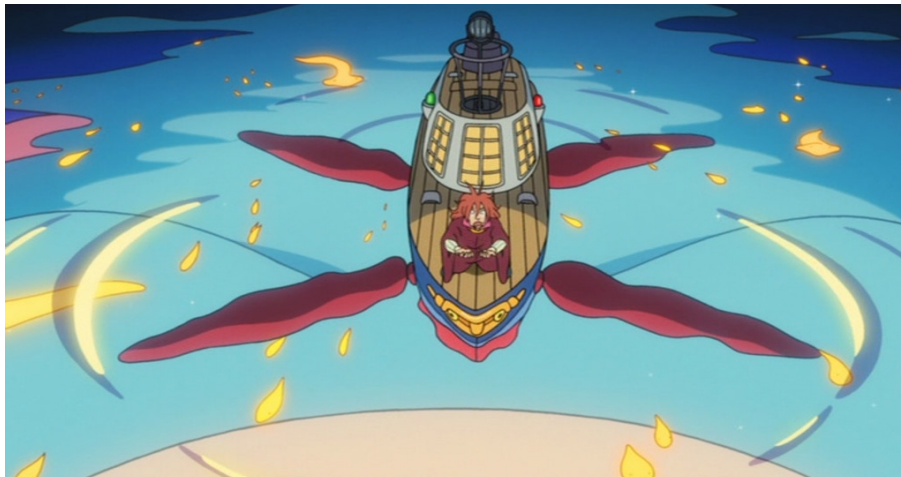


Figura 5: *Ponyo en el acantilado* (Hayao Miyazaki, 2008): Fujimoto, el padre de la protagonista epónima, en la cubierta de su barco sumergible.



Figura 6: *El castillo en el cielo* (Hayao Miyazaki, 1986): el *Tiger Moth* de los piratas aéreos, más parecido a un ave que a una «Polilla Tigre», que es lo que significa su nombre en inglés.

avión que pilota el joven Jirô en su sueño al comienzo de *El viento se levanta* (Figura 7)– y sus pequeñas aeronaves o *flaptors* tienen forma de libélulas mecánicas (Figura 8); y en *Nausicaä del Valle del Viento*, el planeador blanco de la protagonista, provisto de alas plegables, recibe el nombre de *mëve* –pronunciación japonesa de *möwe*, el término alemán para «gaviota»–, lo que ya constituye en sí toda una declaración de intenciones (figura 9).

Sin embargo, lejos del espíritu positivista y de la fe ciega en la tecnología que guiaban sus modelos, Miyazaki, testigo de las catástrofes ecológicas y nucleares del siglo XX,

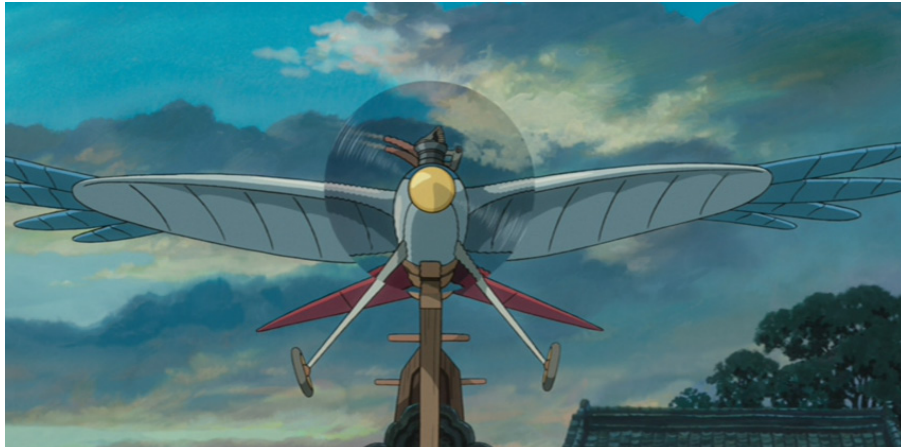


Figura 7: *El viento se levanta* (Hayao Miyazaki, 2013): el aeroplano del joven Jirō, prácticamente un pájaro de metal.

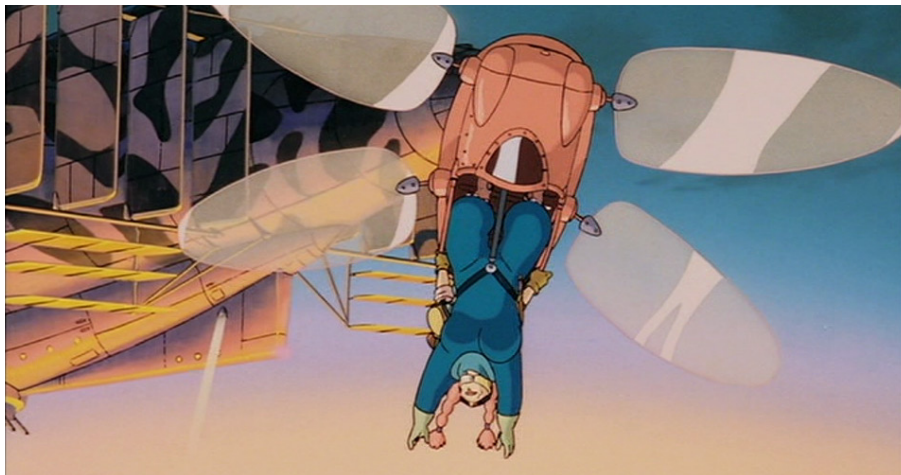


Figura 8: *El castillo en el cielo* (Hayao Miyazaki, 1986): Dola, la líder de la banda de los piratas aéreos, y Pazu, el protagonista, a bordo de un flaptor, ingenio volador que nos recuerda a una libélula.

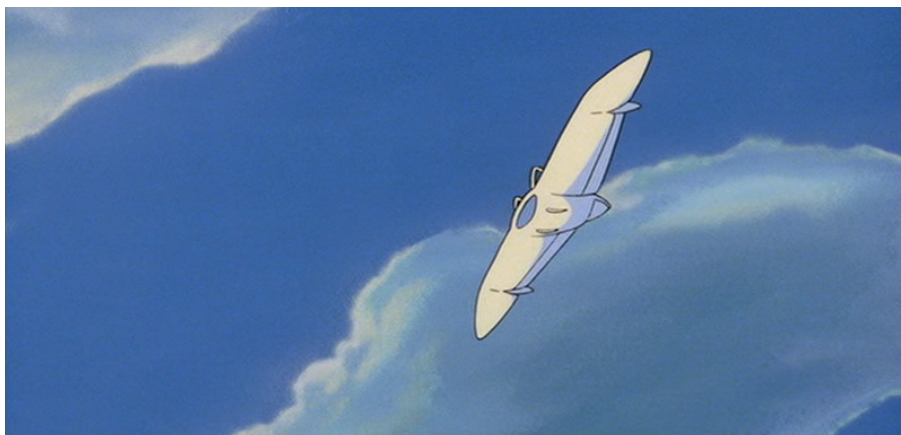


Figura 9: *Nausicaä del Valle del Viento* (Hayao Miyazaki, 1984): el planeador de la heroína, llamado en la película *mëve* –pronunciación japonesa del término alemán *möwe* («gaviota»)–

no puede por menos de mirar con fundado recelo el progreso científico. Su concepción crítica nos remite a *Los viajes de Gulliver* (*Gulliver's Travels*, Jonathan Swift, 1726), que, además, inspiró al director tanto el nombre de la fortaleza aérea de *El castillo en el cielo* –Laputa (*Rapyuta* en japonés)– como la idea misma de la ínsula flotante –idea, a su vez, tomada por Swift de la comedia de Aristófanes *Las aves* [*Ὀρνιθες* (*Ornithes*), 414 a.C.] y de algunos cuentos de *Las mil y una noches* [ألف ليلة وليلة (*Alf layla wa-layla*), anónimo, s. XV²]–. En efecto, en la tercera parte de la novela –en la que, por un curioso juego del destino, la peregrinación del protagonista lo lleva precisamente a Japón–, el escritor dublinés nos habla de una isla celeste habitada por hombres con la capacidad de dirigirla a voluntad, pero también de los debates sostenidos por sus sabios acerca de la disparatada posibilidad de extraer energía solar de los pepinos, de ablandar el mármol para usarlo como almohadas o de descubrir conspiraciones políticas examinando las heces de personas sospechosas. Así, en los albores de la revolución científica que estaba por llegar a Inglaterra y que habría de allanar el camino a la industrialización, Swift satiriza, por medio de estos personajes, a la Royal Society –el emblema británico, por excelencia, del saber–, y, con ello, su ilimitada confianza en la capacidad de la ciencia para dar respuesta a todas las preguntas y su recurso continuo e indiscriminado a las máquinas para poder llevarlo a cabo. Un siglo después, Nerval escribiría lo siguiente: «Tal vez estemos aproximándonos a la época predicha en la que la ciencia, habiendo cumplido el completo ciclo de la síntesis y del análisis, de las creencias y las negaciones, podrá purificarse de sí misma y hacer brotar del desorden y de las ruinas la ciudad maravillosa del porvenir...»³.

La visión de Miyazaki es tan crítica con la ciencia como lo es con la magia –recorremos las palabras de Zenība en *El viaje de Chihiro* [千と千尋の神隠し (*Sen to Chihiro no kamikakushi*), 2001]: «La magia no puede solucionarlo todo»–, de la que, en cierto modo, la primera puede considerarse una variante⁴, ya que resulta absurdo aferrarse a ellas de manera incondicional para tratar de solventar todos los problemas que competen al hombre. El autor no solo desmonta en su obra el mito del progreso como remedio infalible para los males de la humanidad; también advierte de los peligros que conlleva el uso indebido de la tecnología, sobre todo, aplicada a fines bélicos: es

2 «[E]l manuscrito árabe más antiguo conservado de *Las mil y una noches* puede datarse en la segunda mitad del siglo XV [...]. Afortunadamente, sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial fueron descubiertos en El Cairo dos folios manuscritos donde se lee el título *Libro que contiene el relato de las mil noches*, así como dieciséis líneas del principio de la obra y una fecha que coincide con el año 879», J. A. Gutiérrez-Larraya y L. Martínez (ed. y trad.), *Las mil y una noches*, Vilaür (Girona), Atalanta, col. Memoria Mundi, 88, 2014, pág. XXII (*Prólogo*).

3 G. de Nerval, *op. cit.*, pág. 110.

4 En realidad, si partimos del hecho de que todos los seres humanos están dotados de la capacidad de *raciocinio* y de que las reglas de la *lógica* son constantes [C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), 1977, pág. XIV], el pensamiento mágico no puede considerarse otra cosa más que un sistema epistemológico con la misma validez lógica que la ciencia. En palabras de Claude Lévi-Strauss, «no retornamos a la tesis vulgar [...] según la cual la magia sería una forma tímida y balbuciente de la ciencia: porque nos privaríamos de todo medio de comprender el pensamiento mágico, si pretendiésemos reducirlo a un momento, o a una etapa, de la evolución técnica y científica. [...] El pensamiento mágico no es un comienzo, un esbozo, una iniciación, la parte de un todo que todavía no se ha realizado; forma un sistema bien articulado, independiente, en relación con esto, de ese otro sistema que constituirá la ciencia, salvo la analogía formal que las emparenta y que hace del primero una suerte de expresión metafórica de la segunda. Por tanto, en vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento» [C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Bogotá, D.C., Fondo de Cultura Económica (FCE), 1997, pág. 30].

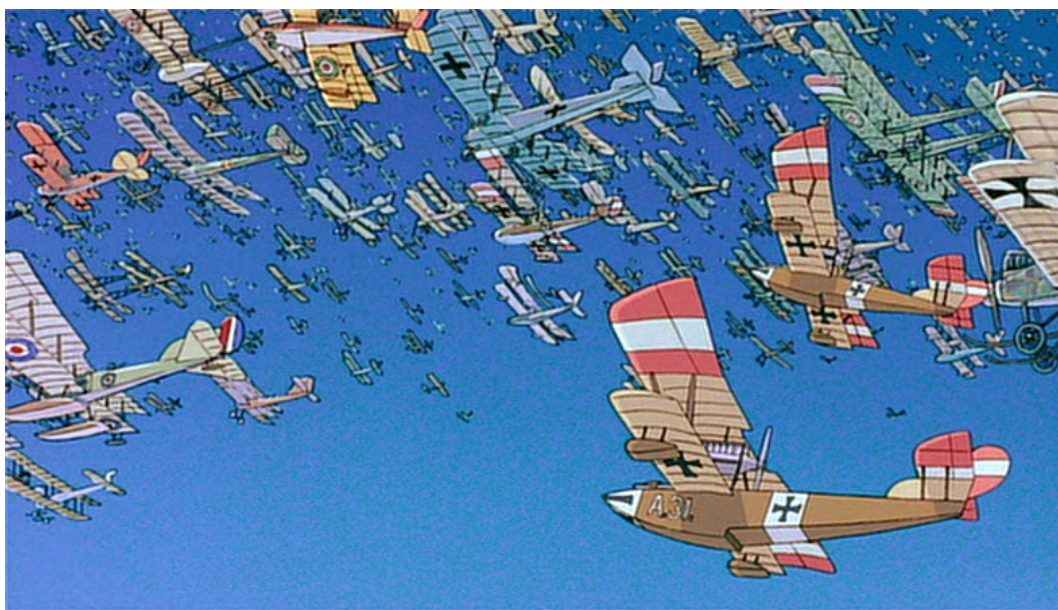


Figura 10: *Porco Rosso* (Hayao Miyazaki, 1992): un enjambre espectral de aviones se dirige hacia el más allá con las almas de los pilotos muertos en combate.

lo que sucede con los aviones de guerra en *Porco Rosso* [紅の豚 (*Kurenai no Buta*), 1992] (Figura 10) y en *El castillo ambulante*, o, a mayor escala, con las armas atómicas en *Nausicaä del Valle del Viento* y con las magnéticas en *Conan, el niño del futuro*.

No obstante, las películas en las que esta dualidad se muestra de forma más evidente, con todas sus luces y sombras, quizá sean *El viento se levanta* y *El castillo en el cielo*. En la primera, Miyazaki contraponen el inocente idealismo de su protagonista, únicamente interesado en la contemplación de la belleza, a la pragmática instrumentalización y –por ende– perversión de esta, o, lo que es igual, enfatiza el dilema ético que debió de suponer para un antibelicista convencido como Horikoshi diseñar aviones de combate, y hacerlo, además, en el Japón jingoísta de las décadas de 1920 y 1930, cuya agresiva política de expansión lo llevaría a entrar de lleno en la Segunda Guerra Mundial. Esta dialéctica en torno a la cual se estructura todo el filme queda magistralmente plasmada en tres intervenciones del personaje de Giovanni Battista Caproni que podemos vincular, respectivamente, con los tres términos acuñados por el pensador alemán Johann Gottlieb Fichte luego utilizados para explicar la filosofía hegeliana, a saber: tesis, antítesis y síntesis. La tesis correspondería a la siguiente reflexión: «Los aviones no están hechos para la guerra ni para ganar dinero; los aviones son sueños hermosos, y los ingenieros hacen los sueños realidad». La antítesis la constituiría esta otra frase: «Los aviones están destinados a convertirse en herramientas de muerte y destrucción». Por último, la síntesis se expresaría en la afirmación que hace el italiano al final de la película, y que vendría a resumir el conflicto planteado en ella: «Los aviones son sueños hermosos, sueños malditos, esperando a que el cielo se los trague...».

Ante esta «tríada dialéctica» –por continuar con la terminología filosófica–, los distintos personajes toman partido bien por la tesis, bien por la antítesis. Entre los primeros, están Jirō y su amigo Honjō. El protagonista se posiciona claramente en dos momentos del filme: en uno de ellos, opina, refiriéndose al avión de guerra que le muestran

los alemanes en Dessau, que «sería un desperdicio como bombardero» cuando puede llevar tantos pasajeros en las alas. Más adelante, en el transcurso de un seminario en el que está explicando a sus colegas el diseño de su último reactor de combate, sugiere que «si se quitan las armas, pesará menos» y alcanzará mayor velocidad, que es lo que se busca. Honjō, por su parte, en una de sus conversaciones con Jirō, desvincula la labor del diseñador de todo aquello que tenga que ver con la violencia, y exige a la figura del ingeniero de cualquier tipo de responsabilidad por el mal uso que luego pueda hacerse de sus creaciones. «No somos mercaderes de armas», dice. «Solo queremos construir buenos aviones». Jirō y Honjō se nos presentan, así, como dos personajes atrapados por las circunstancias de su época, y, en consonancia con ello, Miyazaki pone el máximo interés en mostrar la vertiente «humana» de su trabajo.

Frente a esta visión de la aeronáutica como un arte en sí, puro en su búsqueda de la belleza, sin implicaciones morales que atormenten al autor, Miyazaki contrapone la antítesis, es decir, la visión utilitarista de aquellos que se sirven de tan noble ideal para obtener pingües beneficios y colmar sus aspiraciones ilícitas; una visión representada en la película por los oficiales de la Marina que le encargan a Jirō la construcción del famoso caza *Zero*, y a los que el director nipón caricaturiza en una de las escenas como un hatajo de energúmenos que solo saben fruncir el ceño y gritar⁵.

Tesis. Antítesis. ¿Cuál sería la síntesis? El propio Miyazaki nos da la respuesta –muy similar a la de Caproni, aunque, quizá, no tan lírica– en una entrevista concedida al periódico nacional *Asahi Shinbun*, en la que confiesa tener «sentimientos muy complejos» sobre la guerra, reconociendo que el Japón militarista actuó llevado por «una necia arrogancia», pero defendiendo, al mismo tiempo, el caza *Zero*, pues estos aviones «representaban una de las pocas cosas de las que los japoneses podíamos sentirnos orgullosos, y tenían una presencia verdaderamente formidable, como la tenían los pilotos que los hicieron volar»⁶.

La visión ambivalente de la ciencia y la tecnología que privilegia *El viento se levanta* es la misma sobre la que pivota *El castillo en el cielo*: la isla flotante de Laputa tiene dos niveles bien diferenciados. El superior corresponde a la fortaleza, propiamente dicha: un conjunto de torres, murallas, galerías y amplias terrazas ajardinadas construidas en torno a una enorme cúpula central por la que asoma la copa de un árbol gigan-

5 Tal ridiculización, junto con la crítica de fondo al estamento militar que esta lleva aparejada y el artículo de Miyazaki de julio de 2013 en el que, secundado por sendos textos de Toshio Suzuki e Isao Takahata [véase <http://www.ghibli.jp/docs/0718kenpo.pdf> (en japonés)], el realizador criticaba abiertamente la propuesta del actual Primer Ministro, Shinzō Abe, de modificar la constitución nacional para permitir el rearme del país, aumentando las limitadas fuerzas de autodefensa con las que este únicamente cuenta desde 1945, encendió las críticas en las filas conservadoras y más nacionalistas del Gobierno. Hubo incluso quien llegó a tildar a Miyazaki de «anti-japonés» y de «traidor» (véase R. Keegan, «“The Wind Rises”: Hayao Miyazaki’s new film stirs controversy», en *Los Angeles Times*, 15 de agosto de 2013, en <http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-the-wind-rises-trailer-miyazaki-20130815-story.html>). No fue mejor la respuesta de la izquierda, que deploró el hecho de que el héroe de la película fuera un ingeniero de aviones de combate. A todo ello se sumaron, además, los ataques de la Sociedad Japonesa para el Control del Tabaco y la polémica que el filme causó en Corea del Sur por lo que allí se vio como una glorificación de la guerra y del imperialismo nipón (véase J. McCurry, «Japanese animator under fire for film tribute to warplane designer», en *The Guardian*, 23 de agosto de 2013, en <https://www.theguardian.com/world/2013/aug/23/hayao-miyazaki-film-wind-rises>).

6 «[V]ery complex feelings», «foolish arrogance» y «represented one of the few things we Japanese could be proud of – they were a truly formidable presence, and so were the pilots who flew them», cit. en *ibid.* (T. del A.).



Figura 11: El castillo en el cielo (Hayao Miyazaki, 1986): Laputa, la fortaleza flotante.

tesco, precedente legendario de los alcanforeros de *Mi vecino Totoro* [となりのトトロ] (*Tonari no totoro*), 1988⁷ y *El viaje de Chihiro* (figura 11). Cuando Sheeta y Pazu, los jóvenes protagonistas, penetran en el edificio, se dan cuenta de que su estructura es transparente y de que es posible ver el exterior a través de ella, lo que la erige en metáfora de la leve frontera que separa al ser humano –representado por la arquitectura– de la naturaleza que crece exuberante en su interior, un *collage* de la flora de diversas partes del mundo que alberga una gran cantidad de animales –reales y ficticios–, y que se nos aparece como la imagen misma del edén terrenal, del paraíso perdido. La vegetación se extiende más allá de dicha construcción, cubriendo las ruinas de todo el alcázar.

Este paisaje idílico es cuidado con esmero por robots descomunales y enigmáticos, como muestra la escena en la que los niños se encuentran con uno de ellos poco después de aterrizar en la isla: el androide se acerca a ambos y levanta cuidadosamente su aeroplano para descubrir, entre la hierba, un pequeño nido de ave que corría el peligro de ser aplastado. Más tarde, el mismo androide entrega a Sheeta, en un gesto conmovedor, una flor como las que hasta entonces ha ido depositando sobre la lápida conmemorativa de lo que semeja ser un cementerio natural dentro del propio castillo –un homenaje, probablemente, a sus compañeros muertos, cuyos cadáveres musgosos se adivinan entre la espesura, y de los que él mismo pronto pasará a formar parte– (figura 12). Cuando, al final de la película, los jóvenes protagonistas abandonan la fortaleza celeste, vemos a otro androide, en un hermoso *zoom out*,

⁷ Con este título traducido directamente del inglés –*My Neighbor Totoro*– se conoce en España la película. Sin embargo, dado que el japonés no posee género ni número, y que el relato está protagonizado por varios *totoro*, habría sido más correcto traducir el título original por *Mis vecinos los totoro*, o *Nuestros vecinos los totoro*. Nótese que, en este caso, *totoro* no sería nombre propio, y, por tanto, no iría escrito en mayúscula. Se trataría, más bien, del nombre genérico que la pequeña May, protagonista del relato junto con su hermana Satsuki, da a estos seres en el filme, y que, al parecer, no es más que el resultado de una pronunciación errónea del sustantivo «trol» previamente «japonizado».



Figura 12: *El castillo en el cielo* (Hayao Miyazaki, 1986): Pazu, Sheeta y uno de los enigmáticos robots jardineros de Laputa ofreciéndole a la pequeña una flor.

mientras se aleja cubierto de pájaros y llevando flores, seguramente para la mencionada lápida. Estos autómatas, fruto de la tecnología desconocida de una civilización ya extinta, son los únicos supervivientes de Laputa, y, como los robots jardineros de *Naves misteriosas* (*Silent Running*, Douglas Trumbull, 1972) -película en la que Miyazaki parece haberse inspirado-, dan testimonio del poder edificante de la ciencia.

Por el contrario, los que se hallan en el nivel inferior de la isla son usados a modo de bombas arrojadizas, como vemos en la escena en la que Muska –uno de los escasísimos villanos en la obra miyazakiana– los lanza sobre el *Goliat*, el dirigible en el que se encuentra, en ese momento, el ejército, que lo ha acompañado en su viaje hasta allí. Este nivel inferior está constituido por toda una compleja estructura que, además de albergar el núcleo tecnológico de Laputa con toda la información sobre ella, esconde una terrible maquinaria bélica. En un determinado momento del filme, Muska la muestra disparando hacia el mar un potente rayo que, según explica, es el mismo fuego divino que arrasó Sodoma y Gomorra, y el mismo rayo (íneo de Indra en el *Ramayana* [रामायणम् (Rāmāyaṇam), Vālmīki (atr.), circa s. III a.C.], la epopeya india que narra el rescate, por parte de Rama –uno de los avatares de Vishnu–, de su esposa Sita –nótese la afinidad con «Sheeta», el nombre de la heroína de *El castillo en el cielo*–. La cegadora explosión nos trae a la mente el recuerdo de la bomba atómica.

En una escena anterior de la película, el propio Muska cuenta a Sheeta que, en el pasado, existieron otras fortalezas voladoras similares a Laputa, y que sus habitantes desarrollaron una tecnología muy avanzada con el fin de conquistar el mundo. Así, la ciencia que creó a los robots jardineros para cuidar de la naturaleza de estas islas flotantes es la misma que ideó poderosas armas de destrucción con la capacidad para causar catástrofes de dimensiones míticas⁸.

⁸ Para una visión aún más crítica y pesimista del papel de la tecnología en *El castillo en el cielo*, de sus diferentes implicaciones y de su insospechada relación con el pensamiento de Martin Heidegger, véase T. LaMarre, *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, Mineápolis y Londres,

La figura del androide aparece también en *Nausicaä del Valle del Viento*, filme en el que es utilizado por Kushana, princesa de Tolmekia, con el objetivo de aniquilar el Mar Podrido –un bosque ciclópeo formado por hongos de esporas venenosas y habitado por monstruosos insectos mutantes–, sin percatarse de que en la naturaleza misma está el antídoto para su recuperación. Este «gigantesco dios guerrero», que es lo que significa su nombre en japonés [巨神兵 (*kyoshinhei*)], es el último superviviente de aquellos que, mil años antes, destruyeron el mundo durante la guerra apocalíptica conocida como «los Siete Días de Fuego». No obstante, su origen biomecánico y su esqueleto de metal y cerámica contribuyen a humanizarlo, lo cual da a entender que el que se convierta o no en una máquina destructiva depende del uso al que lo destinen los hombres (figura 13).



Figura 13: Kushana, princesa de Tolmekia, y el gigantesco dios guerrero o *kyoshinhei* a punto de lanzar su ataque contra los enardecidos moradores del Mar Podrido.

Miyazaki, pues, no se opone a la tecnología –sería, además, contradictorio y absurdo por parte de alguien que tanto ha recurrido y recurre a ella en su trabajo como animador–, pero sí advierte seriamente de los problemas que puede conllevar su uso continuo, indiscriminado y sin límites; una dialéctica, en definitiva, impregnada del profundo humanismo que destila la máxima de Rabelais: «[C]iencia sin conciencia no es más que ruina del alma»⁹.

Por resumirlo todo en palabras de Alessandro Bencivenni,

si, desde un punto de vista ideológico, y por dolorosa experiencia personal, [Miyazaki] no puede más que mostrar perplejidad y aprensión por el uso que el hombre ha hecho y hará de la ciencia, desde un punto de vista estético, está imbuido de la fascinación pionera de aquellas máquinas creadas para proyectar a la humanidad hacia un mañana radiante, convertido, mientras tanto, en un

University of Minnesota Press, 2009, págs. 45-55.

9 F. Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 203.

ayer tenebroso. He aquí la nostalgia del futuro. Una nostalgia que *El castillo en el cielo* celebra visualmente a través de los dos principales monumentos de la ingeniería de comienzos del siglo XX, las grandes máquinas por excelencia: los trenes y los dirigibles¹⁰.

En efecto, el tren –presente también en *El servicio expreso a domicilio de la bruja*¹¹ [*魔法の宅急便 (Majo no takkyûbin)*, 1989], *Porco Rosso*, *El viaje de Chihiro*, *El castillo ambulante* y *El viento se levanta*– aparece aquí en la secuencia en que Sheeta y Pazu huyen de los piratas del aire montados en un pequeño ferrocarril de vía estrecha similar a los utilizados por los mineros galeses durante la epopeya del carbón (figura 14). Y el dirigible –que juega, igualmente, un importante papel en *El servicio expreso a domicilio de la bruja* (figura 15)– es, en este caso, homenajeado por Miyazaki con el *Goliat* de Muska en cuya destrucción se reconstruye la titánica vulnerabilidad de zepeles históricos como el *Hindenburg* y con el *Tiger Moth* de los piratas, la aeronave que, a pesar del nombre –una clara alusión del director al *De Havilland Tiger Moth*, su admirado biplano de la década de 1930–, se asemeja más a un pájaro, como decía-

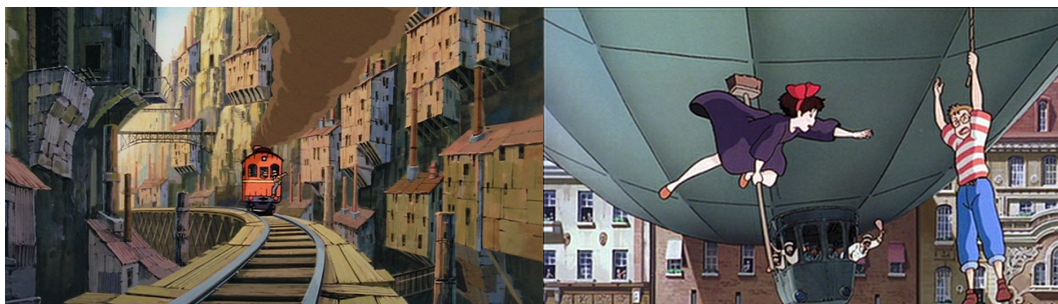


Figura 14: *El castillo en el cielo* (Hayao Miyazaki, 1986): la ciudad minera, el hogar de Pazu. Obsérvese el tendido ferroviario en primer plano.

Figura 15: *El servicio expreso a domicilio de la bruja* (Hayao Miyazaki, 1989): Kiki, la protagonista, se dispone a salvar a su amigo Tonbo, que, agarrado a una cuerda que pende del dirigible, está a punto de caer al vacío. El rescate del joven por parte de la heroína constituye el clímax del film.

mos al principio de este epígrafe, que a una «Polilla Tigre».

