

Cultura visual en Japón

Once estudios iberoamericanos

Amaury A. García Rodríguez
Emilio García Montiel

Compiladores



EL COLEGIO DE MÉXICO

CULTURA VISUAL EN JAPÓN
ONCE ESTUDIOS IBEROAMERICANOS

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

CULTURA VISUAL EN JAPÓN
Once estudios iberoamericanos

Amaury A. García Rodríguez
Emilio García Montiel

COMPILADORES

306.470952
C9683

Cultura visual en Japón : once estudios iberoamericanos / Amaury A. García Rodríguez, Emilio García Montiel, compiladores -- 1a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2009.
386 p. : il. ; 23 cm.

ISBN 978-607-462-023-8

1. Arte -- Japón -- Historia y crítica 2. Arte -- Sociología I. García Rodríguez, Amaury A., comp. II. García Montiel, Emilio, comp.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:

<https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/>

Primera edición, 2009

D.R. © El Colegio de México, A. C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.
www.colmex.mx

ISBN: 978-607-462-023-8

Impreso en México

ÍNDICE

Nota sobre la transliteración	9
Introducción	11
Láminas	19
CULTURA MATERIAL, REPRESENTACIÓN Y ESPACIALIDAD	
<i>La leyenda ilustrada de Hasedera: budismo y sincretismo religioso en Japón</i> <i>Chari Pradel, California State Polytechnic University, Estados Unidos</i>	39
La divina comedia infantil <i>Fernando Carlos Chamas, Universidad de São Paulo, Brasil</i>	75
<i>Ut pictura poesis: de los nombres poéticos y la cerámica del té en la época Momoyama</i> <i>María Román Navarro, Universidad Autónoma de Madrid, España</i>	87
El <i>shunga</i> como discurso sociocultural: algunas reflexiones terminológicas <i>Amaury A. García Rodríguez, El Colegio de México, México</i>	111
<i>Ehon Iromi-gusa: una lectura del libro erótico Simientes sensuales de otoño de Kitao Shigemasa</i> <i>Madalena N. Hashimoto Cordaro, Universidad de São Paulo, Brasil</i>	133
El complejo urbano de <i>Ginza yon chōme kōsaten</i> : aproximaciones a la articulación visual del imaginario simbólico de Ginza entre 1923 y 1937 <i>Emilio García Montiel, Universidad Cristóbal Colón, México</i>	189

MEDIOS MASIVOS Y POLÍTICAS DE LA IMAGEN

La representación del paraíso en un escenario bélico: los documentales japoneses durante la ocupación de Manchuria, 1931-1945 <i>Marián Moya</i> , Universidad de Buenos Aires, Argentina	219
Los discursos del diseño de la comunicación gráfica en la cultura japonesa contemporánea <i>Raúl Hernández Valdés</i> , Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México	243
Kikujirō: el héroe bufón <i>Lorenzo Javier Torres Hortelano</i> , Universidad Rey Juan Carlos, España	289
Aproximaciones para un estudio acerca de la relación entre imágenes y propaganda política en Japón desde el año 1999 hasta el año 2006 <i>Carolina Ceca Gómez</i> , Universidad de Salamanca, España	335
<i>J-horror</i> : la construcción de lo femenino en el Japón contemporáneo <i>Fátima M. Castro Rodríguez</i> , Universidad Iberoamericana, México	353
Acerca de los autores	383

Nota sobre la transliteración

Para la transliteración de los términos y nombres en japonés, se ha utilizado el sistema Hepburn, así como el Pinyin para el chino y el RR (Revised Romanization) para el coreano. Algunos nombres y palabras japonesas que han sido aceptadas en la lengua española mantienen su forma castellanizada. Ejemplo: Tokio (Tōkyō), Kioto (Kyōto), samurái (samurai) y quimono (kimono), entre otras. La escritura de los nombres propios japoneses, chinos y coreanos mantiene el orden que los caracteriza en esos contextos, es decir, el apellido seguido del nombre.

INTRODUCCIÓN

En el contexto académico iberoamericano, tanto los estudios sobre cultura visual asiática como aquellos que abordan la región desde las posiciones más convencionales de la historia del arte han sido y siguen siendo francamente escasos, cuando no prácticamente inexistentes. Si hasta los años ochenta, y en la relativa invisibilidad de los desplazamientos culturales y económicos de Asia hacia el resto del mundo, el pragmatismo académico —del que no se excluían los propios historiadores del arte— daba livianamente en tachar tales estudios como *exóticos* (un evidente eufemismo para decir *inútiles*), dentro del actual panorama de expansión financiera, mercantil y cultural de los países del este y del sudeste asiáticos —donde cada vez más nos hemos visto enrolados como consumidores— semejante carencia académica debiera suponer para ese mismo pragmatismo ya no sólo un patente retraso con respecto a estudios similares en el resto de Europa y en Estados Unidos, sino, ante todo, un progresivo obstáculo para el análisis de nuestras propias prácticas culturales a escala mundial.

Muy al margen de los relativamente asentados estudios económicos, políticos, financieros, administrativos y mercadotécnicos sobre el este y el sudeste de Asia, en las universidades en que existen, los estudios del todavía mal llamado *arte oriental* —generalmente limitados a una asignatura homónima dentro de la carrera de historia del arte— continúan acusando una marcada divergencia entre el acercamiento diacrónico a una cultura y la evaluación de sus problemáticas contemporáneas: si, por una parte, la mayoría de tales estudios culminan en la antesala de los procesos modernizantes, por la otra, el creciente interés en especialidades de educación o de ciencias de la comunicación por manifestaciones visuales contemporáneas —póngase por caso *anime*, *manga* o *cosplay*— aparece desprovisto de una coherente sustentación teórica, histórica y crítica con respecto a las dimensiones socioculturales y estéticas de dichas producciones visuales y de sus prácticas. El hecho de que, en este sentido, ni la historia del arte ni las demás disciplinas interesadas en tales procesos visuales parezcan dispuestas a ampliar, flexibilizar y compartir sus programas, no sólo atañe a las decisiones provenientes de las instancias rectoras de la planeación académica o a las impenitencias disciplinarias, sino también a las posiciones más ortodoxas en cuanto al entendimiento del *arte* como estrictamente diferenciado (y, por ende, marginado)

con respecto al resto de la cultura visual y, en igual medida, a la disociación contemporánea entre la globalización en el consumo de productos originarios de Asia y la investigación de éstos desde la especificidad de las culturas que los producen.

Tal desconocimiento de los procesos socioculturales e históricos de la región se ha hecho evidente en la incongruencia de que, a pesar de las rupturas teóricas y metodológicas en el terreno de la historia del arte ocurridas durante las dos últimas décadas del siglo xx, las estrategias de análisis derivadas de dichas rupturas parecen ser consecuentemente reconocidas y aplicadas para los procesos culturales occidentales (y para un espectro artístico contemporáneo de aparente homogeneización que incluye por igual a artistas asiáticos, africanos o latinoamericanos), mientras que la mayoría de los programas o cursos estrictamente relacionados con la producción visual asiática *todavía* emplean una estructura dependiente de las manifestaciones que Occidente considera *arte* (así como de lo que considera *Oriente*), lo que declina el análisis transversal de prácticas culturales internas donde, por ejemplo, manifestaciones como la caligrafía, la herrería, la confección de máscaras o los arreglos florales llegarían a legitimarse —y no siempre para todos los estratos socioculturales— con rangos estéticos de una relativa equivalencia a los atribuidos por Occidente a sus manifestaciones *artísticas* y donde, evidentemente, los paradigmas del arte occidental no implicaban baremo alguno. Es así como Craig Clunas prefiere nombrar el conocido ensayo suyo *Art in China* y no *Chinese Art*, al asumir que lo que se ha considerado *arte chino* es, en esencia, lo que Occidente ha querido deslindar como tal dentro del vasto componente estético visual de la cultura china. Por lo mismo, y en consonancia con la necesaria transversalidad analítica de su perspectiva, Clunas hace hincapié en el estudio de las obras desde el punto de vista de los procesos de patronazgo, apropiación, coleccionismo y legitimación, así como desde la conformación y transformación particular de las manifestaciones de acuerdo con los estratos socioculturales en que eran producidas, y no según los consabidos supuestos de “progreso” a partir de cambios conceptuales y formales.¹ Conjuntamente con esta fractura de la linealidad histórica como perspectiva analítica, nos hallamos también ante la ruptura de las esquematizaciones que identifican la totalidad de cada periodo histórico con manifestaciones particulares únicas, o con ciertas calidades estéticas o técnicas de las mismas, asumidas en términos globales de *representatividad* o de *evolución*. Este análisis de las producciones visuales a partir de sus

¹ Craig Clunas, *Art in China*, Oxford/Nueva York, Oxford History of Art, Oxford University Press, 1997.

procesos internos es lo que evidencia, en rigor, que no pueda hablarse, por ejemplo, de la existencia —bien en términos sincrónicos o diacrónicos— de un único estilo de *pintura china* característico de un periodo.

Al impedimento que para análisis de este cariz han significado los programas concebidos a partir de la linealidad de los periodos históricos establecidos —aparte de la carencia de estudios sobre la producción visual de las diversas culturas no hegemónicas dentro de una misma área— se suma la escasa incorporación de los estudios de las culturas coreana y del sudeste asiático, muy a pesar de que, dentro de las estructuras convencionales de los programas de *arte oriental*, el análisis en lo estético visual en Asia haya tenido como eje casi exclusivo la ruta del budismo. De aquí se desprende no sólo la limitación casi exclusiva de los estudios a las áreas de la India, China y Japón, sino también la inclusión muy débil y el análisis precario de otros procesos paralelos de intercambio cultural entre las diferentes regiones de Asia; limitación que no se remite únicamente a periodos previos a los procesos modernizantes, ya que en el caso de que éstos (así como los procesos culturales contemporáneos) resulten incluidos, la sublimación de los avatares con la cultura occidental tiende a soslayar los procesos regionales de intercambio cultural, no menos importantes para la comprensión de la cultura visual moderna y contemporánea en cada una de las áreas. Así, implícitamente, en la postura de Clunas puede leerse no ya la reestructuración metodológica interdisciplinaria relativamente reciente para los estudios de *arte asiático*, dentro del corpus teórico de Europa y Estados Unidos, sino también —y por contraste— la dependencia que de ese corpus han tenido los programas de *arte oriental* en nuestras universidades, aunque con un notorio confinamiento a perspectivas ya desarticuladas por la crítica al orientalismo o, incluso, anteriores a la aparición de los estudios de área y de los estudios culturales: si se tiene en cuenta la ausencia del análisis de los procesos modernos en estos programas, ello no es más que la consideración implícita de las culturas de Asia como parte del mundo no moderno, y —tal como advierte Immanuel Wallerstein en su descripción de las líneas divisorias del sistema de disciplinas hasta 1945— la estructuración de su estudio a partir de la antropología y los llamados *estudios orientales*,² así como, en el caso específico de las manifestaciones visuales, la ya señalada aplicación de los paradigmas occidentales para el análisis del concepto de arte.

Tal dependencia, sin embargo, no es gratuita: la carencia de investigadores iberoamericanos en el área de la cultura visual asiática, la falta de interés en su formación y la docilidad de los programas van aunadas a dos condicio-

² Immanuel Wallerstein, *Abrir las ciencias sociales*, México, Siglo XXI, 1996, p. 40.

nantes fundamentales. La primera, de carácter histórico, es que tales estudios han sido protagonizados por potencias que han sostenido intereses coloniales (o bien, marcadamente económicos y políticos) en tales áreas, y de ello dependen tanto la elección de las manifestaciones a estudiar como las perspectivas metodológicas instrumentadas, dentro de las cuales la más obvia ha sido parangonar los periodos históricos de las culturas de Asia con los del desarrollo de la cultura europea. La segunda, de algún modo dependiente de la primera, ha sido considerar —a la usanza de la postura de las metrópolis y al asumirnos subliminalmente como parte de ellas— a las culturas de Asia como *exóticas*, pero con el agravante de tomar sus estudios como materias completamente irrelevantes —e incluso *snoobs*— con respecto a nuestra “inmediata realidad latinoamericana”. De ello se desprende el escaso grado de actualización en los estudios sobre arte y cultura visual en Asia, así como su constreñimiento a los programas de *arte oriental* establecidos en la conformación moderna de la carrera de Historia del Arte. Por otra parte, al no considerarse ni los procesos socioculturales internos ni las particularidades específicas para la evaluación de las prácticas visuales fuera de las categorías determinadas por la perspectiva moderna occidental, las discusiones de corte epistemológico y metodológico sobre los avatares de los conceptos de arte y cultura visual en el contexto asiático prácticamente no han tenido lugar en los programas de nuestras universidades y queda, de tal manera, el estudio de sus prácticas visuales severamente aislado del debate académico nacional e internacional. Así, en el muy reciente intento de desprendimiento tanto de la hegemonía académica metropolitana como de la compulsión a un pragmatismo para el contexto latinoamericano, la consolidación de los estudios de historia del arte y de cultura visual de Asia (especialmente aquellos desarrollados en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México y por investigadores individuales en otros centros iberoamericanos) se ha visto enfrentada no sólo a la necesidad de rebasar estos presupuestos, sino también a hacer claras las limitantes metodológicas en los programas universitarios para abordar lo visual y sus prácticas desde perspectivas más amplias que las hasta hoy proporcionadas por el concepto de *arte*.

Una de las más elementales evidencias de tales restricciones es, como ya se ha mencionado, la muy escasa inclusión del periodo moderno en los programas de *arte oriental*. Más allá de lo concerniente a la falta de actualización de los programas, esta carencia implica no sólo la subliminal depreciación de los desarrollos particulares modernos según las manidas perspectivas de una supuesta “pérdida” de originalidad o de “identidad” con respecto a las manifestaciones visuales “características” o “tradicionales” premodernas en vir-

tud de una visión esencialista, sino la ausencia de un apoyo fundamental para la comprensión de los desarrollos contemporáneos. Desde este punto de vista y como sucede frecuentemente, por ejemplo en los estudios de urbanismo y arquitectura, la fascinación por las obras contemporáneas del este y del sudeste asiático aparece signada por la inquietud de determinar a ultranza su adscripción a componentes estructurales o simbólicos “premodernos”; se omite, de este modo, el periodo moderno no como conformador de tradiciones propias de su desarrollo o como base ineludible de la cultura contemporánea, sino como periodo donde se inventan esas mismas tradiciones “premodernas” que pretenden verificarse como homogéneas para la caracterización cultural de cada una de las diferentes áreas. Tales omisiones constituyen, de igual modo, un obstáculo para el análisis cultural a partir de la heterogeneidad de cada una de las áreas, tanto diacrónica como sincrónicamente, y de la particularidad de sus procesos internos. Para el caso de Japón es conocido que las manifestaciones elegidas para presentar *oficialmente* las tradiciones estéticas del país (*ikebana*, *chanoyu*, *nō* o *suibokuga*)³ no funcionan, en este sentido, sino como representaciones del propósito de jeraquización simbólica articulado durante la construcción de la nación moderna; propósito que en su puesta en práctica ha eludido tanto la complejidad del desarrollo de cada una de estas manifestaciones como su vinculación con los procesos de construcción de la representatividad de clases (antes y durante los comienzos del periodo moderno) y que intenta, igualmente, ofrecer la falsa idea de una homogeneidad cultural.

Así, por la ausencia de una valoración consecuente tanto de la cultura moderna como de los procesos socioculturales internos de los países asiáticos, por la escasa aplicación de estudios interdisciplinarios y por la carencia de perspectivas consecuentes en el ámbito institucional para la formación de investigadores en el área, los programas de las universidades iberoamericanas que atañen al estudio del arte y de la cultura visual en la región se han visto muy a la zaga con respecto a programas paralelos en áreas como economía, relaciones internacionales, administración de empresas, finanzas y mercados y negocios, mucho más actualizados (aunque en evidente dependencia del actual proceso de globalización e interculturalidad) en relación con el desarrollo económico y empresarial asiático. Por ello no es de extrañar que todavía buena parte de la producción visual o de la conformación de la visualidad urbana de Asia, así como muchos de sus artistas contemporáneos no sólo aparezcan *intrínsecamente* descontextualizados de las historias

³ *Ikebana*: arreglo floral; *chanoyu*: ceremonia del té; *nō*: teatro nō; *suibokuga*: pintura a tinta china.

culturales de sus países sino que también sean valorados, en última instancia, desde las mismas categorías discutidas por el orientalismo (y los estudios culturales, en general) como fundamentales en la definición del *otro* por parte de Occidente. En no pocas ocasiones dichas categorías parecen determinar una nueva perspectiva de *exotismo*, ahora refrendada también por aquello que Occidente importa, cada vez menos como *coleccionista ocasional* y cada vez más como *consumidor cotidiano*. Un contexto como éste, en efecto, podría definirse como francamente intercultural en lo que respecta a imagen, mercancía, apropiación y consumo, pero no en cuanto a la participación en el conocimiento de las culturas que las producen. No es ocioso, por tanto, subrayar aquí el arraigo generalizado que en el imaginario cotidiano de las culturas de Asia han tenido y siguen teniendo las perspectivas orientalistas, arraigo que en la experiencia cotidiana de los docentes e investigadores se transmuta, en el mejor de los casos, en la exigencia de que sus cursos universitarios estimulen la confirmación de los presupuestos a través de los cuales los oyentes —estudiantes o profesores— ya tienen asumida la “cultura oriental” y, en el peor, en el imperativo de que sean capaces de articular respuestas para *cualquier* tema de *cualquier* área cultural de Asia.

Tales consideraciones, que apenas resumen una parte del debate sobre el estado de los estudios del arte y la cultura visual de Asia en el contexto iberoamericano, prácticamente restringido hasta el momento a los escasos investigadores e instituciones que se ocupan del tema —y a lo que ha de sumarse los elementos particulares del mismo en cada uno de nuestros países—, así como la impostergable necesidad de establecer un *primer encuentro base* a partir del cual se comenzaría no sólo a difundir el importante trabajo de los especialistas iberoamericanos en un campo de estudios que continúa preterido en nuestras universidades, sino también a asentar problemáticas sobre el conocimiento, la enseñanza y los imaginarios acerca de culturas no occidentales fueron dos de las razones medulares que llevaron a la realización, en abril de 2006, del *Primer simposio iberoamericano de cultura visual en Japón*, auspiciado por El Colegio de México, como parte inicial y tentativa de un proyecto mucho más ambicioso en torno del estudio interdisciplinario del arte, de la imagen y de la cultura visual en Asia y del establecimiento de un seminario permanente sobre el tema.

Así, *Cultura visual en Japón: once estudios iberoamericanos*, resultado del simposio, debe asumirse ante todo como la evidencia —con mucho aún por corregir— de este primer paso. Su enfoque en el área de Japón obedeció únicamente a la coyuntura eminentemente operativa de esta área, donde desde hace más de una década el trabajo de los investigadores dentro del campo del arte y de la cultura visual así como su interés por hacerlo visible

ha resultado más evidente. Coyuntura históricamente vinculada no sólo al interés por el estudio del área que haya podido generar la paulatina y ascendente difusión de la cultura japonesa en Occidente a partir de la ocupación norteamericana desde 1945, consolidada con el repunte económico de la década de los sesenta y la burbuja especulativa de mediados de los ochenta, o con el incentivo académico específico generado por las perspectivas metodológicas puestas en práctica a partir de los estudios de área, los estudios culturales y las más recientes perspectivas de la cultura visual, sino también con una formación profesional cuyo contexto histórico en el terreno docente se remonta a la inclusión en las asignaturas de Historia del Arte de los siglos XIX y XX, del estudio de la apropiación de elementos de la producción plástica y arquitectónica japonesa por parte de la modernidad occidental, lo que, al menos como legitimación de fuentes,⁴ no parece haber sido asumido en mayor medida con respecto a la producción visual de otros países de Asia.

Este libro reúne tanto los artículos correspondientes a ponencias presentadas en el simposio como trabajos posteriores de investigadores invitados, con el propósito de reunir —hasta donde ha sido posible dentro del contacto con los especialistas, de las posibilidades de participación o de la calidad de los trabajos presentados— a todos aquellos estudiosos que, en el ámbito iberoamericano, investigan Japón desde la perspectiva de lo visual. También en este sentido —e inusualmente para este tipo de proyecto—, la invitación fue extendida a investigadores noveles o cuya especialización o formación general no parte de los estudios de área, en el entendido de que quienes dominamos la lengua japonesa no necesariamente somos los únicos capaces de estructurar aproximaciones metodológicas o analíticas válidas. Asimismo, y en el convencimiento de la franca interconexión de los procesos socioculturales contemporáneos, así como de la propia implicación de estrategias metodológicas interdisciplinarias contenidas en el enfoque de la cultura visual, la convocatoria también estuvo abierta a aquellos investigadores que han incorporado el análisis de la construcción y legitimación visual de estos procesos, así como de las prácticas cotidianas de producción de significados culturales a partir de la visualidad, desde sus propias disciplinas. Aunque, evidentemente, el volumen no persigue articular una muestra representati-

⁴El *ukiyo-e* y la escuela *rinpa* dentro de la pintura y la gráfica del impresionismo y el posimpresionismo; el diseño caligráfico, de cerámica y muebles dentro del Art Nouveau y la Sección Vienesa; el estilo constructivo *shoin zukuri* y los pabellones de las villas imperiales de *Katsura Rikyu* y *Shugakuin* como utópicos modelos de los principios y programas constructivos de la arquitectura moderna occidental; o la influencia de las expresiones plásticas relacionadas con el budismo zen para el expresionismo abstracto.

va de la pluralidad y complejidad de estos estudios —se necesitaría, en rigor, un programa coherente de vinculación y de formación de investigadores interesados, por parte de las instituciones universitarias y los centros de investigación, para alcanzar tan ambiciosa posibilidad—, la diversidad de temas abordados ha permitido ejemplificar su amplio rango temático y adoptar perspectivas de análisis contemporáneas que, para el caso de los estudios de cultura visual de Japón, apenas han comenzado a concretarse dentro del contexto académico iberoamericano.

Finalmente, quizá sea necesario añadir que no eludimos el aspecto utópico que contiene este trabajo: en un momento en que buena parte de los programas universitarios se orientan hacia la formación de infotrabajadores, bajo el lema ambiguo y políticamente correcto de “responder a lo que la sociedad demanda” (lo que minimiza tanto una sólida formación cultural humanística como la esencia universitaria de generación de conocimientos); en que las directivas de los sistemas de educación, abrumadas por las propias incompetencias de sus programas de formación en investigación, establecen, tanto para las licenciaturas como para los estudios de maestría, todo tipo de facilidades de titulación por encima de la realización de una tesis de grado; en que los propios estudios de posgrado —ya debilitados en sus tiempos y en sus programas— son, cada vez más, considerados como una mera continuación de los estudios de licenciatura y como una simple obtención de promociones administrativas; en que, por consecuencia, muchos de los investigadores realmente formados como tales en instituciones de prestigio (y especialmente en el campo de las humanidades) son entendidos como un número más, intercambiable, dentro de esos recursos administrativos, y compulsados, no obstante, a una producción académica sin respaldo docente en sus áreas de especialización o sin la posibilidad de conformar grupos de trabajo; y en que, probablemente, ni estudiantes ni profesores ni instituciones son capaces de reconocerse ni en estos actos ni en las consecuencias que implican, y al parecer, tal como sucede en muchos otros aspectos de nuestra cultura contemporánea, todo ello no es más que el resultado de un sistema educativo dominado por la acérrima lógica empresarial del *capital impaciente*; es en este momento cuando *Cultura visual en Japón: once estudios iberoamericanos* pretende, todavía, alimentar el interés por la investigación en un campo de estudio cuya importancia, en cuanto conocimiento y aprendizaje de otras culturas, ni siquiera es necesario justificar por esa más que evidente inserción de las producciones visuales y mercantiles de Asia en nuestras prácticas cotidianas.

LÁMINAS

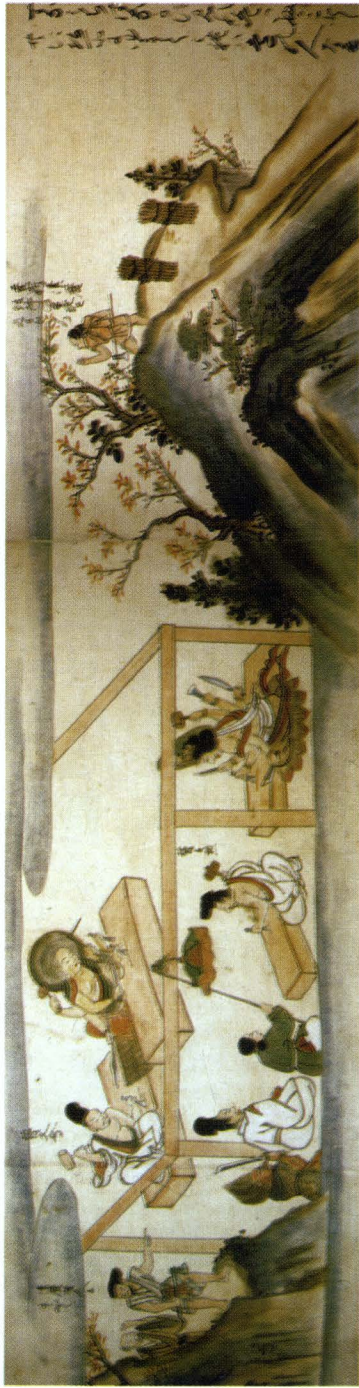


Lámina 1. Escena 19, segundo rollo de *La leyenda ilustrada de Hasekura*. Colección del Museo de Arte de Seattle, Margaret E. Fuller Purchase Fund



Lámina 2. Escena 22, segundo rollo de *La leyenda ilustrada de Hasekura*. Colección del Museo de Arte de Seattle, Margaret E. Fuller Purchase Fund



Lámina 3. *Jizō Bosatsu*, madera policromada, hojas de oro y cristal en los ojos, siglo XIII. Templo Kōfukuji, Nara



Lámina 4. Orza de hojas de té *Hashidate*. Altura: 29.3 cm

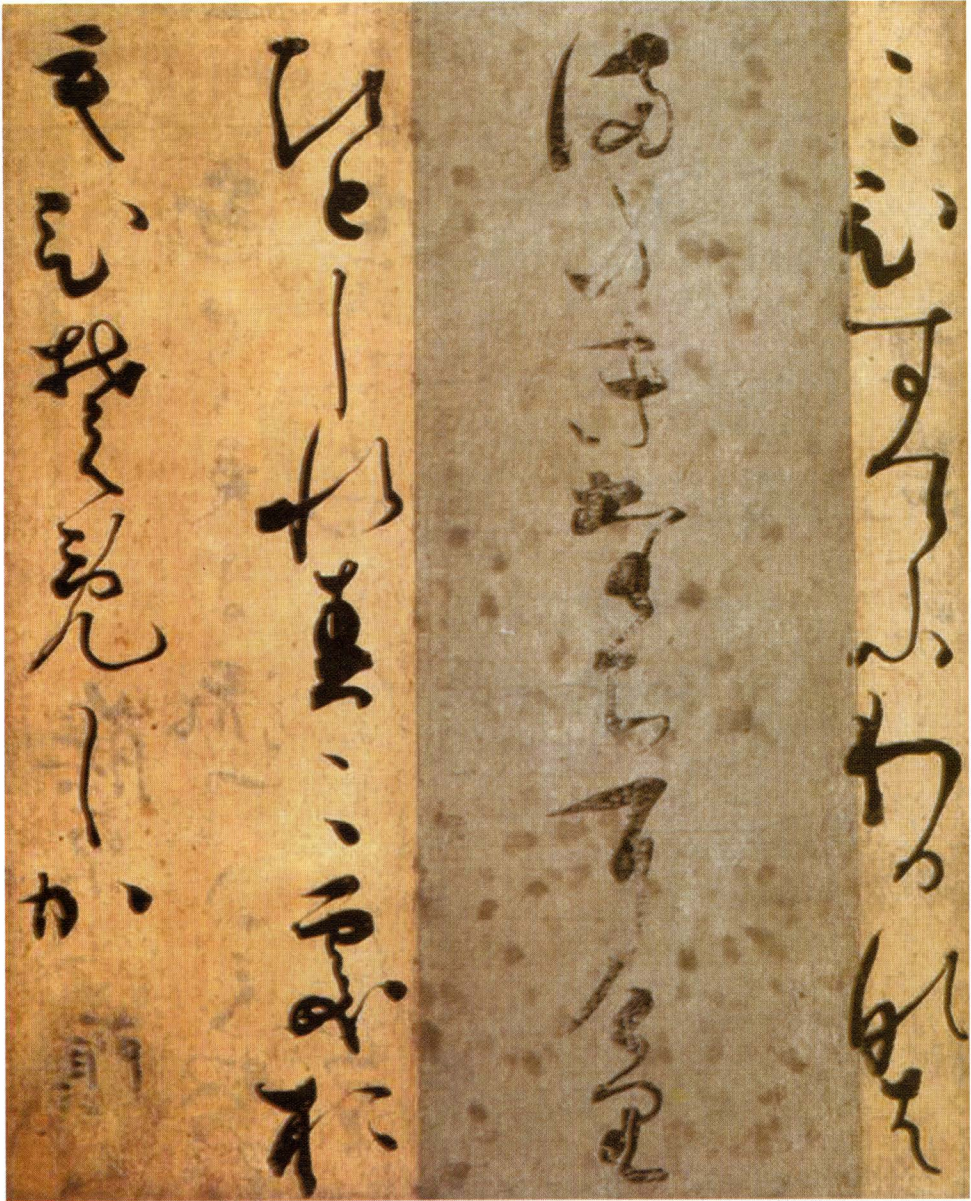


Lámina 5. Fujiwara Teika, *Ogura shikishi*. Poema núm. 41 de *Hyakunin isshu*, compuesto por Mibuno Tadami, siglo XIII. Tinta sobre papel, rollo vertical. Altura: 18.5 cm, ancho: 15.3 cm. Colección del Tokugawa Bijutsukan, Nagoya



Lámina 6. Autor desconocido, *Koshibagaki sōshi* 小柴垣草子 (*Historia de la pequeña cerca de juncos*); copia de 1828. Rollo ilustrado; color sobre papel. Colección privada



Lámina 7. Nishikawa Sukenobu 西川祐信, *Sin título* ; 1724-1736. Rollo ilustrado; color sobre seda.
Altura: 26 cm. Colección privada



Lámina 8. Diseño de Keisai Eisen 溪齋英泉. Octava ilustración, vol. I, de *Ehon midare-gami* 絵本美多礼嘉見 (Libro ilustrado de las bellas y buenas maneras de desgranarse); 1815. Libro ilustrado policromico, hanshibon, xilografía. Colección Nichibunken

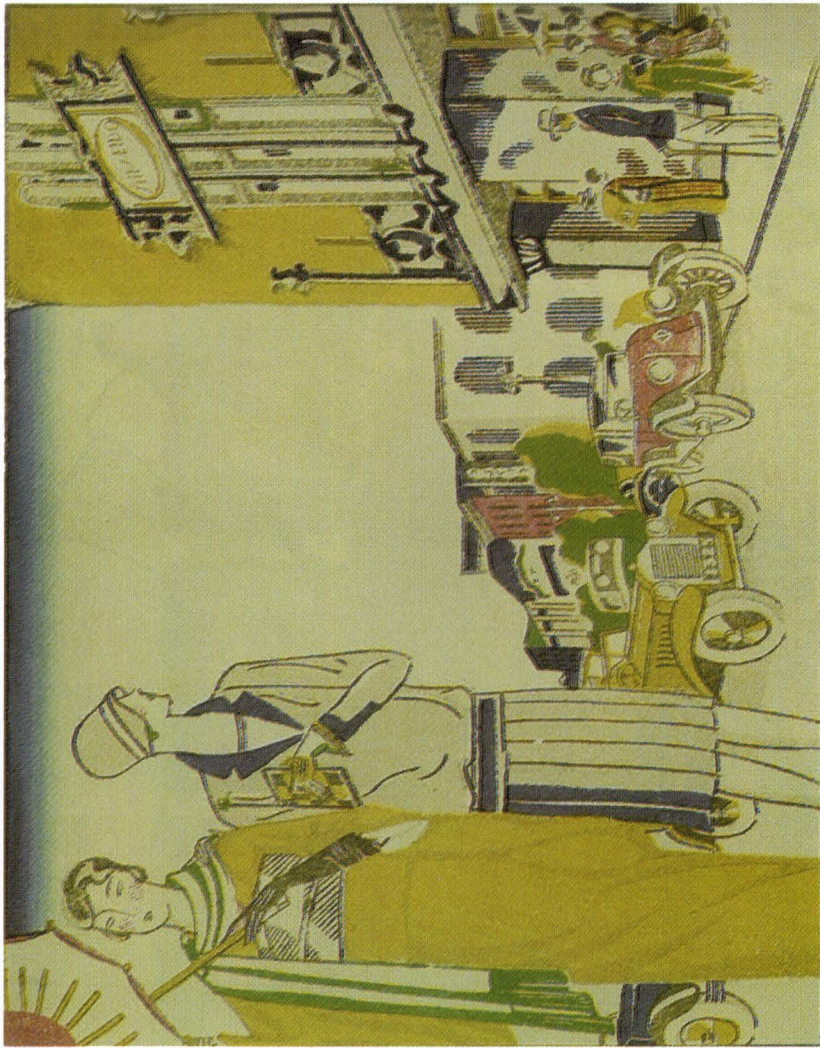


Lámina 9. Moga y mobo frente al edificio de cosméticos Shiseidō. "Paisaje de Ginza" (銀座風景), en *Agenda de la esposa* (御婦手帳), Shiseidō, 1927. Xilografía



Lámina 10. *Marx boy* y *Engels girl*, en “Ginza se mueve, en *Marx boy* y *Engels girl*”
(銀座はうつる—マルクスボーイとエンゲルスガール).

Portada de Shimokawa Hekoten para el *Tokyo Puck* del primero de enero de 1929



Lámina 11. Fotogramas F1-F8 del filme de Kitano Takeshi, *El verano de Kikujiro*



Lámina 12. Fotograma del filme de Kitano Takeshi, *El verano de Kikujiro*



Lámina 13. Diagrama del artículo "Kikujirō: el héroe bufón"



Lámina 14. Katsui Matsuo, *I'm here* (*Estoy aquí*). Cartel para la campaña por la paz "Estoy aquí", 1993



Lámina 15. Akiyama Takashi, *Takashi Akiyama Humor Illustration Poster in China* (Cartel de ilustración humorística de Takashi Akiyama en China). Cartel promocional de la exposición del autor en Shanghai y Beijing, China, 2004



Lámina 16. Cuadro de la película *Ju-on* (2000), dirigida por Takashi Shimizu

**CULTURA MATERIAL,
REPRESENTACIÓN Y ESPACIALIDAD**

LA LEYENDA ILUSTRADA DE HASEDERA: BUDISMO Y SINCRETISMO RELIGIOSO EN JAPÓN

Chari Pradel

California State Polytechnic University

El budismo, la religión iniciada por Śiddhārtha Gautama Śākyamuni en la India en el siglo v a. C., llegó a Japón después de casi mil años, cuando en el año 552 de nuestra era, el rey Song Myong 聖明 de Paekche (Kudara 百濟 en japonés), uno de los Tres Reinos de la península coreana, envió una imagen dorada del Buda, así como estandartes, sombrillas y varios volúmenes de sutras (textos budistas), y recomendó al gobernante Kinmei 欽明 (reinó de 539 a 571) adoptar esta religión por los beneficios que implicaba.¹ Después de un periodo de conflictos entre las facciones probudistas y antibudistas, que terminó en 587 con la derrota del clan Mononobe 物部 que se oponía a la religión extranjera, empezó la campaña de difusión del budismo en el Japón.² Esta religión fue parte de la ola cultural que venía del continente asiático, que también incluía un sistema de gobierno, escritura, literatura y, por supuesto, un lenguaje visual diferente. Artesanos de la península de Corea, especialmente de Paekche, introdujeron en Japón una nueva cultura visual, que comprendía una forma de arquitectura religiosa desconocida en el archipiélago, templos con novedosas esculturas, pinturas y formas de decoración.³ Esta religión se difundió en las islas de Japón y su práctica estuvo limitada a la clase aristocrática hasta el periodo Kamakura 鎌倉 (1185-1333), cuando empezó el fenómeno de su popularización.