Steampunk y cyberpunk

El dirigible, un ingenio comúnmente asociado a la época de auge de la máquina de vapor, ha sido, desde finales del siglo XIX, un motivo popular en la literatura y en el

¹⁰ «[S]e da un punto di vista ideologico, e per dolorosa esperienza personale, non può che nutrire perplessità e apprensione per l'uso che l'uomo ha fatto e farà della scienza, da un punto di vista estetico è permeato dal fascino pionieristico di quelle macchine create per proiettare l'umanità verso un radioso futuro, diventato nel frattempo un tenebroso passato. Nostalgia del futuro, appunto. Una nostalgia che *Laputa* celebra visivamente attraverso i due principali monumenti all'ingegneria di inizio Novecento, le grandi macchine per eccellenza: i treni e i dirigibili», A. Bencivenni, *Hayao Miyazaki, il dio dell'anime*, Génova, Le Mani, 2003, pág. 73 (T. del A.).

¹¹ La película se ha editado en España con el título de *Nicky, la aprendiz de bruja*, y el cambio de nombre de la protagonista, Kiki, se debe a las connotaciones vulgares que en castellano tiene dicha palabra. Nosotros, sin embargo, preferimos referirnos a este filme con la traducción exacta del título original, y a su heroína, con el nombre que se le dio en la versión japonesa.

cine –sobre todo, en el género de aventuras–, y un elemento recurrente –tanto en su versión clásica como en otras más evolucionadas– en el *steampunk*. Relacionado con la «nostalgia del futuro», el *steampunk* es un subgénero de la ciencia ficción –y, en menor medida, de la fantasía– que engloba todas aquellas obras ubicadas en un mundo, por lo general, decimonónico, donde la energía generada a partir del vapor –de ahí el término *steam*– es utilizada ampliamente, pero en el que hallamos elementos maravillosos o de ciencia ficción similares a los inventos mecánicos de Jules Verne y Herbert George Wells, o aparatos tecnológicos reales que nacieron mucho más tarde –caso, por ejemplo, del ordenador–.

Desde su aparición en el decenio de 1980, el *steampunk*, a pesar de haberse desarrollado como movimiento literario independiente, ha estado muy vinculado al *cyberpunk*. De hecho, sus primeros relatos eran novelas negras y *pulp* propias de éste, pero ambientadas en la misma época que las historias de Charles Dickens. Con posterioridad, fueron apareciendo en ellas objetos que acabarían caracterizándolas, tales como excéntricas máquinas de vapor y singulares autómatas dotados de inteligencia, lo que convirtió al *steampunk* en un universo maravilloso donde lo barroco y lo grotesco se fundían con la niebla del Londres victoriano, telón de fondo habitual en este tipo de obras.

Esa «tecnofantasía» basada en el anacronismo tecnológico pronto rebasó las fronteras literarias para extenderse a otras artes, entre ellas, el cine –*Vidocq* (*Vidocq*, Pitof, 2001) o *La brújula dorada* (*The Golden Compass*, Chris Weitz, 2007) son dos buenos ejemplos– y, dentro de éste, la animación, cuya obra emblemática probablemente sea *Steamboy* [スチームボーイ (*Suchimubōi*), 2004], de Katsuhiro Ōtomo. Al igual que en su compatriota, la influencia del *steampunk* en Miyazaki es innegable, como demuestra *El castillo en el cielo*, donde se dan cita todos los rasgos expuestos hasta ahora: el inicio del filme se enmarca en un inventado Gales finisecular en el que, junto al tren, al automóvil y a los dirigibles –que aquí ya son recreaciones fantásticas de los originales históricos–, pronto hacen su aparición máquinas futuristas, como los *flaptors* de los piratas, y avanzadas tecnologías imposibles para la época, como la representada por los robots de Laputa –cuya materia se desconoce– y por la propia isla, que flota gracias a un complicado dispositivo magnético creado a partir de un misterioso mineral que, en la película, se conoce con el nombre de *hikōseki* («piedra levitatoria»).

También en *El castillo ambulante* hallamos esa atmósfera propia del siglo XIX y esa mezcla heterogénea de ingenios tradicionales, como el coche o el ferrocarril, y de aparatos de última generación, como las aeronaves en las que elegantes damas y apuestos caballeros se desplazan por la ciudad de Kingsbury (figura 16), y que recuerdan a aquéllas de *La sortie de l'opéra en l'an 2000* (*La salida de la ópera en el año 2000*, circa 1882), del polifacético Albert Robida (figura 17). Hay asimismo en el filme una especie de ucronía en la que la ciencia parece haber tomado, igual que en el *steampunk*, un camino distinto al real, y ha reemplazado cualquier otra tecnología posible por la del vapor y el carbón. De hecho, el castillo de Howl, una amalgama de piezas ensambladas que componen una estructura caótica de espacios laberínticos, y que, inspirada en la cabaña de la bruja Baba Yaga del folclore ruso (figura 18), se mueve sobre patas mecánicas (figura 19), tiene la capacidad de «teletransportar» a sus inquilinos, a modo de máquina del tiempo wellsiana, no por medio de una tecnología compleja y evolucionada, como podría pensarse, sino haciendo uso sólo de la energía a vapor producida por Calcifer, el demonio del fuego que mora en su lar, y al que el destino de Howl va indisolublemente unido.

El *steampunk* está íntimamente relacionado, como ya hemos dicho, con el *cyberpunk*,



Figura 16: El castillo ambulante (Hayao Miyazaki, 2004): militares uniformados que recuerdan a los oficiales del ejército austrohúngaro, elegantes damas vestidas a la moda decimonónica y aeronaves de última generación. Steampunk en estado puro.

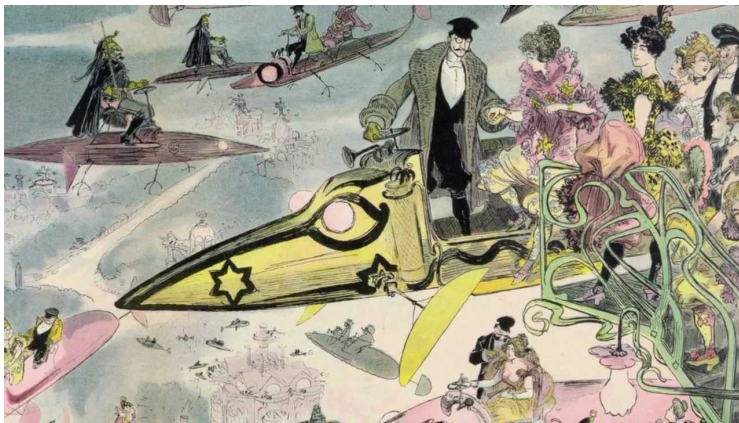


Figura 17: La salida de la ópera en el año 2000. Albert Robida. Circa 1882. Library of Congress (Washington).



Figura 18: Ilustración de Iván Y. Bilibin del año 1931 en la que puede apreciarse la cabaña con patas de gallina de la bruja Baba Yaga.



Figura 19: El castillo ambulante (Hayao Miyazaki, 2004): Sophie, la protagonista, y Kabu, el espantapájaros, delante del gigantesco castillo de Howl, una revisión moderna de la cabaña de la bruja Baba Yaga.

otro subgénero de la ciencia ficción también nacido en el decenio de 1980, que toma su nombre de la combinación de las palabras «cibernética» y «punk», y que retrata universos caracterizados por su desarrollada tecnología y su desintegración social. Las historias del *cyberpunk* suelen estar situadas en un futuro alterado que es concebido como una antiutopía postindustrial, lejos de las ingenuas visiones del siglo XIX y de las décadas de 1940 y 1950. En ellas, se muestra el mundo, bajo el dominio del sistema, como un lugar oscuro y siniestro donde las redes de cómputo dominan todos los aspectos de la existencia humana y las grandes multinacionales han reemplazado a los gobiernos como centros del poder político, económico y militar. El subgénero toma prestadas técnicas de la novela policiaca, y los ambientes enrarecidos de sus relatos se hacen eco de las atmósferas viciadas del cine negro. Los seres que pululan por ellos son, en palabras de Lawrence Person, «solitarios alienados y marginales olvidados por la sociedad, que viv[e]n generalmente en futuros distópicos en los que la cotidianidad sufr[e] las consecuencias del rápido cambio tecnológico, de la omnipresencia de la información por ordenador y de la modificación invasiva del cuerpo humano»¹². La batalla de estos personajes contra la opresión del régimen totalitario es un tema común no sólo en el *cyberpunk*, sino en la ciencia ficción en general, como demuestran *Un mundo feliz* (*Brave New World*, 1932), de Aldous Huxley, 1984 (*Nineteen Eighty-Four*, 1949), de George Orwell, o *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1953), de Ray Bradbury, por citar tres casos paradigmáticos.

El séptimo arte ha contribuido al subgénero con obras magníficas, tanto en el ámbito de las películas de acción real –*Blade Runner* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), *Brazil* (*Brazil*, Terry Gilliam, 1985), *Matrix* (*The Matrix*, Larry/Lana y Andy/Lilly Wa-

12 «[M]arginalized, alienated loners who lived on the edge of society in generally dystopic futures where daily life was impacted by rapid technological change, an ubiquitous atmosphere of computerized information, and invasive modification of the human body», L. Person, «Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto», en <http://slashdot.org/features/99/10/08/2123255.shtml> (T. del A.).

chowski, 1999)– como en el de los filmes de animación, y, más concretamente, en el del *anime* japonés –*Akira* [アキラ (*Akira*), Katsuhiro Ōtomo, 1988], *Ghost in the Shell* [攻殻機動隊 (*Kōkaku Kidōtai*), Mamoru Oshii, 1995], *Metrópolis* [メトロポリス (*Metropolis*), Rintarō, 2001]–, lo que no es de extrañar, teniendo en cuenta que una megalópolis como Tokio, con sus arquitecturas vanguardistas y sus luces de neón, constituye el decorado perfecto para enmarcar tales historias¹³. El *New York Times*, de hecho, describió Shibuya –uno de los distritos más animados de la capital nipona– como «una especie de Times Square futurista»¹⁴, y William Gibson, autor de *Neuromante* (*Neuromancer*, 1984) –la novela fundacional de este subgénero–, declaró en cierta ocasión que el Japón contemporáneo es ya en sí *cyberpunk*¹⁵.

Ese Neo-Tokio es justo el lugar ficticio donde Miyazaki ambienta *On Your Mark*, el videoclip promocional de la canción homónima de Chage & Aska, un famoso dúo de pop japonés. El cortometraje, uno de los trabajos menos conocidos y más desconcertantes de su autor, se abre con el travelín de un paisaje natural en el que enseguida hace su aparición un conjunto de casas abandonadas que recuerda a las pequeñas ciudades de Nueva Inglaterra. Tras ellas, se alza imponente una gran mole arquitectónica, que, en palabras del director,

[u]no puede interpretar como quiera, aunque, a mi juicio, basta ver en el plano siguiente el vehículo con el símbolo de radiación para imaginarnos qué es. Existe demasiada radiactividad en la superficie de la Tierra, y los humanos no pueden vivir ahí. Sin embargo, hay vegetación, como la hay también en torno a Chernóbil. De hecho, el lugar se ha convertido en un santuario natural, mientras que la gente vive en una ciudad subterránea¹⁶.

La alusión a Chernóbil no es por azar; *On Your Mark* está inspirado, precisamente, en el que se considera el accidente nuclear más grave de la historia, y la gigantesca construcción que se cierne sobre las casas en el filme es una clara referencia al «sarcófago» de hormigón que hoy día contiene en la central ucraniana el material radiactivo del núcleo del reactor dañado. Por si hubiera alguna duda, Miyazaki introduce en el travelín una señal de advertencia con la palabra rusa *опасно* (*opasno* = «peligro»), y con un cartel debajo escrito también en cirílico: *обочине* (*obochine* = «camino») ¹⁷ [figura 20].

13 Puede ampliarse información relativa a este punto en M. P. Centeno Martín, «Views of Modern and Postmodern Tokyo: Dehumanization, Urban and Body Changes», en E. Biserna y P. Brown (eds.), *Cinema, Architecture, Dispositif*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2011.

14 «[A] sort of futuristic Times Square», J. Chaplin, «Hidden Tokyo», en *The New York Times nytimes.com*, 17 de junio de 2007, en <http://travel.nytimes.com/2007/06/17/travel/17tokyo.html?page-wanted=print> (T. del A.).

15 Véase W. Gibson, «The Future Perfect», en *TIME.com*, 30 de abril de 2001, en <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1956774,00.html>

16 «You can interpret it anyway you want, but I think that it's enough if you can feel something from the truck with the radiation warning sign in the next scene. There is so much radiation on the Earth's surface, humans can no longer live there. But, there is flora, just like there is one around Chernobyl. It became a sanctuary for nature, with the humans living in the underground city», *cit.* en http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/interview_oym.txt (T. del A.).

17 Como la escena apocalíptica del fin del mundo en *Sacrificio* (*Offret*, 1986), del «casualmente» ruso Andrei Tarkovsky –realizador muy del gusto de Miyazaki–, rodada en el mismo lugar donde, sólo seis meses después, el Primer Ministro sueco Olof Palme sería asesinado, la amenaza del peligro nuclear en *On Your Mark* se torna clarividente a la luz de la catástrofe de Fukushima acaecida en marzo de 2011, lo que, para muchos, viene a reafirmar el carácter «visionario» del cine de Miyazaki,



Figura 20: *On Your Mark* (Hayao Miyazaki, 1995), paradigma del cyberpunk en la obra del realizador nipón.

Ya tenemos el primer rasgo propio del *cyberpunk*: un futuro distópico en el que la contaminación nuclear, en este caso, ha obligado al hombre a vivir en el subsuelo para protegerse de las emisiones nocivas. De hecho, tras el plano del vehículo especial con el símbolo de radiación, el paisaje natural da paso al decorado futurista de una megalópolis que, como veremos luego, está levantada bajo tierra. Unas modernas aeronaves policiales surcan el cielo nocturno de neones para dirigirse a un enorme edificio que se yergue en medio de la ciudad, y que muestra en su cúspide, sobre unos ojos luminosos, el cartel de «God is watching you» («Dios te vigila»). Se trata de la sede de una secta que responde al nombre de «Saint Nova's Church» («Iglesia de San/Santa Nova») [figura 21]. Los vehículos voladores colisionan contra los cristales y se produce un violento enfrentamiento entre fanáticos y fuerzas del orden, que se salda, al final, con la muerte de los primeros.

quien ya en el atraco al Casino Mónaco de *Lupin III – El castillo de Cagliostro* [ルパン三世 – カリオストロの城 (*Rupan Sansei – Kariosutoro no shiro*), 1979] parecía también haber «predicho» el fabuloso robo de joyas que tendría lugar en el hotel Carlton de Cannes en julio de 2013 –el robo de mayor envergadura de la historia de Francia, dicho sea de paso–.

Por otro lado, esa preocupación de Miyazaki por la amenaza nuclear se advierte también en la obra de su compatriota Akira Kurosawa –recuérdense sus filmes *Crónica de un ser vivo* [生きものの記録 (*Ikimono no kiroku*), 1955], *Los sueños de Akira Kurosawa* [夢 (*Yume*), 1990] o *Rapsodia en agosto* [八月の狂詩曲 (*Hachigatsu no kyōshikyoku*), 1991]–, quien, al igual que nuestro autor, con el que tiene importantes puntos en común, proclama la necesidad de una convivencia armónica entre el ser humano y la naturaleza: «No es que yo sea pesimista, pero hay que mirar las cosas cara a cara, denunciar. El verdadero pesimismo es no mirar, no hablar. Los japoneses no quieren hablar del átomo. Hay que mirar más allá de la punta de nuestra nariz. Tenemos muchos problemas y debemos afrontarlos. Tenemos demasiadas centrales nucleares en Japón. Vivo el peligro que representan estas centrales nucleares en mi país. Si la naturaleza desaparece, la humanidad desaparecerá irremediablemente. Siento con intensidad que ése es el problema más importante al que debemos enfrentarnos hoy» (cit. en M. Vidal Estévez, *Akira Kurosawa*, Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas, 12, 2000, pág. 139).



Figura 21: *On Your Mark* o el futuro distópico que, según Miyazaki, nos aguarda...

Miyazaki comenta que el filme describe un mundo posterior al llamado «fin de siglo», un mundo cubierto por la radiación y la enfermedad. De hecho, creo que tal época llegará, de modo que hice la película imaginando lo que supondr[á] vivir en un mundo así. A mi juicio, (las masas) serán entonces muy cautas con las críticas al sistema y, al mismo tiempo, se volverán muy anárquicas. Por eso la gente aún piensa que le quedan cosas por perder, y que, si lo pierde todo, acabará actuando sin orden, sin disciplina, y empezará a morir como perros. ¿Acaso no ha[ríamos] uso de las «drogas», de los «deportes profesionales» o de la «religión» para distraernos de una (realidad) así? Pues tales (distracciones) serán muy comunes en el futuro¹⁸.

El propio Miyazaki señala aquí la segunda característica que define al *cyberpunk*: la existencia de un sistema opresor al que hay que enfrentarse con cautela, un *Big Brother* orwelliano que, como el panóptico de Jeremy Bentham –dispositivo carcelario aplicado luego por Michel Foucault en su obra *Vigilar y castigar (Surveiller et punir. Naissance de la prison, 1975)* al modelo abstracto de una «sociedad disciplinaria»–, controla a las personas, en este caso, por medio de la tecnología, ofreciéndoles entretenimientos alienantes que destruyen su conciencia crítica y su capacidad de juicio. El director menciona, entre éstos, la religión, refiriéndose, probablemente, a los cultos de nuevo cuño liderados por autoproclamados mesías que suelen proliferar en encrucijadas históricas como el cambio de milenio. De hecho, la secuencia de la redada no es casual en un filme que fue realizado el mismo año en que Japón quedó

18 «[A]fter the so-called fin de siècle. It's the world covered with radiation and disease. In fact, I believe that such an era will come, and I made the film thinking about what it would mean to live in such a world. I think that in such an era, (people) will be very conservative about criticisms to the system, while they'll also become very anarchic. That's because they still think they have things to lose, and if they lose everything, they'll become anarchic, and will start dying like dogs. And we use «drugs», «professional sports», or «religion» as distractions from such (reality), don't we? So such (distractions) will become widespread», cit. en http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/interview_oym.txt (T. del A.).

conmocionado por los ataques terroristas con gas sarín que la secta Ōmu Shinrikyō –conocida en España como «Verdad Suprema»– perpetró en el metro de Tokio.

La película muestra, a continuación, cómo dos policías, modelados a partir de los propios Chage y Aska, descubren en un zulo, encadenada y rodeada de basura, a una figura femenina alada a la que liberan y reaniman. Casi inmediatamente después de sacarla de allí, unos científicos con trajes antirradiactivos aparecen para llevársela al laboratorio. El dúo averigua la contraseña de acceso a éste y consigue entrar y rescatar al extraño ser. La secuencia de la huida, en la que los personajes son perseguidos por una patrulla policial, está rodada con dos finales distintos y montados de forma consecutiva: en el primero, el vehículo cae al vacío, suponemos que sin posibilidad de salvación para sus ocupantes. En el segundo, el vehículo se transforma en una especie de aeronave que se estrella contra un bloque de apartamentos, lo que permite a sus tripulantes burlar a la policía y escapar de allí en automóvil. La imagen parece ilustrar así el estribillo de la canción: «[b]okura ga sore demo, yamenai no wa» («[a] pesar de todo, no abandonaremos»). El coche atraviesa un largo túnel en el que aparecen dos carteles disuasorios escritos en chino: 注意阳光 («cuidado con la luz solar») y 不保障生命 («supervivencia no garantizada»). Haciendo caso omiso, los protagonistas salen al exterior y dejan atrás una serie de reactores nucleares y una señal de «peligro extremo». Tras pasar la ciudad fantasma y el «sarcófago» del reactor que veíamos al principio, los policías instan al personaje alado a alzar el vuelo, y éste, elevándose, al fin, sobre las nubes que cubren el paisaje, se aleja en la inmensidad

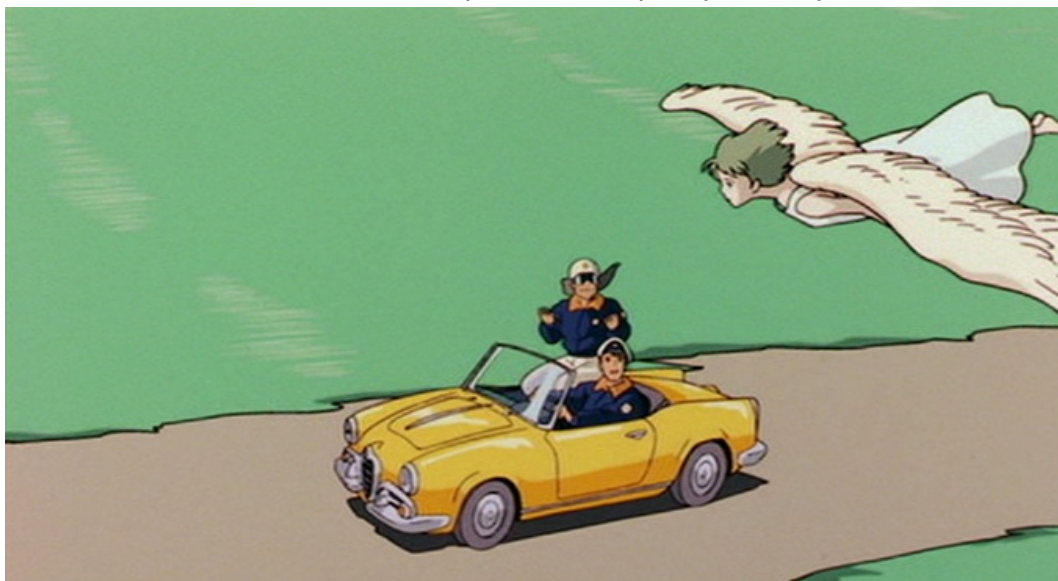


Figura 22: *On Your Mark* (Hayao Miyazaki, 1995): los policías y la enigmática figura alada.

del cielo azul, mientras sus rescatadores lo despiden desde el camino que cruza los campos (figura 22).

Miyazaki no aclara la naturaleza de este enigmático ser, que podría considerarse, quizás, un ángel, como la legendaria figura que aparece en los títulos de crédito iniciales de *Nausicaä del Valle del Viento* (figura 23). De este modo, su apariencia sobrenatural, casi divina, justificaría su presencia entre los miembros de la secta. No obstante, también existe la posibilidad de que se trate de una mutación producida



Figura 23: *Nausicaä del Valle del Viento* (Hayao Miyazaki, 1984): el mítico «ángel» de los títulos de crédito.

por la contaminación nuclear, o incluso del resultado de un experimento científico, lo que, además de explicar que sea rápidamente llevado al laboratorio, ilustraría bien las palabras de Bruce Sterling acerca de la ética en el *cyberpunk*: «Lo que se le puede hacer a una rata se le puede hacer a un ser humano, y a las ratas les podemos hacer casi cualquier cosa. Resulta duro pensar en ello, pero es la verdad, y no cambiará con taparnos los ojos. He aquí el *cyberpunk*»¹⁹.

Miyazaki, sin embargo, puntualiza, a propósito del simbolismo alegórico del personaje en el filme, que «[n]o se trata de ninguna figura salvadora [...]. Simplemente, si uno no cesa en su empeño, mantiene la esperanza evitando que se la arrebaten y luego se ve obligado a abandonarla, lo hace allá donde nadie pueda apropiársela. Es sólo eso. [...] Probablemente [los policías] vuelvan al cuerpo, aunque no sé si ello ser[á] posible»²⁰.

En efecto, hablamos de dos rebeldes que, si bien han actuado guiados por una noble intención, se han sublevado contra el orden establecido; dos rebeldes para los que no hay remisión posible –eso sin contar con que ambos ya han sido, con toda seguridad, contaminados por la radiación del exterior–. En la escena previa al rescate del ser alado, los vemos piratear el sistema de seguridad del laboratorio, lo que los convierte, de alguna manera, en *hackers*, igual que la mayoría de los protagonistas del *cyberpunk*, concebidos también a partir de la idea del héroe solitario que combate la

¹⁹ «Anything that can be done to a rat can be done to a human being. And we can do most anything to rats. This is a hard thing to think about, but it's the truth. It won't go away because we cover our eyes. This is cyberpunk», B. Sterling, «Cyberpunk in the Nineties», en <http://www.streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPIInThe90s.html> (T. del A.).

²⁰ «It's not as if she was a savior [...]. It's just that, if you don't completely give up on the situation and you keep your hope, not letting anyone touch it, and then you have to let it go, you let it go where no one can touch it. It's just that. [...] Probably they'll go back to be the policemen. I don't know if they could go back, though», *cit.* en http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/interview_oym.txt (T. del A.).

injusticia, del mismo modo que hace el vaquero en las películas del Lejano Oeste o el *rōnin* (samurái sin dueño) en las historias del Japón feudal. Aquí, sin embargo, no hay gloria –ni siquiera dinero– que conquistar. Estamos, más bien, ante dos antihéroes que, como sucede con aquéllos que pululan en los relatos del *cyberpunk* –criminales, parias, desertores, inadaptados–, nos traen a la memoria al investigador privado de la novela policiaca o del cine negro, aquél capaz de solucionar los casos más complejos, pero no de obtener una recompensa justa por su trabajo. Tal atracción por los marginados y descontentos –aquéllos a los que Thomas Pynchon llama el «pretérito» y Frank Zappa el «olvido de la Gran Sociedad»– es, precisamente, el componente punk del *cyberpunk*, y dicho subgénero, junto con el *steampunk*, el terreno abonado y fértil que Miyazaki ha escogido –lo hemos visto a lo largo de estas páginas– para plantar la semilla de la duda sobre la infalibilidad de la tecnología y la visión de la ciencia como panacea universal.

Fuentes Citadas

Gráficas

En l'an 2000 (*En el año 2000*, Jean Marc Côté et al., 1899-1901/1910)

La sortie de l'opéra en l'an 2000 (*La salida de la ópera en el año 2000*, Albert Robida, circa 1882)

Audiovisuales

Cine

Akira [アキラ (*Akira*), Katsuhiro Ōtomo, 1988]

Blade Runner (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982)

Brazil (*Brazil*, Terry Gilliam, 1985)

Crónica de un ser vivo [生きものの記録 (*Ikimono no kiroku*), Akira Kurosawa, 1955]

El castillo ambulante [ハウルの動く城 (*Hauru no ugoku shiro*), Hayao Miyazaki, 2004]

El castillo en el cielo [天空の城ラピュタ (*Tenkū no shiro Rapyuta*), Hayao Miyazaki, 1986]

El servicio expreso a domicilio de la bruja [魔女の宅急便 (*Majo no takkyūbin*), Hayao Miyazaki, 1989]

El viaje de Chihiro [千と千尋の神隠し (*Sen to Chihiro no kamikakushi*), Hayao Miyazaki, 2001]

El viento se levanta [風立ちぬ (*Kaze tachinu*), Hayao Miyazaki, 2013]

Ghost in the Shell [攻殻機動隊 (*Kōkaku Kidōtai*), Mamoru Oshii, 1995]

La brújula dorada (*The Golden Compass*, Chris Weitz, 2007)

Los sueños de Akira Kurosawa [夢 (*Yume*), Akira Kurosawa, 1990]

Lupin III – El castillo de Cagliostro [ルパン三世 – カリオストロの城 (*Rupan Sansei – Kariosutoro no shiro*), Hayao Miyazaki, 1979]

Matrix (*The Matrix*, Larry/Lana y Andy/Lilly Wachowski, 1999)

Metrópolis [メトロポリス (*Metropolis*), Rintarō, 2001]

Mi vecino Totoro [となりのトトロ (*Tonari no totoro*), Hayao Miyazaki, 1988]

Nausicaä del Valle del Viento [風の谷のナウシカ, (*Kaze no Tani no Naushika*), Hayao

Miyazaki, 1984]

Naves misteriosas (*Silent Running*, Douglas Trumbull, 1972)

On Your Mark [オン・ユア・マーク (*On Yua Māku*), Hayao Miyazaki, 1995]

Ponyo en el acantilado [崖の上のポニョ (*Gake no ue no Ponyo*), Hayao Miyazaki, 2008]

Porco Rosso [紅の豚 (*Kurenai no Buta*), Hayao Miyazaki, 1992]

Rapsodia en agosto [八月の狂詩曲 (*Hachigatsu no kyōshikyoku*), Akira Kurosawa, 1991]

Sacrificio (*Offret*, Andrei Tarkovsky, 1986)

Steamboy [スチームボーイ (*Suchīmubōi*), Katsuhiro Ōtomo, 2004]

Vidocq (*Vidocq*, Pitof, 2001)

Televisión

Conan, el niño del futuro [未来少年コナン (*Mirai shōnen Konan*), Hayao Miyazaki, 1978]

Bibliográficas

Libros

ASIMOV, Isaac, *Futuredays: A Nineteenth-Century Vision of the Year 2000*, Nueva York, Henry Holt & Co., 1986.

BENCIVENNI, Alessandro, *Hayao Miyazaki, il dio dell'anime*, Génova, Le Mani, 2003.

BERGUA OLAVARRIETA, Juan Bautista (ed. y trad.), Valmiki, *El Ramayana*, vols. I-II, Madrid, Ediciones Ibéricas, 2006.

BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 2007.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

GIBSON, William, *Neuromante*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 1989.

GUTIÉRREZ-LARRAYA, Juan Antonio y MARTÍNEZ, Leonor (ed. y trad.), *Las mil y una noches*, Vilaür (Girona), Atalanta, col. Memoria Mundi, 88, 2014.

HUXLEY, Aldous, *Un mundo feliz*, Ciudad de México, Ediciones Altaya, col. Grandes Best Sellers, 12, 1994.

LaMARRE, Thomas, *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, Mineápolis y Londres, University of Minnesota Press, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), 1977.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, Bogotá, D.C., Fondo de Cultura Económica (FCE), 1997.

NERVAL, Gérard de, *Aurelia o el sueño y la vida*, Palma, José J. de Olañeta, Editor, col. Centellas, 34, 2011.

ORWELL, George, *1984*, Barcelona, Ediciones Destino, col. Destinolibro, 54, 1984.

RABELAIS, François, *Gargantúa y Pantagruel*, Madrid, Aguilar, 1967.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (ed.), Aristófanes, *Las avispas, La paz, Las aves, Lisístrata*, Madrid, Cátedra, 2004.

SWIFT, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, Madrid, Ediciones SM, col. La ballena blanca, 13, 1988.

VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, *Akira Kurosawa*, Madrid, Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas, 12, 2000.

Artículos y capítulos de libros

CENTENO MARTÍN, Marcos Pablo, «Views of Modern and Postmodern Tokyo: Dehumanization, Urban and Body Changes», en E. Biserna y P. Brown (eds.), *Cinema, Architecture, Dispositif*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2011.

CHAPLIN, Julia, «Hidden Tokyo», en *The New York Times nytimes.com*, 17 de junio de 2007, en <http://travel.nytimes.com/2007/06/17/travel/17tokyo.html?pagewanted=print>

GIBSON, William, «The Future Perfect», en *TIME.com*, 30 de abril de 2001, en <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1956774,00.html>

KEEGAN, Rebecca, «“The Wind Rises”: Hayao Miyazaki’s new film stirs controversy», en *Los Angeles Times*, 15 de agosto de 2013, en <http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-the-wind-rises-trailer-miyazaki-20130815-story.html>

McCURRY, Justin, «Japanese animator under fire for film tribute to warplane designer», en *The Guardian*, 23 de agosto de 2013, en <https://www.theguardian.com/world/2013/aug/23/hayao-miyazaki-film-wind-rises>

PERSON, Lawrence, «Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto», en <http://slashdot.org/features/99/10/08/2123255.shtml>

STERLING, Bruce, «Cyberpunk in the Nineties», en <http://www.streettech.com/bcp/BCPtext/Manifestos/CPInThe90s.html>

Digitales

<http://www.ghibli.jp/docs/0718kenpo.pdf>

http://www.nausicaa.net/miyazaki/oym/interview_oym.txt

El Jidaigeki contemporáneo en la crítica cinematográfica española

Jose Montaña Muñoz
Universidad Rikkyo de Tokio

Resumen

Este capítulo pretende analizar de forma crítica los condicionantes que actúan sobre la recepción de la crítica cinematográfica española respecto al cine japonés contemporáneo, en concreto sobre las obras que recrean el pasado histórico de aquel país. Se analiza lo publicado por las cuatro revistas cinematográficas de mayor difusión en España sobre el cine japonés de época a partir de 1995 y se problematizan aspectos como el uso de terminología en lengua japonesa; la consideración del cine de época como epítome del cine nipón; la limitación de los argumentos utilizados, de claro sesgo culturalista y apuntalados por una exigua nómina de maestros como referencia; finalizando por resituar el *jidaigeki* en el contexto del cine japonés en la actualidad.

Abstract

This chapter is aimed to critically analyze the conditioning factors at play on the reception of Japanese period films from of recent production by Spanish film criticism. Criticism on Japanese period films produced since 1995 published in the four main cinema magazines in Spain has been scrutinized. From this research, we discuss aspects such as the use of terminology in Japanese language, like the word *jidaigeki* that appears in the title; the equation of period cinema as the epitome of Japanese cinema; the limitation of the arguments claimed, clearly biased under culturalist stereotypes and supported by a meager list of master filmmakers as reference; and finally, the status of *jidaigeki* in the context of Japanese cinema today.

Palabras Clave: Jidaigeki, Chanbara, Recepción, Cine japonés contemporáneo, Crítica cinematográfica

Key Words: Jidaigeki, Chambara, Reception, Contemporary Japanese cinema, Cinematic criticism

El Jidaigeki contemporáneo en la crítica cinematográfica española

El análisis del cine japonés, tanto desde el punto de vista académico como desde la crítica convencional, presenta una gran complejidad debido a que el bagaje de conocimiento contextual que mayoritariamente se maneja fuera del archipiélago nipón no es sólo limitado, sino profundamente sesgado en base a diversos condicionantes. Esto se evidencia con especial incidencia en lo relativo a su cine de época o *jidaigeki*, término japonés que lo designa y que es ya de uso común para críticos y aficionados a nivel internacional.

Este capítulo pretende analizar de forma crítica los mencionados condicionantes y su reflejo en la literatura crítica publicada en España sobre el cine japonés de ambientación histórica producido a partir de 1995,¹ comenzando por el uso mismo del término *jidaigeki*, en el que detectamos una primera cuestión a problematizar. Continuaremos poniendo en cuestión la noción que designa el *jidaigeki* como epítome del cine nipón. Proseguiremos comentando el limitado rango de argumentos con que este cine se interpreta, apoyado en un muy reducido panteón de figuras de autoridad. Finalizaremos resituando las implicaciones del *jidaigeki* en el contexto del cine contemporáneo.

La cuestión terminológica

Como avanzaba la introducción, el uso habitual del término *jidaigeki*² nos parece discutible, por lo que conviene comenzar por acotarlo. En el corpus analizado,³ se puede observar un amplio consenso en entender *jidaigeki* como un género cinematográfico. Sin embargo, estudiados los diversos textos en conjunto, algo parece no acabar de funcionar, especialmente cuando entra en escena un nuevo término japonés: *chambara*.

1 El contenido de este texto es fruto de la investigación del autor, materializada en la tesis doctoral *La reescritura del cine japonés contemporáneo en la crítica española: observaciones desde los márgenes del polisistema cinematográfico*, en la que se analizaron de forma exhaustiva las cuatro principales revistas cinematográficas en circulación en el periodo 1995-2012 en España: *Fotogramas*, *Dirigido por*, *Cinemanía* y *Cahiers du Cinéma España-Caimán Cuadernos de cine*, sin descuidar la inclusión no exhaustiva de otras publicaciones, periódicas o no.

2 Para traducir el termino de forma literal podemos descomponer los caracteres que lo conforman 「時代劇」, donde 「時代」 *jidai* expresa “periodo de tiempo”, “época”; y *geki* 「劇」 indica “recreación”, “representación”, “escenificación”.

3 Ver nota anterior.

En mayo de 2005, *Dirigido por*⁴ comenta la producción de determinados filmes norteamericanos inspirados en las diversas tradiciones asiáticas de cine sobre artes marciales, que incluye «descafeinados *Jidai-geki* (film de época), mezclados con equívocos elementos propios del *Chambara*, a fin de exaltar, de forma muy edulcorada, la estética agresiva de los samuráis» (Dp, marzo 2005, 29),⁵ a lo que añade la paradoja de que, por la censura cinematográfica impuesta durante la ocupación del país,⁶ los Estados Unidos habían sido responsables de la desaparición temporal del *chambara*. Esta afirmación, según nota aclaratoria, está tomada del trabajo de David Deeser sobre el cine de samuráis. No hay duda de que el autor se ha documentado, como no la hay de que en su texto diferencia claramente *jidai-geki* y *chambara*, pero mientras al primer término le abre un mínimo paréntesis explicativo, el segundo queda sin aclarar y parece apelarse a un conocimiento previo del lector.

Algunos números después, esta misma publicación se referirá a *El ocaso del samurái* (『たそがれ清兵衛』 *Tasogare Seibei*, 2002, Yamada Yōji) no ya en una línea similar, sino citando expresamente el texto arriba mencionado. Para el crítico, el film supone una «aproximación y puesta en cuestión del género japonés del *chambara*. Abraza sin complejos ni falsas imposturas las convenciones del género» (Dp, abril 2005, 22). Unas convenciones que, de nuevo, no se detallan, por lo que no podemos analizar que concepto de este género se está manejando y en que basa tal afirmación –cuyo fondo, como se verá, no compartimos–, con la que parece señalar a una equívoca equiparación de *jidaigeki* con *chambara*. Años más tarde, el mismo autor habla de la sempiterna «asociación que sigue haciéndose hoy en día entre el cine de Kurosawa y el *chambara* o “cine de samuráis”, y el *jidaigeki* o “cine de la época Edo (1603-1868)”» (Dp, septiembre 2011, 12-13). Se constata una pretensión de diferenciar ambas tipologías cinematográficas, pero, al no aclarar cuáles son los elementos diferenciadores, tal intención resulta vaga y confusa.

Cuando Weinrichter se propone describir el cine japonés, comienza afirmando: «La producción tradicional japonesa se divide en grandes categorías genéricas, de manera incluso más rígida que en el sistema de Hollywood» (Weinrichter 39). Explica, a continuación, que el teatro japonés de la época sirve de base para la conformación de esas categorías, señalando para ello una contraposición del *kabuki*, el teatro popular desarrollado durante el periodo Edo (1603-1868) frente al *shinpa* y el *shingeki*, formatos que recrean la vida moderna e incorporan características del teatro Occidental. «Estos precedentes explican que el gran criterio de división genérica del cine japonés no sea temático sino histórico. El término *jidai-geki* designa a las películas cuya acción transcurre antes de 1868, año que marca el comienzo de la restauración Meiji y la abolición del feudalismo en Japón» (Ibid.). Pero tomando estos tres prece-

4 En las citas se abreviará como Dp.

5 Nuestra pretensión es detectar las tendencias y limitaciones generales del discurso crítico comúnmente establecido, no valorar individualmente la pericia crítica de los diferentes autores que publiquen crítica cinematográfica. Es evidente que no todo crítico tiene por qué ser especialista en cine japonés o en la cultura y circunstancias de ese país, por lo que no queremos que este texto pueda parecer una acusación a determinadas firmas, que nos merecen el máximo respeto, señalando una supuesta impericia en su actividad como críticos. Para evitar esa posible lectura injusta omitimos los nombres salvo que su mención sea relevante, citando únicamente medio, volumen y páginas de publicación. El lector curioso o el investigador que lo requiera siempre puede acudir a la fuente original para comprobar la autoría.

6 Tras la finalización de la Guerra del Pacífico y hasta 1951, Japón estuvo ocupado y tutelado por una alianza de países liderada por los Estados Unidos.

dentes teatrales, por composición del escenario, estilos interpretativos o recursos escénicos, parece poco adecuado hablar en términos de una división genérica sino de tres formatos teatrales diferentes.

El propio Weinrichter parece detectarlo, cuando apreciamos que se muestra ambiguo y evita la palabra *género* en algunos contextos, usando vocablos menos comprometidos: «El término *gendai-geki* designa a las películas cuya acción transcurre con posterioridad a esa fecha clave de 1868, es decir, las películas de ambiente contemporáneo. La era Meiji (1868-1911) genera una subcategoría aparte: las películas Meiji-mono se suelen incluir dentro del *gendai-geki*, pero en rigor marcarían la extendida pero crucial época que separa a éste del *jidai-geki*» (Weinrichter 41). Luego sí es explícito cuando se apoya en una cita de Burch, según la cual la industria japonesa estableció «una serie de estrictas clasificaciones genéricas que se mantenían por encima de todo, en la producción y en la programación, pero también en la publicidad y la crítica» (Id. 42), aunque enseguida retoma la ambigüedad respecto al binomio *jidaigeki* – *gendaigeki*:

«Estas dos grandes categorías se irán ramificando luego en múltiples subdivisiones. El *jidai-geki* acoge películas ambientadas en periodos concretos (el *sengoku-jidai*, por ejemplo, cuya acción se ambienta en la mísera era *Sengoku*, que va de 1490 a 1600); películas de fantasmas; romances históricos; películas de espadachines o *ken-geki*, género⁷ conocido por el nombre más popular y onomatopéyico de *chambara*, que replica el sonido de dos espadas chocando; y, casi indistinguible del anterior, historias de samuráis y de ronins (un ronin es un samurái sin señor feudal al que responder). Por su parte, el *gendai-geki* engloba categorías tan dispares como las películas juveniles, *seishun-eiga*, o sobre figuras maternas, *haha-mono* (dos ejemplos de división temática); las películas sobre monstruos tipo *Godzilla* y similares (*kaiju-eiga*); las películas sobre la ‘gente común’ de clase media-baja, el famoso *shomin-geki*, en el que sobresalieron figuras como Ozu, Naruse o Goshō; las películas de gangsters modernos o *yakuzas*» (Weinrichter 42).

La enumeración se extiende algo más, pero este extracto es suficiente para ilustrar la tensión entre lo que sí se configura con claridad como géneros, grupos de películas con temáticas, personajes tipo y estilemas compartidos, y lo que no designa más que la ambientación de la historia narrada en una época histórica o en otra. Además, emerge una descripción sintética pero certera del *chambara* que nos permite desambiguar su articulación con el *jidaigeki* o, mejor dicho, “en” el *jidaigeki*, ya que define lo que sí parece configurarse temáticamente, con las luchas de espadachines como núcleo, como un género. También se menciona *kengeki*, un término algo más formal⁸ equivalente a *chambara* pero ignorado por la literatura crítica española, tal vez porqué la sonoridad onomatopéyica de este segundo término le confiere una cualidad que lo hace más fácil de recordar para aquellos que desconocen la lengua japonesa.

Considerando que las convenciones genéricas se producen más por el modo en que las películas son tratadas en las instancias de producción, mediación y consumo que por las

⁷ En este punto sí, el término género reaparece sin ambigüedad.

⁸ Ya vimos en la nota 2 la acepción de *geki*, por su parte *ken* 「剣」 es literalmente “espada”. Comentamos que es una palabra más formal porqué, al estar compuesta de una combinación de *kanji*, incorpora un matiz culto que, de algún modo, contrasta con la versión más popular de la onomatopeya del entrecocar y el movimiento de espadas (*chan-chan-bara-bara*) que da lugar a su sinónimo.

propiedades internas de las películas en sí (Kato 29), tendremos en cuenta la advertencia de que la tradición en estudios sobre Japón ha tratado de clasificar sus fenómenos culturales en base a conceptos desarrollados en el entorno europeo, requiriendo un esfuerzo continuo por hacer encajar las piezas en nuestros propios esquemas (Wells 193). Consideraremos también la idea desarrollada por Nornes en *Cinema Babel* (2007), detectando que la historiografía cinematográfica ha obviado sistemáticamente la influencia de la traducción en los intercambios cinematográficos transnacionales, lo que no sólo afecta a la producción y distribución, sino que tiene una incidencia destacada en la intermediación interpretativa de la crítica. Conviene precisar que esto no es exclusivo del entorno internacional, sino que también se produce a nivel autóctono. En medios críticos japoneses se suele designar *jidaigeki* y *gendaigeki* como *janru* 「ジャンル」, trasposición fonética del inglés *genre* (género), en una simple analogía carente de reflexión teórica.

Nos inclinamos, pues, por señalar que la doble nomenclatura *jidaigeki* – *gendaigeki* no comporta una división genérica, sino que simplemente alude al marco de ambientación histórica en que se sitúan las historias narradas. Dentro de estas categorías se pueden encontrar múltiples y diversas manifestaciones genéricas. Incluyendo el *kengeki*, que indefectiblemente se incardinaría dentro del *jidaigeki*, pero que no sería la única expresión genérica propia de esa categoría. De este modo, tal como está configurado a nivel autóctono el estudio de sus propias manifestaciones culturales –no sólo se aplica al cine sino también en el ámbito literario y teatral–, el uso del etiquetado dual *jidaigeki* – *gendaigeki* para dividir la producción fílmica adquiere un sentido más adecuado. Equiparar directamente estas etiquetas con el concepto de género, se revela inapropiado y evidencia una falta de reflexión sobre las implicaciones del intercambio cruzado de conceptos en ambos sentidos.

Así, podemos censurar afirmaciones como la que en la revista Fotogramas⁹ considera *Hara-kiri* (『切腹』 *Seppuku*, 1962, Kobayashi Masaki) un «clásico *chambara* (nombre que reciben los films de samuráis en Japón)» (F, agosto 2012, 119), o enmendar comentarios como el que afirma que *El ocaso del samurái* «abre la trilogía *chanbara*» de Yamada (Dp, marzo 2008, 18), cuando los duelos con espada no son más que situaciones puntuales en estos cuatro filmes. Aunque con una función determinante en la trama y en el clímax emocional de las respectivas narraciones, las escenas de esgrima no constituyen el fundamento de las obras. De forma similar, en *Cinemanía*¹⁰ se dice que *13 asesinos* (『十三人の刺客』 *Jūsannin no Shikaku*, 2010, Miike Takashi) «es 100% cine de samuráis. Un chute de acción en vena» (Cm, agosto 2011, 64). En este caso particular sí que estamos ante una muestra de *chambara*, pero asumir que la simple aparición de samuráis en pantalla garantiza aventuras o acción es una concepción errónea. Como estamento hegemónico del periodo recreado, es casi inevitable que las representaciones de época cuenten con samuráis entre sus personajes. Pero su presencia en pantalla puede encarnarse en múltiples situaciones y tramas, desde la intriga política al romance, pasando por la experiencia sobrenatural o las situaciones domésticas más cotidianas. Las correrías aventureras y el ejercicio de la violencia son solo algunas más de estas posibilidades, canalizadas por el género *kengeki*, pero no la manifestación narrativa unívoca de la figura del samurái.

Un último comentario para ocuparnos de las exclusiones, usando el ejemplo de *Kaidan* (『怪談』, 2007, Nakata Hideo). Se trata de un filme, en términos genéricos, situado in-

⁹ En las citas se abreviará como F.

¹⁰ En las citas se abreviará como Cm.

equívocamente en el fantástico y de terror, lo que se une a la trayectoria de su director, íntimamente ligada al surgimiento y popularización del contemporáneo *J-horror*. Resulta curioso que en una de las reseñas publicadas se afirme que se trata de un remake del *Kwaidan* (『怪談』, 1964) de Kobayashi Masaki, uno de los maestros que, aunque de repercusión un escalón inferior a los grandes nombres, llevó el *jidaigeki* a altas cotas de apreciación internacional, galardón en Cannes incluido. Ni por esas. La vinculación de esta película con el *jidaigeki* no ha quedado recogida en ninguno de los –por otra parte, escasos– comentarios publicados. En el caso de la confusión entre las dos *Kaidan*,¹¹ se trata de películas que comparten el título e, irónicamente, la ambientación de época que las convierte en un *jidaigeki*. Mientras que Kobayashi adaptó en su película diversas historias populares de terror, recogidas en el Japón Meiji por Lafcadio Hearn,¹² el argumento narrado por Nakata bebe de varios relatos de fantasmas populares desde el periodo Edo, pero que no coinciden con los de la película homónima. En definitiva, aunque nos encontramos ante un *jidaigeki*, diversas consideraciones temáticas y concernientes a la autoría de la película, han conducido a que nadie la identifique bajo esa etiqueta.

Lo que nos señalan los textos estudiados es la existencia de cierta confusión que deja en el aire la articulación entre ambos términos, en ocasiones estableciendo una equívoca equiparación entre ellos. El uso continuado de esta terminología, pese a la vaguedad con que se maneja –debilidad de la que al menos ciertos escritores parecen conscientes–, parece orientada a tratar de investir al comentario de mayor autoridad por expresarse empleando la nomenclatura autóctona.

Jidaigeki como epítome del cine japonés

Siempre optimista respecto al cine japonés, en una crónica de 2015, Mark Schilling escribió:

«At the turn of the millennium, Asian films being shown at international festivals were mostly arty dramas made more for the festival circuit than home audiences, and so-called cult films in the horror, sci-fi or fantasy genres. Comedies, melodramas and other genres appealing to mass audiences, which comprised the bulk of production in the region, were largely ignored. That is not true now. Japanese directors who used to be considered cult extremists (Takashi Miike) or popular entertainers (Yoji Yamada) are now found on the programs of the “Big Three” European festivals — Cannes, Venice and Berlin — as well as at Toronto, Busan, Hawaii and other international festivals» (Schilling).

¹¹ *Kwaidan* es una forma de romanizar el término japonés 「階段」, cuya traducción literal sería “historia misteriosa”, pero su empleo implica la participación de entes sobrenaturales como desencadenantes de lo misterioso. Fue la forma de transcripción utilizada en su momento por Hearn para titular su famoso libro (ver nota siguiente), de modo que la gran popularidad alcanzada por esta publicación contribuyó en gran medida a fijar su uso, si bien el formato aceptado en la actualidad sería *kaidan*.

¹² Hearn, de ascendencia greco-irlandesa, llegó en 1890 a Japón como corresponsal de un periódico norteamericano, para dedicarse posteriormente a la docencia de la lengua y literatura inglesa. Publicó numerosas obras sobre la sociedad, cultura y costumbres niponas, que tuvieron una amplia difusión por coincidir con el gran impacto internacional del *japonismo*. Entre estas publicaciones, la que obtuvo una mayor repercusión fue la compilación de relatos sobrenaturales que tituló *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*.

El nombre de Miike, por haber estado vinculado al circuito de festivales ya en ese invocado momento del cambio de milenio, parece poco adecuado para sostener el argumento invocado, pero nos resulta muy útil que venga aquí citado junto a Yamada, en cuyo caso sí parece que los hechos vienen a respaldar lo afirmado. Pero ¿es realmente así? Analicemos la relación de Yamada con las pantallas europeas según el relato de las revistas especializadas españolas, donde encontraremos lo siguiente: «*Love and Honor* cierra una trilogía. *El ocaso del samurái* y *The Hidden Blade* dieron por fin a la larga carrera de Yôji Yamada una visibilidad entre nosotros» (F, abril 2008, 18).

No parece casual que la negada repercusión de tan prominente figura del cine nipón le llegue, precisamente, cuando se decide a trabajar el *jidaigeki*.¹³ Adquirida esta visibilidad, de los siguientes trabajos de Yamada se han estrenado los que por ambientación o tema le sitúan en la órbita de los maestros del canónicos, caso de *Una familia de Tokio* (『東京家族』 *Tôkyô Kazoku*, 2013) o *La casa del tejado rojo* (『小さいうち』 *Chiisai Uchi*, 2014) que de alguna manera –muy directa en el caso del primer título– remiten al cine de Ozu, olvidándose de *Kabei: nuestra madre* (『母へえ』 *Kâbê*, 2008) melodrama que, al menos, se distribuyó en formato doméstico, mientras que *Otôto* (『おとうと』, 2010), comedia de ambientación contemporánea, no llegó a obtener distribución.¹⁴ El conjunto de la filmografía de Yamada, especializada en comedias de gente corriente, difícilmente hubiera sido bien ponderado por el aparato crítico español. Sin embargo, sus tres películas de época le elevan a un reconocimiento con estatus de autor.¹⁵

Volvamos a Miike, de quien Fotogramas considera que con *13 asesinos* «ofrece su vertiente más clásica con un canónico film de samuráis» (F, noviembre 011, 165). Una afirmación que nos resulta insatisfactoria, ya que ni el ritmo de la película ni el uso de determinados efectos especiales se ajusta al concepto de film de samuráis que entendemos como *clásico*. Sin embargo, observamos que esa idea se impone como el parecer general. En Cinemania leemos «Miike en un ejercicio de contención desconocida (sigo creyendo que el filme en realidad es obra de su primo), engarza con el cine de samuráis más clásico» (Cm, noviembre 2011, 46), mientras que Cahiers du Cinéma España¹⁶ nos dice «*13 asesinos* rememora el clasicismo más refinado de los grandes maestros» (ChC, julio 2011, 47). Igual de explícito, Dirigido por se refiere a un «neoclasicismo inédito hasta la fecha en el cine de Miike» (Dp, noviembre 2010, 42). Podemos entender esto como una muestra de identificación, automática y acrítica, de *jidaigeki* con clasicismo. Aquí parecen confluir los prejuicios designados por Weinrichter mediante los términos *efecto kimono* y *efecto crisantemo* –la receptividad hacia las películas de época y la lectura eurocéntrica de las características del cine japonés, respectivamente¹⁷–, con la falsa asimilación de *jidaigeki* con clasicismo y la

13 Yamada ya había realizado un *jidaigeki* con anterioridad, *Un ga yokerya* (『運が良けりゃ』 1966). Se trataba de un relato humorístico sobre los habitantes de un vecindario de gente corriente. En ese momento y dado el contenido del filme, no era de esperar que la película cosechara repercusión internacional alguna.

14 Sobre este particular se incide en capítulos siguientes, concretamente los que afectan a asuntos de género y a la comedia.

15 Bajo esa etiqueta se clasifican las reseñas de los DVD que se editan con sus filmes (véase por ejemplo Cm, febrero 2006, 116), consideración que se ve reforzada por su persistente presencia en la *Berlinale*.

16 En las citas se abreviará como ChC.

17 Llama la atención, pero no sorprende, que el término *efecto kimono* haya hecho fortuna y sea recurrentemente citado por numerosos críticos, mientras se silencia su concepto mellizo, *efecto crisantemo*, que ha caído por completo en el olvido. Una muestra de la inercia conservadora de la

ecuación de clasicismo con calidad, cuando el consenso alrededor de la calidad de este film, como del posterior *Hara-kiri: muerte de un samurai* (『一命』 *Ichimei*, 2011), es difícil encontrarlo respecto a otras obras de ambientación contemporánea del mismo autor, incluso entre las de mejor acogida crítica.

El *jidaigeki* ostenta, en términos de recepción internacional –por mejor decir, Occidental, como enseguida matizamos–, un estatus de reconocimiento y consideración que lo eleva sobre el conjunto del cine japonés y prácticamente convierte a ambos conceptos en sinónimos. En una entrevista mantenida con los administradores del departamento de cine en *Japan Foundation*,¹⁸ comentaban el escaso interés que muestran las instituciones europeas y americanas por el cine japonés de ambientación contemporánea, mientras que las propuestas que se centran en el cine de época sólo son rechazadas, siempre después de un esfuerzo por encontrarles acomodo en la programación, si realmente es imposible cuadrar las fechas.

Sería injusto no destacar también el contraproducente papel que desempeñan en este contexto las propias instituciones japonesas. La agencia *Unijapan*¹⁹ edita anualmente un catálogo de películas para su promoción en los principales mercados internacionales. Las portadas de esta serie de publicaciones, desde hace varias décadas, incorporan ilustraciones *ukiyo-e* que resultan ser estéticamente muy atractivas, pero que remiten irremediabilmente al periodo Edo sin establecer ninguna relación con los contenidos del volumen ni la actualidad del cine nipón. Re caer en esta forma de autoorientalismo no parece la estrategia más acertada si se pretende revocar las tendencias e ideas estereotipadas que venimos señalando, por lo que deducimos que no existe tal pretensión y sí probablemente un intento de aprovechar estas preconcepciones. Al reforzar, de este modo, esas ideas preestablecidas, se está contribuyendo a perpetuarlas, lo que de algún modo condiciona, limitando sus opciones, a las propuestas fílmicas que no encajen en ese espectro, por lo que no podemos por más que considerarla una estrategia muy desacertada.

Como termómetro de lo que esto supone en la recepción occidental, podemos fijarnos en el tratamiento del *jidaigeki* que ha hecho Hollywood, con el interesante ejemplo de *El último samurái* (*The Last Samurai*, 2003, Edward Zwick). El film se inicia con la voz en off de un narrador que presenta el país con un tono místico, mientras se nos ofrecen tomas de paisajes naturales cuyos encuadres remiten a imágenes y estilos compositivos equiparables a diversos de los maestros y grabados *ukiyo-e* más populares (Kato 30).

institución crítica, aceptando de buen grado una teorización que indica perspectivas sesgadas en el conjunto del sistema (espectadores, distribuidores, ...), pero menos proclive a incorporar formulaciones similares pero que señalan exclusivamente al estamento crítico.

18 Honda Mayu y Mochizuki Yoshimasa, el 16 septiembre de 2014. *Japan Foundation* es una entidad administrativa dependiente del Ministerio de Exteriores japonés, aunque formalmente disponga de un estatuto que legalmente establece su condición de organización independiente. Con la promoción internacional de las artes, cultura e idioma japoneses como objetivo, es una organización de modelo equivalente a otros ejemplos que nos son conocidos como *Instituto Cervantes* o *British Council*.

19 Unijapan es una organización conformada por el grueso de las compañías productoras, organizaciones profesionales y empresas distribuidoras del país. Se estableció con el objetivo de promover la cultura cinematográfica japonesa y su difusión internacional, por lo que tiene presencia regular en los principales mercados cinematográficos internacionales, además de organizar el *Tokyo International Film Festival* (TIFF) así como el mercado cinematográfico asociado a este evento (TIFFCOM)..

Buscando una explicación a lo descrito hasta el momento, acudimos a la idea del *efecto kimono*, recordemos, la paradoja que causa la fascinación exótica al facilitar al público occidental una identificación con situaciones y ambientaciones claramente diferenciadas culturalmente, mientras que se produce una resistencia a identificarse con otras equiparables a nuestra propia experiencia vital cuando las encarnan personajes de rasgos étnicos orientales (Weinrichter 17). Aún más, cuando se afirma que en Japón «en un principio el cine recibe sobre todo la pesada herencia del teatro kabuki» (Id. 39), se están colocando las historias de época como imaginario fundacional del cine nacional. Si además lo conjugamos con la forma en que se produce la incorporación del cine nipón al concierto internacional, con la repercusión de los éxitos de *Rashōmon* (『羅生門』 *Rashōmon*, 1950, Kurosawa Akira), *La puerta del infierno* (『地獄門』 *Jigokumon*, 1953, Kinugasa Teinosuke) o *Hara-kiri*, entre otros, y sólo admitiendo en el conjunto mucho más tarde a figuras más relacionadas con el cine de ambientación contemporánea como Ozu o Naruse –además de ignorar este tipo de producción en los autores ya contemplados–, observamos que la identificación de la parte con el todo presenta unas bases muy sólidas.