Uno de los aspectos más interesantes del budismo, desde sus orígenes en la India y su transmisión al este y el sudeste del continente asiático, fue su capacidad para la adopción de las formas de veneración y de las creencias

¹ *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*, traducido al inglés por W. G. Aston, Rutland/Tokio, Charles E. Tuttle, 1988, pp. 65-66. *Nihongi* refiere a *Nihon shoki*, la historia del Japón compilada en el año 720 d. C.

² *Ibidem*, pp. 113-114.

³ La anotación del año 588 d. C. indica que el reino de Paekche envió monjes budistas, carpinteros especializados en la construcción de templos, técnicos en metalurgia, cerámica y pintura. *Ibidem*, p. 117.

religiosas locales. Por lo tanto, el budismo llegó al archipiélago después de haber sido transformado en China y, además de incluir las enseñanzas budistas desarrolladas en la India, también contenía elementos taoístas y de otras creencias chinas. Del mismo modo, al entrar a Japón, el budismo se adaptó y adoptó las creencias existentes, integrando la veneración de *kami* 神⁴ y otras prácticas religiosas.

Este ensayo se centra en el estudio de secciones del *Hasedera engi emaki* 長谷寺縁起絵巻 (*La leyenda ilustrada de la fundación de Hasedera*). Hasedera es un templo budista localizado en la montaña de Hase 初瀬, en la prefectura de Nara; como la mayoría de los templos y santuarios, cuenta con una narrativa sobre su fundación y sobre los milagros y beneficios de sus deidades. Tal forma de narración combina hechos históricos, legendarios e imaginarios y da lugar al género literario conocido como *jisha engi* 寺社縁起: *ji* se refiere a los templos budistas; *sha*, a los santuarios dedicados a los kami; y *engi* es la traducción al japonés del sánscrito *pratītya-samutpāda*, que significa “origen dependiente” y se usa para referir las narraciones de fundación de templos y santuarios. Puesto que no todos los hechos presentados en estos textos son históricos, el término “leyenda” se empleará como traducción de *engi*.

En los siglos XIII y XIV se inicia la práctica de ilustrar las leyendas, generalmente en los llamados *emaki* (*e* significa ilustración o pintura y *maki*, rollo); esta modalidad consiste en un rollo, de papel o seda, cuyo ancho fluctúa entre veinte y treinta centímetros, y cuyo largo puede llegar hasta veinte metros. En estos rollos, secciones de texto alternan con secciones de pintura en forma horizontal. El otro formato empleado es el *kakemono* 掛物, un rollo vertical con las representaciones pictóricas de la leyenda.⁵

El análisis de secciones del texto y de las ilustraciones de *La leyenda ilustrada de la fundación de Hasedera* revelará que el budismo practicado en Japón era una religión sincrética, que incluía aspectos del budismo, taoísmo,

⁴ Kami se puede traducir como divinidad, deidad, dios, espíritu o fuerza sobrenatural. Este término tiene muchos significados y connotaciones por lo cual las traducciones fuera de contexto no son adecuadas. No se conoce el origen de la palabra que ha sido tradicionalmente utilizada por los japoneses para referirse a una fuerza superior y misteriosa, de carácter creativo o destructivo, que reside en los elementos naturales, animales y algunas formas humanas, y que causa sentimientos ambivalentes de temor y gratitud, y que son además foco de rituales. Entrada “Kami”, *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Tokio, Kodansha, 1983. Véase también *Kami*, traducido por Norman Havens, Tokio, Institute for Japanese Culture and Classics, 1998.

⁵ Hayashi Masahiko, “Monogatari jisha engi: emaki, kakemono-e, soshite etoki”, *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō*, vol. 63 (12), 1998, p. 11. Para una introducción a *emaki*: Okudaira Hideo, *Narrative Picture Scrolls*, traducido del japonés al inglés por Elizabeth ten Grotenhuis, Nueva York/Tokio, Weatherhill-Shibundo, 1973.

creencia en kami y, especialmente, el culto a las montañas (*sangaku shinkō* 山岳信仰) practicado por los ascetas. Hasedera es un templo particularmente importante como sitio de peregrinaje y por su imagen que concede milagros a los creyentes, aspectos relacionados con la práctica de la religión popular en Japón.⁶ Asimismo, este artículo considera brevemente la producción de *emaki* en el periodo Muromachi (1333-1573), campo poco abordado en el estudio de la cultura visual de Japón.⁷

EL TEMPLO HASEDERA Y SU IMAGEN MILAGROSA

La historia del templo se remonta a fines del siglo VII de nuestra era, o quizá a principios del siglo VIII; sin embargo, la presente estructura del *hondō* 本堂 (pabellón principal) (figura 1) y su *honzon* 本尊 (imagen principal) fueron construidos en el siglo XVI, después del incendio que destruyó el templo en 1536.⁸ La imagen principal de Hasedera, popularmente conocida como Hase Kannon, es una escultura monumental de madera revestida de oro que mide cerca de diez metros y representa a Jūichimen Kannon 十一面観音 (sánscrito: Ekadaśamukha Avalokiteśvara) quien, como su nombre lo indica, es el bodhisattva Avalokiteśvara de 11 cabezas, una de las seis formas esotéricas de esta deidad, que representa la compasión⁹ (figura 2). Las 11 cabezas, ordenadas alrededor de la coronilla de la cabeza, simbolizan las virtudes de este bodhisattva para conquistar los 11 deseos y así alcanzar el nirvana. Asimismo, las imágenes de Jūichimen Kannon están generalmente erigidas sobre un pedestal en forma de flor de loto, y llevan el brazo derecho extendido con la palma de la mano hacia afuera —lo que simboliza ofrenda,

⁶ Hasedera es la octava estación en la popular ruta de peregrinaje conocida como Saikoku Kannon Junrei 西国観音巡礼 que incluye templos dedicados a Kannon. Véase el estudio más completo sobre el tema: Asano Kiyoshi (ed.), *Saikoku sanjūsanshō reijō jin no sōgōteki kenkyū*, Tokio, Chūō Kōrōn Bijutsu Shuppansha, 1990.

⁷ Los estudios de *emaki* generalmente se centran en los rollos producidos en los periodos Heian y Kamakura. Es sólo recientemente que los investigadores de Japón se han percatado de los numerosos *emaki* del periodo Muromachi y de la necesidad de su estudio. Véase Chino Kaori, “Nambokuchō-Muromachi jidai no emakimono: atarashii hikari no naka de”, *Nambokuchō-Muromachi no kaiga: suibokuga to chūsei emaki*, vol. 12 de *Nihon bijutsu zenshū*, Tokio, Kodansha, 1992, pp. 170-177.

⁸ Desde su establecimiento en el siglo VII u VIII, el templo ha sido destruido por incendios y reconstruido siete veces. Véase Takenishi Hiroko y Kawada Shōken, *Hasedera*, vol. 13 de *Koji junrei Nara*, Kioto, Tankōsha, 1980, pp. 136-139.

⁹ Para las varias formas de Kannon y sus respectivas iconografías, véase Louis Frédéric, *Buddhism*, París/Nueva York, Flammarion, 1995, pp. 163-164.



Figura 1. Vista del pabellón principal de Hasedera. Foto de la autora

caridad, compasión y sinceridad— y un florero en la mano izquierda. Algunos también tienen alrededor de la mano derecha un *juzu* 数珠 (una cadena de cuentas parecida al rosario). Un aspecto intrigante de la imagen de Hase Kannon es que el pedestal es una pieza rectangular de granito y que el bodhisattva lleva en la mano derecha un *shakujō* 錫杖, un bastón rematado con anillos de metal, accesorio propio de los monjes budistas. Otra característica que no corresponde con la iconografía budista estándar son las dos imágenes a cada lado de Kannon. Al lado derecho está Uhō Dōji 雨宝童子 (figura 3), uno de los Niños Divinos que sirven como mensajeros de los dioses, quien es reconocido por sus atributos: la joya que concede los deseos en la mano izquierda y una vara en la mano derecha, además de una corona y atuendos de estilo chino.¹⁰ Al lado izquierdo del Hase Kannon, está Nanda

¹⁰ Los ideogramas de Dōji significan niño, y budismo es el término utilizado para traducir el sánscrito Kumāra, el hijo de la deidad del fuego en la India, que se reconocía por su cara infantil. Pero la palabra se usa para referirse a niños cuyas edades fluctúan entre los cuatro u ocho y veinte años, que sirven de acompañantes o asistentes del Buda, de bodhisattvas o de cualquier ser celestial (incluso kami). *Sōgō Bukkyō daijiten*, “Dōji”, vol. 2, Kioto, Hōzōkan, 1987, p. 1047. Los Dōji o Niños Divinos aparecen en la literatura medieval budista como espíritus guardianes que se manifiestan en forma de niños, pero también aparecen como espíritus guardianes de monjes o ermitaños, quienes han adquirido poderes y santidad a través de la práctica de la austeridad. Véase Carmen Blacker, “The Divine Boy in Japanese Buddhism”, *Asian Folklore Studies*, vol. 22, 1963, p. 77.



Figura 2. Jūichimen Kannon.
Foto cortesía de Hasedera, Nara



Figura 3. Uhō Dōji.
Foto cortesía de Hasedera, Nara

Ryūō 難陀龍王 (figura 4), uno de los Reyes Dragones, identificado por el dragón que se extiende sobre su cabeza.¹¹ Nanda Ryūō es representado como un hombre mayor, vestido al igual que Uhō Dōji con prendas de estilo chino, una cofia, una espada, sostiene con sus dos manos una bandeja con una piedra en forma de cinco cabezas de animales. Las dos deidades son esculturas de madera policromada y miden 166 y 167.7 centímetros, respectivamente.¹²

Diarios y documentos de los aristócratas del periodo Heian 平安 (794-1185) demuestran que la montaña de Hase y el templo eran uno de los sitios de peregrinaje religioso más importantes en los siglos xi y xii. Este peregrinaje era realizado principalmente por las mujeres de la aristocracia, como la famosa Sei Shōnagon 清少納言 (c. 966-1017), una de las damas de la corte imperial, quien en sus ensayos del *Makura no sōshi* 枕草紙 (Libro de la almohada) cuenta lo difícil que era subir la montaña para llegar al templo, describe el interior de éste y comenta que los hombres jóvenes que lo visitaban pasa-

¹¹ Nanda es uno de los Ocho Reyes Dragones (Hachidai ryūō 八大龍王) mencionados en el *Subra del loto* (Hokekyō 法華經). Inagaki Hisao, *A Dictionary of Japanese Buddhist Terms*, "Hachidai ryūō", Kioto, Nagata Bunshodo, 1992, p. 88.

¹² Para información detallada de las esculturas en Hasedera, véase *Chōkoku*, vol. 3 de *Buzan Hasedera shūi*, Nara, Gangōji Bunkazai Kenkyūjo, 2005.



Figura 4. Nanda Ryūō.
Foto cortesía de Hasedera, Nara

ban la mayor parte del tiempo cerca de los alojamientos de las mujeres, mirando a las damas en lugar de concentrarse en la imagen de Jūichimen Kannon.¹³ Del mismo modo, uno de los capítulos de la famosa novela *Genji monogatari* 源氏物語 (*El relato del clan Minamoto*) escrita por Murasaki Shikibu 紫式部 alrededor del año 1000, tiene lugar en Hasedera.¹⁴

Asimismo, Hase Kannon es famoso por los milagros concedidos a las personas que tienen fe en él, recogidos en las numerosas historias compiladas, la más antigua de las cuales es la que aparece en la colección de historias breves del siglo IX titulada *Nihon Ryōiki* 日本靈異記 (*Registro de milagros en Japón*).¹⁵ También existe una colección de reportes de los milagros y favores

¹³ *The Pillow Book of Sei Shōnagon*, traducido al inglés por Ivan Morris, Londres, Penguin Books, 1987, pp. 139-143.

¹⁴ Murasaki Shikibu, *The Tale of Genji*, traducido al inglés por Edward G. Seidensticker, Nueva York, Alfred Knopf, 1976, cap. 22, “The jeweled chaplet” (*Tamakazura* 玉鬘), pp. 387-408.

¹⁵ Véase la traducción al inglés: Keikai, *Miraculous Stories from the Japanese Buddhist Tradition: The Nihon Ryōiki of the Monk Kyōkai*, traducido por Kyoko Motomochi Nakamura, Cambridge, Harvard University Press, 1973, pp. 226-227.

obtenidos por los devotos del Hase Kannon titulada *Hasedera Kannon genki* 長谷寺観音験記 (*Registro de los milagros del Kannon de Hasedera*), compilada aproximadamente a principios del siglo XIII.¹⁶ Estas historias cortas revelan una de las características de la práctica de la “religión común” en Japón, la cual se centra en los beneficios mundanos (*genze riyaku* 現世利益) que puede proveer la fe.¹⁷ Pero el documento que mejor explica la fusión de las varias creencias en la religión de Japón es el texto *Hasedera engi* 長谷寺縁起 (*Leyenda de Hasedera*), y los varios juegos de las versiones ilustradas, *Hasedera engi emaki* (*La leyenda ilustrada de Hasedera*).

EL TEXTO DE LA *LEYENDA DE HASEDERA*
Y *LA LEYENDA ILUSTRADA DE HASEDERA*

Hasedera es ahora un templo vinculado al budismo esotérico de la secta Shingon 真言宗, pero, como se mencionó, el análisis de la *Leyenda de Hasedera* sugiere que las creencias y prácticas religiosas en el templo y en la montaña no se restringían exclusivamente a esa religión. El texto de la leyenda y las ilustraciones evidencian la mezcla de creencias foráneas y autóctonas en las prácticas religiosas de Japón y también reflejan los cambios de afiliación de Hasedera a las diferentes sectas o escuelas del budismo japonés.¹⁸ Antes de la separación en 1872 del budismo y el shintoísmo en dos religiones diferentes e independientes como las conocemos ahora, elementos del culto a kami (que hoy llamamos shintoísmo), taoísmo, budismo y creencias populares coexistían en un sistema de creencias de carácter sincrético.¹⁹ El término sincretismo se usa en este caso para referir la asimila-

¹⁶ *Hasedera Kannon genki* ha sido parcialmente traducido al inglés por Yoshiko K. Dykstra. Véase Yoshiko K. Dykstra, “Tales of the Compassionate Kannon: the *Hasedera Kannon Genki*”, *Monumenta Nipponica*, vol. 31, núm. 2, 1976, pp. 113-143.

¹⁷ El término “religión común” es usado por Ian Reader para referirse a las costumbres, creencias y prácticas que son aceptadas por toda la comunidad y evitar palabras peyorativas como religión folclórica o popular. Este término es propuesto en su estudio de *genze riyaku*, Ian Reader y George Tanabe, *Practically Religious: Wordly Benefits and the Common Religion of Japan*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1998, pp. 8-32.

¹⁸ Hasedera estuvo bajo el control de Tōdaiji (templo establecido por el emperador Shōmu en el siglo VIII) hasta el año 990, cuando se convirtió en uno de los templos anexos de Kōfukuji (templo de los Fujiwara, clan que desempeñó un papel importante en la vida política de Japón, especialmente en el periodo Heian). En 1587 se afilió a Shingi Shingon, y en 1900 creó su propia secta, conocida como Buzanha 豊山派. Véase la tabla cronológica en Takenishi y Kawada, *op. cit.*, pp. 162-165.

¹⁹ Kuroda Toshio es uno de los investigadores nipones que cambió el curso de los estudios de religión en Japón, especialmente con respecto al shintoísmo y su relación con el

ción de varios sistemas de creencias y prácticas de carácter religioso, profesados en el Japón medieval.²⁰

El texto de la leyenda existe en una variedad de versiones, la más antigua es la que aparece en *Sanbō ekotoba* 三宝絵詞, escrita por Minamoto Tamenori 源為憲 (murió en 1011) en 984.²¹ Para este ensayo se usó el texto publicado por Miya Tsugio que acompaña la *Leyenda ilustrada de Hasedera* en una colección privada.²² Estudios recientes sugieren que el texto utilizado para las leyendas ilustradas proviene de las versiones corregidas y aumentadas que se crearon en el siglo XIII.²³ Existen 11 juegos de rollos de esta leyenda ilustrada en museos y colecciones en Japón —seis juegos pertenecen a Hasedera— y en Estados Unidos; en ellos, las escenas representadas son similares, lo cual sugiere que todos fueron creados siguiendo un modelo establecido. La historia está dividida, en la mayoría de las versiones, en tres rollos (sólo existe una versión en seis rollos) y contiene un total de 33 secciones de texto alternadas con 33 secciones de pinturas.²⁴ El número 33 está relacionado con las 33 manifestaciones del bodhisattva Kannon.²⁵

budismo. Véase Kuroda Toshio, “Shinto in the history of Japanese religion”, *Journal of Japanese Studies*, vol. 7, núm. 1, 1981, pp. 1-21. Para la separación de budismo y shintoísmo, véase James Edward Ketelaar, *Of Heretics and Martyrs in Meiji Japan: Buddhism and Its Persecution*, Princeton, University of Princeton Press, 1990. Para una introducción al shintoísmo, su historia y problemas de definición, véase Norman Havens, “Shinto”, en *Nanzan Guide to Japanese Religions*, editado por Paul L. Swanson y Clark Chilson, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006, pp. 14-37.