La rigidez del canon: un limitado catálogo de figuras de referencia

A la hora de comentar una película, un recurso es establecer una genealogía del mismo, contextualizar al autor del film con su propia obra y con las fuentes de las que bebe. Del mismo modo que, toda película japonesa protagonizada por una familia y filmada con un estilo sobrio y ritmo pausado se asimila indefectiblemente con la influencia de Ozu, la crítica española reacciona a la aparición de samuráis en pantalla con una inmediata invocación al legado de Kurosawa. Los ejemplos son interminables y se llega a expresar como algo inevitable, como en el tratamiento dado a *13 asesinos*, en la que se identifican «ecos (no podía ser de otra forma) de Kurosawa» (ChC, diciembre 2011, 79), mientras en otro artículo se la describe de esta forma tan sintética como rotunda: «Kurosawa Reloaded» (F, agosto 2011, 36).

Estas alusiones –el caso de *13 asesinos* lo ejemplifica bien– no necesariamente están bien fundamentadas. En *Fotogramas* se define la cinta como una «incursión del japonés Takashi Miike en el chambera épico a lo Kurosawa» (F, diciembre 2010, 143). Pareciera que esa fuese la especialidad del director, cuando en realidad sólo dos de sus películas, *Los siete samuráis* (『七人の侍』 *Shichinin no Samurai*, 1954) y *La fortaleza escondida* (『隠し砦の三悪人』 *Kakushi toride no san akunin*, 1958), cumplen con dicha descripción, ya que en sus otras películas *de sable*, el díptico conformado por *Yojimbo* (『用心棒』 *Yōjinbō*, 1961) y *Sanjuro* (『椿三十郎』 *Tsubaki Sanjūrō*, 1962), con un protagonista solitario y sin objetivos heroicos, amén de unos planteamientos de marcado carácter irónico, el componente épico está ausente.

Si cualquier elemento que permita aludir al maestro es bien recibido, la cúspide se alcanza en la crónica sobre *Hana* (『花よりもなほ』 *Hana yori mo naho*, 2006, Koreeda Hirokazu) en *Fotogramas* (F, marzo 2008, 136), que enfatiza la participación en el apartado de vestuario de Kurosawa Kazuko, la hija del venerado director. Es más, la tentación de citar a Kurosawa es tan difícil de superar que se llega a hacer incluso cuando se le considera irrelevante para el análisis: «Si Akira Kurosawa aplicaba a sus películas de samuráis la elegía del western norteamericano de los años 40 y 50, Yamada construye su trilogía aplicando un laconismo a su mirada que potencie el desgarro del crepúsculo».

culo. No en vano el principal referente de Yamada es el maestro Masaki Kobayashi y, más concretamente, *Harakiri* (Seppuku, 1962) y *Rebelión* ([『上意討ち 拝領妻始末』] *Jô-i-uchi: Hairyô tsuma shimatsu*, 1967)» (Dp, marzo 2008, 18). Entonces, si vamos a apoyarnos en otros referentes, ¿qué necesidad hay de mencionar a Kurosawa para afirmar que aquí hablamos de algo diferente? Por otro lado, ¿en qué basa la alusión a Kobayashi? El artículo habla de los tres filmes ya mencionados de Yamada Yôji, cuya vinculación con las películas citadas de Kobayashi es algo esquemática. Es cierto que, temáticamente, en sus películas aparecen motivos compartidos como samuráis enamorados y caídos en desgracia, pero se trata de elementos que, lejos de ser exclusivos de este realizador, pueden detectarse en tantas otras películas. Sin dar más detalles en el texto, la idea del crítico queda en el aire, pero al menos sirve para constatar que hay más nombres que colocar junto al de Kurosawa y nos pone sobre la pista.

Seguimos con *13 asesinos*, la que *Cahiers-Caiman* considera «primera inmersión de Miike dentro del cine de época, el *jidaigeki*, en un sentido estricto. Por lo tanto, las imágenes se encuentran revestidas de un inevitable aliento nostálgico, que nos remite al cine de Kurosawa y Mizoguchi» (ChC, julio 2011, 47). Ya tenemos un nombre más, de nuevo uno de los escasos referentes del clasicismo cinematográfico nipón tal como se ha divulgado entre nosotros. Como en el resto de casos, consideramos que no son las imágenes del film sino la mirada del crítico la que genera esa inevitabilidad y aliento nostálgico a los que alude.

Es comprensible que, desprovista de conocimientos amplios sobre un registro estético ajeno a nuestra propia tradición espectral, la mirada del crítico detecte la presencia de un limitado número de autores, que recurra a aquellos nombres de autoridad canónica que sí conoce y le permiten anclar su aproximación a unos conocimientos previos. Por más que la relación trazada sea débil, ya lo vimos con el uso de la terminología *jidaigeki/chambara*, se produce una necesidad de aferrarse a ella como medio de legitimar la aproximación al objeto del comentario y mostrar un dominio de los conceptos.

Pero además, esta situación parece evidenciar una cierta nostalgia de esas manifestaciones que la cinefilia clásica acogió como muestras de un cine de autor sublime y la cinefilia moderna como un cine alternativo al sistema de representación hollywoodiense. Un ejemplo lo vemos en el artículo en que se valora como «fallido» el trabajo de Kumai Ken al filmar *El mar que nos mira* (『海は見ていた』 *Umi wa miteita*, 2002) sobre guion de Kurosawa: «Sin duda que esa historia de geishas y sus clientes habría dado mucho más jugo en manos del maestro que en las de Kumai, que lo transforma en un risible folletín mezcla de Mizoguchi y Titanic...»²⁰ (Dp, noviembre 2002, 49).

Para reforzar esta idea, tenemos también algún ejemplo por oposición. En primer lugar, podemos fijarnos en alguna reveladora omisión. Un film como *Samurai Fiction* (『SF サムライ・フィクション』 *Esu Efu Samurai Fikushon*, 1998, Nakano Hiroyuki), pese a ocupar el palmarés de Sitges, con lo que *Fotogramas* le concede incluso una fotografía en su reportaje (F, noviembre 1999, 226-228), no mereció ni una línea de comentario. Su acercamiento visual, narrativa y argumentalmente novedoso, al cine de samuráis no dejaba margen para asimilaciones con los maestros o apelaciones al clasicismo. Apa-

²⁰ Parece evidente que la alusión a Mizoguchi se debe al protagonismo en el film de los personajes femeninos, lo que sumado a la comparación con lo folletinesco en *Titanic* tiene connotaciones que nos remiten a la consideración del *jidaigeki* como un dominio exclusivamente masculino, falsa asunción que por falta de espacio no afrontaremos en este capítulo. lo desarrollado en el capítulo.

recida en el momento previo a la nueva visibilidad del *jidaigeki* que impulsó la trilogía de Yamada –como detallaremos más adelante–, ante la falta de un anclaje en el que situar la película, la opción es ignorarla.

Otro caso es el de *Zatoichi* (『座頭市』 *Zatōichi*, 2003, Kitano Takeshi). Cuando Kitano afronta su primer *jidaigeki*, él mismo es ya una figura respetada y su obra es bien conocida por la crítica. El film contiene, además, notables marcas de estilo que singularizan la aproximación del autor. No es necesario invocar una figura externa de autoridad, porque ya está inserta en el propio filme a comentar.²¹ Pero eso es más complicado de lograr con Miike. Como señala otra reseña, «en *Ran* (1985), Akira Kurosawa convirtió las escenas violentas y sangrientas en un cuadro de Jackson Pollock. Sin embargo, el estilo de Kurosawa había cambiado: la rabia enloquecida y fragmentada de *Los siete samuráis* (1954) había dejado espacio para el plano general y sin cortes. La casquería final de *13 asesinos* tiene mucho de la serenidad mutante de *Ran*, a pesar de que en Takashi Miike es difícil hablar de evolución, teniendo en cuenta que cada una de sus películas supone una ruptura con la anterior» (F, agosto 2011, 14).

Sin dejar a Miike, un comentario sobre *Hara-kiri*, se molesta por el redescubrimiento generalizado del director al rodar «dos *jidaigeki* –es decir, dos dramas históricos ambientados en el medievo japonés– [...] Ahora que ha tocado el género que dio lugar a lo que Antonio Weinrichter definió como ‘efecto kimono’, han descubierto que es capaz de dirigir con estilo clásico... [...] es signo de estar muy pero que muy despistado» (Dp, septiembre 2012, 13).

Es así como las reseñas de *13 asesinos* remiten a Kurosawa y olvidan a Kudo Eiichi, autor de la película en que se basa el *remake* de Miike. Aunque en algunos casos se admite el desconocimiento del referente original –algo casi inevitable, habida cuenta de la dificultad de acceder a la película–, se busca el amparo de la figura de autoridad que permita sortear esa carencia. ¿Todas las reseñas? Bien, hay una honrosa excepción:

«Discrepo cordialmente de algunas voces que se han apresurado (ergo precipitado) a incluir, cómo no, a Akira Kurosawa, entre las influencias / referencias / homenajes / guiños (táchese lo que no proceda) de *13 asesinos*, supongo que por culpa de la cómoda asociación que sigue haciéndose hoy en día entre el cine de Kurosawa y el *chambara* o ‘cine de samuráis’, y el *jidaigeki* o ‘cine de la época Edo (1603-1868)’; para más inri, en el film de Miike hay una escena (breve), con lluvia, y ya se sabe, en-las-películas-de-Kurosawa-siempre-llueve... Qué le vamos a hacer si todavía hay quien así lo cree (y continúa simplificando el cine de Kurosawa a base de reducirlo a conceptos simples, cuando no simplones, como ‘samuráis’ y ‘lluvia’» (Dp, septiembre 2011, 13).

El autor aprecia otras conexiones con obras como el *Harakiri* de Kobayashi o *Kozure okami* (『子連れ狼』 *Kozure ōkami*, 1972) firmada por Misumi Kenji. Esto, independientemente de que la idoneidad de estos nuevos nombres nos parezca más o menos discutible, aporta el valor de reivindicar la apertura a un rango de referencias más amplia y una mayor variedad de aproximaciones estilísticas, lo que sólo podemos valorar positivamente. Señalando el impacto negativo del uso de ideas preestablecidas, reduccionistas y simplificadoras, el mencionado artículo detecta certeramente las carencias a este respecto y ejerce, en nombre del gremio, una sana autocrítica.

²¹ Aun así, la figura de Kurosawa no deja de aparecer en varios de los artículos sobre el filme (Dp, febrero 2004, 26-27; Dp, marzo 2005, 66; F, febrero 2004, 94).

La rigidez interpretativa: inevitabilidad del estereotipo

Una breve introducción a *Love and Honor* (『武士の一分』 *Bushi no ichibun*, 2006, Yamada Yōji) califica al film como «retrato fiel de un Japón que ya no existe» (F, abril 2008, 139). Esta afirmación, aparentemente inocua, establece de facto que en algún momento sí existió ese Japón tal como se muestra en el film, lo que, de alguna manera, si no niega, cuando menos deja fuera de consideración la capacidad fabuladora del cine. Una capacidad a veces sin consecuencias, pero que en no pocas ocasiones sirve para extender idealizaciones más o menos interesadas o consolidar consideraciones sesgadas, en un sentido u otro. La interpretación del pasado siempre está sujeta a las condiciones del presente, un aspecto importante para comprender cómo se articulan los relatos históricos del que los críticos deben ser conscientes.

Del mismo modo que la lista de referentes es limitada en cuanto a nombres, el análisis de películas japonesas de época se ve lastrado por un escaso rango de argumentos contextuales. Es posible que esto sea el efecto de la claridad con que en el caso nipón se visibiliza la diferencia cultural, con lo que la fascinación que ejerce esta diferencia arrastraría la atención del espectador-comentarista hasta hacerse con ella casi en exclusiva. El caso es que se observa una acusada tendencia a fundamentar las críticas en aspectos culturales, que por lo general acaban por reproducir determinados estereotipos.

Uno de los estudios que se han publicado con intención de divulgar y combatir esta situación es el libro *Remaking Kurosawa*, de Dolores P. Martínez sobre la obra del afamado director. Sobre su célebre *Rashōmon*, la autora confronta la idea tan divulgada de que Kurosawa era un director occidentalizado exponiendo algunos déficits en la interpretación que la crítica internacional ha hecho del filme. Sostiene que se trató de una producción más del estudio *Daiei*, diseñada para su explotación comercial ante una audiencia japonesa, sin prever el éxito internacional que acabó cosechando.

Su producción coincidió en el tiempo con los juicios de responsabilidad por los crímenes de guerra, en los que los soldados del ejército japonés, sistemáticamente, se declaraban inocentes y responsabilizaban a su gobierno de las atrocidades cometidas, a la vez que se arrogaban a sí mismos la condición de víctimas en tanto que parte del pueblo japonés, apelando a las penalidades sufridas con los bombardeos masivos, incluyendo dos ataques nucleares. En ese contexto histórico, Martínez señala la ironía de que el desarrollo de *Rashōmon* está atravesado por la celebración de un juicio en el que en todos los enjuiciados se declaran culpables, y se pregunta por qué este factor tan evidente ha sido escasamente destacado entre la crítica (Martínez 36).

A este respecto, destaca el uso que la crítica ha hecho del discurso implantado por Ruth Benedict, con su famoso libro *El crisantemo y la espada*, cuyo análisis depende de la religión dominante durante su investigación, el *shintō estatal*,²² y establece que el comportamiento ético de los japoneses depende de sanciones externas más que de una noción interiorizada de lo que es justo o correcto. Ante esta idea asumida, Martínez argumenta que se ignoran los doce siglos de tradición budista y su impor-

22 「国家神道」 *Kokka Shintō* o sintoísmo de estado fue la denominación de la práctica ideológica impuesta por el régimen dirigente como parte del programa ideológico de consolidación de la restauración del poder imperial de Meiji. Convirtiendo el sintoísmo en religión estatal, las creencias y ritos que se le asocian pasan a identificarse con la exaltación nacionalista del incipiente imperio japonés. Un completo estudio sobre este tema es el de Holtom, original de 1943 pero editado en traducción castellana por Paidós en 2004.

tante doctrina en materia de pecado, responsabilidad y castigo –reencarnación, infierno, etc.–, especialmente teniendo en cuenta que, en el relato, significativamente, uno de los protagonistas es un monje budista. Tomando la imagen de Japón como una sociedad de la “vergüenza” y no de la “culpa”, se pierde esta perspectiva hermenéutica esencial (Martínez 37-38).²³

Rashōmon, es evidente, no es una película que pertenezca al periodo que estudiamos, como no lo es la figura de Kurosawa, a cuyo exceso de protagonismo en la crítica de producciones contemporáneas ya nos hemos referido. Además, Martínez no nos habla del contenido en revistas españolas, sino más bien de la crítica académica anglosajona. Nos interesaba, sin embargo, destacar este ejemplo por diversos motivos, el principal de ellos es que los vicios que muestra este caso no son diferentes a los que observamos en el caso de la crítica hispana actual. El sesgo fundamental es el que entiende la cultura japonesa como un bloque sólido y ahistórico. Al tratar de desentrañar las particularidades de esta cultura pretendemos obtener una fotografía, una idea homogénea y estática. Las dinámicas y procesos internos distorsionan esta posibilidad, haciendo que las ideas simples y los datos que manejamos de esta sociedad, parciales e incompletos, nos resulten aún más confusos, cuando no contradictorios. A esto se une el que la aceptación de que otras culturas, con formas diferentes de pensar y de hacer, pueden alcanzar un alto nivel de desarrollo, requiere una autocrítica que la mirada eurocéntrica aún tiene pendiente procesar. En ese sentido, la idea establecida de un país de contrastes y dualidades nos resulta muy cómoda ya que permite armonizar todas estas contradicciones.

Aunque se trate de un país que ha alumbrado avances científicos y tecnológicos deslumbrantes, se destaca la convivencia entre esta condición innovadora y un apego a lo tradicional para poder seguir considerándolo atrasado. Mientras que cuando desde nuestro lado se toman elementos de otra cultura aplicamos terminología como *inspiración*, *adaptación*, *aprendizaje* o similares, en el caso japonés hablamos de *copia*. Esto permite articular la idea soterrada de una cultura básicamente estancada, sin capacidad de evolución, cuyo éxito económico y tecnológico se basa en la disciplina con que han sabido incorporar a su sistema lo que copian del modelo correcto: el nuestro.

Esta convivencia dual de tradición y modernidad encaja con nuestra visión de este país, pero a su vez también beneficia a los discursos esencialistas autóctonos, por lo que se trata de una idea totalmente implantada y generalmente aceptada por unos y otros.

Así, es difícil –imposible, tal vez– leer algún texto en profundidad sobre Kurosawa que no mencione en primer lugar su condición de descendiente de samuráis. En estos textos no se nos explica con argumentos la relevancia del dato, pero se menciona invariablemente. Probablemente se deba al atractivo que este dato anecdótico aporta al relato, pero como resultado obtenemos la impresión de que ese legado familiar, inevitablemente, infunde a su estilo cinematográfico de alguna característica innata, algo que queda fuera de todo análisis cinematográfico racional, o bien la noción de que las viejas ideas tradicionales siguen vigentes. La asociación automática de todo *jidaigeki* con Kurosawa contribuye a perpetuar estas ideas asumidas.

Esta tendencia a desproveer de evolución histórica y de pensamiento al hecho japonés queda bien ilustrada en los premios y nominaciones al *Oscar* cosechados

23 Del mismo modo, la autora argumenta que los primeros filmes de Kurosawa se analizan casi exclusivamente desde su supuesta *japonesidad* (por sus alusiones a aspectos como las artes marciales o los teatros Kabuki y Nō) sin valorar su complejo análisis de la ideología dominante del momento.

por *Memorias de una geisha* (*Memoirs of a Geisha*, 2005, Rob Marshall) o *El último samurái*, que incluyeron los apartados de mejor dirección artística y la de diseño de vestuario pese a sus numerosos anacronismos y a la convivencia en pantalla de elementos propios de diferentes épocas históricas, mostrando que el interés de su trabajo no depende de la veracidad con que se recree el Japón de época sino la eficacia con que se reproduce una imagen del Japón tradicional como objeto de consumo exótico para el público internacional (Kato 35). A nivel de interpretación crítica, esta tendencia ahistórica tiene un buen ejemplo en *Rashomon*, cuando vemos la dificultad de abstraerse de la idea transmitida por la obra de Benedict, estableciendo determinadas características del *shintō de estado* como elementos inmutables del pensamiento nacional, desechando por ello aquellos elementos de la otra gran religión japonesa que no encajan en dicho esquema.

Curiosa y contradictoriamente, la invocación al budismo está también muy presente en el análisis del cine japonés. La popularidad alcanzada durante el s. XX por el budismo zen en occidente otorga una alta visibilidad a las ideas que se le asocian, que en el caso del cine se ven amplificadas por la cantidad de atención otorgada al ascendente de esta práctica religiosas sobre el estilo de Ozu Yasujirō, tal vez la mayor figura de referencia de esta cinematografía.

Las alusiones al zen se multiplican, aunque sin un conocimiento sólido de sus fundamentos se convierten en asunciones acríticas. En un texto sobre una película coral como es *Hana*, se señala que el «bullicio y agitación» de numerosos personajes anulan la tradicional soledad del guerrero samurái y la «armonía zen a la que aspiraba el *chambara* cuando aislaba a los contendientes en composiciones simétricas y equilibradas» (ChC, mayo 2007, 46). Según discutimos en el apartado inicial, nos resulta conflictivo designar como un *chambara* a esta película en la que los duelos de espadas brillan por su ausencia, pero sobre todo nos parece una simplificación fruto del desconocimiento atribuir a este género semejante aspiración. Los duelos cara a cara acostumbran a marcar la culminación de esta tipología de películas, con el enfrentamiento del protagonista y su enemigo principal, pero no suelen faltar peleas multitudinarias que dificultan la presentación aislada de los personajes y en que el dinamismo y la agitación, no precisamente la armonía, son los elementos predominantes.

En ocasiones, incluso las interpretaciones de las transformaciones históricas contienen paradójicos elementos ahistóricos. En un comentario a *El ocaso del samurái*, se afirma que Iguchi Seibei, el protagonista, «es alguien que en el pasado había vivido para la violencia y ahora, desde su viudedad, ha dejado de lado su antiguo oficio de samurái porque está entregado al cuidado de sus dos pequeñas hijas y de su madre, anciana y senil, labrando su modesta granja y trabajando humildemente en un empleo de baja estofa» (Dp, abril 2005, 22). Se trata de un error interpretativo que reduce siglos de evolución histórica en la vida de un solo personaje. Ciertamente, la casta samurái surge y se consolida en la cúspide de la jerarquía social como estamento militar. Pero su actividad guerrera queda interrumpida y pasa a ser meramente nominal una vez que se produce la unificación política del archipiélago. El trabajo que desarrolla Iguchi es el propio de su rango dentro de la organización social samurái de su época. No tuvo un pasado de violencia porque nació al final de esos casi tres siglos de paz. Este largo periodo es precisamente lo que lleva a los samuráis a la obsolescencia y el bloqueo social que muestra la película, contradicciones que marcan el final de esa época, como la conclusión del filme prefigura cuando, esta vez sí, Iguchi debe incorporarse a filas en el contexto de los movimientos que desembocarían en el derrocamiento del poder establecido.

Es decir, el relato muestra exactamente lo contrario de lo que describe el artículo: un hombre de paz –no sólo por la época, sino por la actitud y declaraciones del personaje durante la narración– que se ve involuntariamente arrastrado a la violencia. Lo que el visionado de la película hace evidente se ve de forma opuesta bajo el prisma reduccionista del inmovilismo histórico con que observamos al Japón, que entendemos como una entidad sociocultural inmutable hasta que la irrupción del elemento occidental, no la lógica de unos determinados procesos históricos, la obliga a modernizarse.

Esta idea se materializa en varios comentarios sobre *Gohatto* (『御法度』, 1999, Ōshima Nagisa), película en que se advierten «tonalidades graves y severas, y desde una estética dominada por rojos y negros, un relato que indaga en la trastienda de los códigos de honor, de la disciplina militar y del oscurantismo propio de una casta de élite en el Japón que vivía todavía –a mediados del siglo XIX– en las formas históricas de la edad media» (Dp, junio 2000, 29). Se trata de una afirmación que, sin ser falsa, incorpora un matiz cuestionable. Es cierto que el país, hasta entrada la segunda mitad del XIX, continuaba con una estructura política equiparable formalmente a la del feudalismo que caracteriza la edad media europea. Pero es igual de cierto que no estamos hablando de Europa. ¿Es posible aplicar directamente esta terminología al caso nipón?

De entrada, es complejo aplicar una periodización equiparable a la nuestra sobre la historia japonesa. En ese empeño, se podría designar como época clásica, entendida en el sentido grecolatino de florecimiento civilizatorio y artístico, a la prolongada *era Heian* (794-1185), asignar un carácter equivalente a la Edad Media a las etapas posteriores de desmembración del país y continuas guerras civiles como en el *periodo Muromachi* (1337-1573), y entender la reunificación y pacificación del país del *periodo Tokugawa* o *Edo* (1603-1868) como por una suerte de Edad Moderna. Sin embargo, haciéndolo así, las fechas bailan considerablemente respecto al referente europeo, además de que en la *era Edo*, el mantenimiento de las estructuras feudales y el posterior decreto de prohibición del cristianismo y limitación de la admisión de extranjeros, que contrasta con la era de internacionalización que supuso la modernidad en Europa, dificultan la operación. En lugar de descartar esta periodización por inadecuada, lo que se hace es alargar la consideración de Edad Media hasta fechas que en el caso europeo son estudiadas ya como época contemporánea. Eso tiene el efecto de inducirnos a certificar el atraso civilizatorio nipón, pues mientras en Europa florece el racionalismo y nos encontramos inmersos en la revolución industrial, ellos siguen sumidos en los oscuros tiempos medievales. La idea generalizada es que fue la llegada de la flota de barcos negros, comandada por el Comodoro Perry, el elemento –occidental, por supuesto– que fuerza la apertura de relaciones internacionales, iniciando con ello el proceso que acabaría con semejante atraso.

Este discurso asumido, olvida el desarrollo durante el *periodo Edo* de una estructura de ciudades que, si bien surge como respuesta a las necesidades de esa clase dirigente feudal, permite el establecimiento y ascenso económico de la clase artesana y comercial que les suministra bienes de consumo. Aun sin acceso al poder político nominal, este estamento burgués se convierte de facto en el motor económico del país y las élites pasan a depender de su capacidad financiera. En este proceso tienen lugar fenómenos como el desarrollo de unas industrias de entretenimiento de masas, como ejemplifican el florecimiento del teatro kabuki o los grabados ukiyo-e (Hanley 660-705).

Urbanización, intercambio económico equiparable al capitalista o consumo de bienes culturales producidos para masas, son elementos que acercarán a la cultura nipona más a la contemporaneidad que a lo medieval, pero que quedan excluidos del relato establecido.

Volviendo a *Gohatto*, sus protagonistas de son los miembros de la milicia conocida como *Shinsengumi*, que en otra crítica al filme se define como «una guerrilla armada xenófoba de veinticuatro jóvenes guerreros contrarios a la apertura del país y obligados a capitular en 1967 [sic] con el establecimiento de una monarquía absoluta encargada del proceso de modernización del país» (Dp, octubre 2002, 28). Sin ser esencialmente errónea – salvando el gazapo en la fecha–, la simplificación en que incurre esta descripción tiene implicaciones delicadas. Cuando se considera que el fin del periodo medieval fue forzado por la acción extranjera, el componente xenófobo que se atribuye a esta fuerza militar parece asimilarse a una expresión espontánea de la voluntad nacional. Al no especificar la lógica de tensiones sociales, luchas de poder e intrigas políticas que sustentan la aparición del *Shinsengumi*, se refuerzan determinadas ideas sobre el progreso civilizatorio japonés. Es decir, se trasmite la idea de una sociedad xenófoba y cerrada, supeditada a un impulso civilizatorio impuesto por occidente.

No es este el espacio para establecer una definición de *Shinsengumi* ni para debatir los pormenores de aquel momento histórico, pero tampoco debiera serlo una reseña cinematográfica. Igualmente, no pretendemos acusar al autor del texto de tener una segunda intención, más bien apreciamos falta de conocimientos del contexto. Sin duda el propio escritor debe ser consciente de esta limitación, ante lo cual sería sensato esperar que el analista mantenga su comentario dentro de parámetros menos comprometidos. Si posteriormente el texto comenta, como de pasada, que el filme recrea un mundo «puesto en escena de forma voluntariamente anacrónica, marcada por un gusto hacia el clasicismo heredado de los viejos maestros», bien podría dedicar el artículo a explicar cuáles son estos referentes clásicos y aclarar cómo se articula esta afirmación con la trayectoria de Ōshima, precisamente caracterizada por iniciar su actividad cinematográfica con un manifiesto de rechazo a los viejos maestros (Michelson, 208). Pese a esta contradicción flagrante, en ningún momento se duda de que incardinar una película *jidaigeki* en la tradición de los clásicos resulte adecuado.

Entre las reseñas de *La espada oculta* (『隠し剣 鬼の爪』 *Kakushi ken: Oni no tsume*, 2004, Yamada Yōji), encontramos un ejemplo más sangrante, cuando un artículo sitúa la acción, erróneamente, en el periodo Meiji, «momento de grave crisis identitaria en ese Japón feudal secularmente cerrado a Occidente, estremecido por una terrible esquizofrenia cultural: es la frontera entre el traje y la corbata occidentales y el kimono –cf. El ridículo *look* “a la inglesa” del instructor militar–, entre el nuevo paso erguido y los tradicionales andares encorvados debido a las ligaduras que los niños, antes de alcanzar la pubertad, debían llevar en pies y piernas» (Dp, enero 2006, 32-33). Esperamos que la vestimenta inglesa le resulte ridícula al autor por contraste con el resto de personajes, no por una idea bastante más controvertible como sería el hecho de que la vista alguien de otra raza. Lo que sí nos resulta ridículo es la inexplicable alusión a las piernas atadas de los niños. Un dato que el autor se saca de la chistera, pero al lector medio no le costará otorgar credibilidad en el marco de un texto plagado de referencias históricas y literarias, repleto de citas cultas que equiparan

el estilo del filme con los poemas haiku del popular Bashō Matsuo,²⁴ generando con ello la impresión de dominar el contexto cultural que recrea la película.

Es comprensible que, sin ser necesariamente buen conocedor del contexto histórico, estos detalles queden fuera de las posibilidades de análisis del crítico. Somos conscientes, por tanto, de que en este terreno jugamos con la ventaja de la especialización que nos da nuestra disciplina. Sin embargo, cabe notar que determinados textos han sabido sortear con solvencia estos peligros, comentando los aspectos históricos sin pormenorizar para no pisar terrenos incómodos por desconocidos. Un ejemplo es la aproximación a *Hara-Kiri: muerte de un samurái* en las páginas de *Cahiers du Cinéma España*. En lugar de una crítica del filme, el autor entrega dos, la primera centrada en situar el film en la trayectoria de Miike Takashi y la segunda para compararlo con el trabajo de Kobayashi Masaki en 1962, que la película re-versiona. En ese primer texto, tras una descripción argumental, leemos: «olvidemos el lugar y el periodo histórico en el que nos sitúa Miike; Hara-kiri habla sobre el sufrimiento de los desempleados» (ChC, julio 2012, 34-35). Pudiendo leer la película desde las experiencias propias del presente, no es necesario aventurarse a interpretaciones históricas y culturales alejadas.

Aunque no hable de un *jidaigeki* japonés, no queremos dejar de exponer un ejemplo más, con extractos de un texto de título tan significativo como *El crítico ignorante*:

«[...]muy pocas veces los de nuestro oficio estamos dispuestos a reconocer que no sabemos de un determinado director, o que no estamos en condiciones de hablar de él. Y eso es precisamente lo que me ocurrió el otro día cuando fui a ver *Dumplings* [(Ji ã ozi, 2005)], de un cineasta llamado Fruit Chan del que –lo diré sin más rodeos– sólo conocía el nombre. ¿Qué hacer en estos casos? ¿Buscar información y soltarla en el primer párrafo de la crítica? ¿O enfrentarse a la película sin más armas que la propia virginidad al respecto? Y, en ese caso, ¿qué escribir? ¿Por qué siempre actuamos como si domináramos todos los temas? [...] Cuando terminó la proyección de *Dumplings*, seguía sin saber quién era Fruit Chan, [...] me enteré por ejemplo, de que *Dumplings* es una ampliación del episodio que el propio Chan rodó para el largo *Three... Extremes*, [(*Saam gaang yi*, 2004) ...] que afortunadamente pasaban en el mismo cine. La vi, pues, y mis sospechas se confirmaron. *Dumplings* es la obra de alguien que sabe muy bien lo que quiere. Y lo que quiere Chan, o por lo menos lo que a mí me parece que quiere, es realizar una fábula política a partir de una película de género, un poco en la tradición de Larry Cohen, Joe Dante o John Carpenter. [...] Pero ¿qué hay de mi conocimiento del cine oriental de ahora mismo? Lo que más me gusta de él –Hou Siao-sien, Tsai Ming-liang, Hong Sang-soo, Apit-chatpong Weerasethakul...– tiene mucho que ver con la modernidad europea, de Antonioni a Truffaut, y por lo tanto me veo obligado a analizarlo más desde esa perspectiva que desde una tradición asiática que desconozco» (Dp, abril 2006, 17).

Como síntesis de lo visto en este apartado, podemos afirmar que la exhibición de una estética culturalmente diferenciada es un poderoso atractivo al que el analista

24 Por cierto, otro de los estereotipos invocados con frecuencia. No es de extrañar, ya que el haiku es una de las manifestaciones culturales japonesas mejor difundidas. Además, en el ámbito del análisis cinematográfico, su uso es un recurso consagrado por una obra de gran repercusión como el *To the Distant Observer* de Noël Burch (1979).

tiende a fiar su argumentario, ante la ansiedad de encontrar un argumento fuerte para el comentario crítico en una obra sobre la que los referentes son escasos y débiles. Aunque el analista sea consciente de las deficiencias, como el lector medio se maneja en un mismo marco de referencias, no se da una exigencia que corrija esta desviación. Por el contrario, la tendencia se ve reforzada con cada nuevo texto que vuelve a incurrir en la apelación a las mismas ideas. No tratamos, por tanto, de criticar a los críticos por ignorar de la historia japonesa, ni de arrogarnos en exclusiva la facultad de analizar estos aspectos. Lo que criticamos aquí no es lo erróneo de la interpretación, sino la persistencia en analizar las películas en base a aspectos de los que no se dispone un conocimiento contextual sólido, ya que consideramos que los errores en los que se incurre por la ausencia de elementos de juicio apropiados, como hemos querido mostrar con los últimos ejemplos aportados, son evitables.

El estatus del *Jidaigeki* contemporáneo

Al respecto del estreno del *Zatoichi* de Kitano, encontramos un artículo que describe esta producción como una «incursión del siempre desconcertante actor-guionista-realizador japonés en el comercial universo del cine de samuráis» (F, febrero 2004, 94). ¿Es adecuado hablar de cine comercial en este contexto? Los datos expuestos por el productor Yamamoto Ichirō no parecen confirmarlo.²⁵ Veamos como lo argumenta.

En el contexto de la crisis tras el estallido de la burbuja económica en Japón, señala Yamamoto, la reconversión del sector audiovisual tras el colapso del sistema de estudios culmina en un modelo de producción por comité. Este sistema implica la conjunción de diversas empresas para ejecutar cada proyecto fílmico, por lo general una de las tres *majors* supervivientes del anterior modelo de estudios, más otras cinco compañías: una productora, un canal de televisión, una empresa publicitaria, un grupo de comunicación y otra compañía comercial –de algún sector que de alguna forma se relacione con los contenidos o temática del film–, de manera que entre ellas complementan las necesidades de producción, promoción y explotación del film. Esto lo convierte en un sistema eficiente y minimiza los riesgos, ya que garantiza la especialización en cada etapa del proceso y divide la inversión requerida. Pero también comporta un reparto de ingresos, con lo que se requiere un éxito significativo para que los beneficios sean destacados (Yamamoto 308).

Por otro lado, una negociación multilateral requiere tener un proyecto muy convincente para implicar a tantas de partes para sacarlo adelante. Esto condujo a la práctica desaparición del *jidaigeki* hacia finales de los años 90, al considerarse producciones de riesgo. La necesidad de una inversión importante como la requerida para crear unos decorados específicos y gestionar el atrezzo y vestuario adecuados, no se veía compensada por una audiencia potencial abundante, lo que se unía al envejecimiento de los profesionales experimentados en este tipo de películas, cada vez menos numerosos (Id. 307). Ante el desinterés del público joven y la contención del consumo en las audiencias de edad más avanzada, el cine de época parecía agonizar (Id. 306), en marcado contraste con la afirmación que encabeza este epígrafe.

25 En el artículo de Yamamoto podemos igualmente contrastar otra afirmación que habla de la renovada popularidad del *chanbara* en función del “éxito en Japón de *Love & Honor* (2006)”, de Yamada (ChC, mayo 2007, 44). Yamamoto, productor ejecutivo de la cinta, señala el escaso éxito cosechado en Japón. ¿En que basa, pues, el autor esa afirmación no contrastada?

Una película como *El ocaso del samurái*, supuso en su momento una excepción que contribuyó a revitalizar el cine japonés de época. Si el proyecto obtuvo luz verde fue por el empeño personal de su director, Yamada Yōji, por su prestigio y su estatus personal dentro de la organización de Shochiku, conjunto de factores que facilitaron que excepcionalmente se aprobara la propuesta que, inesperadamente, se convertiría en gran éxito que recuperaría prestigio y visibilidad para el *jidaigeki*, generando una relativa recuperación del número de producciones. Davis señala lo irónico de que en esta revitalización del *jidaigeki* jugase un papel importante «its disappearance from Japanese movie screens and mindscreens, providing opportunities for a powerful novelty-effect via temporary forgetting. As producers and marketing executives finds ways of amalgamating global audiences and building synergies, the distinctions marking erstwhile Japanese genres like *jidaigeki* or yakuza pictures starts to fall away» (Davis 198).

La observación de Davis es pertinente, pero tal vez demasiado apegada al punto de vista occidental. Esta revitalización ha tenido un impacto moderado en el público japonés, pero más importante a nivel de visibilidad internacional, incluyendo una nominación al premio *Oscar*, y las posteriores incursiones de figuras de autoridad como Kitano con *Zatoichi* y Miike con *13 asesinos* y *Hara-kiri*, o del propio Yamada con sus dos siguientes trabajos. Todos estos títulos contaron con distribución en España, algo llamativo cuando Miike, más allá del circuito de festivales, es una presencia sólo esporádica en salas comerciales, por no recordar que el propio Yamada desembarco en nuestras pantallas con esta trilogía de producciones cuando jamás habíamos tenido acceso a su amplia y destacada filmografía previa.

En la recuperación del *jidaigeki*, Davis detecta una doble vía. Por un lado, hay una línea de producciones para las que las convenciones del Japón tradicional «like *katana* longsword, *chonmage* topknot, *ninja* and *seppuku* are the stuff of international advertising and video games, rather than a Japanese cinematic tradition, still less an actual historical period with flesh-and-blood figures» (Davis 198). En esta tendencia, con cintas como *Owls Castle* (『梟の城』 *Fukurō no Shiro*, 1999, *Shinoda Masahiro*), *Samurai Resurrection* (『魔界転生』 *Makai Tensho*, 2003, *Hirayama Hideyuki*) o *Azumi* (『あずみ』, 2003, *Kitamura Ryūhei*), Davis detecta una estética deudora del mundo del cómic y afirma que es la garantía de supervivencia del *jidaigeki* en las pantallas, aunque eso haga más difícil de comprender el éxito de la línea alternativa, que paradójicamente es la que sí se apoya y trata de recobrar esa tradición cinematográfica interrumpida. Películas como *El mar que nos mira* (『海は見ていた』 *Umi wa miteita*, 2002, *Kumai Ken*) o *After the Rain* (『雨あがる』 *Ame agaru*, 1999, *Koizumi Takashi*) precedieron al impacto de *El ocaso del samurái* y las dos películas posteriores de Yamada, teniendo un excepcional caso intermedio en *Zatoichi*. El autor niega la etiqueta impuesta por la crítica que define los films de Yamada –y sus precedentes– como «home dramas with topknots», no porque no sea ajustada como definición, sino por trivializar el fondo de unas películas que sitúa entre lo mejor del *jidaigeki* humanista de Kurosawa, de *El intendente Sansho* (『山椒大夫』 *Sanshō Dayū*, 1954, *Mizoguchi Kenji*) o de *Humanidad y globos de papel* (『人情紙風船』 *Ninjō Kami Fūsen*, 1937) de *Yamanaka Sadao* (Davis 199).

De la afirmación de Davis se infiere una cierta incapacidad para entender a los nuevos públicos internacionales del cine de época japonés. El autor acierta a detectar la existencia de determinadas corrientes que generan universos cinematográficos diferenciados a nivel de recepción y de difusión, pero yerra al pensar estos están radicalmente separados. Por un lado, el punto de vista de la cinefilia clásica es el que

domina en las instancias institucionales, por lo tanto las películas que aluden a una determinada tradición, como las que menciona Davis, son las que obtendrán cobertura por parte de la crítica establecida y dispondrán de una mayor facilidad de acceso a los circuitos de distribución ortodoxos, lo que a su vez aumentará su visibilidad y amplificará el eco mediático que, en definitiva, es lo que consolida la capacidad de pervivencia de las obras.

Pero, aparte de a unos determinados recursos estéticos y narrativos propios de manifestaciones como el cómic y el videojuego, los jóvenes espectadores occidentales están habituados a unas temáticas que o bien han dejado de resultarles exóticas, por exposición continuada a las mismas, o bien les resultan atractivas justamente por su exotismo, pero en cualquier caso las recreaciones de época de la cultura japonesa ya no les resultan del todo ajenas. Es decir, no es exclusivamente el estilo lo que determina el interés de los nuevos espectadores, a quienes no necesariamente les plantea un conflicto acercarse a ambas formas de concebir el cine de ambientación histórica. La perplejidad de Davis parece originarse por su punto de vista “desde el centro”, desde la posición hegemónica que implica la cinefilia institucionalizada en el entorno occidental, bajo la cual, de alguna manera, se interpreta como un opuesto a ese público más cercano a los márgenes, a las expresiones cinematográficas de procedencias exóticas y contenidos reconocibles en esa categoría –acuñada por la propia institución cinéfila– de los llamados cines *de género*. Las instancias cinéfilas, como si se tratase de una postura natural, metabolizan su propia resistencia a legitimar aquello que no se ajusta a su visión ideal de lo cinematográfico y eso les impide comprender la transversalidad con que una película de samuráis de perfil más clásico puede apelar a los espectadores.

Una de las ideas aplicadas comúnmente por la crítica al análisis del *cine oriental* contemporáneo pasa por señalar los nuevos discursos y prácticas en el espacio del cine *de género*. Replanteamiento, juego, cuestionamiento, actualización, exploración de sus límites, hibridación, desarticulación; estos son algunos de los términos con que habitualmente se analiza el uso contemporáneo de los rasgos genéricos. Vamos a profundizar en ello con un nuevo ejemplo:

«*Azumi* transmite la sensación de que Kitamura se ha replanteado algunas cosas con respecto a *Versus* [(『VERSUS』, 2001)], entre ellas la convicción de que el *chambara*, tal y como existió en el pasado, ya no es posible en un momento como el actual, pero al mismo tiempo el realizador tampoco ha pretendido ceder, sin más, a una actualización del género, intentando en cambio una especie de híbrido conciliatorio entre pasado y presente. [...] el film es una nada disimulada mezcla de *chambara* y “película para jóvenes”, que acusa además influencias esporádicas del *wuxiapian* (esos saltos y caídas de dimensiones desproporcionadas de los espadachines) y, sobre todo, del *manga*, o cómic japonés, algo que parece bastante lógico habida cuenta de que la película se inspira en el *manga* homónimo de Yo Koyama» (Dp, marzo 2005, 64-65).

Despista un tanto la afirmación sobre el replanteamiento del director entre una película y la siguiente. La narración de *Versus*, de ambientación contemporánea, se inicia con una reyerta entre *yakuzas* en un bosque, que se sitúa sobre lo que largos años antes fue un campo de batalla. En ese momento, los restos humanos de los antiguos samuráis que murieron allí emergen de nuevo, obligando a los modernos delincuentes a batirse a muerte con ellos. Samuráis y *katanas* sí, pero *yakuzas* y *zombis*, desde luego, no son elementos propios del “*chambara*, tal y como existió en el pasado”. En-

tonces, lo que parece proponer el crítico es que *Azumi* representa una recuperación del formato clásico. Pero ¿realmente son dos filmes que presenten un contraste entre sus propuestas? El argumento parece sostenerse en un aspecto tan débil como la ambientación no contemporánea de la historia. El mero hecho de que los personajes vestan kimono y armaduras en lugar de trajes o pantalones vaqueros sirve para leer la película como un intento de recuperación de estilemas clásicos, y obliga al comentarista a contradecirse de inmediato, negando esa posibilidad con la manida idea de la hibridación entre pasado y presente.

La alusión al género chino del *wuxiapian* puede estar bien traída, pero la forma en que está expresada apunta a una muestra más de la asociación indiferenciada de lo “oriental”. Toda una tradición autóctona de luchadores de tiempos pasados caracterizados por saltos desproporcionados ha quedado excluida del análisis. Hablamos del cine sobre *ninjas*, efectivamente muy relacionado con otras manifestaciones genéricas asiáticas, principalmente las producciones hongkonesas de acción, con influencias recíprocas a lo largo de la historia. En cambio, en el momento en que se realizó *Azumi*, esas técnicas coreográficas mediante cables estaban en plena vigencia y popularidad tras el éxito global de *Matrix* (*The Matrix*, 1999, Andy & Lana Wachowski), con lo que el cine hollywoodiense constituiría un referente más inmediato que el hongkonés, más revelador en términos de contextualización. Con este ejemplo vemos hasta qué punto se tiende a limitar el análisis del “cine oriental” sobre sí mismo, como si se tratara de una entidad aislada del conjunto cinematográfico global, lo que sumado a la desinformación sobre ese contexto –se habla de sus géneros, pero desde un conocimiento de los mismos ciertamente limitado– y a una aproximación sesgada a las culturas de origen de esos productos, genera unos discursos más que discutibles.

A nivel autóctono, donde la propia tradición histórica parece no comportar un valor añadido para el público, el rehabilitado *jidaigeki* sobrevive, pero sobresale únicamente cuando presenta aspectos llamativos que hagan destacar la propuesta. Respecto al éxito de *El ocaso del samurái*, Yamamoto comenta una serie de factores que se aliaron para que, después de un estreno discreto a nivel de taquilla, la película ganase notoriedad y remontara el vuelo. Primero, la prensa se hizo eco en varias ocasiones de declaraciones del primer ministro Koizumi, confeso aficionado al cine, recomendando la película, lo que despertó la curiosidad de cierto público adulto y le permitió una interpretación en clave de actualidad. Yamamoto resalta que el gabinete Koizumi «was pressing “painful structural reforms”, and it seems that Seibei, who silently ekes out a humble living while carrying out the domain’s “painful” orders, was a model “national citizen”». De acuerdo o no con la política gubernamental, el público debió sentirse identificado con los esfuerzos y penalidades del protagonista (Yamamoto 325).

También tuvo repercusión mediática que una gran estrella de la música pop a nivel nacional, la cantante Utada Hikaru, recomendase la cinta a través de sus medios en Internet, lo que hizo aumentar el interés entre sus numerosos seguidores. La obtención de numerosos premios a nivel nacional permitió alargar su estancia en cartelera, que se prolongó aún más tras anunciarse su selección para ser exhibida en la *Berlinale*. Finalmente, la nominación para un premio *Oscar*, algo que la industria japonesa llevaba más de 20 años esperando, acabó de catapultar la recaudación total (Yamamoto 325).

Como ocurre en general con los filmes de vocación comercial, el éxito de una película *jidaigeki* puede depender de que cuente con una estrella pop de moda en el reparto o algún elemento excéntrico. Un buen ejemplo es la curiosa *The Lady Shogun and Her Men* (『大奥』 *Ōoku*, 2010, Kaneko Fuminori), basada en un *manga* de éxito cuyo argumento

plantea un total vuelco en los papeles de género, presentando la vida palaciega en Edo bajo una cúpula militar y política femenina, atendida por un contingente masculino de sirvientes y concubinos. Esta producción, desconocida en nuestro entorno, lograba en Japón una recaudación de alrededor de 27 millones de dólares. Coincidió en cartelera con *13 asesinos*, que más tarde se proyectaría en España entre alabanzas de la crítica por su clasicismo, pero la película de Miike no alcanzó ni la mitad de la taquilla que aquella, quedándose en una recaudación inferior a los 16 millones (Yamamoto 307).

En definitiva, mientras el *jidaigeki* se mantiene con cierta precariedad en su país de origen y en buena medida lo hace apoyado en una dinámica de reformulación temática, estética y de estrategia promocional, intensamente vinculada a la evolución cinematográfica internacional, nuestra percepción lo entiende como epítome del cine japonés, garantía de éxito popular y depositario de unos valores morales y estéticos deudores del clasicismo y la tradición.

Recapitulación y síntesis

Iniciamos el recorrido de este capítulo pormenorizando determinadas implicaciones terminológicas. Nos referíamos a una comprensión deficiente de etiquetas sobre el cine japonés de época que no necesariamente se adecuan a nuestra noción de género, además de por una cierta confusión sobre lo que comportan. Así, tildar un filme como *Hana* de «chambara pacifista» (ChC, mayo 2007, 44) es una muestra de esta incompreensión. Se puede dar el caso de un *chambara* con mensaje pacifista, por supuesto, pero no de uno que renuncie a las luchas coreográficas de espadachines, ya que esto es lo que constituye el fundamento de ese género. Aquí vemos como se produce la confusión, por equiparación, entre *chambara* y *jidaigeki*, entre género o simple etiqueta que identifica una ambientación histórica, cuando la recreación de época, incluso la presencia de samuráis armados en pantalla, lógica por constituir la élite dirigente de aquellos tiempos, no garantiza que nos encontremos ante el despliegue de violencia y artes marciales que en ocasiones parece darse por descontado, como vemos en una reseña sobre *Hana*: «Para empezar, creo que es importante hacer una matización, para que nadie se llame a engaño. He de reconocer que no soy el mayor fan de los films de artes marciales, [...] Eso explica que siempre me sienta aliviado cuando alguien hace una propuesta heterodoxa y arriesgada, como Wong Kar-Wai con *Ashes of Time* o Kitano con *Zatoichi*. También explica mi entusiasmo con un film como *Hana*, que tiene una vocación rupturista con el cine de samuráis» (Dp, mayo 2007, 19). La ecuación samuráis–artes marciales resulta aquí explícita, como lo es también la necesidad de apelar a unas figuras de autoridad, en este caso Kitano y un algo desubicado Wong, difícil de relacionar con el cine de samuráis, pero que por lo general hemos visto manifestarse mediante el sonoro y omnipresente nombre de Kurosawa.

Junto a la invocación a los maestros la otra gran característica de la reacción crítica ante un *jidaigeki* es la forma en que los aspectos culturales absorben la atención del comentarista, con todo el esfuerzo hermenéutico centrado en aspectos de la tradición ancestral. A esto se unen las generalizadas carencias en cuanto a conocimientos específicos, lo que genera apreciaciones equívocas e interpretaciones sesgadas, enraizadas en ideas estereotipadas de fuerte implantación. El ejemplo analizado del artículo titulado *El crítico ignorante*, que apoya su argumentario exclusivamente en los aspectos en los que el autor sí se mueve con comodidad, es algo excéntrico y difícilmente generalizable, pero muestra la posibilidad de alternativas para hacer recaer

el análisis en aspectos de los cuales el crítico sí tiene un dominio real, absteniéndose así de esas prácticas que hemos descrito como sesgadas, tan inadecuadas como evitables.

La legitimidad de la institución crítica depende de su control del discurso. En su momento, la aceptación de determinados cineastas japoneses se produjo en función de las necesidades de esta institución. El concepto de autoría y el desafío al concepto de clasicismo hollywoodiense requería el surgimiento de figuras que cumplieran ese perfil. El exotismo estético y formal del desconocido, pero muy desarrollado, cine japonés fue la pieza perfecta para encajar en ese esquema. Emergen entonces una serie de figuras de autoridad, que son las que desde entonces el aparato crítico maneja, con alguna adición posterior en función de los vaivenes teóricos. El discurso en torno a estas figuras y sus estilos y temáticas está tan fuertemente implantado que dificulta la aceptación de nuevas estrategias de aproximación.

El retorno del cine japonés, a mediados los 90, evidencia fisuras y contradicciones con el discurso establecido. Los nuevos autores, temas y estilos demandan el desarrollo de un nuevo relato, que tal vez requiere herramientas de análisis nuevas. La tensión que esto produce genera una ansiedad que el *jidaigeki*, al menos aparentemente, permite mitigar. La aparición de elementos que recuerdan el cine japonés ya domesticado por la institución les ofrece la cómoda posibilidad de recurrir al discurso previamente establecido, sobre el que tienen el dominio. Ante la reaparición en pantalla de los samuráis, la reacción es lógica: aferrarse aún más a los viejos conceptos de legitimidad. Sin embargo, también el cine de samuráis ha cambiado. Los conceptos momificados que se invocan no sólo no son aplicables a las nuevas producciones, sino que la perspectiva actual, con parte del público mejor informado en la especificidad cultural y una reformulación académica de las herramientas y enfoques de análisis, el discurso tradicional se ve también cuestionado.

Como hemos visto –como en el ejemplo de *Rashomon*– las anticuadas aproximaciones a Kurosawa ignoran, por lo general, las dinámicas de modernidad que articulan su cine. Kurosawa, señalado como “el más occidental de los japoneses”, encaja bien en esa idea asumida de la coexistencia tradición–modernidad, combinando un moderno estilo y puesta en escena, equiparable a la occidental, pero atribuyendo un componente ancestral e inmutable a los contenidos. Si el punto de partida y referente ineludible es mal comprendido, difícilmente se puede articular un análisis efectivo a partir de esas premisas.

El ejemplo de las películas de Kitamura Ryūhei, nos ayuda a visualizar el desconocimiento de los géneros en la región de Asia Oriental, su configuración, dinámicas e interconexiones, así como los intercambios e influencias a nivel global.

Culminábamos el recorrido comentando el estatus reciente del *jidaigeki*. Esto nos ha permitido cuestionar ideas comúnmente aceptadas que designan el *jidaigeki* como epítome y máximo exponente de la esencia cinematográfica japonesa, abogando por configurar una idea de su articulación en la actualidad del cine nipón más ajustada a los datos reales. Una situación actual en que las cifras apuntan a que este tipo de expresión cinematográfica sobrevive dignamente, pero con cierta fragilidad, mientras a nivel estético y formal se puede apreciar una evolución tan natural como la observable en cualquier otra tipología cinematográfica, igualmente supeditada las modas, preferencias populares e influencias cinematográficas de alcance internacional.

Bibliografía

- Benedict, R. (2003): *El Crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa*, Madrid: Alianza.
- Burch, N., & Michelson, A. (1979): *To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema*, London: Scolar Press.
- Davis, D.W. (2006): “Japan: Cause for Cautious Optimism”, en A.T. Cieko (ed.), *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame*, Oxford: Berg Publishers, pp. 193-206.
- Hanley, S.B. (1991): “Tokugawa Society: Material Culture, Standard of Living, and Life-Styles”, en J.W. Hall (ed.) *The Cambridge History of Japan*, Cambridge: Cambridge University Press, Vol. 4, pp. 660–705.
- Kato, M. (2006): “Exploring the Japanese Heritage Film”, *Cinema Studies*, nº1, pp. 21-49.
- Martinez, D. (2009): *Remaking Kurosawa*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Michelson, A. (ed.) (1992) *Nagisa Oshima, Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Oshima, 1956–1978*, London: MIT Press.
- Nornes, A.M. (2007): *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schilling, M., “Is Asian cinema caught in a festival feeding frenzy?”, *The Japan Times* (18 marzo 2015), URL <http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/03/18/films/asian-cinema-caught-festival-feeding-frenzy/#.VQoxto6sWSp> Consultado el 20-04-2016.
- Weinrichter, A. (2002): *Pantalla amarilla: el cine japonés*, Madrid: T&B Editores.
- Wells, M.A. (2006): “Satire and Constraint in Japanese Culture”, en J. Milner Davies (ed.), *Understanding Humor in Japan*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 193–217.
- Yamamoto, I. (2014): “The Jidaigeki Film Twilight Samurai — A Salaryman–Producer’s Point of View”, en D. Miyao (ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford: Oxford University Press, pp. 306–325.

Filmografía

- After the Rain (『雨あがる』 *Ame agaru*, 1999, Koizumi Takashi)
- Azumi (『あずみ』, 2003, Kitamura Ryūhei)
- casa del tejado rojo, La (『小さいおうち』 *Chiisai Ouchi*, 2014, Yamada Yōji)
- Dumplings (Ji ă ozi, 2005, Fruit Chan)
- espada oculta, La (『隠し剣 鬼の爪』 *Kakushi ken: Oni no tsume*, 2004, Yamada Yōji)
[También conocida bajo el título de The Hidden Blade]
- Fortaleza escondida, La (『隠し砦の三悪人』 *Kakushi toride no san akunin*, 1958, Kurosawa Akira)
- Gohatto (『御法度』, 1999, Ōshima Nagisa)
- Hana (『花よりもなほ』 *Hana yori mo naho*, 2006, Koreeda Hirokazu)
- Hara-kiri (『切腹』 *Seppuku*, 1962, Kobayashi Masaki)
- Hara-kiri: muerte de un samurai (『一命』 *Ichimei*, 2011)
- Humanidad y globos de papel (『人情紙風船』 *Ninjō Kami Fūsen*, 1937, Yamanaka Sadao)
- intendente Sansho, El (『山椒大夫』 *Sanshō Dayū*, 1954, Mizoguchi Kenji)

Kabei: nuestra madre (『母べえ』 *Kābē*, 2008, Yamada Yōji)
Kaidan (『怪談』, 2007, Nakata Hideo)
Kozure okami (『子連れ狼』 *Kozure ōkami*, 1972, Misumi Kenji)
Kwaidan (『怪談』, 1964, Kobayashi Masaki)
Lady Shogun and Her Men, The (『大奥』 *Ōoku*, 2010, Kaneko Fuminori)
Love and Honor (『武士の一分』 *Bushi no ichibun*, 2006, Yamada Yōji)
mar que nos mira, El (『海は見ていた』 *Umi wa miteita*, 2002, Kumai Ken)
Matrix (*The Matrix*, 1999, Hnas. Wachowski)
Memorias de una geisha (*Memoirs of a Geisha*, 2005, Rob Marshall)
ocaso del samurái, El (『たそがれ清兵衛』 *Tasogare Seibei*, 2002, Yamada Yōji)
Otōto (『おとうと』, 2010, Yamada Yōji)
Owls Castle (『梟の城』 *Fukurō no Shiro*, 1999, Shinoda Masahiro)
puerta del infierno, La (『地獄門』 *Jigokumon*, 1953, Kinugasa Teinosuke)
Ran (『乱』, 1985, Kurosawa Akira)
Rashomon (『羅生門』 *Rashōmon*, 1950, Kurosawa Akira)
Rebelión (『上意討ち 拝領妻始末』 *Jōi-uchi: Hairyō tsuma shimatsu*, 1967, Kobayashi Masaki)
Samurai Fiction (『SF サムライ・フィクション』 *Esu Efu Samurai Fikushon*, 1998, Nakano Hiroyuki)
Samurai Resurrection (『魔界転生』 *Makai Tensho*, 2003, Hirayama Hideyuki)
Sanjuro (『椿三十郎』 *Tsubaki Sanjūrō*, 1962, Kurosawa Akira)
siete samuráis, Los (『七人の侍』 *Shichinin no Samurai*, 1954, Kurosawa Akira)
Three... Extremes (*Saam gaang yi*, 2004, Fruit Chan & Park Chan-wook & Miike Takashi)
último samurai, El (*The Last Samurai*, 2003, Edward Zwick)
Una familia de Tokio (『東京家族』 *Tōkyō Kazoku*, 2013, Yamada Yōji)
Versus (『VERSUS』, 2001, Kitamura Ryūhei)
Yojimbo (『用心棒』 *Yōjinbō*, 1961, Kurosawa Akira)
Zatoichi (『座頭市』 *Zatōichi*, 2003, Kitano Takeshi)
13 asesinos (『十三人の刺客』 *Jūsannin no Shikaku*, 2010, Miike Takashi)

Entre la hibridez y las alteridades:

Los casos de Bleach y Highschool of the Dead

Analia Lorena Meo
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En este texto se realizó una aproximación al análisis de los mangas (historietas japonesas) *Bleach* (ブリーチ *Burīchi*, 2001-2016) y *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*, 2006-2013-inconcluso). En el primero, se estudia la relación entre la sociedad y cultura japonesa. Más puntualmente, las representaciones que son plasmadas en sus páginas acerca de la mixtura entre lo tradicional y la modernidad nipona. En el segundo, las posiciones dicotómicas entre un “Nosotros” y un “Ellos” (también presentes en *Bleach*) en una ambientación apocalíptica zombi en Japón a comienzos del siglo XXI. Si bien estas dos tramas narrativas parecen muy distantes y diferentes entre sí, hemos encontrado puntos de contacto que se desarrollarán a continuación.