²⁰ Existen controversias sobre el uso de este término en los estudios de la religión. Véase “Syncretism”, *Encyclopedia of Religions*, 2a. ed., vol. 13, Detroit, Macmillan Reference USA, 2005, pp. 8926-8938.

²¹ Véase Edward Kamens, *The Three Jewels: A Study and translation of Minamoto Tamenori’s Sanbō*, Ann Arbor, University of Michigan, Center for Japanese Studies, 1988, pp. 320-325. Para una discusión de las diferentes versiones del texto y su evolución, véase Tsuji Hidenori, *Hasedera shi no kenkyū*, vol. 1 de *Kodai sangaku jūin no kenkyū*, Tokio, Gannandō Shoten, 1979, pp. 159-206. El estudio de Tsuji es uno de los más detallados sobre Hasedera.

²² Miya Tsugio, “Hasedera engi kotobagaki”, *Bijutsu kenkyū*, vol. 278, noviembre de 1971, pp. 28-34.

²³ Fujimaki Kazuhiro, “Hasedera engi: saiseisan to henyō no yōsō”, *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō*, vol. 63, núm. 12, 1998, p. 110.

²⁴ Uno de los pocos estudios en japonés de los juegos de *emakimono* de *La leyenda ilustrada de Hasedera* fueron realizados por Miya Tsugio. Véase “Hasedera engi”, *Kobijutsu*, vol. 15, noviembre de 1966, pp. 81-84; “Hasedera engi jō”, *Bijutsu kenkyū*, vol. 275, mayo de 1971, pp. 32-37; “Hasedera engi ge”, *ibidem*, vol. 276, julio de 1971, pp. 63-70. De acuerdo con el estudio de Miya, las ilustraciones en todos los juegos siguen un mismo modelo de composición, y sólo existen nueve juegos de rollos. El número actualizado de 11 juegos de *emakimono* es reportado en *Kaiga*, vol. 2 de *Buzan Hasedera shūi*, Nara, Gangōji Bunkazai Kenkyūjo, 1994.

²⁵ Frédéric, *op. cit.*, pp. 156-162.

Los juegos de *La leyenda ilustrada de Hasedera* estudiados para esta investigación fueron creados en el siglo xvi. Uno de ellos es parte de la colección del Museo de Arte de la ciudad de Seattle en el estado de Washington. Los rollos consisten en piezas de papel unidas, en cuya superficie se inscribe el texto y la ilustración correspondientes. El primer rollo mide 1 596.3 por 32.07 centímetros, el segundo, 1 628.14 por 31.12 y el tercero, 1 528.76 por 31.12. Las ilustraciones son producidas con colores disueltos en agua y muestran variaciones de estilo, por lo que se cree que dos o más pintores participaron en el proyecto, una práctica artística común en la producción de *emaki*. El otro juego, creado en 1523, sólo fue estudiado por medio de fotografías y pertenece a la colección del templo Hasedera, bajo la custodia del Museo Nacional de Nara en Japón. Éste es atribuido a Tosa Mitsumochi 土佐光茂, pintor del estilo Yamato-e, quien produjo su obra entre 1522-1569. En este caso, las ilustraciones fueron pintadas mediante la técnica de *tsukurie* 作り絵, en la que los colores se aplican en numerosas capas y se usan costosos pigmentos que son fijados con pegamento de origen animal, y además se incluyen elegantes detalles de oro. La diferencia en las técnicas sugiere que varios talleres de pintura producían rollos con el mismo tema, según el patrocinador y quizá también según la audiencia. Investigaciones de Melissa McCormick indican que este último juego fue creado nada menos que a solicitud de uno de los *shōgun* 将軍 del periodo Muromachi, Ashikaga Yoshiharu 足利義晴 (1511-1550).²⁶

Los rollos horizontales ilustrados se desenvuelven de derecha a izquierda, lo que permite la lectura del texto y luego la visualización de la ilustración, que puede describirse como un “escenario” donde las acciones de la historia se desarrollan. Para entender las ilustraciones, es importante conocer las estrategias visuales empleadas en la pintura narrativa de Asia en general. En ocasiones, en un “escenario” el mismo personaje es representado más de una vez, lo que puede confundir al observador. Esto es conocido en japonés como *iji dōzu* 異時同図, que literalmente significa “tiempo diferente, mismo cuadro” y se refiere a la representación de dos o más acontecimientos sucesivos de la historia presentados en el mismo “escenario”, lo que posibilita la representación pictórica del tiempo.²⁷ Del mismo modo, elementos de la

²⁶ Melissa McCormick, “An Engi-e of one’s own: Yoshiharu’s ‘Miniature’ *Hasedera engi emaki*”, ponencia presentada en la Association of Asian Studies Annual Meeting, 2002, Washington, D. C.

²⁷ Este tipo de narrativa visual se conoce en inglés como *continuous narrative* (narrativa continua). El ejemplo más antiguo de este tipo de narración pictórica se ve en los arquivados de los portales de la stupa de Sanchi en la India, en la que se representan las historias de la vida del buda Śākyamuni y también de sus reencarnaciones previas. Véase Vidya Dehejia, “On

naturaleza, especialmente plantas y árboles representativos de cada una de las estaciones, sugieren visualmente el transcurso del tiempo entre una escena y otra; y otros, como la niebla o las nubes, sirven como elementos de transición de un escenario a otro.²⁸

La leyenda de Hasedera se puede dividir de la siguiente manera:

1. La introducción, que consiste en una breve referencia al supuesto autor de la leyenda, así como a la historia del templo Moto-Hasedera, establecido en la montaña de Hase antes de la creación de Hase Kannon (primer rollo, escenas 1 y 2).
2. El tema central, que se basa en la vida del monje Tokudō 徳道 y sus peripecias para la creación de la imagen de Jūichimen Kannon, que culminan con la dedicación de la imagen (primer rollo, escenas 3 a 13 y segundo rollo, escenas 14 a 26).
3. El peregrinaje del monje Gyōki 行基 (668-749) por los sitios sagrados de la montaña de Hase (tercer rollo, escenas 27 a 29).
4. Construcción y dedicación del pabellón principal de Hasedera (tercer rollo, escenas 30 a 31).
5. La visita del emperador Shōmu 聖武 (que reinó de 724 a 749) (tercer rollo, escenas 32 y 33).

La narración incluye muchos personajes de carácter histórico y ficticio, así como seres divinos. En los siguientes párrafos, se explicará el significado y el papel de cada uno de ellos en la leyenda. La discusión se centrará en el análisis de los eventos relacionados con el monje Tokudō y la creación de la imagen de Hase Kannon, ya que éstos revelan el sincretismo en las creencias religiosas del Japón y los rituales para la creación y consagración de una imagen budista.

Como se mencionó anteriormente, la introducción incluye la primera escena (figura 5), cuyo texto indica que Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903)²⁹ visitó Hasedera en el segundo mes del año 896 y, mientras in-

modes of visual narration in early Buddhist art”, *Art Bulletin*, vol. 72, núm. 3, 1990, pp. 374-392. Para *iji dōzu*, véase Chino Kaori, *Fikushon to shite no kaiga: bijutsushi no me, kenchikushi no me*, Tokio, Perikansha, 1991, pp. 30-38.

²⁸ Para la función y significado de los motivos estacionales, véase Tamamushi Satoko, “Kaiga ni okeru shiki no kinō to imi: Muromachi jidai wo chūshin ni”, en *Suibokuga: Shōkei to Sesōn*, editado por Nakajima Junji, *Nihon no bijutsu* 337, 1994, pp. 85-96.

²⁹ Sugawara Michizane era uno de los miembros de la corte imperial y un poeta en idioma chino del periodo Heian. Por sus méritos ascendió rápidamente en la corte, lo que le creó problemas con sus rivales y provocó su exilio en la isla de Kyūshū, donde murió. Después de su

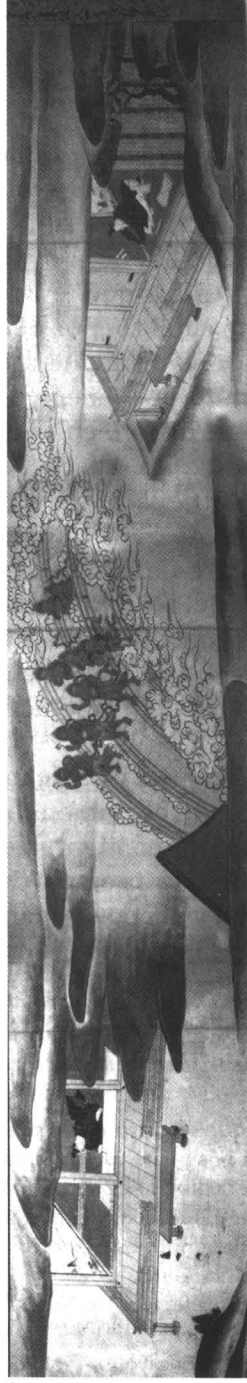


Figura 5. Escena 1, primer rollo de *La leyenda ilustrada de Hasedera*. Colección del Museo de Arte de Seattle, Margaret E. Fuller Purchase Fund

vestigaba documentos antiguos, tuvo un sueño en el que vio a tres Zaō Gongen 蔵王権現³⁰ con flores de loto en sus manos, acompañados por sus asistentes mientras bajaban de la montaña Kinbusen 金峰山³¹ y que, a través de tres puentes dorados, se dirigían hacia el pabellón principal de Hasedera. Michizane interpretó este sueño como un oráculo que sugería que la montaña donde se encontraba Hasedera era un sitio benévolo, habitado por un kami y, luego de consultar algunos manuscritos, escribió la leyenda del templo. La primera ilustración presenta un árbol de *ume* 梅 (ciruelo japonés) en un terreno rocoso y de superficie irregular que representa a la montaña de Hase, y una estructura parcialmente cubierta por neblina, con las puertas corredizas abiertas, en cuyo interior se distingue a un adormilado Sugawara no Michizane rodeado de manuscritos. Luego se visualiza el sueño de Michizane y se ve a tres Zaō con flores de loto en cada mano que se dirigen, por tres puentes que flotan en las nubes, hacia el techo del pabellón principal de Hasedera (sólo se representa parte del techo), seguidos por sus asistentes. La niebla, como elemento de transición, nos lleva a la estructura en la cual Michizane es ahora representado mientras escribe. La segunda escena se refiere a la fundación del templo que existía en la montaña antes de la construcción del pabellón dedicado a Kannon, conocido como Moto Hasedera 本長谷寺 o Hatsusedera 泊瀬寺, que fue establecido por el monje Domyō 道明 con el apoyo del emperador Tenmu (que reinó en el periodo 673-686).³²

La mayor parte de la narrativa se refiere a la vida del monje Tokudō y sus peripecias para la creación de la imagen de Jūichimen. Las escenas contemplan su concepción y nacimiento, su entrenamiento religioso y, especialmente, la sucesión de eventos para cumplir su promesa de crear una imagen budista, desde la obtención del material y el apoyo financiero. Tanto la narrativa como las ilustraciones revelan aspectos de las creencias y prácticas religiosas y de la política del Japón medieval.

La biografía de Tokudō empieza en la escena 3, cuyo texto indica:

muerte hubo una serie de desastres naturales que se creyó eran causados por el espíritu de Michizane, por lo que le concedieron honores póstumos y eventualmente se convirtió en la deidad del aprendizaje (*tenjin* 天神). Véase la nota biográfica en Earl Miner *et al.*, *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 38.

³⁰ Zaō gongen son deidades iracundas de Shugendō. Estos y otros aspectos de Shugendō serán discutidos en el análisis del texto y las ilustraciones.

³¹ Kinbusen es una montaña localizada en la prefectura de Nara y uno de los centros importantes de la práctica de Shugendō.

³² Esta escena será analizada con detalle en otro ensayo.

Hasedera fue fundado por Tokudō, con el patrocinio del emperador Shōmu. Tokudō nació en la provincia de Harima 播磨 (prefectura de Hyōgo) y su nombre de pila era Kara Yatabe no Miyatsuko Komemaro 辛矢田部造米麻呂. Porque él era la tercera reencarnación de Hokki bosatsu 法起菩薩,³³ Tokudō nació 16 meses después de que su madre concibiera (en el noveno mes del año 656) cuando Myōjō tenshi 明星天子 entró a través de su boca.³⁴

En la ilustración (figura 6), dos acontecimientos son representados en el mismo escenario. Se observa una casa sin techo —mecanismo usado en pintura narrativa, que se conoce como *fukinuki yatai* 吹抜屋台, para mostrar los eventos en el espacio interior—³⁵ en cuya esquina derecha aparece una mujer durmiendo, vinculada mediante un rayo de luz a la aparición de Myōjō tenshi en una aureola. El interior está dividido por biombos que separan físicamente el espacio y, además, muestran los dos eventos narrados. Así, vemos que en el lado superior izquierdo está la representación de la madre con el niño, rodeados de acompañantes, y un asceta que realiza un encantamiento, con el arco y la flecha, para espantar a los malos espíritus.³⁶ Este asceta es el mismo que llega corriendo hacia la casa. Sabemos que Tokudō nació en el noveno mes y la presencia del árbol de arce con sus rojas hojas otoñales lo destaca visualmente.

Las siguientes tres secciones (4 a 6) se refieren a su entrenamiento religioso y las ilustraciones recrean fielmente el escenario donde éste se realizó: el paisaje montañoso de Hase. La escena 4 dice:

Tokudō pierde a su padre a la edad de 11 años, y a su madre, a los 19; por lo que decide seguir el camino budista para la salvación de sus almas. Con esa intención se recluye en la montaña de Hase, donde encuentra un buen mentor, y es tonsurado a la edad de veinte años (segundo mes del año 676).

La ilustración muestra una casa reclusa en las montañas con las puertas corredizas abiertas, en la cual un monje observa a otro monje que tonsura a Tokudō. La escena 5 menciona: “Tokudō continúa estudiando, ejerciendo

³³ Hokki bosatsu es un bodhisattva mencionado en *Kegon kyō* 華嚴經 (Sutra de la guirnalda), que al llegar a Japón se convirtió en la deidad budista protectora de la montaña Katsuragi 葛城山, uno de los centros de la práctica de Shugendō. Miyake Hitoshi, *Shugendō jiten*, Tokio, Tōkyōdō Shuppansha, 1986, p. 346.

³⁴ Myōjō tenshi (sánscrito Aruṇa) proviene de la tradición védica. Es uno de los acompañantes de Indra y su trabajo es derrotar a la oscuridad antes de que el dios sol Sūrya empiece a iluminar. Nakamura Hajime (comp.), *Bukkyōgo daijiten*, Tokio, Tōkyō Shoseki, 1991, p. 1307.

³⁵ Para *fukinuki yatai* véase Chino, *op. cit.*, pp. 168-176.

³⁶ Para prácticas de la religión común, véase Hiroshima Kenritsu Rekishi Hakubutsukan, *Chūsei no minshū to majinai*, Fukuyamashi, Hiroshima Kenritsu Rekishi Hakubutsukan Tomo no Kai, 1990, p. 52.

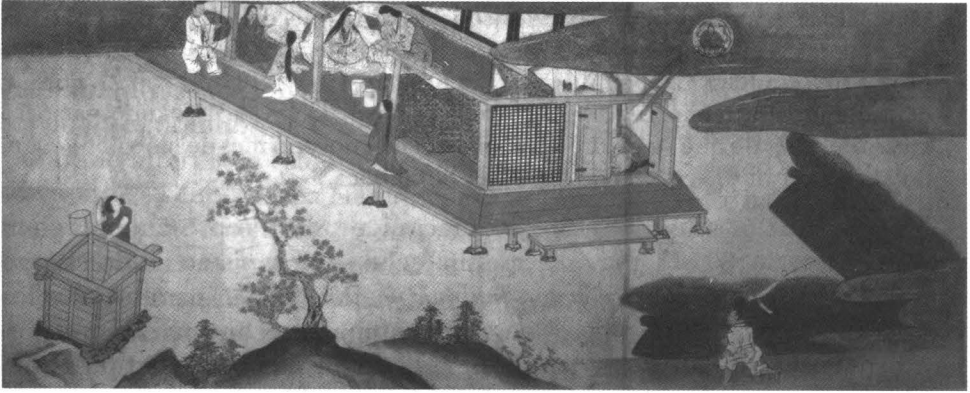


Figura 6. Escena 3, primer rollo de *La leyenda ilustrada de Hasedera*. Colección del Museo de Arte de Seattle, Margaret E. Fuller Purchase Fund

servicios religiosos y no sólo aprende el budismo, sino también *shugen* 修験 (práctica de los ascetas de las montañas), por muchos años”. El escenario en este caso es similar al anterior: una casa en la montaña en cuyo interior se representa a Tokudō leyendo un manuscrito, delante de su parafernalia ritual. Cerca de la casa hay árboles de cerezos en flor, que sugieren la primavera. La siguiente escena (6) se refiere a la culminación de su entrenamiento religioso:

Como consecuencia de sus prácticas místicas y religiosas, Tokudō se da cuenta de que este lugar (la montaña de Hase) estaba habitado por cuatro kami y que, además de haber sido un sitio para el entrenamiento de ascetas, la montaña era un espacio propicio; por lo tanto, decide que establecerá un templo. En ese momento, una luz dorada aparece en la cumbre del norte. Esta luz brilla durante muchos días, por lo cual Tokudō continúa celebrando ceremonias de purificación.

En la escena, Tokudō reza hacia la dirección de donde proviene el rayo de luz, la manifestación física de su contacto con lo sagrado, y en la montaña hay una mesa con ofrendas.

La historia de un tronco hechizado, que se usará para la creación de Hase Kannon, es el tema de las siguientes secciones (7 a 13). El texto correspondiente a la escena 7 dice:

Tokudō decide visitar a su mentor, el monje Dōmyō 道明³⁷ y le informa de sus intenciones de crear una imagen de una deidad budista y de su necesidad de encon-

³⁷ La única información sobre Dōmyō es que era un monje del templo Gufukuji 弘福寺 en la provincia de Ōmi 近江 y, de acuerdo con la *Leyenda de Hasedera*, él estableció el primer templo, Moto-Hasedera. Washio Junkei, “Dōmyō”, *Nihon bukke jinmei jisho*, Tokio, Tōkyō Bijutsu, 1966, p. 888.

trar un tronco extraordinario para este efecto. Dōmyō le dice que hay un tronco cerca del río que está acompañado por una serie de seres extraños, entre ellos un anciano vestido de blanco y un niño con un baldaquín. En un sueño el anciano se identificó como Mio Daimyōjin 三尾大明神 (Gran Deidad de Mio) y le notificó que había venido desde su pueblo (Mio) con sus asistentes para proteger el tronco, y Shugo Dōji 守護童子 (Niño Divino Protector) dijo que era el guardián de la montaña (de Hase) y que había invitado al tronco a su montaña.

La narrativa introduce al monje Dōmyō como el mentor de Tokudō, así como a dos personajes divinos, pero la ilustración sólo muestra a los dos monjes conversando amigablemente. En la escena 8: “Tokudō pregunta a los ancianos del pueblo de Hase sobre el tronco y uno de ellos le cuenta que éste parece estar hechizado, razón por la cual la gente de los pueblos en los que se le encontraba siempre trataron de deshacerse de él”. En esta escena, al igual que en la anterior, sólo se ve al monje Tokudō conversando con un anciano, pero es interesante observar que la narrativa textual crea expectativa, ya que los personajes divinos, Mio Daimyōjin y el Niño Divino Protector, todavía no son presentados visualmente.

Las cinco escenas siguientes narran la historia del tronco hechizado en detalle. El texto 9 indica:

El anciano continúa explicando que en un valle localizado en la provincia de Ōmi 近江国³⁸ frente a la montaña Mio, un tronco que medía cerca de diez *jō* 丈 (treinta metros),³⁹ producía aromas extraños, luces, y cada vez que los seres celestiales esparcían pétalos de loto, blancas flores de loto crecían del tronco, por lo cual este sitio se conoce como el Valle de las Blancas Flores de Loto (Hakurenge no tani 白蓮花の谷).

La pintura representa un tronco echado con varias flores de loto en flor y la figura de un ser celestial volando sobre él. El texto siguiente (escena 10) es corto e indica solamente que “en el año 517 hubo una inundación que movió el tronco fuera del valle”. Por otro lado, la ilustración compleja y animada presenta el tronco flotando en un torrente de agua, acompañado por los creadores de la tormenta: Fūjin 風神, el kami o deidad del viento, identificado por el saco que contiene aire sobre su cabeza, y Raijin 雷神, el kami o deidad del trueno, con sus pequeños tambores alrededor de su cabeza, ambos envueltos por oscuras nubes de lluvia. Las deidades mencionadas previamente acompañan al tronco: Mio Daimyōjin, el anciano vestido de blanco, y

³⁸ Ōmi es la moderna prefectura de Shiga, cerca del lago Biwa.

³⁹ *jō* es una de las unidades de medida lineal que equivale aproximadamente a tres metros.

el Niño Divino Protector vestido de verde y cogiendo un baldaquín, finalmente aparecen ante nuestros ojos. Además, se observa a los asistentes de estas dos deidades, representados como demonios de varios colores, con músculos flácidos y cabellos alborotados. La historia de la saga del tronco sobrenatural continúa (escena 11) cuando éste llega al pueblo de Ōtsu 大津 en la provincia de Shiga 滋賀 donde se queda casi setenta años. Ignorantes del hechizo del tronco, los aldeanos tratan de cortarlo, lo que desata una cadena de desastres: los hombres se hacían daño, las casas se incendiaban y las enfermedades proliferaban, por lo que se concluyó que el tronco tenía una maldición (*tatari* 祟り). En la pintura (figura 7), nuevamente se ven las deidades antes mencionadas, sobre nubes, que acompañan al tronco, el cual está en el banco de un río cerca de una aldea. Varios hombres con hachas tratan de cortarlo y sufren las consecuencias del conjuro. Se presenta a las mujeres de la aldea que atienden a los heridos, así como una casa en llamas. La última escena muestra un adivino mientras ejerce su profesión — obviamente él es quien sugiere el *tatari* del tronco— y conversa con una mujer vestida de rojo y, a la izquierda, es atendido un hombre enfermo que está en cama.

La escena 12 refiere la historia de una mujer llamada Oi Kadoko 小井門子 que vivía en la provincia de Yamato 大和 (prefectura de Nara), en el pueblo de Yagi 八木 en Takaichi gun 高市郡, quien decide crear una imagen budista en beneficio de sus padres y su esposo ya difuntos. Cuando manda mover el tronco de Ōtsu a Yagi, en 585, Oi Kadoko muere y el tronco se queda en Yagi por cerca de treinta años. Por supuesto, el hechizo continúa. Entonces, un hombre de Katsuragishimogun 葛下群 llamado Izumo Omi Oomizu 出雲臣大水, shami Hōsei 沙彌法勢,⁴⁰ quiere hacer una imagen de Jūichimen Kannon y en 599 mueve el tronco a la ciudad de Taima 當麻, pero él también muere sin realizar su sueño. El tronco permanece allí por más de cincuenta años, y el hechizo continúa ahí. En la ilustración, se aprecia el tronco hechizado con sus usuales acompañantes y un grupo de hombres que lo jalan con cuerdas, seguido por una escena en el interior de una casa que muestra el cadáver de una mujer —probablemente Oi Kadoko— y un grupo de mujeres dolientes. En la escena 13 finalmente nos enteramos de que el tronco está en Hase: “En 667, el tronco fue movido al río Kamigawa 神河⁴¹ en la aldea de Hase 長谷 en Shikigami-gun (磯)城上郡, y allí estuvo por 39 años, por lo cual los aldeanos se sentían inseguros. Al escuchar este relato, Tokudō se da cuenta de que se trataba del tronco sobrenatural que él estaba buscando y se lo pide a

⁴⁰ Shami se refiere a un joven que empieza su entrenamiento como monje budista. “Shami”, *Kōjien*, editado por Shinmura Izuru, Tokio, Iwanami Shoten, 1991, p. 1120.

⁴¹ El nombre Kamigawa (río de la deidad) se debe referir al río del área de Hase, el río Yamato 大和 o Hase 初瀬.



Figura 7. Escena 11, primer rollo de *La leyenda ilustrada de Hasegawa*. Colección del Museo de Arte de Seattle, Margaret E. Fuller Purchase Fund

los aldeanos”. La escena, que es la última del rollo primero, muestra al anciano que relató la historia apuntando hacia el tronco, a sus acompañantes y a Tokudō agradeciéndole, lo cual sugiere que su pedido ha sido concedido.

El segundo rollo (escena 14) indica:

Por 15 años, Tokudō se dedicó a realizar rituales de purificación, pero a pesar de todo no pudo concretar su deseo de crear una imagen budista. Una noche, él sueña que tres luces aparecen en la cumbre del este y un hombre de apariencia sospechosa le dice que esas tres luces representan los beneficios del presente, el pasado y el futuro, por lo que le aconseja llevar el tronco a la cumbre de la montaña y crearla allí.

En la ilustración, Tokudō está adormilado y a su derecha se observa a un monje que flota sobre una nube y apunta hacia la cumbre de la montaña, donde se distinguen las tres lámparas. Confiado en su sueño, en la escena 15 comprobamos que:

En 720, Tokudō llevó el tronco al pico del este de la montaña, construyó una cabaña y se dedicó a rezar a los “tres tesoros del budismo”,⁴² y regularmente ofrecía ofrendas de flores. Prometía una imagen de Jūichimen Kannon, para que reinara la paz en el país bajo el gobierno imperial, para la prosperidad del clan Fujiwara y para el beneficio de todo el mundo. Tokudō rezaba al tronco con la esperanza de que se convirtiera espontáneamente en una imagen budista. En 724 Fujiwara Fusasaki⁴³ visitó la provincia de Yamato para una inspección y aprovechó la oportunidad para cazar, pero cuando entró a la montaña escuchó una voz rezando intensamente.

En este caso, unas montañas dividen el escenario en dos partes: en la primera escena, un grupo de hombres jalan el tronco; en la segunda, aparece la figura ecuestre de Fusasaki acompañado de sus sirvientes y un grupo de cazadores, también montados a caballo. Luego, figura la interacción entre Tokudō y Fusasaki (escena 16):

Intrigado por los rezos, el enviado imperial Fujiwara Fusasaki se dirigió a la cabaña y preguntó a Tokudō por qué rezaba por las dos familias. Tokudō le explicó que cuando Maō 魔王 (sánscrito: Marā), el rey de los demonios del Sexto Cielo,⁴⁴

⁴² Los tres tesoros del budismo son: el Buda, el *samgha* o comunidad monástica y el *dharma* o las enseñanzas budistas.

⁴³ Fujiwara Fusasaki (681-737) fue un político del periodo Nara, segundo hijo de Fujiwara Fuhito (658-720) y jefe de la casa del norte.

⁴⁴ Maō es Marā y se puede traducir como demonio o diablo. Marā es el demonio que trata de interrumpir el nirvana del buda Śākyamuni en Bodhgaya. Maō vive en el Sexto Cielo del

trató de destruir el país, Amaterasu Ōkami 天照大神 (Gran Deidad Amaterasu) y Kasuga Daimyōjin 春日大明神 (Gran Deidad Kasuga) decidieron proteger el país y para la salvación de todos los seres vinieron en la forma del emperador y del primer ministro.⁴⁵

El texto continúa con las palabras de Tokudō que justifican las razones por las que él quiere crear una imagen budista:

Él explica que estas dos deidades y sus descendientes gobiernan y protegen el país, por tanto el futuro del budismo está en sus manos. Si el futuro de las dos familias depende del budismo, ellos deberán apoyarlo: si las dos familias y el budismo prosperan, todos los seres se beneficiarán. Fusasaki fue convencido por esta idea y prometió interceder por Tokudō y solicitar una donación en la corte imperial para que él pudiera realizar su promesa.

En el espacio pictórico (figura 8) vemos a Fusasaki y su grupo cuando llegan al área de la montaña donde se encuentra la cabaña de Tokudō. El tronco y sus acompañantes están en el primer plano y, en el fondo, se aprecia a Fusasaki orando al tronco y también a Tokudō, quien está dentro de su cabaña rezando piadosamente. Al final de la escena, Fusasaki y Tokudō conversan muy probablemente acerca del tronco, pues se percibe que Tokudō apunta hacia él.

Fusasaki cumple su promesa y presenta una carta en la que solicita el apoyo económico de la corte imperial, que es aprobado en el segundo día del tercer mes del año 724, y consiste en una donación de trescientos fardos de arroz. Después de la intervención de Fusasaki, la narrativa presenta los hechos relacionados con la creación de la imagen, que empieza en la escena 18: “En el octavo día del cuarto mes del año 729, un día considerado auspicioso, se celebra el *kaji* 加持 de la madera bajo la dirección del monje Dōji 道慈律師”.⁴⁶

Mundo del Deseo (japonés, *yokkai* 欲界; sánscrito *kāma-dhātu*). “Ma”, *Sōgō Bukkyō daijiten*, p. 1344. El Mundo del Deseo es el nivel más bajo del los tres niveles de transmigración y en él existen seis cielos (*rokuten* 六天). El Sexto Cielo está habitado por seres que causan problemas a los budistas.

⁴⁵ Amaterasu es la deidad tutelar de la línea imperial y Kasuga es la deidad tutelar de la familia Fujiwara. De acuerdo con William Bodiford, los ideogramas de 天照大神 se leían Tenshō Daijin en el periodo medieval, y la lectura Amaterasu Ōkami revela la posición nativista del periodo Meiji. William Bodiford, “The Medieval Period”, en Swanson, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁶ *Kaji* es una ceremonia cuya actividad principal son las oraciones y cuyo objetivo es la salvación de los seres vivientes a través del poder del buda. Inagaki, *op. cit.*, p. 164. Dōji (murió en 744) era un monje que aprendió el budismo sanron 三論 y hōshō 法相. Fue a China en 702 y regresó a Japón en 718 para establecerse en el templo Daianji 大安寺 en Nara. *Sōgō Bukkyō daijiten*, p. 1047.



Figura 8. Escena 16, segundo rollo de *La leyenda ilustrada de Hasedera*. Colección del Museo de Arte de Seattle, Margaret E. Fuller Purchase Fund

El centro de la ilustración (figura 9) es la madera que ha sido preparada para ser tallada, y está rodeada por el monje que dirige las oraciones, dos escultores, monjes y espectadores, así como el Mio Daimyōjin, el anciano vestido de blanco, el Niño Divino Protector y sus acompañantes. Después de la ceremonia de purificación, la madera está lista para ser tallada y en la escena 19 (lámina 1) nos sorprenden con que:

La imagen se empezó a tallar el mismo día y fue terminada en tres días por los artesanos Kei Mon'e 稽文會 y Kei Shukun 稽主動. Al día siguiente, temprano en la mañana, Tsumaro fue a la montaña a cortar leña y cuando miró hacia el taller donde estaban trabajando la imagen, vio que Kei Mon'e se había convertido en un Jizō 地藏 (sánscrito, Kṣitigarbha)⁴⁷ de seis brazos, y que Kei Shukun era un Fukūkenjaku 不空羂索 (sánscrito, Amoghapāśa)⁴⁸ también de seis brazos y que ambos estaban tallando la imagen. Tsumaro informó a Tokudō, pero cuando éste fue al taller sólo encontró a los dos escultores trabajando.

En la pintura vemos a Tsumaro mirando hacia el taller donde se encuentran las dos deidades budistas y los dos artesanos trabajando y, por supuesto, los protectores del tronco. Al final de la escena se observa a un intrigado Tokudō y a Tsumaro. Obviamente, la imagen de las deidades budistas trabajando revelan el punto de vista de Tsumaro, y la de los artesanos, la perspectiva de Tokudō. La narrativa sugiere que la imagen de Jūichimen Kannon está lista, pero todavía no aparece ante nuestros ojos.

⁴⁷ Jizō es un bodhisattva representado como un monje budista cuya función es salvar a los seres que están en el infierno. En la iconografía estándar, Jizō nunca es representado con varios brazos. Véase Frédéric, *op. cit.*, pp. 185-190.

⁴⁸ Fukūkenjaku (o Fukukensaku) es una de las seis formas esóticas del bodhisattva Avalokiteśvara. El número de brazos varía de acuerdo con la forma de Fukūkenjaku representada. Véase, *ibidem*, p. 175.



Figura 9. Escena 18, segundo rollo de *La leyenda ilustrada de Hasedera*. Colección del Museo de Arte de Seattle, Margaret E. Fuller Purchase Fund

Para crear más expectativa, las escenas 20 a la 23 nos explican cómo se creó el pedestal rectangular de piedra sobre el cual se encuentra erigida la imagen de Hase Kannon. Otra vez por medio de un sueño, Tokudō recibe un mensaje de un *Konjin* 金神⁴⁹—deidad taoísta relacionada con los puntos cardinales y representada en *La leyenda ilustrada* como un Niño Divino—, quien apunta a la cima del norte. Tokudō se siente muy feliz ya que presiente que una roca apropiada para el pedestal está enterrada en esa área. Cuando se despierta (escena 21) sopla un fuerte viento en la cima y los Reyes Dragones, las deidades del agua y la lluvia, crean una tormenta con deslizamientos de tierra y estruendo de rocas. El aterrado Tokudō tiene finalmente el valor de ver por la ventana, cuando de pronto un relámpago ilumina a los Ocho Reyes Dragones y a los Ocho Niños Divinos que están tallando la roca frenéticamente. Estos últimos explican que ellos han sido los protectores de la montaña por generaciones. La dinámica escena (figura 10) incluye a Fūjin y Raijin, a algunos demonios y, por supuesto, a un Rey Dragón y a un Niño divino, todos trabajando alrededor de la roca. Tenemos que recordar que Nanda Ryūō, uno de los Reyes Dragones, y Uhō Dōji, un Niño Divino cuyo nombre está también relacionado con la lluvia (*u* significa lluvia y *hō*, tesoro o joya) son las esculturas que flanquean a Hase Kannon. Al día siguiente (escena 22, lámina 2), Tokudō vio que en la cima del norte había una gran roca con la superficie tan plana como la palma de su mano, con un diseño como de brocados y dos espacios cóncavos en los cuales los pies de la

⁴⁹ *Konjin* es considerado una deidad de poderes negativos. Existen variedades de *Konjin* y diferentes ceremonias son celebradas para liberar la energía negativa de esta deidad. Sakurai Tokutarō, *Minkan shinkō jiten*, Tokio, Tōkyōdō Shuppan, 1991, p. 127.

imagen encajaban perfectamente. Por primera vez vemos la imagen de Jūichimen Kannon erigida sobre el pedestal rectangular, y rodeada de gente, todos venerando la imagen de Hase Kannon, incluyendo a Tokudō, quien dice: “El tronco auspicioso se ha convertido en algo digno de alabanza. Yo prometo que esta montaña se convertirá en un lugar donde el budismo florecerá para el beneficio de la humanidad, por lo que quiero construir lo más pronto posible un gran pabellón que será una bendición para las siguientes generaciones”.