Abstract.

In this text an approximation was made to an analysis of the manga (Japanese comics) *Bleach* (ブリーチ *Burīchi*, 2001-2016) and *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*, 2006-2013-unfinished). In the first, we study the relationship between Japanese society and culture. More punctually, the representations that are reflected in its pages about the mix between Japanese tradition and modernity. In the second, the dichotomous positions between “We” and “They” (also present in *Bleach*) in a zombie apocalyptic setting in Japan at the beginning of the 21st century. While these two narrative plots seem very distant and different from each other, we have found contact points that will be developed below.

Palabras Clave: Manga, Japón, Zombi, Shinigami, Hibridación.

Key Words: Manga, Japan, Zombie, Shinigami, Hybridization.

Entre la hibridez y las alteridades:

los casos de Bleach y Highschool of the Dead

Nos temen porque no nos pueden ver.

Bleach. Volumen 1.

[...] ¡Quisiera creer en lo que dice! Que hay una razón para que “Ellos” hayan aparecido y que esto se va a poder resolver... ¡Pero no puedo! Y no solamente eso. Además, tengo el presentimiento de que el mundo tal como lo conocíamos ya no existe...

Takashi Komuro

Highschool of the Dead. Capítulo 1, Volumen 1.

Introducción

Bleach (ブリーチ *Burīchi*) es un manga¹ ilustrado y escrito por Kubo Tite² y publicado por IVREA en Argentina³ ¿Cuáles son las razones de la selección de este manga? No sólo nos interesa su éxito en ventas, sino también la cristalización de la condición híbrida de la cultura japonesa, ya que, se produce la combinación de lo tradicional, en lo que incluimos su mitología, religiones, creencias, etcétera y la modernización, en la cual no sólo tenemos en cuenta a las diferentes innovaciones tecnológicas y sus usos sino la vida cotidiana en el marco de un mundo contemporáneo. Asimismo, se ha expuesto la relación entre un “nosotros” humano, un “ellos” legendario y la condición híbrida de su protagonista.

Cabe recalcar que nos referimos al término representación, desde la perspectiva analítica de Carlo Ginzburg (2000):

[...] los maniqués de cera, de madera o de cuero que se colocaban sobre el catafalco real durante los funerales de los soberanos franceses o ingleses con el lecho fúnebre vacío y cubierto por un lienzo mortuario que aún más antigua-

1 La palabra manga fue incorporada en 2012 en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). Es por ello que no utilizaremos la cursiva al mencionarlo.

2 Hacemos referencia a los cinco primeros volúmenes del manga. Además, en el caso de la mención y/o cita de autores, personajes, etcétera, de origen japonés, se nombra primero el apellido y luego el nombre de pila, como se usa en Japón.

3 Editorial de origen argentino que también está presente en el mercado español y finlandés.

mente ‘representaba’ al difunto soberano. La voluntad mimética presente en el primer caso estaba ausente en el segundo, pero en ambos se hablaba de ‘representaciones.’” (p. 85)

Las representaciones plasmadas en los mangas pueden oscilar entre las más fieles a una adaptación más libre (como en otros productos culturales). No sólo nos referimos a la imagen proyectada en el papel (personajes, escenarios, etcétera) sino también al desarrollo de la trama, las habilidades y/o poderes que poseen los seres legendarios, las ubicaciones geográficas, entre otras cuestiones.

Por su parte, *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*) es una historieta nipona guionada por Sato Daisuke⁴ e ilustrada por Sato Shouji. En esta historieta -sobre la cual se realiza una serie de animación japonesa en el 2010, en donde se adapta los cuatro primeros volúmenes de la historia- se narran las distintas dificultades que deben vivir un grupo de adolescentes junto a la enfermera de su colegio durante el apocalipsis zombi.

Ambas tramas narrativas están situadas en un Japón contemporáneo en donde se plasma tanto su sociedad como cultura popular. Sin embargo, en el caso de *Bleach* (ブリーチ *Burīchi*) veremos a continuación que la realidad está vedada, hay un velo que la recubre para que los humanos no tengan contacto con lo sobrenatural. En cambio, en *Highschool of the Dead* (*HOTD*-学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*), se produce una clara ruptura de la barrera realidad/ficción, los muertos vivientes irrumpen en la vida cotidiana generando el resquebrajamiento del status quo de la sociedad en la que las posiciones sociales ya no importan todo lo único que cuenta es la supervivencia del más apto.

Previo al análisis de las tramas narrativas, consideramos importante contextualizar acerca de la circulación del manga en Argentina para manifestar cómo estos bienes culturales de exportación son comprados y consumidos en este siglo XXI no sólo por fanáticos sino también por los investigadores en estos menesteres.

Circulación: legalidad versus piratería

En Argentina, la circulación de la historieta japonesa se balancea entre la distribución legal e ilegal. La venta legal de manga está concentrada actualmente entre cinco editoriales locales: *IVREA* (principalmente), *Larp Editores*, *OVNI Press*, *Utopia editorial* y *Panini Comics Argentina*⁵. Las mismas, realizan sus propias traducciones y poseen las licencias para la venta de determinadas historietas. A través de sus páginas

4 Fallece el 22 de marzo de 2017. Debido a su enfermedad y posterior deceso, la obra no fue finalizada.

5 Se puede consultar las páginas web y Facebook de las editoriales a través de los siguientes enlaces:

<http://www.editorialivrea.com/ARG/comiquerias.htm>
<https://www.facebook.com/ivreality/?fref=ts>
<http://www.larpeditores.com/>
<https://www.facebook.com/Larp.Editores/?fref=ts>
<http://www.ovnipress.com.ar/category/manga/>
<https://www.facebook.com/EditorialOVNIPress/>
<http://utopiaeditorial.com/catalogo/>
<https://www.facebook.com/utopiaeditorial/?fref=ts>
<https://tienda.paniniargentina.com.ar/>
<https://www.facebook.com/paninicomicsargentina/>

webs se puede consultar sus catálogos, futuras publicaciones, fechas de salida, stock y puntos de venta.

Al mercado local también llegan mangas de editoriales extranjeras como Norma editorial o Planeta Cómic, de origen español. Debido al cambio monetario estos productos se ven encarecidos (aunque no hay demasiada diferencia con el valor monetario de los productos argentinos). Yadao (2009) plantea que si la historieta es exitosa se publica luego en formato (単行本 *tankōbon*) (Figura 1), es decir, como volúmenes recopilatorios. Debido a esto, varios editores entran en escena para tratar de conseguir las licencias que mencionábamos hace unas líneas. Estas les permiten a las editoriales tener el derecho exclusivo en su país para editar y publicar la historieta. También manifiesta que, si el cómic japonés es muy exitoso, los editores comienzan a hacer ofertas por los mismos cuando aún están siendo serializados en revistas.

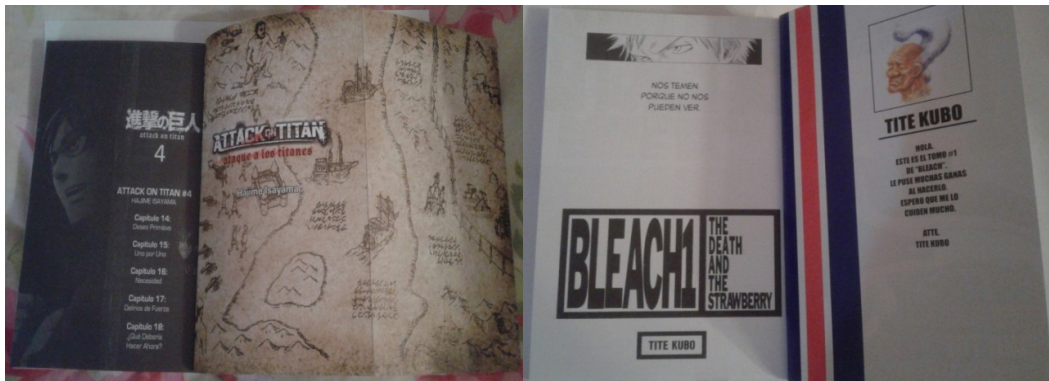
En cuanto a la calidad de impresión y presentación de los volúmenes recopilatorios -este es el formato de venta en Argentina- depende no sólo de la editorial sino del éxito del manga y de la cantidad de tomos. Un *tankōbon* (単行本) más “ostentoso” en cuanto a diseño e impresión, incrementa el costo. Actualmente la venta de un tomo recopilatorio en nuestro país, oscila entre los \$145 (*Bleach*, editorial IVREA) a \$180 (*Attack on Titan*, editorial OVNI Press) (Figuras 2, 3 y 4).



Figura 1. Isayama, H. (2016-2017) *Attack on Titan*. Vol. 1-8. Lomas del Mirador: OVNI Press.



Figura 2. Tapas de *Attack on Titan*. Vol. 4 (OVNI Press) y *Bleach* Vol 1 (IVREA).



Figuras 3 y 4. Contratapa de *Attack on Titan*. Vol. 4 (OVNI Press) y *Bleach* Vol 1. (IVREA).

No estamos incluyendo dentro de este parámetro de precios, ediciones especiales como la de *The Ghost in the Shell* de Shirōw Masamune de editorial Planeta Cómico, a la venta en la tienda Elektra Comics a un valor de \$ 495 (Figura 5). La edición argentina a través de la editorial independiente OVNI Press salió al mercado a \$ 480 compitiendo con la versión importada no sólo en precio sino en calidad (Figura 6).

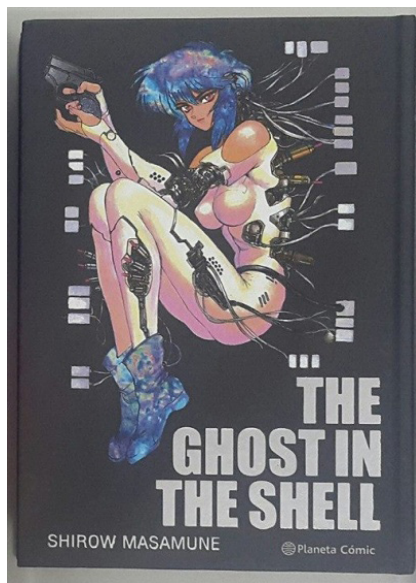


Figura 5. Edición española de Planeta Cómico.



Figura 6. Edición argentina de OVNI Press.

La compra de este producto cultural puede efectuarse en comiquerías, kioscos de diarios y revistas, cadenas de librerías, librerías “independientes” y compra online. Destacamos, en este último caso, a las comiquerías especializadas (Elektra Comics, La Revisteria Comics y CrossOver Comics Store)⁶, que tienen un amplio sector de-

⁶ Se puede consultar su página web y Facebook a través de los siguientes enlaces:

<http://www.larevisteriacomics.com/manga-c-33.html>
<https://www.facebook.com/LaRevisteriaComics>
<http://www.elektracomics.com.ar/>

dicado al manga. Por ejemplo, La Revisteria Comics, posee cinco locales en Capital Federal y cuenta no sólo con variedad de títulos y de stock, sino que también realiza envíos a domicilio comprando a través de un “carrito virtual” en su página. Para hacerlo hay que crear una cuenta e ingresar los datos del comprador.

Para adquirir los productos online en esta última tienda mencionada, primero se ingresa a su página y luego se accede a un catálogo al seleccionar el botón “MANGA” a través del cual se despliega un listado organizado en orden alfabético (Figura 7). Vale aclarar que las historias que llegan a nuestro país son aquellas que tuvieron una venta fructífera en Japón y en otros países. En algunos casos, también se han producido *anime* (アニメ) en base a esas historietas y se han creado múltiples productos derivados (*merchandising*). Como en todo negocio se trata de invertir en lo “seguro”.

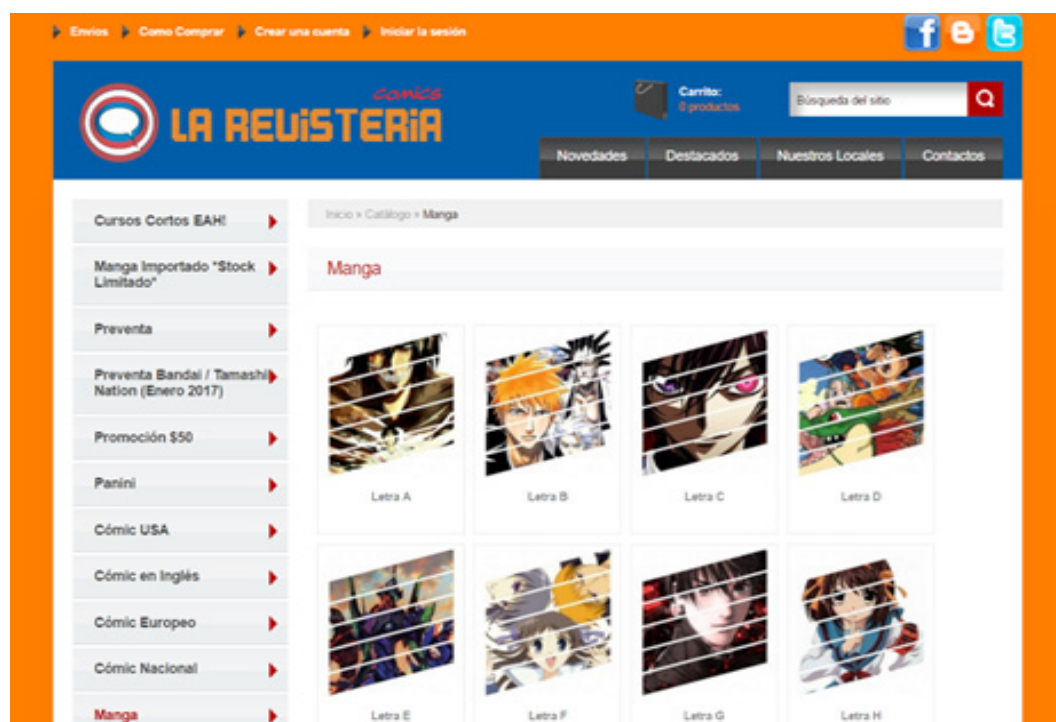


Figura 7. Página web de La Revisteria Comics.

A continuación, nos planteamos algunas preguntas: ¿Qué sucede cuando aquel manga que deseas leer no está licenciado en tu país? ¿Cuáles son los caminos a seguir para consumir la lectura? Y en el caso de que esté licenciado, pero no se tenga el dinero para comprar la historieta o se prefiera no invertir ese capital en ello ¿Qué sucede entonces?

La respuesta más simplificada posible para muchos ante estas interrogaciones sería seguir el sendero de la piratería. Este atajo conduce hacia páginas webs dedicadas al escaneo y traducción. Su forma de financiarse es a través de la publicidad. Otra opción más actual es bajar una *app* a través de la *play store* (en el caso de Android) (Meo, 2015; Meo, 2016a).

<https://www.facebook.com/elektracomics/>

<http://crossover-comics.com.araMultiple?perPage=18&sortBy=stockAndTitle&reverseSort=&page=1&displayMode=&groupMode=&materiald=21>

Dentro de las opciones posibles (Figuras 8 y 9) “Manga en Español”⁷ sería la opción más conveniente para los hispanos hablantes. No sólo por contar con la posibilidad de lectura en español (ya que otras aplicaciones tienen la solapa de elección de idioma y se pueden seleccionar las fuentes, es decir, páginas webs desde las cuales se nutre la app) sino porque la carga de las imágenes es automática, tiene un gran número de historietas, variedad de géneros y subgéneros y la carga de los capítulos nuevos es buena. En el caso de “Manga Rock”, en el último tiempo, estaba teniendo problemas con la carga de las imágenes y esto no posibilitaba una buena lectura. Actualmente sigue en línea.

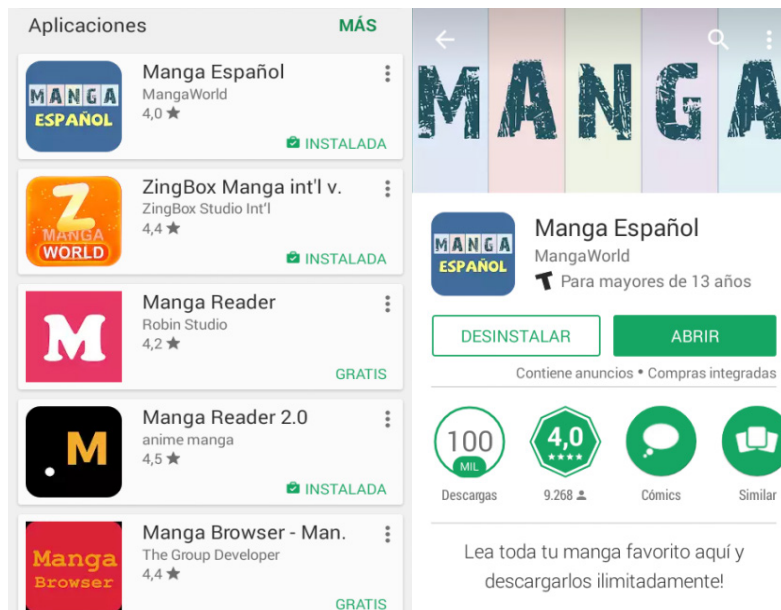


Figura 8. Listado en la play store de Android.

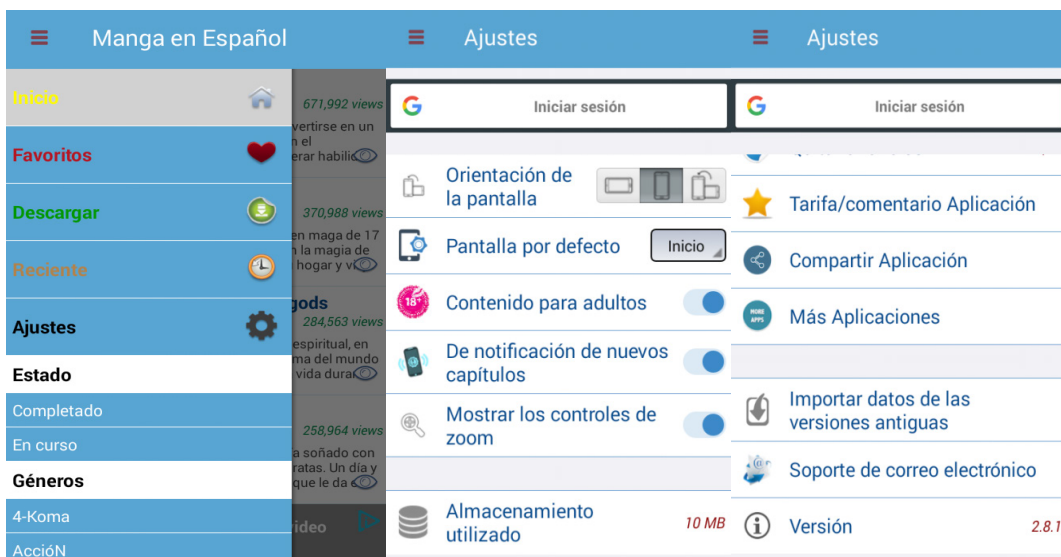


Figura 9. Aplicación Manga español.

7 Puede suceder que al momento de la publicación del artículo la aplicación no esté online.

Otra cuestión a destacar con respecto a las aplicaciones, es el surgimiento de nuevas y la desaparición de otras más antiguas. Esta es una manifestación más que clara de lo efímero que puede llegar a ser el acceso ilegal para este tipo de consumo.

Ichigo, el *shinigami* del siglo XXI

La historieta *Bleach* (ブリーチ *Burīchi*) es publicada por IVREA Argentina, como comentamos con anterioridad, dicha empresa lleva impresos en la actualidad sesenta y cuatro volúmenes de un total de setenta y cuatro. Mientras que en Japón circuló en las páginas de la revista *Shūkan Shōnen Jump* (週刊少年ジャンプ) de editorial Shūei-sha Inc. Su publicación se inició en agosto de 2001 y culminó en agosto de 2016.

Debido a su éxito arrollador, en el año 2004, comenzó la transmisión de su *anime* (アニメ) dirigido por Abe Nuriyuki. El mismo, culminó en 2012 luego de trescientos sesenta y seis capítulos. El estudio productor de esta adaptación fue Pierrot. Tomando en cuenta el año de finalización de la animación es de sentido común que la transposición de la narración gráfica a su versión animada no fue completa. Además, a raíz del éxito de ambos bienes culturales, se produjeron: cuatro películas, siete musicales, dos novelas ligeras, cuatro *artbooks*, dos animaciones originales, varios videojuegos y todo tipo de *merchandising*: posters, juguetes, mochilas, collares, bandoleras, llaveros, tazas, posavasos, sólo por limitarnos a nombrar algunos bienes.

En el caso de este cómic japonés, lo legendario se encuentra en los intersticios de la sociedad japonesa actual. Para situarnos temporalmente, vale aclarar, que los personajes viven en el período *Heisei* (平成 1989 –al presente). Esta nueva era comienza debido a la muerte del emperador Hirohito (1901-1989) y a la posterior ascunción del príncipe heredero Akihito (Hane, 2000).

Hirohito fue emperador de la era *Shōwa* (昭和時代 período de paz ilustrada, 1926-1989), esta se caracterizó por el apogeo de los sentimientos ultranacionalistas y por participar Japón en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), junto con la detonación de las bombas atómicas en 1945 (Hiroshima y Nagasaki). Luego, las fuerzas aliadas ocuparon su territorio. Durante la década del '60, hubo un gran crecimiento urbanístico y un impulso hacia el desarrollo tanto de la economía como de los avances tecnológicos. Pero el gran auge económico tuvo lugar en la década del '80 junto con el desarrollo en robótica.

La era actual se destaca por el denominado *Cool Japan*, término acuñado por Douglas McGray (2002) a partir de un artículo titulado *Japan's Gross National Cool* en la revista estadounidense *Foreign Policy*. Esta noción manifiesta la expansión cultural de Japón a través de su cultura popular teniendo como abanderados al manga y al *anime* (アニメ) (Meo, 2014).

La historia de *Bleach* (ブリーチ *Burīchi*) toma lugar en la ciudad ficticia de Karakura en Japón. Kurosaki Ichigo es un adolescente de quince años que concurre al colegio secundario. En distintos pasajes del manga veremos plasmada la competición entre los compañeros del protagonista cada vez que se muestran los resultados de las cincuenta mejores notas del examen trimestral. En el caso del cómic, realizan este examen más de trescientos alumnos de primer año. Como plantea Marta Pena de Matsushita (2011):

“[...] la escuela es ámbito fundamental para la formación de valores” (p. 243) pero también considera que: “[...] es decisiva la importancia de la educación formal para determinar la función y status del individuo en la sociedad” (p. 253)

El sistema educativo japonés está dividido de la siguiente forma: guardería, jardín de infantes (de los 3 a 5 años), escuela primaria (de los 6 a los 12 años), escuela secundaria (de los 12 a 15 años), escuela secundaria superior (de los 15 a los 18 años). A partir de los 18 años comienzan a concurrir a la universidad o a escuelas de entrenamiento especial⁸.

En distintos mangas y *anime* (アニメ) se ven representados los diferentes momentos que forman parte de este sistema y las exigencias del mismo. Esto último, no sólo está presente en *Bleach* (ブリーチ *Burīchi*) sino que también destacamos el caso del manga *ReLIFE* (2013):

Con respecto a la educación, consideramos que desde muy pequeños los niños y niñas son educados bajo un “régimen” conductista de enseñanza, de estímulo-respuesta.

Esa crianza está asociada o bajo el deseo de lograr que sus hijos puedan insertarse en una sociedad competitiva y conseguir el mejor lugar a través del cual verán sus vidas pasar literalmente. [...] ¿Qué sucede con aquellos que fracasan en aprobar el examen de ingreso a la universidad? Ellos, son denominados *rōnin* (浪人 hombre errante), era un término utilizado para nombrar a los samuráis sin amo en el período feudal de Japón (1185-1868). Al igual que esos samuráis, los estudiantes que fallan en ingresar a la universidad son humillados, estigmatizados y están deshonorados. Es una marca que queda en el legajo de vida, como veremos a continuación con Arata [protagonista de la historia] (Figura 10). (Meo, 2016b: 7-8)

Retomando la conexión entre los tiempos contemporáneos, lo mágico y legendario propio de la cultura japonesa, recordemos que Ichigo tiene un don excepcional que es ver fantasmas. No sólo los puede visualizar sino también hablar con ellos. Más allá de esta “especialidad”, el contexto en el cual vive su vida gira en torno al colegio, a su casa, compartida con sus dos hermanas menores y su padre médico. Luego de algunos capítulos y diversas pistas, nos enteramos que la madre de Ichigo muere protegiéndolo de un *hollow* ¿Qué es este ser? En el universo de *Bleach* (ブリーチ *Burīchi*) existen los espíritus normales a los que se les llama *plus*, es decir, los “espíritus buenos” y los otros son llamados *hollows*, seres que atacan tanto a los vivos como a los muertos para devorar sus almas.

Los espíritus con los que tenía encuentros el joven protagonista antes de toparse con la *shinigami* (死神 “Dios de la muerte” también traducido como “Ángel de la muerte” en el manga) Kuchiki Rukia eran buenos⁹. La figura del *shinigami* (死神) emerge en el



Figura 10. *ReLIFE* (リライフ) Volumen 1. Capítulo 1.

⁸ Datos extraídos del Power Point: Japón: sociedad y cultura, clase N° 5 (curso de Posgrado). Marian Moya 2016.

⁹ Como afirmábamos anteriormente, la madre de Ichigo fue asesinada por un *hollow*.

siglo XVIII en las obras teatrales japonesas y a través de diferentes imágenes. Esta deidad, la podemos considerar homologa al dios de la muerte griego, Tánato. Este ser legendario representa a la muerte como sustitución y no como evocación mimética (Capelli; Genoud y Meo, 2015).

Los *shinigami* (死神) en esta narración tienen dos trabajos. El primero, es guiar a los espíritus buenos a la *Soul Society* (Sociedad de las Almas- lugar pacífico análogo al cielo de la religión católica). Este pasaje de lo terrenal al “paraíso” es posible gracias a la ejecución del *konsoh* (funeral para el alma), una técnica de los *shinigami* (死神). El segundo propósito es exterminar a los *hollows* que se ven atraídos por las almas poderosas, es decir, humanos con gran poder espiritual (霊圧 *reiatsu*). Estos seres son enviados al infierno.

El encuentro entre Rukia e Ichigo se produce cuando ella estaba en una misión para exterminar un *hollow* en la casa del protagonista. Este ser deambulaba en búsqueda del alma de un humano con mucho poder espiritual, por lo que Ichigo se sintió luego culpable, ya que, este ser atacó a su familia. Si bien en un principio el joven piensa que los *hollows* tienen forma de humano como los espíritus buenos, se da cuenta rápidamente que no es así. Ellos toman la imagen de un monstruo (Figura 11). Ese otro, el enemigo, el malvado, no puede tener una apariencia humanoide.

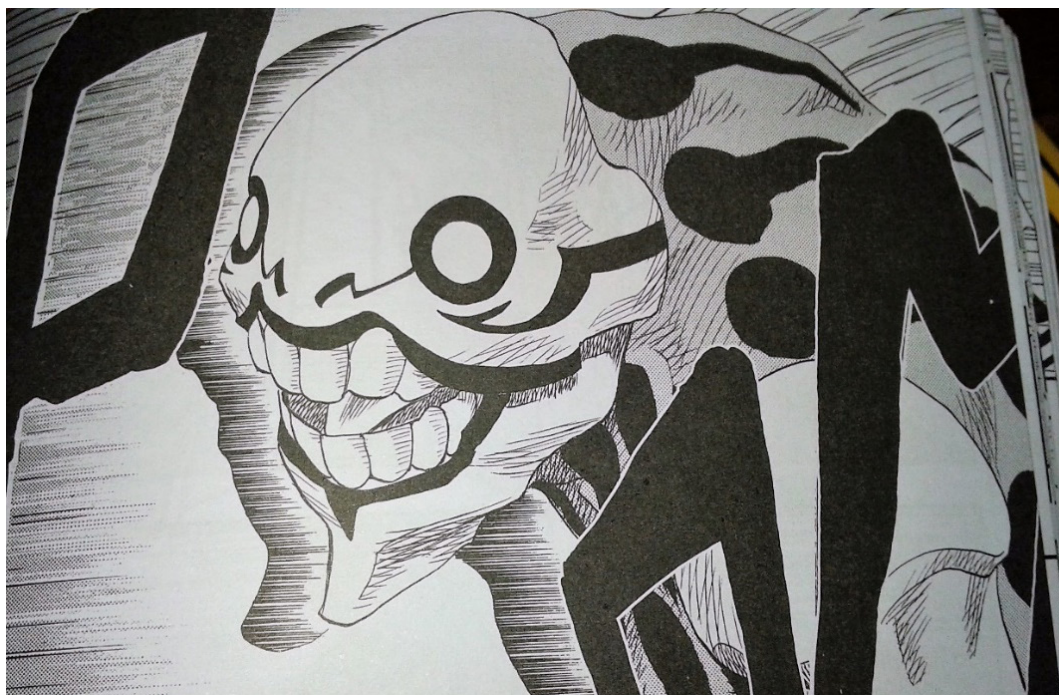


Figura 11. Hollow. Kubo Tite (2016). *Bleach*. Volumen 1.

Si bien Ichigo estaba acostumbrado a ver fantasmas, es muy escéptico al enterarse que Rukia es una diosa de la muerte:

Rukia: _ Podés ver espíritus, pero me decías que no crees en los *shinigami*?!

Ichigo: _Obvio! Hasta ahora, nunca vi a ninguno. Y yo no creo en nada hasta que no lo veo. (Kubo, 2016. Vol. 1)

Pero en el momento de su encuentro con Rukia, el protagonista, desconoce este hecho o quizás no quiere asumirlo. La certeza la tiene cuando lucha con el monstruo.