Ya que la imagen está lista, empiezan los preparativos para la ceremonias: primero, la orden del emperador Shōmu de copiar el Hannya kyō 般若經 (sánscrito, *Prajñāpāramitā sūtra*; español, Sutra de la gran perfección de la sabiduría) para el bien de los emperadores que lo precedieron y para la prosperidad de aquel que lo sucederá (escena 23) y su consecuente ceremonia de consagración (escena 26); segundo, la ceremonia de la apertura de los ojos de la imagen (escena 24) (*kaigen kuyō* 開眼供養) en la cual se invoca al espíritu de la deidad para consagrar una imagen, pintada o esculpida, recién terminada. Ésta se llevó a cabo el día 20 del quinto mes del año 734, fue dirigida por el monje Gyōki 行基,⁵⁰ las oraciones estuvieron a cargo de Gira 義邏 y cien monjes estuvieron presentes. Por supuesto, fenómenos extraordinarios ocurrieron durante y después de la ceremonia: “Nubes de cinco colores aparecieron sobre Kannon, y cuando pétalos hechos de papel se esparcieron en el piso, los pétalos celestiales se mezclaron con éstos y volaron hacia el oeste donde se quedaron flotando. Esa noche, la frente de Kannon emitió un rayo de luz que iluminó la montaña y la gente se llenó de piedad”.

En la escena 25, ocho Kongō dōji 金剛童子 (sánscrito, Vajra-Kumāro, Niño Divino Indestructible)⁵¹ aparecen ante Tokudō y se presentan como los protectores del pedestal. El texto es bastante largo y repetitivo, pero básicamente los Kongō dōji dicen que ellos protegen la montaña, la nación y a la gente que visita la montaña. Además, prometen que guiarán a todas las personas que establezcan un lazo espiritual (*kechien* 結緣) con la imagen de Kannon, la Tierra Pura del Oeste del buda Amida.

⁵⁰ Gyōki (o Gyōgi) (668-749) es un monje de la escuela hōssō, descendiente de un rey coreano. Estudió budismo en el templo Yakushiji y luego viajó por el país construyendo puentes y caminos, por lo que se ganó el respeto del emperador Shōmu, quien le pidió su ayuda para la construcción de Tōdaiji en 741. Inagaki Hisao, *op. cit.*, p. 86.

⁵¹ Kongō dōji es representado en el mandala esotérico del mundo de la matriz (Taizōkai mandara 胎藏界曼荼羅), como el asistente del bodhisattva Kongōsō, pero también se dice que es la encarnación de Amida. Véase *ibidem*, p. 187. Amida 阿弥陀 (sánscrito, Amitābha) es el buda de la Tierra Pura del Oeste (Saihō jōdo 西方淨土).



Figura 10. Escena 21, segundo rollo de *La leyenda ilustrada de Hasedera*. Colección del Museo de Arte de Seattle, Margaret E. Fuller Purchase Fund

La imagen ha sido consagrada y promete muchos beneficios a la humanidad. La leyenda continúa en el tercer rollo de la *Leyenda ilustrada de Hasedera* que no se trabajará aquí.

SINCRETISMO RELIGIOSO EN *LA LEYENDA DE HASEDERA*

Las secciones de la *Leyenda de Hasedera* analizadas en este ensayo se centran en la vida de Tokudō y su meta de crear una imagen de Jūichimen Kannon. A pesar de tratarse de una historia cuyo tema es la creación de la escultura de una deidad budista, el texto de la leyenda y las ilustraciones revelan claramente la naturaleza sincrética de las creencias y prácticas religiosas en Japón.

Uno de los motivos principales en la leyenda es el carácter sacrosanto de la montaña de Hase, que en la narración es legitimada por la presencia de una variedad de divinidades así como por los eventos extraordinarios que ocurren en ella. El protagonismo de la montaña y de las prácticas religiosas de Tokudō, descritas en las primeras seis escenas, sugieren las creencias y prácticas del culto a las montañas (*sangaku shinkō* 山岳信仰) cuyos practicantes son conocidos como *shugenja* 修験者 o *yamabushi* 山伏, o ascetas de la montaña.⁵² En Japón, desde tiempos inmemoriales se cree que las montañas son las residencias de los kami y, por lo tanto, el lugar donde se manifiesta lo sagrado. Las creencias locales fueron enriquecidas con las prácticas intro-

⁵² Para una introducción a Shugendō, véase Miyake Hitoshi, "Shugendō: its history and organization", *Shugendō: Essays on the Structure of Japanese Folk Religion*, editado por H. Byron Earhart, Ann Arbor, University of Michigan, Center for Japanese Studies, 2001, p. 35. También, "Shugendō and mountain religion in Japan", editado por Royall Tyler y Paul L. Swanson, en *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 16, núms. 2-3, 1989.

ducidas por las religiones foráneas. Por ejemplo, en el budismo de la India, las montañas son campos de entrenamiento para aprender los rituales y obtener poderes mágico-religiosos, así como para llegar a nirvana. Del mismo modo, según las creencias taoístas de China, las montañas eran lugares donde se podía obtener la inmortalidad a través de la meditación y de rigurosas prácticas ascéticas.

Se sabe que en Japón, a finales del siglo VII y principios del siglo VIII, grupos de personas se internaban en las montañas para adquirir poderes mágico-religiosos por medio de prácticas místicas y que, en el siglo XI, los ascetas de la montaña se organizaron en una institución religiosa conocida con el nombre de Shugendō 修験道, término que, traducido literalmente, significa “el camino para llegar a dominar poderes religiosos extraordinarios”. Los *shugenja*, después de su entrenamiento, generalmente se establecían en las comunidades, y su función era resolver los problemas mundanos de la gente, como curar las enfermedades y ofrecer servicios místicos como adivinación, exorcismo, obtener oráculos con la ayuda de médium, oraciones y conjuros, entre otros recursos.⁵³ Gorai Shigeru, uno de los investigadores japoneses de Shugendō, define ésta como una religión basada en la práctica y no en dogmas y doctrinas, que tiene como elementos esenciales la fe y la creencia en milagros.⁵⁴ En otras palabras, Shugendō está relacionado con la religión común. Desafortunadamente, este grupo religioso fue vetado en 1872, como parte del esfuerzo del gobierno durante el periodo Meiji (1868-1912) para la separación de las prácticas religiosas del Japón en dos independientes e inconexos sistemas religiosos, budismo y shintoísmo; finalmente fue reinstaurado después de la Segunda Guerra Mundial.⁵⁵

Las montañas famosas como lugares de práctica de Shugendō son Kumano 熊野, Yoshino 吉野 y Ōmine 大峰 en la región de Kansai 関西, pero como casi cuatro quintas partes del territorio de Japón son montañosas, se cree que existieron muchos más centros de entrenamiento de Shugendō. En su lista de montañas sagradas del Japón, Gorai incluye la montaña de Hase, pero no existe ningún estudio de Hase específicamente como centro de Shugendō.⁵⁶ Hase y Hasedera son considerados sitios relacionados con el budismo, en especial con el culto de Kannon. Sin embargo, el texto de la leyenda específica que Hase era una montaña para la práctica de ascetas (escena 6) y, además, los lugares y las deidades mencionados son parte de

⁵³ Miyake Hitoshi, “Religious rituals en Shugendō”, en Miyake, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁴ Gorai Shigeru, “Shugendō Lore”, en Tyler y Swanson (eds.), *op. cit.*, p. 117.

⁵⁵ Miyake, “Shugendō: its history and organization”, art. cit., pp. 33-34.

⁵⁶ Gorai Shigeru, *Kinki reizan to shugendō*, Tokio, Meicho Shuppan, 1978, p. 498.

la tradición Shugendō. Por ejemplo, los tres Zaō Gongen que aparecen en el sueño de Michizane al venir de Kinbusen, en la primera escena, sugieren claramente cierta conexión. Kinbusen está localizado en las montañas de Yoshino en la prefectura de Nara; en el pasado fue uno de los centros importantes de entrenamiento de los *shugenja* y ahí continúa la tradición después de la reinstauración de Shugendō en la era moderna. Zaō Gongen es la deidad principal de Shugendō y su origen está relacionado con En no Gyōja 役行者 (634?-701), conocido también como En no Ozunu 役小角, quien a los 32 años se internó en las montañas de Katsuragi para practicar la austeridad y meditación, lo que le permitió obtener poderes mágico-religiosos que condujeron a su canonización como el fundador de Shugendō. Se dice que también vivió en Kinbusen y en Ōmine.⁵⁷ Parte de su entrenamiento consistía en encontrar su propia deidad budista protectora, y se dice que primero se le apareció el buda Śākyamuni, luego el Kannon de mil brazos y después Maitreya Bodhisattva, pero él no estuvo satisfecho hasta que apareció Zaō Gongen y decidió que éste sería la deidad protectora de Kinbusen. Zaō Gongen es representado de pie sobre una roca, con la pierna derecha levantada, el brazo izquierdo sobre su cadera y el derecho levantado y cogiendo un *vajra* (instrumento ritual esotérico).⁵⁸ En el templo Hasedera existe un pequeño santuario, Zaōdō 蔵王堂, que contiene tres esculturas de Zaō Gongen del periodo Edo (1615-1868), quizá como evocación del sueño de Michizane.

Por otra parte, ciertos pasajes de la biografía del monje Tokudō también evidencian elementos de Shugendō. No sólo sabemos que él fue concebido cuando Myōjō tenshi entró por la boca de su madre, sino que la leyenda afirma que Tokudō es la tercera reencarnación de Hokki Bosatsu, la deidad protectora de uno de los centros importantes de Shugendō, la montaña Katsuragi. Investigadores japoneses corroboran esta proposición; así por ejemplo, Gorai estudió varios *jisha engi* de Shugendō y concluye que la presencia de Myōjō tenshi es uno de los motivos característicos.⁵⁹ Asimismo, Fujimaki, quien en los últimos años ha publicado varios estudios de la leyenda, concluye que el texto de la *Leyenda de Hasedera* fue compuesto con temas de una variedad de leyendas y que el motivo de la reencarnación ha sido tomado de

⁵⁷ Para una nota biográfica, J. H. Kamstra, "En no Gyōja", *Encyclopedia of Religion*, Nueva York, Macmillan, 1987, vol. 4, p. 2803.

⁵⁸ Para esculturas y pinturas de En no Gyōja y Zaō Gongen, véase el catálogo de la primera exposición de arte Shugendō: *En no Gyōja to Shugendō no sekai*, Tokio, Mainichi Shinbunsha, 1999.

⁵⁹ Gorai Shigeru, "Jisha engi no sekai", *Jisha engi kara otogibanashi e*, Tokio, Kadokawa Shoten, 1995, p. 38.

la hagiografía En no Gyōja.⁶⁰ Por otro lado, el entrenamiento religioso y las actividades de Tokudō muestran ciertos aspectos de esa religión. Miyake ha analizado el significado simbólico de la vida ritual de los practicantes de Shugendō, y explica los rituales ejecutados para la adquisición de poderes espirituales, así como la forma en que éstos se manifiestan. De acuerdo con su estudio, él sostiene que, cuando un asceta se recluye en la montaña, dicho acto equivale a la entrada en una esfera sacra, en la cual él ofrece rituales a los dioses de la montaña que incluyen la lectura de sutras y ofrendas de flores. Como parte del entrenamiento religioso, el asceta tiene que ayunar, y se cree que estas prácticas lo fortalecen y le ayudan a obtener poderes espirituales que lo harán capaz de caminar sobre fuego, e incluso volar o comunicarse con las diferentes deidades que viven en las montañas, o de recibir presagios que le permitan pronosticar el futuro. El entrenamiento incluye el aprendizaje de conjuros y rezos que serán usados para evitar desgracias y espantar espíritus malévolos.⁶¹ De la secuencia de eventos de la vida de Tokudō, sabemos que él practicaba budismo y además se había entrenado en *shugen* (escena 5). Los detalles de su entrenamiento no son mencionados en el texto, pero sabemos de ciertas experiencias místicas, quizá consecuencia de prácticas, como por ejemplo, la luz dorada que aparece en el momento en que se da cuenta de que Hase es un lugar habitado por kami. Del mismo modo, en numerosas ocasiones se aprecia cómo, por medio de sueños, Tokudō recibe mensajes auspiciosos de una variedad de seres, especialmente Niños Divinos que, de acuerdo con Carmen Blacker, son los espíritus que protegen a los *shugenja*. Pero quizá lo que mejor demuestra sus poderes sobrenaturales es el hecho de que con oraciones y ofrendas de flores logra controlar el tronco hechizado —corroborado por el hecho de que ninguna desgracia ocurre en Hase— que servirá de material para la milagrosa imagen de Hase Kannon.

Por otro lado, las escenas concernientes al tronco hechizado (7 a 13) revelan el mundo de los kami y la idea de *tatari*. De acuerdo con Havens, sabemos que los kami habitaban los elementos naturales incluyendo árboles, montañas y ríos, y esta creencia en la santidad del mundo natural es uno de los aspectos que ayuda a entender por qué las islas de Japón son sacralizadas en el discurso del budismo japonés —como se ve en el caso del culto de las montañas y de Shugendō. Es indispensable saber que los kami sólo aparecen erráticamente o en respuesta a ciertos actos rituales y que los santuarios permanentes dedicados a los kami sólo se construyeron después de la llegada del

⁶⁰ Fujimaki Kazuhiro, “Hasedera engibun ni miru ‘Tōdaiji’: En no gyōja, Hokki bosatsu dōtai to Ise sangō setsu”, *Setsuwa bungaku kenkyū*, vol. 34, 1999, pp. 156-157.

⁶¹ Esto es un resumen de Miyake, “Religious rituals”, *op. cit.*

budismo. Uno de los puntos importantes —y pertinentes para explicar la *Leyenda de Hasedera*— es que los kami no eran necesariamente pacíficos y benevolentes. Los kami son impredecibles y se cree que causan epidemias, diluvios y sequías, fenómenos conocidos como *tatari*, manifestaciones de la ira de los kami.⁶² En la *Leyenda de Hasedera*, un *shugenja* que sirve de adivino identifica que el tronco supone un *tatari* que se manifiesta en numerosas ocasiones en forma de inundaciones, desastres y, sobre todo, de la muerte de todas las personas que de una manera u otra se relacionaron con el tronco. La causa del *tatari* es quizá el hecho de que el árbol haya sido cortado sin los rituales pertinentes, y Mio Daimyōjin, el kami que se identificó como el protector del tronco, debe ser el causante del *tatari*. Sabemos que Tokudō pasó 15 años realizando ceremonias de purificación y dando ofrendas de flores, ambas prácticas propias del repertorio de rituales Shugendō, y logró controlar el *tatari* de Mio Daimyōjin, que finalmente se desvanece después del *kaji* del monje Dōji (escena 18). Como se sabe, el objetivo del ritual de *kaji* es la transferencia de los poderes del buda a través de las oraciones. El anciano vestido de blanco, que representa a Mio Daimyōjin, desaparece completamente de la escena después de la ceremonia.

El poder de los kami es especialmente claro en las secciones que reseñan inundaciones y tormentas. En este caso, a pesar de no ser mencionados en el texto, las ilustraciones muestran a los kami del viento y del trueno, quienes aparecen en sus establecidas convenciones visuales y representan los fenómenos atmosféricos relacionados con la lluvia. Además de estos kami, existen otros más que vinieron como parte del budismo, pero cuyo origen se remonta a la religión indígena de la India. La creencia en los Reyes Dragones y su relación con la lluvia proviene del culto de las deidades del agua conocidas como *nagas*, generalmente representadas como serpientes, y que en China tomaron la forma de dragones. El budismo esotérico desarrolló un sistema de rituales que incluían oraciones y ceremonias para la producción de lluvia;⁶³ y el templo de Murōji, localizado cerca de Hasedera, era uno de los sitios famosos por los *amagoi* 雨乞い o rituales para la producción de lluvia que eran realizados por monjes budistas.⁶⁴

⁶² Havens, *op. cit.*, p. 19.

⁶³ Para rituales de producción de lluvia en el budismo y sus implicaciones políticas, véase Brian Ruppert, “Buddhist Rainmaking in Early Buddhism: The Dragon King and the Ritual Careers of Esoteric Monks”, *History of Religions*, vol. 42, núm. 2, pp. 143-174.

⁶⁴ El culto del Rey Dragón está relacionado con el culto de las reliquias; éste es discutido por Sherry Fowler, “In search of the dragon: Mt. Murō’s sacred topography”, *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 24, núms. 1 y 2, 1997, pp. 146-161; y *Murōji: Rearranging Art and History at a Japanese Buddhist Temple*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2005.

Asimismo, la leyenda menciona dos importantes kami: Amaterasu Ōkami y Kasuga Daimyōjin, las deidades tutelares de la familia imperial y del clan Fujiwara, respectivamente. El texto de la leyenda indica que estas dos familias eran los pilares del desarrollo del budismo en el Japón e históricamente sabemos que ambas desempeñaron un papel trascendente en particular en la política del país. En este aspecto, la persona o el grupo de personas que crearon la leyenda no se limitaron a los aspectos religiosos, sino que incluyeron a un miembro del clan Fujiwara —Fujiwara Fusasaki— como figura clave en la realización del proyecto de Tokudō. La presencia de estos dos kami se explica con la teoría de *honji suijaku* 本地垂迹 que se desarrolló en el periodo Heian (794-1185). *Honji* se traduce como “naturaleza original” y designa el poder del buda para manifestarse en un sinnúmero de formas; y *suijaku* significa “manifestación”. De acuerdo con esta teoría, que proclama la superioridad del budismo, los kami eran manifestaciones de budas o bodhisattvas. Esta teoría fue difundida y a cada kami se le asignó su correspondiente deidad budista.⁶⁵ En el caso de Hasedera, existe un documento conocido como *Hasedera missōki* 長谷寺密奏記 (*Reporte secreto de Hasedera*), escrito en el siglo XII o XIII que, según el estudio de Fujimaki, explica los elementos de *honji suijaku* expuestos en el texto de la leyenda. No se sabe exactamente si la leyenda y el *Reporte secreto de Hasedera* circularon juntos, ni quiénes tenían acceso a ambos, pero es evidente que este último complementa la leyenda, pues explica los elementos de *honji suijaku* en el relato legendario y, por extensión, revela aspectos sobre el culto de Hase Kannon.⁶⁶ Tsuji explica que el *Reporte secreto de Hasedera* presenta las razones por las cuales Tokudō decide crear una imagen de Jūichimen Kannon. Según una anotación, el kami Tajikaraojin 手力雄神 vino a la montaña de Hase por orden de Amaterasu y se encontró con Tokudō, quien prometió visitar el santuario de la diosa. Cuando Tokudō hizo su peregrinaje a Ise —donde se encuentra el santuario dedicado a Amaterasu Ōkami— descubrió que el *honji* de Amaterasu es Jūichimen Kannon, por lo cual decidió crear una imagen de esta deidad budista.⁶⁷ El análisis de Fujimaki es más complejo y considera el estudio de una serie de fuentes. La idea básica es que el *honji* de Amaterasu es Dainichi 大日 (sánscrito, Mahāvairocana), el buda principal de la secta esotérica shingon. Como expresan los ideogramas, Dainichi

⁶⁵ Para una introducción a esta teoría, véase Allan Grapard, “Honji suijaku”, *The Encyclopedia of Religion*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 455-457.

⁶⁶ Fujimaki, “Hasedera engi bun, Amaterasu Ōkami, Kasuga Myōjin seiyakudan o megutte: Dairokuten Maō no tōjō to Hasedera missōki to no shō”, en *Kokubungaku kenkyū*, vol. 127, 1999, pp. 72-73. Tsuji presenta un resumen del documento, *op. cit.*, pp. 192-195.

⁶⁷ Tsuji, *ibidem*, p. 193.

es el sol, por lo que se le asignó como *honji* a la diosa Amaterasu, ya que ambos se relacionan con ese cuerpo celeste. Fujimaki señala que en el *Reporte secreto*, “cuando Tokudō rezaba a Dainichi, el *honji* de Amaterasu, el círculo solar apareció y dentro de él Jūichimen Kannon” y que el motivo “Amaterasu = Dainichi” de la mayoría de las fuentes es reemplazado por “Amaterasu = Dainichi = Jūichimen Kannon”. De esta manera, la presencia de la diosa Amaterasu en la *Leyenda de Hasedera* se justifica no sólo por ser la deidad tutelar de la familia imperial, sino por ser el *suijaku* de Jūichimen Kannon. Del mismo modo, el *Reporte secreto* explica que cuando los escultores se convierten en Jizō y Fukūkenjaku ante los ojos de Tsumaro, esto no es una cuestión de azar. El objetivo de este motivo es destacar el papel del clan Fujiwara en la realización de los planes de Tokudō y exaltar su misión de promover el budismo y de proteger el Estado. El texto explica: “La imagen de Jūichimen Kannon fue creada con la colaboración de Kasuga Daimyōjin, ya que Fukūkenjaku es el *honji* del kami Take-ikazuchi 武雷 del primer santuario de Kasuga, y Jizō es el *honji* del kami Ame no Koyane 天兒屋 del tercer santuario de Kasuga”.⁶⁸ Es importante anotar que Hasedera era uno de los anexos de Kōfukuji, el templo del clan Fujiwara, y que quizá estas sutilezas serían entendidas por un número limitado de personas.

Una vez que la imagen de Kannon ha sido terminada y consagrada, notamos un giro en el discurso y finalmente tenemos el mensaje budista que es transmitido por los Kongō dōji, mensajeros del buda Amida, quienes prometen la posibilidad de salvación en la Tierra Pura del Oeste a todos aquellos que establezcan un lazo con Hase Kannon. El culto del buda Amida es uno de los más populares en el Japón, ya que ofrece la posibilidad de salvación sólo teniendo fe en Amida y practicando el *nenbutsu* 念佛, la recitación del nombre de Amida.

Así pues, en esta entretenida y cautivante leyenda de la creación de una imagen budista, hemos descubierto una serie de creencias que incluyen Shugendō y el culto a las montañas, la creencia en kami y *tatari*, Niños Divinos y deidades taoístas, la compleja teoría de *honji suijaku* y, por último, la posibilidad de salvación en la Tierra Pura del Oeste del buda Amida, y todo ello mediante una interesante narrativa complementada con llamativas ilustraciones.

⁶⁸ Fujimaki, *op. cit.*, pp. 74-75; Tsuji, *op. cit.* Para el culto de Kasuga, véase Alan Grapard, *The Protocol of the Gods: A Study of the Kasuga Cult in Japanese History*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1992, pp. 71-118.

CONCLUSIONES

Cuando en el discurso estándar de la historia del arte japonés se trata el tema de *emaki* o pintura narrativa en rollos, la discusión se centra en las cuatro obras maestras del periodo tardío Heian, *Genji monogatari emaki* 源氏物語絵巻 (*El relato del clan Minamoto*), *Shigisan engi* 信貴山縁起 (*La leyenda de la montaña Shigi*), *Ban Dainagon ekotoba* 伴大納言絵詞 (*La historia de Ban Dainagon*) y *Chōjū jinbutsu giga* 鳥獣人物戯画 (*Caricaturas de humanos y animales*), y en algunas obras del periodo Kamakura, lo que sugiere que este formato y género de pintura desapareció en el periodo Muromachi, ya que la discusión de esta etapa se limita al nuevo estilo de pintura con tinta china (*sui-bokuga* 水墨画) y a las obras maestras de los famosos monjes-pintores Minchō 明兆 (1352-1431), Josetsu 如拙 (1348-1428), Shūbun 周文 (siglo xv), y Sesshū 雪舟 (1420-1506), entre otros. Por otro lado, Gorai ha indicado que los estudios de literatura budista japonesa normalmente no incluían las biografías de los monjes, *jisha engi*, ni las historias de milagros, y que él particularmente considera que los *jisha engi* tienen valor no sólo literario sino que constituyen una fuente esencial para entender la religión y la historia y, al tener en cuenta que muchos de ellos son ilustrados, resultan además muy valiosos para la historia del arte.⁶⁹

La leyenda ilustrada de Hasedera, con sus 11 juegos existentes, es uno de los ejemplos que refleja cómo la ilustración de *jisha engi* en forma de *emaki* era parte importante de la cultura visual del periodo Muromachi. Asimismo, el análisis de la vida de Tokudō y sus peripecias para cumplir su promesa de crear una escultura budista demostraron, como sostuvo Gorai, que éste es un documento esencial para entender las creencias religiosas del Japón medieval. El análisis del texto y las ilustraciones reveló claramente el complejo mundo de creencias del Japón medieval, que incluye el culto de las montañas y el movimiento religioso desarrollado en torno de ellas, así como la armoniosa combinación de deidades budistas, kami, y taoístas en la vida de Tokudō, la cual posiblemente es un reflejo del consenso general de la época, o al menos en el mundo de la persona o personas que compilaron la leyenda.

Una de las investigaciones más relevantes con respecto a *emaki*, en la cultura visual del periodo Muromachi, es la de Karen Brock,⁷⁰ quien se sirvió del *Kanmon gyōki* 看聞御記 (*Diario de las cosas oídas y vistas*) escrito por el prín-

⁶⁹ Gorai, "Jisha engi no sekai", *op. cit.*, pp. 30-31.

⁷⁰ Karen Brock, "The Shogun's 'Painting Match'", *Monumenta Nipponica*, vol. 50, núm. 4, 1995, pp. 433-484.

cipe Sadafusa 貞成 (1372-1456), que incluye referencias a una serie de *emaki*, y por medio de un minucioso análisis del texto y los eventos históricos, reconstruye los aspectos de la producción, propiedad, circulación, audiencia y patrocinio de *emaki* por los miembros de la élite imperial y militar del periodo. Por ejemplo, sabemos que el *shōgun* Ashikaga Yoshinori 足利義教 (1394-1441, gobernó durante el periodo 1429-1441) encargó la creación de *emaki* para varios templos y santuarios, y que Sadafusa no sólo tuvo la oportunidad de tomar prestados una serie de *emaki* para su deleite —incluido un juego de *Hasedera engi*—, sino que también los usó para educar a su hijo, el joven emperador Go-Hanazono (1419-1470, reinó durante el periodo 1428-1464).

Sin embargo, en el caso de *La leyenda ilustrada de Hasedera*, la diferencia de material y técnica de pintura sugiere que los juegos de *emaki* no sólo circulaban entre los miembros de la élite. Como se mencionó, Hasedera fue destruido siete veces por incendios y se sabe que, después de cada uno de éstos, hubo una campaña de recaudación de fondos y que los monjes y personas designadas recorrían el país, quizá narrando las historias de los milagros y beneficios concedidos por Hase Kannon.

En el presente ensayo se analizaron secciones del texto y de las ilustraciones de *La leyenda de Hasedera* y notamos que, para leer y entender los temas abordados en él, se requiere cierto conocimiento histórico, religioso y cultural, así como cierto grado de familiaridad con las convenciones visuales usadas en los *emaki* para poder descifrar las ilustraciones. Desafortunadamente, no tenemos evidencia de las reacciones de la audiencia. Los comentarios de Sadafusa se limitan a la calidad de la pintura; la frase “es una pintura maravillosa” es la única que revela su reacción ante los *emaki*.⁷¹ Quizá las personas clave en la difusión de la cultura visual del periodo medieval fueron los *etoki* 絵解, gente cuya ocupación era contar historias y leyendas sabemos que ellos usaban *emaki* y *kakemono* como complemento visual para la narrativa oral.⁷² El presente estudio sólo se ha centrado en una de las muchas facetas relevantes para la reconstrucción de la cultura visual del Japón medieval.⁷³

⁷¹ *Ibidem*, p. 449.

⁷² Para una introducción a *etoki*, véase Ikumi Kaminishi, *Explaining Pictures: Buddhist Propaganda and Etoki Storytelling in Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006.

⁷³ La autora agradece la colaboración del templo Hasedera, especialmente al reverendo Miyamoto Seiya, por proveer las fotografías de las esculturas y permitir su publicación, y al señor Kōda por la información bibliográfica. Asimismo, agradece a la profesora Morimoto Rumi por la edición del texto y al señor Lance Hayashida por la digitalización de las imágenes.

FUENTES CONSULTADAS

- Asano Kiyoshi 浅野清 (ed.), *Saikoku sanjūsanshō reijō jūin no sōgōteki kenkyū* 西国三十三所靈所寺院の総合的研究, Tokio, Chūō Kōrōn Bijutsu Shuppansha, 1990.
- Aston, W. G. (traductor), *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest times to A. D. 697*, Rutland/Tokio, Charles E. Tuttle, 1988.
- Blacker, Carmen, “The Divine Boy in Japanese Buddhism”, *Asian Folklore Studies*, vol. 22, 1963, pp. 77-88.
- Bodiford, William, “The Medieval period: eleventh to sixteenth centuries”, en *Nanzan Guide to Japanese Religions*, Paul L. Swanson y Clark Chilson (eds.), Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006.
- Brock, Karen, “The Shogun’s ‘Painting Match’”, *Monumenta Nipponica*, vol. 50, núm. 4, 1995, pp. 433-484.
- Chino Kaori 千野香織 y Nishi Kazuo 西和夫, *Fikushon to shite no kaiga: bijutsushi no me, kenchikushi no me* フィクションとしての絵画-美術史の目、建築史の目, Tokio, Perikansha, 1991.
- Chino Kaori, “Nambokuchō - Muromachi jidai no emakimono: atarashii hikarionakade” 南北朝、室町時代の絵巻物—新しい光の中で, en *Nambokuchō-Muromachi no kaiga: suibokuga to chūsei emaki* 南北朝、室町の絵画—水墨画と中世絵巻, vol. 12 de *Nihon bijutsu zenshū* 日本美術全集. Tokio, Kodansha, 1992, pp. 170-177.
- Chōkoku* 彫刻, vol. 3 de *Buzan Hasedera shūi* 豊山長谷寺拾遺, Nara, Gangōji Bunkazai Kenkyūjo, 2005.
- Dehejia, Vidya, “On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art”, *Art Bulletin*, vol. 72, núm. 3, 1990, pp. 374-392.
- Dykstra, Yoshiko K., “Tales of the Compassionate Kannon: The Hasedera Kannon Genki”, *Monumenta Nipponica*, vol. 31, núm. 2, 1976, pp. 113-143.
- En no Gyōja to Shugendō no sekai* 役行者と修験道の世界, Tokio, Mainichi Shinbunsha, 1999.
- Frédéric, Louis, *Buddhism*, París/Nueva York, Flammarion, 1995.
- Fowler, Sherry, “In Search of the Dragon: Mt. Murō’s Sacred Topography”, *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 24, núms. 1 y 2, 1997, pp. 146-161.
- , *Murōji: Rearranging Art and History at a Japanese Buddhist Temple*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2005.
- Fujimaki Kazuhiro 藤巻和宏, “Hasedera engi: saiseisan to henyō no yōsō” 長谷寺縁起-再生産と変容の様相, *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō* 国文学-解釈と鑑賞, vol. 63, núm. 12, 1998, pp. 110-116.
- , “Hasedera engibun ni miru ‘Tōdaiji’: En no gyōja, Hokki bosatsu dōtai to Ise sangū setsu” 『長谷寺縁起文』に見る〈東大寺〉—役行者、

- 法起菩薩同体説と伊勢参宮説, *Setzuwa bungaku kenkyū* 説話文学研究, vol. 34, 1999, pp. 151-162.
- , “Hasedera engibun, Amaterasu Ōkami, Kasuga Myōjin seiyakudan o megutte: Dairokuten Maō no tōjō to Hasedera missōki to no shō” 『長谷寺縁起文』天照大神、春日大明神誓約譚をめぐって—第六天魔王の登場と『長谷寺密奏記』との照応, *Kokubungaku kenkyū*, vol. 127, 1999, pp. 668-77.
- Gorai Shigeru 五来重 (comp.), *Kinki reizan to shugendō* 近畿霊山と修験道, Tokio, Meicho Shuppan, 1978.
- , “Shugendō Lore”, *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 16, núms. 2-3, 1989, pp. 117-142.
- , *Jisha engi kara otogibanashi e* 寺社縁起からお伽話へ, Tokio, Kadokawa Shoten, 1995.
- Grapard, Alan, *The Protocol of the Gods: A Study of the Kasuga Cult in Japanese History*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1992.
- Hasedera meihōten* 長谷寺名宝展, Tokio, Sankei shinbunsha, 1992.
- Havens, Norman (traductor), *Kami*, Tokio, Institute for Japanese Culture and Classics, 1998.
- , “Shinto”, *Nanzan Guide to Japanese Religions*, Paul L. Swanson y Clark Chilson (editores), Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006, pp. 14-37.
- Hayashi Masahiko 林雅彦, “Monogataru jisha engi: emaki, kakemono-e, soshite etoki” 物語る寺社縁起—絵巻、掛幅絵、そして絵解き, *Kokubungaku: Kaishaku to kanshō*, vol. 63, núm. 12, 1998, pp. 10-15.
- Hiroshima Kenritsu Rekishi Hakubutsukan 広島県立歴史博物館, *Chūsei no minshū to majinai* 中世の民衆とまじない, Fukuyama-shi, Hiroshima Kenritsu Rekishi Hakubutsukan Tomo no Kai, 1990.
- Inagaki Hisao, *A Dictionary of Japanese Buddhist Terms*, Kioto, Nagata Bunshodo, 1992.
- Ikumi Kaminishi, *Explaining Pictures: Buddhist Propaganda and Etoki Storytelling in Japan*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006.
- Jones, Lindsey, *Encyclopedia of Religions*, 2a. ed., Detroit, Macmillan Reference USA, 2005.
- Kaiga* 絵画, vol. 2 de *Buzan Hasedera shūi* 豊山長谷寺拾遺, Nara, Gangōji Bunkazai Kenkyūjo, 1994.
- Kamens, Edward, *The Three Jewels: A Study and translation of Minamoto Tamemori’s Sanbōe*, Ann Arbor, University of Michigan, Center for Japanese Studies, 1988.
- Keikai, *Miraculous Stories from the Japanese Buddhist Tradition: The Nihon ryōiki of the monk Kyōkai*, Kyoko Motomochi Nakamura (traductor), Cambridge, Harvard University Press, 1973.