Este escepticismo es muy común en las sociedades contemporáneas. En este caso, se aplica el dicho “ver, para creer”. Consideramos que este fragmento se relaciona con la concepción ilustrada que impera en la actualidad acerca del mito como un relato falso. (Gadamer, 1997)

“Rukia: Yo nunca había visto ni escuchado de un humano con tanto *reiatsu*. Que pudiera ver *shinigamis* [...]”. (Kubo, 2016. Vol. 1) Retomamos esta cita ya que, debido a su gran poder, Ichigo, es un imán para los *hollows* poniendo en peligro a su entorno inmediato. Es por ello, que el adolescente trata de sacar al monstruo de su casa y llevarlo hacia la calle para sacrificarse y cuidar a su familia. Sin embargo, Rukia lo protege con su propio cuerpo. Esta acción genera múltiples heridas físicas y la debilita al punto de no poder ser la oponente del *hollow*. Esto genera una propuesta poco convencional de parte de Rukia hacia Ichigo, si él desea salvar a su familiar debe convertirse en un *shinigami* (死神) sustituto.

El proceso de transformación consistía en clavarse la *zanpakutoh* (斬魄刀 espada asesina de espíritus) en su pecho. De esta manera, Rukia le iba a transferir la mitad de su poder de *shinigami* (死神). La obtención del poder sería temporal para poder resolver la situación de aquel momento. Sin embargo, al introducir la espada, Ichigo, le roba casi todo el poder a Rukia. Además, esta arma cambia de forma y de tamaño ya que, la misma depende del poder espiritual del portador. Ichigo, se convierte en un nuevo *shinigami* (死神) y logra exterminar al *hollow*. Acá da comienzo su condición híbrida de humano y ser sobrenatural.

Como planteábamos hace unas líneas, no sólo lo legendario se hace presente, sino que se produce la combinación, en este caso, de lo mitológico con lo contemporáneo, encarnado este último en el sistema capitalista. Este cruce es muy claro cuando Rukia compra diversos artefactos en una tienda para *shinigami* (死神). Uno de los cuales sirve para que Ichigo se transforme rápidamente en el dios de la muerte. Otro elemento a destacar, son los cuerpos artificiales con forma humana llamados *gigai* (義骸). Estos son utilizados en casos de emergencia. Es decir, cuando el *shinigami* (死神) se encuentra débil y está en *stand by* para recuperar sus poderes.

Una nueva mixtura se produce cuando Rukia se convierte en compañera de colegio de Ichigo, pues, ella no puede volver a la *Soul Society* sin su poder de *shinigami* (死神). Ese poder está dentro del joven ya que, su alma es la que se convirtió en esta deidad. Debido a esto, Ichigo deberá ayudar a Rukia con su trabajo, el cual consiste en enviar los espíritus buenos al “cielo” y a los espíritus malignos al infierno y así proteger a las almas humanas.

El ocaso humano en *Highschool of the Dead*

Los autores en *Highschool of the Dead* (HOTD-学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*) no solo utilizan *flash backs* para dar pistas de la relación entre Komuro y Rei (la pareja protagonista), sino que también los usan como recurso para explicar situaciones temporales más cercanas al presente, como por ejemplo, la extensión de la epidemia dentro del establecimiento educativo. Así es como se les presenta a los lectores el aproximamiento a las rejas del colegio por parte de estos muertos vivientes.

La profesora Hayashi y el profesor Teshima abordan a estos sujetos desconocidos. Teshima toma el rol de “macho alfa” para hacerse cargo de lo que estaba sucediendo

y resulta que uno de estos seres lo muerde, arrancándole un pedazo del brazo. Ante la desesperación de los presentes, deciden detener la hemorragia para luego llamar a la enfermera Marikawa. A pesar de los intentos realizados para ayudarlo, el profesor muere. Esto da inicio a la invasión zombi en el colegio.

El instinto es una herramienta muy útil en este escenario apocalíptico, a través de esa conducta innata, Komuro reacciona al instante y sabe que debe huir e ir en búsqueda de Rei. Igoh se les une (cinturón negro de karate) y resuelven primero marcharse del colegio pero al ver la circunstancias de su entorno (rodeados de muertos vivientes) deciden ir hacia la azotea. Después de unos minutos anuncian que los alumnos abandonen el recinto pero ya es demasiado tarde.

“Nosotros”, son los seres humanos que no fueron infectados, pero ello no implica que su humanidad haya quedado intacta. Las amistades efímeras encuentran su fin en pos de la salvación propia, el instinto de supervivencia está a flor de piel y no puede ser reprimido en muchos casos por estos sujetos. (Figuras 12 y 13)

“Ellos” son los antagonistas, aquellos seres que surgieron súbitamente para quebrantar la rutina cotidiana. Los autores toman estereotipos tradicionales de los zombies: muertos vivos que pueden ser eliminados si les destruye la cabeza, andar lento (sin demasiada coordinación en los movimientos), urgencia por devorar carne humana, aspecto más putrefacto como un cadáver con el paso del tiempo, “reproducción” rápida a través de una mordida que esparce la infección en el organismo afectado.

Para sobrevivir hay que desempolvar la caja de herramientas que se fueron acumulando a través de los años con diversas enseñanzas que pueden parecer sencillas y triviales pero que a la hora del apocalipsis zombi son altamente valoradas para la pertenencia y jerarquía en un grupo. La conformación de los mismos varía, pero generalmente se busca que sean heterogéneos en función de las destrezas y conocimientos de los personajes. Otras variables como la edad, el género, pertenencia geográfica, etcétera, pierden validez a la hora del enfrentamiento con “ellos”.

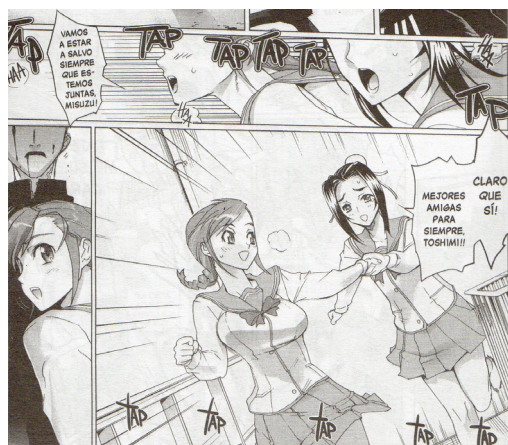


Figura 12 Compañeras de colegio. HOTD. Vol. 1. IVREA.



Figura 13. HOTD. Vol. 1. IVREA.

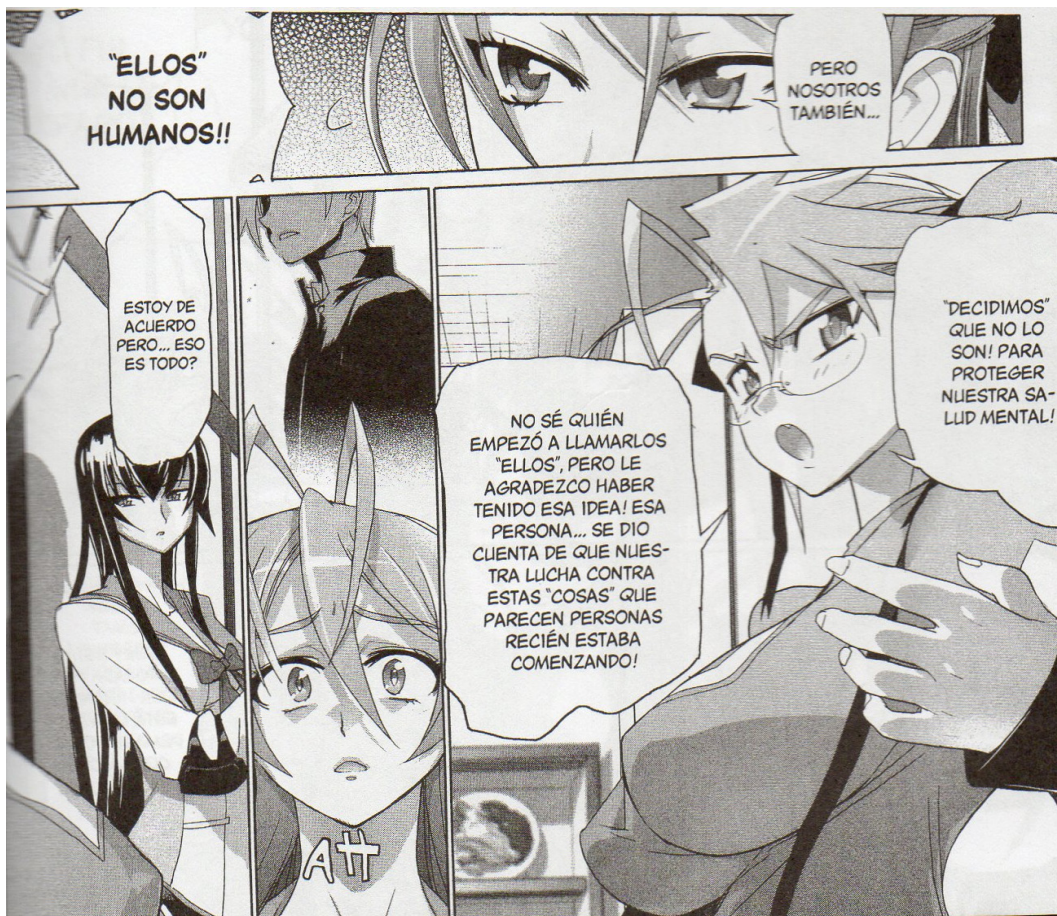


Figura 14. Takagi Saya, Miyamoto Rei y Busujima Saeko debatiendo sobre “Ellos”. *HOTD. Vol. 5. IVREA.*

Las relaciones de los personajes se dan por agrupación. Para sobrevivir es necesario formar un grupo sólido en donde cada uno de sus miembros cumpla su función a la perfección. Individualidades explotadas al máximo en pos del beneficio colectivo. Un reflejo de la sociedad japonesa en donde impera el grupo por sobre el individuo y el fin es cumplir un determinado objetivo en común.

Pena de Matsushita (2011) considera que el “comunalismo” preponderante en la sociedad japonesa es el resultado de más de 300 años de arreglos políticos insertados en la sociedad y efectuados por la clase dirigente de élite:

[...] los individuos han sido educados por generaciones en la idea de que hay que aceptar como inevitable que el crecimiento psicológico e intelectual del individuo es restringido por la voluntad colectiva. [...] Desde tiempos antiguos los japoneses han sido enseñados a pensar que su interés personal coincide con el interés del grupo y la lealtad hacia él ha sido considerada como suprema virtud. (pp. 153-154)

El conjunto de voluntades es más de lo que pueda lograr un lobo solitario. Se requieren distintas experticias y un líder que sepa desarrollar las habilidades de los miembros.

Como esbozábamos anteriormente, en esta trama la dicotomía que se plasma en sus páginas durante toda la obra es: “Nosotros”, humanos y “Ellos”, los muertos vivos.



Figura 15. Hirano Kohta¹⁰ y Komuro analizando un grupo. *HOTD. Vol. 5. IVREA.*

“Ellos” constituyen la amenaza, el fin de la vida como se la conoció hasta el momento de su aparición. Pero además, consideramos otra división pero mismo dentro del grupo humano: adolescentes versus adultos. Uno de los mensajes que reflexionamos está presente en los intersticios de la narración, es que no hay edad para realizar determinadas actividades o para asumir determinados roles y/o responsabilidades.

La supervivencia también está centrada en cuán rápido se toman las decisiones y si las mismas son factibles de ser plasmadas en la realidad. Esa cuota de realismo es fundamental para seguir respirando, al mismo tiempo que saber elegir con quién formar “grupo estable” o lo que podemos llamar como “grupo circunstancial”. Este último, es con el que se corre más riesgos porque fue constituido de una manera más veloz, sin tener en cuenta la amalgama de sus componentes, por ende su conformación es frágil y puede desencadenar la tragedia que de muerte a todos los que forman parte de él.

Esa fragilidad de la que hablábamos puede sortearse a través de la figura de un “líder positivo o carismático” que tenga la habilidad de “explotar” las habilidades de sus elementos en pos del beneficio grupal y que por ende beneficie a cada uno de sus individuos. En cambio, el “líder negativo o destructivo”, buscará su propia supervivencia sin importarle lo que le ocurra al resto (caso del profesor Shidō Kōichi).

¹⁰ Hirano Kohta es uno de los personajes principales de la obra y su nombre se debe al *mangaka* (historietista) de *Hellsing*, entre otros cómics.

Manipulará a los miembros como cebos en búsqueda de oportunidades que le faciliten seguir viviendo y/o en el caso de un momento extremo, sacrificarlos como peones en el ajedrez, todo para protegerse a sí mismo.

Los frentes de lucha son diversos, nos podemos centrar en el disputado por los recursos. Estos últimos, debido a la anarquía imperante en cuestión de horas, ya no están tan centralizados en los sectores de poder sino en aquellos que posean la capacidad de conseguirlos. Esto se debe a que nadie es inmune a la infección y por ende los recursos muchas veces quedan desprotegidos y al alcance o semi-alcance (en el caso que haya que eludir alguna dificultad) de aquellos sujetos que antes no hubieran podido manipular algunos elementos, como por ejemplo, los civiles y el empleo del armamento militar. La cooperación es algo fundamental en estos momentos pero la supervivencia individual o de los más cercanos siempre impera (Figura 16):



Figura 16 Rei junto a su madre (Miyamoto Kiriko). *HOTD*. Vol. 7. IVREA.

Las decisiones certeras y consensuadas generalmente llevan a buen puerto, aunque siempre hay que contemplar un margen de error. Ese traspie puede acabar con la vida de alguno de los miembros o la mutilación de los mismos. Este último caso, no es observado en esta obra. La reminiscencia de la pérdida es plasmada desde el todo y no por la parte. Es decir, las dicotomías vivir/morir, humano/zombi, cubren totalidades y no cuestiones parciales. La supervivencia significa el todo por el todo.

La racionalización de recursos como el agua (Rei, una de las protagonistas del relato, manifiesta que se puede vivir una semana solo consumiéndola) y la capacidad de poder comunicarse con otros a través de la tecnología, cotizan en bolsa. Generalmente, la tecnología de punta queda obsoleta cuando el mundo se cae a pedazos por la infección, por lo tanto, instrumentos tal vez más básicos y de corto alcance cobran un lugar central en esta hecatombe mundial, como por ejemplo, la utilización de Walkie-Talkie. El celular, con el correr de las horas, pasa a ser un bien inútil. Recordemos que cuánto más complejos son, mayor empleo de batería y mayor necesidad de recarga eléctrica. La electricidad, es uno de los primeros servicios que deja de funcionar. Esto se debe a que si los operarios son infectados no es fácil encontrar mano de obra calificada para su reemplazo y dar inicio a su operacionalidad.

Las comodidades de este siglo XXI comienzan a desplomarse una tras otra. Los contextos de contagio suelen centrarse en un espacio reducido para luego ir ampliándose. En el caso de *HOTD*, se muestra al primer zombi en el colegio, sin embargo, es claro que es un personaje “golondrina” (aparece en la trama y súbitamente es asesinado). Hisashi Igoh (alumno de segundo año) le comenta a Rei y a Komuro “Takashi: _Esto seguramente está pasando en toda la ciudad”. (*HOTD*, Vol. 1) Aquí se vislumbra que esa burbuja en la cual estaban los personajes explota, permitiendo que comiencen a darse cuenta de la impactante realidad. Cómo enfrentarse a ella depende de cada individuo.

Con respecto a este enfrentamiento con la realidad tenemos distintos ejemplos en la página de este manga: algunos apelan al suicidio frente a esa pesadilla (Takayama, profesor de gimnasia).

La rapidez de la infección y la relación entre la realidad y la ficción se hace palpable ya desde el comienzo de la historieta. El muro que las dividía fue derribado y por lo tanto Komuro trata de identificar a “ellos” con lo conocido, con aquellos productos culturales (videojuegos o películas) y tramas narrativas en las cuales surgen este tipo de seres.

Rei expresa su deseo de saber qué es lo que está causando esta situación pero Hisashi le plantea que de qué serviría saber la razón, dando cuenta de su madurez, pensando en la practicidad y en las soluciones inmediatas y próximas a ellos:

Komuro: Hisashi siempre tiene la razón... Quisiera creer en los que dice! Que hay una razón para que “ellos” hayan aparecido y que esto se a poder resolver...Pero no puedo!! Y no solamente eso. Además tengo el presentimiento de que el mundo tal como lo conocíamos ya no existe... (HOTD. Vol. 1).

Esta frase de Komuro plasma las vicisitudes de los protagonistas, el presente con manifestaciones ficcionales y el temor por lo que vendrá.

Estas situaciones extremas expuestas anteriormente, se complementan con un cóctel adolescente: primer amor, desencanto amoroso, celos, envidia, rechazo, escaparse de las obligaciones escolares teniendo como marco la pérdida de la cotidianidad (Figura 17).



Figura 17. Saeko y Saya conversando sobre su situación actual. HOTD. Vol. 3. IVREA.

Recordemos, que las situaciones siempre oscilan entre un desconocimiento absoluto a un saber fragmentado, a este último se accede a través de la vivencia en carne propia, poniendo el cuerpo y la mente frente a la realidad.

A modo de cierre

A través de los años no sólo varía el formato de la historieta japonesa sino también su expansión y circulación, posibilitando el consumo por fuera de sus fronteras, no sólo de forma legal sino también ilegal. En el manga, podemos encontrar diversos de géneros, subgéneros y estilos. Múltiples escritores e ilustradores que crean en esas páginas relatos antiguos, modernos y futuros. También, como es el caso de Kubo, en los fragmentos que hemos expuesto de su obra, a veces se intenta mostrar la multiplicidad de aspectos de una sociedad y de su cultura a través de fragmentos de historias pasadas contextualizadas en un presente “tecnologizado” (celulares, cuerpos artificiales, automóviles, computadoras, etcétera), en donde aún imperan las huellas y las raíces de lo arcaico con nuevos formatos, es decir, la adaptación a la contemporaneidad.

¿Qué es lo fascinante acerca de este tipo de relatos en particular? Pensamos que la aparición de estos seres híbridos y/o monstruosos, habilitan romper ciertos tabús cuando se vive en una sociedad moderna (como matar, robar, etcétera) y el status quo (jerarquías, roles, cambio del poseedor del poder, etcétera). Liberar las cadenas con las cuales los individuos están sujetos. Por lo tanto, en estos productos culturales se explotan los polos opuestos (en el caso de *Bleach* se expone un momento intermedio a través de la hibridación de su personaje central) y se da cuenta de la exacerbación de diversas situaciones propiciadas por la invasión zombi, por ejemplo.

En las dos narrativas visuales japonesas hemos podido realizar una aproximación, no solo al entrecruzamiento entre la realidad y lo ficcional sino también en la incorporación de seres sobrenaturales, como exponíamos hace unas líneas, en *Bleach* (ブリーチ *Burīchi*, 2001-2016) con la aparición de dioses de la muerte, monstruos que asesinan a personas para robarse su alma y el surgimiento de un ser híbrido que tiene lo “mejor” de los dos mundos: la humanidad y el poder para acabar con aquellos seres que amenazan a los humanos. Mientras que en *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*, 2006-2013) se produce la polarización entre un “Nosotros” y “Ellos”. La figura del zombi se ve representada como reflejo oscuro del alma. Aquellos deseos ocultos, velados, se ponen al descubierto con el cambio de situación no sólo a nivel local sino también mundial.

Muchas cuestiones interesantes quedan en el tintero que tal vez sean desarrolladas a futuro, por el momento manifestamos las siguientes: ¿Cuál es el rol de la mujer en ambos manga? ¿Tienen un rol sumiso frente al hombre? ¿Cumplen el rol de heroínas? ¿La selección de personajes adolescentes se efectúa por una cuestión de identificación identitaria y etaria? ¿El plantear a un “Otro” como atemorizante y extraño es una constante en las tramas de los últimos años en la historieta nipona?

Referencias bibliográficas

Capelli, F.; Genoud, G. y Meo, A. L. (julio, 2015): *Mostrar el indecible. La muerte, el mal, lo sobrenatural y sus representaciones. XI Jornadas de Sociología*. Coordena-

das contemporáneas de la sociología: tiempos, cuerpos, saberes. ISSN 2469-1585. Carrera de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de http://jornadasdesociologia2015.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/ponencias/340_363.pdf

Gadamer, H-G. (1997): *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.

Ginzburg, C. (2000): Representación. La Palabra, la idea, la cosa. En *Ojazos de Madera*. Barcelona: Península.

Hane, M. (2000). El reformismo de posguerra y la reconstrucción. En *Breve historia de Japón*. pp. 251-304. Madrid: Alianza.

McGray, D. (2002): Japan's Gross National Cool. *Foreign Policy*. Vol. Mayo-junio. Recuperado de <http://web.mit.edu/condry/Public/cooljapan/Feb23-2006/McGray-02-GN-Cool.pdf>

Meo, A. L. (agosto, 2014): *Otaku mode*: representación del *softpower* japonés y las prácticas de producción y consumo de fanáticos del *manga* y el *anime* en la animación *Outbreak company*. Frikiloquio: I Coloquio de Humanidades y Ciencias Sociales sobre Culturas y Consumos Freaks. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de http://pacourondo.filo.uba.ar/sites/pacourondo.filo.uba.ar/files/Libro_de_abstracts-libre.pdf

Meo, A. L. (2015). "Animación japonesa. Industrias culturales, medios masivos de comunicación y productos de la cultura pop nipona" en *Questión, Revista Académica* de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Vol. 1, N° 45, Sección Informes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. ISSN 1669-6581. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2389/2118>

Meo, A. L. (2016a). "Aproximaciones al *anime*: producción, circulación y consumo en el siglo XXI" para *Questión, Revista Académica* de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Vol. 1, N° 51, pp. 251-265. Sección Informes de Investigación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. ISSN 1669-6581. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3416/2874>

Meo, A. L. (noviembre, 2016b): *ReLIFE*: entre los nini y el síndrome de Procasto. Las representaciones de la sociedad y cultura japonesa contemporánea. Jornadas F.A.N.S. (Fanatismos, Academia, Narrativas, Subalternidades). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de https://www.academia.edu/30074534/Meo_Analia_Lorena_noviembre_2016_.ReLIFE_entre_los_nini_y_el_s%C3%ADndrome_de_Procasto._Las_representaciones_de_la_sociedad_y_cultura_japonesa_contempor%C3%A1nea_en_Jornadas_F.A.N.S._FSOC-UBA_

Pena de Matsushita, M. (2011): Grupismo e individualismo y El sistema educativo. En *La Cultura de Japón. Mitos, educación, identidad nacional y sociedad*. pp. 153-171 y 243-262. Buenos Aires: Kaicron.

Yadao, Y. S. (2009): Manga Chronicles. The story of manga y Manga goes Global. From Japan to the World. En *The Rough guide to Manga*. pp. 1-56. New York: Rough Guides.

Manga

Isayama, H. (2016). *Attack on Titan*. Vol. 4. Lomas del Mirador: OVNI Press.

Kubo, T. (2016): *Bleach*. Vol. 1. Buenos Aires: IVREA.

Kubo, T. (2016): *Bleach*. Vol. 2. Buenos Aires: IVREA.

- Kubo, T. (2016): *Bleach*. Vol. 3. Buenos Aires: IVREA.
- Kubo, T. (2014): *Bleach*. Vol. 4. Buenos Aires: IVREA.
- Kubo, T. (2016). *Bleach*. Vol. 5. Buenos Aires: IVREA.
- Sato, D. y Sato, Sh. (mayo 2016): *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*). Vol. 1. Buenos Aires: IVREA.
- Sato, D. y Sato, Sh. (abril 2012): *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*). Vol. 2. Barcelona: IVREA.
- Sato, D. y Sato, Sh. (octubre 2013): *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*). Vol. 3. Buenos Aires: IVREA.
- Sato, D. y Sato, Sh. (enero 2014): *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*). Vol. 4. Buenos Aires: IVREA.
- Sato, D. y Sato, Sh. (marzo 2014): *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*). Vol. 5. Buenos Aires: IVREA.
- Sato, D. y Sato, Sh. (mayo 2014): *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*). Vol. 6. Buenos Aires: IVREA.
- Sato, D. y Sato, Sh. (julio 2014): *Highschool of the Dead* (学園黙示録 *Gakuen Mokushiroku*). Vol. 7. Buenos Aires: IVREA.
- Shirōw, M. *The Ghost in The Shell*. Vol. 1. Lomas del Mirador: OVNI Press.
- Shirōw, M. *The Ghost in The Shell*. Vol. 1. España: Planeta Cómic.
- Yayoiso. (2013). *ReLIFE* (リライフ): Vol.1 (capítulo 1). Japón: Earth Star Entertainment.

Visión de los jóvenes asiáticos sobre Japón:

Diferencias encontradas entre población y gobierno.

Alejandro Pizarro Carrasco
Estudios de Asia Oriental

Resumen

Entender y comprender a los jóvenes será un factor clave para el futuro próximo, y más aún en este lado del globo. Es importante llegar a comprender estos movimientos, ya que pueden llegar a determinar el factor político que se está jugando en la actualidad. Por ello, echaremos un vistazo hacia atrás, con el objetivo de entender mejor a los presentes y futuros ciudadanos. Esto lo haremos desde la mirada antropológica, un aspecto poco explorado en España. Para esto analizando la historia, política y la cultura, llegando a comprender el porqué del carácter que define a los japoneses como únicos, heredado de un sincretismo multicultural y político, y a la vez tan a propio de su identidad.

Por citar algún ejemplo, el entorno en el que se está actualmente se está produciendo conflictos con China o Corea del Norte, los jóvenes tienen un factor clave a la hora de votar en elecciones, o de salir a manifestarse a favor o en contra de las leyes políticas que se estén dando. Es por eso se consideran la llave para llegar a la prosperidad más amplia de Asia, o al desastre absoluto en la región, y por este motivo, la visión que se tenga de Japón en el exterior, en este sector poblacional, es tan importante de analizar y comprender.

Palabras Clave: Juventud, Historia, Política, Conflicto, Multiculturalidad.

Abstract

Understanding and understanding young people is a key factor for the near future, and even more so on this side of the globe. It is important to reach these movements, which can reach the political factor that is being played today. Therefore, we will take a look back, in order to better understand the present and future citizens. This has been done from the anthropological perspective, a little unexplored in Spain. For this, analyze the history, politics and culture, coming to understand why the character that define the Japanese as unique, inherited from a multicultural and political syncretism, and at the same time its own identity.

For example, the environment in which you are currently experiencing conflicts with China or North Korea, young people have a key factor when it comes to voting in elections, or going out to demonstrate for or against laws policies that are taking place That is why it is considered the key to reach the broader prosperity of Asia, or the absolute disaster in the region, and for this reason, the vision of Japan abroad, in this sector population, it is so important to analyze and understand.

Key Words: Youth, History, Politics, Conflict, Multiculturalism.

Visión de los jóvenes asiáticos sobre Japón:

Diferencias encontradas entre población y gobierno.

Introducción

La importancia de la juventud es inmensa puesto que los jóvenes de hoy día son quienes en un futuro podrán llegar a gobernar y la imagen que tienen de sus vecinos es importante para ver los flujos y políticas que se pueden aplicar ahora en el presente y en el futuro.

Centrándonos más en Japón, es una nación sobre la que se pueden apreciar sentimientos un tanto controvertidos. Así hemos podido llegar a ver el odio reflejado en los ojos por parte de algunas personas de nacionalidad coreana; o el orgullo que tienen otros amigos chinos y vietnamitas sobre esta nación, que para bien o para mal ha incidido en cierta forma en la historia reciente de su país. Por todo ello, he querido hacer una pequeña recopilación de datos históricos que ayuden a entender a la juventud asiática.

Situación histórica de Japón en Asia en el siglo XX

Relaciones entre Japón, EEUU y Rusia

Las relaciones entre Japón, Rusia y Estados Unidos comienzan en tiempos diferentes. Podemos distinguir en primer lugar una relación con el lado soviético y el “*problema*” del avance de este por el norte -que veremos más adelante-. Por otro lado, el vínculo entre el país del sol naciente y EEUU no empezará a existir hasta el año 1922, a raíz de la polémica del armamento naval estadounidense y las bases navales de portaaviones y grandes navíos.

Los primeros conflictos entre japoneses y rusos de este periodo datan de 1905, cuando Japón tuvo que ceder la isla de Sajalín en favor de Rusia. Esto sería el principio de unas relaciones algo críticas entre ambas naciones. Desde entonces se mantienen en disputa hasta día de hoy la soberanía de las islas Kuriles.

Más adelante las ambiciones de expansión rusas, así como los rápidos asentamientos que irán haciendo en Siberia, dieron pie a la colonización de la zona con hasta unas 700 mil personas. Esto suponía un rápido crecimiento de la población y un aumento del comercio en Vladivostok. La llegada del ferrocarril, ya cerca de 1900,

favoreció estos asentamientos. En este periodo, su mayor interés era poseer un puerto naval en Corea para no “perder la carrera” tecnológica con potencias europeas, quienes poseían ya casi todo el control en China.

Aquí se originó el primer problema, y es que la colonización japonesa de Corea y Manchuria (*Manchukuo*) originó un enfrentamiento con Rusia. Este condujo a lo que sería la Primera Guerra Ruso-Japonesa. Rusia partía con ventaja gracias a la línea *transmanchuriana* de trenes además de saber que dominaba el territorio, lo cual le otorgaba una mayor estabilidad y tranquilidad para sus rutas comerciales entre Vladivostok y Port Arthur. Japón, por su parte, se alzó con la victoria de esta guerra llegando a anexionarse el control de Corea y tres provincias chinas.

De esta forma Japón creó un escudo para su Estado manteniendo la tranquilidad. Sabiendo esto, el país nipón se aseguró antes de esta guerra en los dos años anteriores con la pronunciación del discurso a la embajada británica por el general Katsura:

“Una ocupación permanente de Manchuria por Rusia significara un día u otro la ocupación de Corea por dicha potencia, lo cual sería realmente una amenaza para la existencia de Japón” (Togores Sánchez 15¹)

“After Japan’s triumph over Russia in 1905, the army general staff demanded more manpower to defend the new colonial possessions, and the navy asked for a larger fleet.”

“Después del triunfo de Japón sobre Rusia en 1905, el personal general del ejército exigió más mano de obra para defender las nuevas posesiones coloniales, y la marina pidió una flota más grande.” (Cambridge History of Japan Volume 6, pág. 8)

Por otro lado, y a pesar de estar más distantes en geografía, existen varios hechos que han marcado las relaciones entre Japón y EEUU, que condicionarán la posición de Japón en Asia Oriental. Uno de ellos son las bombas de Hiroshima y Nagasaki, acto culmen y término de la II Guerra Mundial. Estas explosiones hicieron que Japón diera un vuelco a sus políticas, incluyendo una nueva constitución al estilo estadounidense. También abandonó todas las colonias que tenía y dejó de tener un ejército propio. Por su parte, Estados Unidos fue el primer país que introdujo sus tropas en territorio japonés, definiéndose desde entonces como el defensor de este territorio.

Éste hecho sería de vital importancia para dar ciertos márgenes de libertad al país y para poder procesar su política conservadora de forma escalonada. Su desarrollo económico vino en décadas posteriores, y sobre todo una vez finalizado su conflicto en la península coreana.

Relaciones entre Japón y Manchuria

El país nipón comenzó a desarrollar sus primeros compases por el control de China en los años veinte, incidiendo con más fuerza en Manchuria. Japón realizó maniobras en esta zona, bajo un gobierno al mando de *Chag Tso Ling*. *Chang Kai Shek* tuvo que verse resignado a permitir su gobernabilidad en la zona para así mantener los intereses que tenía con Japón. No conformes con esto, decidieron que para poder conser-

¹ Este autor es Doctor en Historia Contemporánea por la UCM, además de impartir historia sobre los países Afroasiáticos. Redactó la guía “Japón en el siglo XX- De imperio militar a potencia económica” bajo la editorial Arco/Libros S.L.

var esta relación y que no se vieran afectados por la complejidad de los movimientos militares y políticos que sufría China en aquel momento, deberían actuar, por lo que:

“el coronel Komoto Daisaku, [...] ordenó [...] a unos subordinados suyos que hicieran explotar una bomba debajo del tren [...] en le que viajaba Chang Tso Ling.” (Besley 253).

Así, se sabe que en Marzo de 1923 se declaró a Manchuria como provincia japonesa, siendo bautizada bajo el nombre de *Manchukuo*². Los objetivos entre el gobierno en Tokio y el ejército eran bastante diferentes, por lo que se vieron obligados a rechazar un acuerdo de ambiciones territoriales. De este modo, antes de que Japón pudiera llegar a tener una sanción, decidió retirarse de la liga de naciones.

En 1930 Ishiwara Kanji e Itagaki Seisho tenían la convicción de que la posición de las tropas japonesas en estas zonas estaba forzando una catástrofe, ya que debido a la gran depresión mundial, mermaba la producción de ganancias del ferrocarril de Manchuria del Sur. Esto suponía que si esta empresa fracasaba, los suministros del país nipón se verían afectados por ello. Además la aparición del partido nacionalista supondría un serio problema para la frontera de Corea. Será en el año 31 del siglo XX cuando se realicen ciertas ocupaciones en la zona de Manchuria para poder proteger los intereses nipones.

“Japón busca seguir su propia vía para conseguir en el Asia oriental el orden y una <<paz verdadera>> (Beasley 259)

La ambición que tendría el país isleño por la zona norte de China era, por un lado, poder reforzar sus fronteras frente a posibles invasiones tanto de Mongolia como de Rusia, mientras que por otro trataba de mantener alejados a los dirigentes nacionalistas dirigidos por Chiang Kai Shek. También estaban interesados en los recursos naturales que podían obtener, como el *carbón y el hierro*³.

A finales de 1935, se inició una rueda de negociaciones con China para hacer frente a la llegada del comunismo, lo que condujo a llegar a un bloque sino-japonés en contra de los movimientos comunistas que empezaban a imperar en la zona. A pesar de ello, en 1936 se firmará otro acuerdo en contra de los japoneses, lo que supondrá la unión momentánea para intentar no fracturar el país.

Ya en los años cuarenta llegará el final del gobierno títere de Japón, consecuencia del enfrentamiento entre este y EEUU. El ejército estadounidense no dejó de atacar las ciudades más importantes de las islas a excepción de Kioto. La ciudad que quedó más devastada fue Hiroshima, donde una sola bomba nuclear arrasó con la ciudad.

En este mismo año Rusia le declaró la guerra a Japón, con el objetivo de abrirse camino hacia Manchuria, lo que ocasionaría que el emperador apremiase a los que apostaban por la rendición; a partir de este momento, los militares tuvieron en menor estima al emperador japonés, acatando sus decisiones, lo que llevó de forma posterior a la desmilitarización del país y a la descolonización.

² Según el libro *Historia contemporánea de Japón*, escrito por Beasley, *Manchukuo* fue un estado a petición de los propios manchúes, quienes decidieron formar parte de esta “*pseudo independencia china*” bajo un gobierno títere japonés liderado por el ejército nipón.

³ Estos materiales son los que hace que haya una gran contaminación en el norte de China, sobre todo en la época invernal, siendo también en la actualidad el mayor producto vendido hasta hace poco a Corea del Norte, además de Japón. El hierro es uno de los problemas que tuvo la UE con China ocasionando *dumping* en este sector.

Relaciones entre Japón, China y Taiwán

Será en 1895, bajo el reinado de Guangxu, cuando se reconocerá la superioridad del ejército japonés, que logró la paz anexionando isla de Formosa a Japón, durante su incursión hacia el sur de Asia. El objetivo nipón era alcanzar mejores relaciones comerciales con Europa y los gobiernos locales del Sudeste Asiático. El general y diplomático Li Hongzhang firmó el pacto de paz que llevaría a la entrega de la isla.

“[...] to say nothing of its long colonial rule in Korea and Taiwan, left most of its Asian neighbors with hostile feelings toward Japan.”

“[...]por no hablar del largo tiempo colonial en Corea y Taiwán, dejaron en a sus vecinos de Asia con un sentimiento hostil hacia Japón.” (Cambridge History of Japan Volume 6)

La incorporación de Taiwán provocaría un recelo en el país del sol naciente, lo que haría que este territorio tuviera cierta autonomía, ya que el gobierno japonés quiso preservar a las tribus aborígenes. Para ello, impulsó su supervivencia y favoreció su nivel de vida, llevando avances médicos a la isla. Chinos, aborígenes y japoneses incidieron en las de infraestructuras y las de agricultura de Taiwán. Ya en 1910 el volumen que adquiriría Japón en su comercio con China sería muy elevado, llegando a ser cinco veces mayor que el que desempeñaría con Taiwán y Corea juntas.

Japón estuvo gobernando la isla hasta 1945, y durante unas décadas se plantearon vender la misma a los franceses. Sin embargo, tal como pasó con Manchuria, tuvieron que desocuparla y ceder. No obstante, controlaron la isla durante 50 años ininterrumpidos. Tras la postguerra, comenzaron las cesiones de las colonias japonesas, y en 1949 hizo que se fueran los mercados privilegiados, lo que trajo consigo la clausura del comercio chino con el exterior.

Relaciones entre Japón y Corea

Históricamente, Japón ha tenido fascinación por conquistar una parte del continente y no ser solo un país isleño. Su intención queda reflejada desde la era Meiji con Saigo⁴ y sus intentos por alcanzar Corea. En aquel momento la nación estaba dividida entre aquellos que deseaban la apertura del país a la modernización de estilo japonés y los que se aferraban al modelo tradicional que se había usado hasta entonces. Ello originó un conflicto que supuso la intervención de las tropas chinas, pero Japón no se sentía preparado para entablar una guerra en aquel momento. No será hasta 1894 cuando el archipiélago nipón mandase sus tropas a la península sin notificárselo a China. Esto provocaría el primer enfrentamiento directo en esta época.

En marzo de 1895 las fuerzas chinas reconocieron el país del sol naciente tenía mayor poder militar, debido a la penetración que sufrió China por las potencias occidentales, debilitando su ejército tras libar la guerra del Opio.

Li Hungzhang llegó a Shimonoseki y firmó un tratado de paz cuyos terminos incluían el reconocimiento por parte de China de la independencia de Corea [...] y la firma de un tratado comercial con Japón[...] (Hane 154)

La guerra sino-japonesa despertó el interés por la península de otras potencias como Rusia, que tenía la intención de ampliar influencia en la zona. La fuerte división que im-

⁴ Samurái y político japonés, nació en 1828 y se suicidó en 1877. Llegó a ostentar el cargo de general.

peraba en Corea entre anti-japoneses y pro-japoneses, hizo que la Reina Min pidiera ayuda a las tropas rusas. Esto no gustó nada a Japón, por lo que tomaron partido en el asesinato de la reina. En consecuencia, hubo un efecto positivo, dando lugar a una división menos profunda de la sociedad, ya que se generó cierto anti-japonismo.

En 1904 se producirá la que será la primera guerra ruso-japonesa, que se originará debido a los encontronazos de ambas naciones en la costa de Incheon. Todo esto, sumado a que ninguna de las potencias quería dar su brazo a torcer, tanto en lo referente a Manchuria como a Corea, provocó el enfrentamiento.

Japón en este caso jugó con ventaja al tener un ejército altamente cualificado y cerca de sus bases. Ésto último fue lo que sobretodo le dificultó la guerra a Rusia, donde estuvo en una clara inferioridad. El gigante siberiano no tuvo más opción que reconocer los intereses de Japón en la Corea. Los coreanos se verán sometidos al gobierno japonés hasta el final de la II Guerra Mundial.

Relaciones entre Japón y Palaos

Las relaciones que tiene Japón con las islas de Palaos nacen de objetivos laborales. Aquellos trabajadores que desde Okinawa se desplazaron hacia el sur para trabajar en productos como la yuca o el azúcar, promovieron un crecimiento imponente en las islas llegando a duplicar su población.

Además, dada su situación geográfica, los japoneses decidieron poner en estas islas la sede del gobierno colonial de Micronesia. Sin embargo, esta ola de migratoria japonesa, generó un cierto malestar entre la población autóctona. Sin ir más lejos, se dice que en las propias *Palau* se generó en un culto secreto anti-japonés. No obstante, nada de esto evitó que los micronesios no adoptasen rápidamente las costumbres japonesas, así como sus hábitos en la dieta y el idioma.

Por eso en la actualidad se cree que la bandera de Palaos es de inspiración nipona. Ésta viene representada con un círculo amarillo, que simboliza a la luna, bajo un fondo azul, que encarna el cielo. Además se comenta que éste círculo amarillo no está justo en el centro -*como si bien hace la bandera japonesa*- ya que se muestra como símbolo de respeto. Estos datos a día de hoy no están corroborados, pues los investigadores mantienen el debate sobre el tema. No obstante sí que podemos afirmar que ambas banderas se parecen mucho.

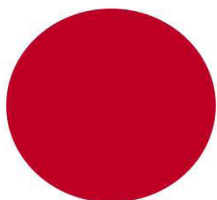


Figura 1. Bandera de Japón.



Figura 2. Bandera de Palaos.

El gobierno japonés en la actualidad: Políticas y relaciones internacionales

ONU

Japón empieza a desempeñar un gran papel tanto en el marco económico como comercial entre Asia y Latinoamérica. Esto se debe a que es la puerta que enlaza los países asiáticos y latinoamericanos, que cada vez están más centrados en mejorar sus relaciones en el Pacífico. En el año 2006 el país nipón fue el primero en formar parte de la CEPAL⁵, lo que beneficia a países de esta región como así señaló Alicia Bárcena, secretaria ejecutiva de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe.

ASEAN

Entre la década de los 70 Y 80, Japón decidió cambiar de rumbo e invertir más en los países del sudeste asiático, por lo que fijó sus objetivos en Singapur⁶ y Tailandia, y en segundo término, en Indonesia. La subida del Yen en este periodo hace que se centren en el Este Asiático (Taiwán y Corea), por lo que Japón, como se menciona en el libro el Japón Actual:

“Variso informes japoneses han evocado la necesidad de un plan Marshall japonés para el sudeste asiático. Japón ha decidido aumentar su ayuda y diversificarla.” (Chaponnière 357)

Según el periódico la Vanguardia, en su publicación de Noviembre de 2007, gracias a la agencia EFE de información en Singapur, se aprobó en dicho año un acuerdo de libre comercio. Debido al mismo, se eliminaron barreras y aranceles en apenas 10 días, lo que supuso un aumento del comercio. Éste sería el primer acuerdo multilateral que firmaría el país nipón.

Las islas Diaoyu / Senkaku

El gobierno nipón afirma que parte de esas islas pertenecen a su nación, basándose en documentos de 1895, cuando el Japón decidió expandirse hacia el sudeste asiático. Sin embargo, China y Taiwán alegan que sus pescadores llevan utilizando esas aguas desde el siglo XV, por lo que tienen derecho histórico de explotación de esta zona. A esto, el gobierno japonés ha objetado, alegando que durante el siglo XVIII no consta en sus registros que hubiese actividad de pesca por parte de China en la zona. Esta situación obliga a que deban entenderse los tres grandes implicados y buscar una solución conjunta, lo cual parece ya una realidad con el cambio del gobierno filipino. Desde que se embistiese presidente Rodrigo Duterte, afín al gobierno chino, se ha formulado un tratado de acuerdo de explotación de las aguas por parte de ambas naciones.

¿Debería Japón intentar contar también con estos acuerdos? Si tenemos en cuenta el nacionalismo que existe en ambas naciones, hay una probabilidad ínfima de llegar

⁵ Comisión Económica para América Latina y el Caribe

⁶ Hay que tener en cuenta que Singapur en esta época era uno de los 4 dragones de Asia junto con Hong Kong, Corea y Taiwán. Por ello de especial interés fijarse en una potencia económica como esta. En la actualidad es uno de los países más desarrollados y estables económicamente de Asia.

a una situación similar. Tanto es así, que si se aplicase el tratado internacional sobre el agua, en las islas artificiales que China está construyendo, existiría una situación complicada para que los EEUU y Japón pudieran comercializar con el sudeste asiático, teniendo en cuenta que para pasar por aguas de un país vecino se debe de tener como mínimo un permiso de tránsito, como ocurre también con el espacio aéreo.

Rocas de Liancourt

Las rocas *Liancourt* son unos peñones más conocidos como *Dokdo* en Corea o *Takehima* en Japón. Se trata de un pequeño archipiélago rocoso ubicado en el mar del Este o *mar del Japón*. Según nos describe una guía de las islas, realizadas por el gobierno de la provincia coreana de *Gyeongsanbuk*, la primera visita para reclamar este territorio por Corea la realizó Yong's-Boks. Sin embargo, Japón dejó constancia de que no iban a renunciar fácilmente a este territorio. Entre los años 1693 y 1696, Corea declaró a las islas *Liancourt* territorio de la dinastía Joseon, y emplearon su armada para defender el territorio y las aguas que rodeaban al mismo. Además se sabe es que en esta época fue frecuente el comercio entre Japón y Corea, más de japoneses hacia corea que a la inversa, Esto es debido a la situación geográfica de las islas, lo que propicio mucho movimiento en las aguas, al transportar comerciantes japoneses hacia la dinastía Joseon de Corea.

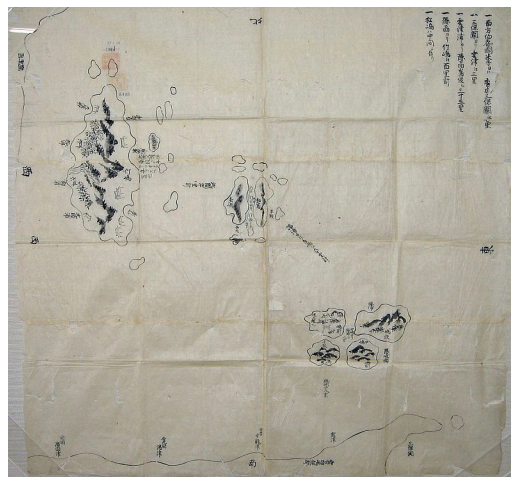


Figura 3. Mapa Japonés Islas Takehima (Tottori Prefectural Museum)

Durante el Shogunato Tokugawa, Edo no pudo realizar ninguna acción comercial con las islas. El clan tokugawa, al conocer de la armada coreana, se decidió prohibir su paso. Así, la formación rocosa pasó a ser el archipiélago japonés Takeshima el 28 de Enero de 1696.

Por su parte, Yong-bok planeó una segunda visita a Japón en la primavera de 1696. Unido por pescadores y monjes, llegó en Hokishu vestido en el traje oficial y levantó un edicto que leyeron los lectores de impuestos: Chif Ulleung y Jasan, dándole así el nombre Koreano para Dokdo.

La coexistencia y conflicto que vivieron el gobierno Tokugawa y Joseon marcaron esta época. El primero de ellos decidió respetar y mantener su soberanía sobre estas islas, por lo que creó y delimitó el territorio en un mapa en 1794. Con el paso del tiempo, y la llegada del periodo Meiji, se realizó otra cartografía donde se pidió a especialistas que representaran al país excluyendo a Takeshima del territorio japonés.

No será ya hasta principios del siglo XX, cuando Japón preparase la segunda colonización de la península coreana. Esto dará lugar al conflicto que tenemos hasta hoy día de reclamaciones territoriales sobre las islas *Liancourt*. El tratado de paz firmado al término de II Guerra Mundial, incluyó una actualización de las fronteras. En este punto comenzaron a diferir ambas partes, ya que si bien Corea lo reclamaba por haber sido los primeros en llegar y explotar las islas; Japón lo reclamaba como parte de su historia de concordia con la península. El gobierno japonés reconoce históri-

camente llegaron en primer lugar los coreanos, hechos posteriores, acaecidos en el siglo XX, otorgan a su parecer, el gobierno y soberanía de estas islas a Japón, debido al tiempo que los japoneses han hecho uso de las islas, tanto para comerciar, como para gobernar este territorio.

Este conflicto continúa a día de hoy, y sigue siendo una disputa territorial abierta por parte de ambas naciones, lo que hace que sigan ocurriendo hechos como el de 2005, cuando Japón instaura un día festivo en el que se dice ser el día de Takeshima, además de añadir en los libros escolares que estas islas son parte íntegra y pertenecen a la nación japonesa.

Es de tal dimensiones este conflicto que, en 2012 algunos periódicos como *“La Vanguardia”* cita con sus titulares:

“Corea del Sur despeirta la ira de Tokio por visitar unas islas en disputa” (La vanguardia)

Ésto fue debido a la visita de Lee Myung Bak, presidente de Sur Corea, con el motivo de las elecciones que se celebradas en diciembre de ese año, y donde buscaba un impulso para su partido, haciendo así que los surcoreanos llegaran a tener un sentimiento mayor de nacionalismo, lo cual aumentaría su apoyo de cara a defender los intereses del país.

Lo que más incita al interés de estas islas según piensan muchos medios occidentales, no es solo por la industria pesquera, sino la cantidad de gas que se encuentren debajo de estos peñones. Esto induce a realizar movimientos geopolíticos por parte de ambas naciones. Así, desde 2012 se sabía que tenían intención de gastar alrededor de unos 300 millones de euros en construir un rompeolas, un observatorio submarino... y sería todo a partir de 2013.

El japonismo actual en el Sudeste Asiático

Las instituciones públicas y universitarias han fomentado la apreciación hacia Japón a través de sus estudios de grado y máster, así como en entornos de investigación. Esto ha dado lugar a que podamos hoy día tener más consciencia sobre la cultura que en oriente se formula, podamos tratar temas muy diversos y ver de primera mano cuales son las opiniones al respecto de nuestro país y las naciones vecinas.

Estamos acostumbrados a movernos en el entorno chino, por lo que hablar de Japón varía mucho si se trata de estudiantes que vienen de intercambio o de chinos que ya se han asentado permanentemente en nuestro país. Por lo que respecta al tema político, tanto unos como otros, y ya sean de China o Corea, coinciden en que la percepción es muy diferente con respecto al gobierno japonés. Esto se basa en la memoria histórica, alegando que el gobierno japonés no reconoce los hechos del pasado e intenta ocultarlo en sus libros de historia para las nuevas generaciones. Tanto es así, que una chica coreana me llevo a afirmar lo siguiente con palabras textuales:

[...] tengo visión muchísimo mas negativa sobre gobierno que sobre población porque primero, el gobierno no nos pide perdón con todo el corazón sino encima estaba ,y ahora también esta ocultando, falsificando todo el mal que hizo y incluso quiere robar nuestra isla y nuestro nombre del mar y mas cosas, modificando los datos históricos a toda costa. El problema es que en el libro de historia que se usa en la escuela o en el bachillerato en Japon, muchas partes

de la historia que se contiene en el son falsos, lo modificaron para que Japón no tuviera culpa [...] Hyewon Park, 22 años, estudiante surcoreana.

Muchos conocidos que trabajan en Extremo Oriente o amigos/as de esta nacionalidad, al preguntarles sobre política, siempre comentan que es un tema del que es mejor no tratar para no ya dañar su relación de amistad.

Es cierto que cuando una persona trata con gente de otra cultura, hay que tener cuidado al ha hablar de temas políticos y territoriales. En estos casos es mejor actual con meticulosidad e incluso, en algunas ocasiones, no mencionar ciertos temas, como por ejemplo la lengua de China o en el mar de China Meridional. En cualquier caso, estos asuntos, son más fáciles de hablar con una persona que ya tiene unos estudios previos y una mente más abierta a tolerar opiniones diferentes. Esta apertura de mente suele darse a la hora de viajar a otros países.

Sin embargo, pasa justo lo contrario con personas de nacionalidades asiático-orientales que ya están afincadas aquí. En ellas puede vislumbrarse y apreciar lo que en antropología se llama “*encapsulación cultural*”. Esto se debe a que, aunque se trasladaron a otro país que no es el suyo, su mente permanece más estática e inmóvil con todo en lo que a su cultura se refiere. Esta mentalidad cultural no evoluciona respecto a los cambios de su sociedad de origen, ni a los vividos a su alrededor. Es por ello que podemos apreciar la diferenciación entre ambos grupos, los estudiantes y los trabajadores.

Por otra parte, si tendemos a visitar el Sudeste Asiático, y más concretamente Singapur, si que se puede apreciar cierto *japonismo* en el ambiente, ya sea en la idea de orden, rectitud, educación... Estos matices son bastante acordes a lo que Japón muestra al exterior. También se vive cierto fervor todo lo que procede de Japón en esta región, puesto que aquí se aprecian los productos japoneses como de una calidad superior. Esta idea a veces se sobre explota, dando lugar a una sobre valoración que dista mucho de la realidad. Tanto es así como se puede ver, por ejemplo, en un mismo centro comercial un total de 12 establecimientos relacionados directamente con Japón, entre tiendas y restaurantes, sin otra temática que no sea del país referido.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en la franquicia internacional *Daiso Japan*, una tienda dedicada a cosas del hogar. En este “*almacén japonés*” podemos encontrar incluso productos alimenticios. Existen un total de 14 tiendas solo en Singapur. La sensación que se puede tener al entrar es casi la misma que podemos tener cuando se entra en un bazar oriental, aquí en España, con la diferencia de que éste ofrece un mejor marketing y orden de los productos ofertados. No hay duda, mirando los productos, de que en su gran mayoría son *Made in Japan*, pero en bastantes ocasiones hay productos fabricados en China.

Cambiando de país, podemos hablar ahora de Bangkok. En él no encontraremos tantos productos japoneses como antes, puesto que ese monopolio lo ostentan los productos chinos. Sin embargo, la cantidad de restaurantes japoneses es devastadora. Estos no están 100% dedicados a la comida de nipona, ya que en muchas ocasiones se puede apreciar una fusión o mezcla. Nos encontramos así ante restaurantes 50% japonés y 50% tailandés o chino.

Tailandia es un país barato en cuanto a comida se refiere. Sin embargo, estos restaurantes *japonizados*, cuentan con una amplia carta que provoca un incremento del precio de la comida en un pico muy alto, llegando incluso a ser considerado comida de lujo. Por este motivo es más complicado encontrarnos con productos nipones a

precios asequibles o acordes a la economía del país.

Viajando a Malasia, nos centraremos en la zona de la península de Malaca, la zona más poblada de este país islámico. Aquí podemos apreciar que no impera tanto la ley de la oferta y demanda en cuanto a productos traídos de Japón.

Sin embargo, sí que se puede observar un gran número de turistas que en mayor medida, que cada vez más deciden descubrir algunos países árabes de la zona, atraídos principalmente por el exotismo cultural, la comida fresca y sabrosa de la zona que se puede encontrar en cualquier zona tropical. Esto incentiva la capacidad de encontrar algo nuevo más cerca y a precios económicos, en comparación a los destinos europeos, que desde la óptica asiática, quizás estén empezando a resultar algo manidos o faltos de originalidad. Y es que, tal como vemos en España, ha caído el número de visitantes japoneses en los últimos años, y que sin embargo ha aumentado éste número de otras nacionalidades asiáticas.

No obstante, en esta zona podemos seguir encontrando sobre todo comidas japonesas, en gran predominancia, *el sushi*. Las ciudades más fáciles de encontrar este tipo de restaurantes y locales son *Kuala Lumpur* y *Johor Bahru*. En ésta última es más fácil que encontremos estos productos debido a su cercanía a Singapur, puesto que muchos ciudadanos del país isleño solo cruzan la frontera los fines de semana atraídos por los bajos precios que no se encuentran en su país. También es fácil encontrar productos japoneses en la zona de *Legoland*, un parque de atracciones dedicado al público infantil en su gran mayoría.

En general los mejores productos japoneses que podemos encontrar, ya sean de alimentación, como artículos electrónicos, en los grandes supermercados como *Tesco*, que aplican sus propias políticas y controles de calidad.

Conclusiones

Como hemos podido comprobar en este capítulo existe una dualidad entre los jóvenes y los contrapuestos entre gobierno y población, debido a los cambios históricos producidos en el pasado siglo. Esto nos hace pensar que aún se persiste una división social desde que ocurrieron los mencionados acontecimientos causados durante el término del imperialismo japonés. Sin embargo la carencia de reconocimiento público hace que una gran parte de la juventud de Asia sienta desprecio por esta nación. No obstante, un sector de esta población plantea una mirada diferente



Figura 4. Turistas Japoneses en el Amphawa Floting Market, Distrito de Amphawa, Provincia de Samut Songkhram, Tailandia (Alejandro Pizarro).

a Japón, viéndolo como un aliado económico, lo cual lo simbolizan con una forma de enmendar sus errores.

La visión de los jóvenes debe ser algo primordial, tanto para el gobierno de Japón, como para los países que lo rodean, puesto que las futuras generaciones serán quienes dirijan la nación. Es por ello que el poco a poco se están adoptando ciertas posturas y cambios geoestratégicos y políticos en Extremo Oriente.

Asimismo, y aun no incidiendo en los conflictos geopolíticos de la región, y sólo haciendo referencia a la disputa de las *islas diaoyu/senaku*; hay que mencionar que es cierto que esto también incentiva a los jóvenes de otros países a posicionarse a favor o en contra de la nación japonesa. Sin embargo, ésto resulta algo complejo de resolver en unas solas líneas. Mencionadas colisiones son de vital importancia debido a su localización, ya que ayuda a tener más poder sobre el mar, pero también por la cantidad de recursos naturales que estos ofrece al país ayudando a enriquecerlo.

De este modo, se ha de afirmar, que la economía de Japón está retrocediendo puestos a nivel mundial, pero en lo que se refiere a cultura y sociedad está dando pasos agigantados por delante de toda Asia, ya que las nuevas generaciones de la nación están cada vez más interesados en sus costumbres, modales y productos punteros de alta tecnología. Así, en muchos casos la juventud asiática prefiere la tecnología japonesa a los productos que ofrece Corea, por ejemplo, ya que éstos tienen una fama de calidad en el tiempo, lo cual hace que tengan un sinónimo de garantía para todos los productos que vengan del archipiélago nipón, aunque como hemos visto, en algunos casos ésto está sobrevalorados. Por citar algunos ejemplos podemos mencionar las compañías de Sony, Cannon o Mitsubishi y Toyota.

Bibliografía

Física

- BEASLEY W.G.(1995) *Historia contemporanea de Japón*, Madrid: Alianza Editorial
 CAMBRIDGE, UNIVERSITY (1991) *The Cambridge History of Japan* Volumen 6, Cambridge University Press
 GYEONGSANGBUK-DO PROVINCE (2015) *Everything You Need To Know About Dokdo*, Gyeonsangbuk-do길잡이미디어.
 HANE M. (2000): *Breve Historia de Japón*, Madrid, Alianza Editorial
 SABOURET, J. F. (1989): *El Japón actual*, Barcelona, Civilización (*Chaponnière*)

Virtual

- <http://www.cepal.org/cgi-bin/getProd.asp?xml=/prensa/noticias/comunicados/2/34012/P34012.xml&xsl=/prensa/tpl/p6f.xsl&base=/prensa/tpl/top-bottom.xsl>
<http://www.lavanguardia.com/internacional/20120810/54335506883/corea-del-sur-despierta-la-ira-de-tokio-por-visitar-islas.html>
<http://www.lavanguardia.com/internacional/20071121/53412956547/japon-y-la-asean-aprueban-un-acuerdo-de-libre-comercio.html>