- Ketelaar, James Edward, *Of Heretics and Martyrs in Meiji Japan: Buddhism and Its Persecution*, Princeton, University of Princeton Press, 1990.
- Kodansha Encyclopedia of Japan*, Tokio, Kodansha, 1983.
- Kuroda Toshio, "Shinto in the History of Japanese Religion", *Journal of Japanese Studies*, vol. 7, núm. 1, 1981, pp. 1-21.
- Miner, Earl et al., *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- Miya Tsugio 宮次男, "Hasedera engi" 長谷寺縁起, *Kobijutsu* 古美術, vol. 15, noviembre de 1966, pp. 81-84.
- , "Hasedera engi jō" 長谷寺縁起上, *Bijutsu kenkyū* 美術研究, vol. 275, mayo de 1971, pp. 32-37.
- , "Hasedera engi ge" 長谷寺縁起下, *Bijutsu kenkyū* 美術研究, vol. 276, julio de 1971, pp. 63-70
- , "Hasedera engi kotobagaki" 長谷寺縁起詞書, *Bijutsu kenkyū* 美術研究, vol. 278, noviembre de 1971, pp. 28-34.
- Miyake Hitoshi, *Shugendō jiten* 修験道辞典, Tokio, Tōkyōdō Shuppansha, 1986.
- , "Religious rituals in Shugendō", en *Shugendō: Essays on the Structure of Japanese Folk Religion*, H. Byron Earhart (ed.), Ann Arbor, University of Michigan, Center for Japanese Studies, 2001, pp. 60-77. Originalmente publicado como "Religious Rituals in Shugendō: A Summary", *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 16, núms. 2-3, 1989, pp. 101-116.
- , "Shugendō: Its History and Organization", *Shugendō: Essays on the Structure of Japanese Folk Religion*, H. Byron Earhart (ed.), Ann Arbor, University of Michigan, Center for Japanese Studies, 2001, pp. 11-35. Originalmente publicado como "Rethinking Japanese Folk Religion: A Study of Kumano Shugen", *Religion in Japan: Arrows to Heaven and Earth*, P.F. Kornicki y I. J. McMullen (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- , *Shugendō: Essays on the Structure of Japanese Folk Religion*, H. Byron Earhart (ed.), Ann Arbor, University of Michigan, Center for Japanese Studies, 2001.
- Monogatari jisha engi* 物語る寺社縁起 (edición especial), *Kokubungaku: Kaisaku to kanshō* 国文学—解釈と鑑賞, vol. 63, núm. 12, 1998.
- Morris, Ivan (trad.), *The Pillow Book of Sei Shōnagon*, Londres, Penguin Books, 1987.
- Murasaki Shikibu, *The Tale of Genji*, Edward G. Seidensticker (trad.), Nueva York, Alfred Knopf, 1976.
- Nakamura Hajime 中村元 (ed.), *Bukkyōgo daijiten* 仏教語大辞典, Tokio, Tōkyō Shoseki, 1991.

- Okudaira Hideo, *Narrative Picture Scrolls*, Elizabeth ten Grotenhuis (trad.), Nueva York/Tokio, Weatherhill-Shibundo, 1973.
- Reader, Ian y George Tanabe, *Practically Religious: Wordly Benefits and the Common Religion of Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1998.
- Ruppert, Brian, "Buddhist Rainmaking in Early Buddhism: The Dragon King and the Ritual Careers of Esoteric Monks", *History of Religions*, vol. 42, núm. 2, pp. 143-174.
- Sakurai Tokutarō 桜井徳太郎 (ed.), *Minkan shinkō jiten* 民間信仰辞典, Tokio, Tōkyōdō Shuppan, 1991.
- Shinmura Izuru 新村出, *Kōjien* 広辞苑, Tokio, Iwanami Shoten, 1991.
- Sōgō Bukkyō daijiten* 総合仏教大辞典, 3 vols., Kioto, Hōzōkan, 1987.
- Takenishi Hiroko 竹西寛子 y Kawada Shōken 川田聖見, *Hasedera* 長谷寺, vol. 13 de *Koji junrei Nara* 古寺巡礼奈良, Kioto, Tankōsha, 1980.
- Tamamushi Satoko 玉虫敏子, "Kaiga ni okeru shiki no kinō to imi: Muromachi jidai o chūshin ni" 絵画における四季の機能と意味—室町時代を中心に, *Suibokuga: Shōkei to Sesson* 水墨画—祥啓と雪村, Nakajima Jūnji 中島順司 (ed.), *Nihon no bijutsu* 日本の美術, núm. 337, 1994, pp. 85-96.
- Tsuji Hidenori 辻日出典, *Hasedera shi no kenkyū* 長谷寺史の研究, vol. 1 de *Kodai sangaku jin no kenkyū* 古代山岳寺院の研究, Tokio, Gannandō shoten, 1979.
- Tyler, Royall y Paul L. Swanson, *Shugendo and Mountain Religion in Japan* (edición especial), *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 16, núms. 2-3, 1989.
- Washio Junkei 鷲尾順敬, *Nihon bukke jinmei jisho* 日本佛家人名辞書, Tokio, Tokyo Bijutsu, 1966.

LA DIVINA COMEDIA INFANTIL

Fernando Carlos Chamas
Universidad de São Paulo

Durante una madrugada, fui súbitamente arrastrado para abajo por los *Oni* del mundo *jigoku*. “No. No quiero ir” —grité y, aun protestando, mi cuerpo estaba paralizado y me zambullía más y más, infinitamente, por lugares muy oscuros. Entonces, los *Oni* me dijeron: “Nosotros somos mensajeros de Enmaō. Vamos a conducirlo al mundo *jigoku* porque usted está muerto”. Ellos agarraron mis manos y, con mucho miedo, cerré los ojos. En medio de las tinieblas los *Oni* dijeron con la misma voz, empujándome: “¡Avance! A partir de aquí, el camino es igual para todos. Camine de frente sin parar”. Entonces fui avanzando por las tinieblas. “Gohei” —oí mencionar mi nombre por detrás. Me viré para regresar, ¡pero era imposible! Las piernas no se movían. Sólo se podía ir hacia el frente. Al caminar, las rocas puntiagudas me herían los pies descalzos. Con mucho dolor y sufriendo mucho, las lágrimas traspasaban mis dos ojos. En medio de las tinieblas, altos lamentos de centenas de millares resonaban: “¡Está doliendo, socorro! ¡Mamá!”¹

Este fragmento es de un libro que habla sobre los muchos posibles infiernos, traducción corriente para el término *jigoku*, como castigo a diversos tipos de maldades cometidas durante la vida en este mundo. A pesar de las palabras e ilustraciones atemorizadoras, es un libro para niños. Su personaje principal, Gohei, es un niño que murió intentando salvar a otro que se ahogaba. Antes de introducir a Jizō se debe esclarecer que es un tipo de literatura de fuerte impacto sobre la conducta y la imaginación. Saber hasta qué punto esto es recomendable para un niño no es el objetivo de este análisis; sin embargo, Gohei no es visto como un héroe sino como alguien que actuaba por impulso, y la imagen de Jizō tornará este suceso menos trágico. Ésta es una expresión menos austera de las divinidades que refleja el ideal del budismo *mahayana* que dominó Japón.

¹ Nakamura Masao y Shirani Akira (comps.), *Jigoku*, Tokio, Chiba Awagu Miyoshi Enmeidera Fütōsha, 1980.

En todas las sociedades, la muerte de un niño es siempre conmovedora y, sobre todo, significa un gran dolor para los padres. Cada cultura, sin embargo, generó sus rituales para enfrentar tal situación. En Japón, hay muchos ceremoniales para la protección de los niños que mueren y para aquellos que continúan en este mundo. Esos rituales no sólo protegen contra dolencias y accidentes, sino contra sus legendarios demonios. Se sabe que esa ritualización ya estaba presente en la prehistoria japonesa gracias a artefactos arqueológicos en forma de estatuillas de niños.² Por tanto, no es posible decir que antes de la introducción del budismo en Japón no hubiese una preocupación sobre la vida después de la muerte. Sucede que el budismo la elevó a un nivel filosófico y sistemático que influyó definitivamente en toda la cultura japonesa, pero no al punto de subyugar las creencias populares que dieron forma al shintoísmo. Por ejemplo, Jizō Bosatsu o O-Jizōsama se convirtió en el bodhisattva protector de los niños recién nacidos y muertos. Es muy difícil precisar cuándo ocurrió eso, pero un levantamiento de datos nos puede ayudar a comprenderlo.

La Diosa Tierra, madre de todos los seres vivos, adquirió la forma de Jizō Bosatsu (ジゾウボサツ), uno de los dos bodhisattvas más populares de todo Japón, así como Amida y Kannon, y muchas de sus imágenes son encontradas en los templos y en alojamientos de casi todas las ciudades y aldeas japonesas, especialmente en cementerios, aunque podían también ser halladas en cualquier calle, y hasta fueron representadas únicamente con una piedra colocada en un altar con un paño rojo. Se supone que su origen está en la fe en la Madre Tierra, porque su nombre Jizō (地藏) surge de las palabras sánscritas *ksiti* y *garbha*. *Ksiti* significa “tierra” (*chi*, 地) y *garbha*, “lo que se mantiene” (*zō*, 藏) en el útero, el propio feto (*tai*, 胎), también traducido como útero. Asimismo, el ideograma *zō* es usado para “repositorio de tesoros” o “fuente de”. *Jizō*, entonces, significa “aquel que posee la tierra”, “el útero de la tierra”, “el que tiene la resistencia, la estabilidad, la vastedad y la profundidad de la tierra”. Personifica y “torna budistas” todas las buenas cosas que la tierra produce. Además, significa “las virtudes de la tierra”: los alimentos, los tesoros y la piedad budista auxiliar que la componen y, a pesar de recibir el sufrimiento de todos los se-

² “Al final del periodo Jōmon (c. 1000 a.C.-c. 300 a.C.) [...] los cuerpos de los niños eran colocados en urnas de cerámica y enterrados en cementerios. 880 de esas urnas fueron encontradas, un número aproximadamente nueve veces mayor que las de adultos. Eso comprueba que la vida de los niños de ese periodo era muy dura y corta. Pequeñas figuras del tamaño de un puño eran echadas en muchas vasijas Jōmon. Esas figuras pudieron haber sido colocadas en las manos de los niños durante los funerales, o usadas en ritos ceremoniales [...]”. “The Jōmon Period Revisited”, *The East*, vol. 31, núm. 6, Tokio, 1996, p. 50.

res vivos, su *bodaishin* (菩提心, aspiración al estado de buda o iluminación) no se inmuta. Pero Jizō no está restringido al mundo de los hombres y aparece en todos los “seis reinos de la existencia cíclica” (*rokudō*, 六道) para salvar a los seres en agonía que aún están presos en el ciclo de las reencarnaciones. Por ser un bodhisattva, la compasión es su característica fundamental, que es también la virtud máxima del budismo *mahayana*. Así, Jizō personifica la compasión del planeta Tierra, creado para la elevación espiritual de los seres y, a su vez, se eleva con las buenas acciones de todos ellos. Cuando las personas cometen faltas, hay una ceremonia popular de “confesión a Jizō”.

En el brahmanismo (*baramonkyō*, 婆羅門教) hay una diosa de la tierra (*chijin*, 地神) llamada Prthivi (プリティヴィー o プリティヅィ), incorporada por el budismo en una divinidad llamada Jiten, Chiten (地天) o Kenrochijin, que conserva las direcciones “para abajo” y que tiene relación con Jizō, quien no fue muy adorado en la India ni en el Tibet. Como Kannon *bosatsu*, aunque al contrario, Jizō sufre un cambio de género, del femenino al masculino. La causa de ello es complicada, pero puede ser resumida, por un lado, por la gran influencia que recibió durante un largo periodo y por las regiones que atravesó la imagen para llegar de la India a Japón y, por otro lado, por el hecho de haber sido común en la India la representación de entidades andróginas, como si una divinidad y su esposa estuviesen en un mismo cuerpo. Es natural que uno u otro género haya predominado, de acuerdo con las culturas que encontró a su paso.

Una leyenda habla de una mujer que descendió al infierno para buscar y salvar a su madre que en vida hablaba mal del budismo, pero al ver que muchas personas sufrían allí hizo un voto para salvarlas a todas. No podemos dejar de considerar que las leyendas que circulaban por Japón oralmente, y las compiladas a la par de los sutras, fueron importantes formadoras y difusoras de opinión sobre el comportamiento social y también acerca de los diversos dioses budistas. Por tanto, es más en la literatura, en sus referencias escritas, donde podremos encontrar señales de cuál fue la apreciación estética de las imágenes; por esta razón es que el presente artículo se apoya en una fuente literaria que ilustra una visión del infierno. Jizō, envuelto en el rescate de seres “caídos” en el infierno, era posiblemente una concepción que difería de la cristiana, aunque tuviese algunas semejanzas con ella.

Al mencionar la palabra infierno, como traducción del término *jigoku*, se debe tener cuidado de no confundirlo con aquel de la concepción cristiana. Ambos se refieren a un “lugar de gran sufrimiento” y “que se encuentra hacia abajo”, al que llegan después de la muerte quienes cometieron maldades intencionales o usaron la inteligencia humana para el mal. Mientras el in-

fierno es eterno, el *jigoku* es una etapa punitiva, y el tiempo de permanencia ahí depende del grado de comprensión de los propios actos y del arrepentimiento. El predominio de la filosofía budista a veces opaca los conceptos nativos sobre la vida después de la muerte, como los que se hallan claramente explícitos en el *Kojiki* (*Registro de las cosas antiguas*, p. 712). En esa obra, Izanami, la diosa creadora de Japón, muere a causa de una fiebre y va al país de los muertos, llamado Yomi. Ella aún quería volver, mas ya se había alimentado de su sustancia y tornado impura. Consecuentemente, podemos sacar dos conclusiones esenciales para la comprensión de ese Yomi. Primero, a pesar de ser una diosa, Izanami muere y va para otro lugar del que no se puede volver. Segundo, la vida después de la muerte no conlleva un concepto de “juicio final”, pues una diosa jamás iría a parar a un lugar que existía para que las personas sufriesen por sus malas acciones. Lo que se ve es apenas una separación de sus dominios, uno impuro, después de la muerte, y otro puro, en este mundo, por ser la idea de pureza física esencial para el shintoísmo. Cuerdas (*nawa*) y puertas (*torii*) dejan bien claro esos dominios. La pareja creadora de Japón, Izanagi e Izanami, comete el primer divorcio divino y separa el mundo en antes y después de la muerte. La idea de una diosa que muere por causa de una fiebre ya sería suficiente para establecer una diferencia a partir de la cual se concibe el universo y la creación. El budismo, arrastrando consigo las concepciones cosmogónicas de la antigua India, trajo la complejidad kármica de los renacimientos, un asunto que Buda Śakyamuni no discutió, puesto que su doctrina para liberarse del ciclo de reencarnaciones era predominantemente práctica y antiascética. Junto con la idea del karma, millares de dioses originariamente hindúes habían venido a parar a Japón. Se trata de dioses tan mortales como los dioses shintoístas, a pesar de que vivían incontables años; pero el budismo también trajo la idea de un juicio aparentemente eterno, extremadamente severo, para todos aquellos que cometieran las mínimas infracciones morales. Se agrega el hecho de que, para el budismo, el plano humano, o el de este mundo, es el único lugar donde se puede alcanzar la iluminación, lo que convierte al suicidio, consciente o no, en un acto extremadamente ilógico e inmoral. En un punto, las mitologías de diferentes culturas concuerdan en que el “infierno” se localiza en una región “abajo” de la corteza terrestre y en que es predominantemente caliente. En China,³ cuando un alma llega al “infierno”, se para delante de Yen Wang, que tiene el registro de las buenas y malas acciones. Los buenos van para el monte Kunlun, a vivir eternamente con Buda, y los malos son juzgados por nuevos jueces que determinan los

³ Clio Whittaker, *Introdução à mitologia oriental*, Lisboa, Estampa, 2000.

castigos proporcionalmente a las malas acciones. Una vez aclarada la complejidad del concepto *infierno*, volvamos hacia uno de sus principales agentes, Jizō Bosatsu.

En los relatos de viajes de dos monjes, Hōgen (法願, siglos iv-v) y Genjō Sanzō, a la India, no se menciona que hayan estudiado u oído hablar sobre Jizō, pero él está presente en mandalas de los años 450 o 700. *Mahavaiṣṭya* es un sutra indio en el que Jizō aparece ante el Buda histórico cuando éste está entrando al nirvana.

Se llama *Jizō San-kyō* (地藏三經) el conjunto de los tres sutras que tratan sobre Jizō Bosatsu: *Jizō Jūrin-kyō*, *Jizō Hongan-kyō* y *Sensatsu Zen'aku Gōhō-kyō*. El sutra *Jizō Jūrin-kyō* (地藏十輪經, “Sutra de las diez ruedas de Jizō”) fue traducido en la dinastía Tang (618-907) por Hūsuan-tsang (Genjō, 玄奘, 602-664), también conocido como monje Sanzō (三藏) y Xuanzang. Después de esa traducción, Jizō se tornó muy popular en China, donde se llamó Dizang o Di-Tsang, pero ya estaba presente desde mediados del siglo III. Este sutra también se conoce como *Daizō Daishō Jizō Jūrin-kyō* (大乘大集地藏十輪經, “La gran compilación Mahayana del Sutra de las diez ruedas de Jizō”), fundamental en lo que concierne a su creencia.

El sutra *Jizō Hongan-kyō* (地藏本願經, “Sutra de los grandes votos de Jizō”) es traducido en la dinastía Tang por Jisshananda⁴ (実叉難陀, 652-710). Según el texto, si alguien manda hacer una imagen de Jizō y ofrendas, será bendecido con los “diez méritos de Jizō” (*Jizō-no Jūyaku*, 地藏十益): cosechas abundantes, protección celestial, seguridad en su casa, longevidad, extinción de la ilusión, satisfacción de todos sus deseos, familiarización con muchos sabios, ancestros nacidos en el cielo, ausencia de pesadillas y ausencia de desastres con fuego o con agua. El sutra *Sensatsu Zen'aku Gōhō-kyō* (占察善惡業報經, “Previsiones y juicios de los efectos kármicos de las buenas y malas acciones”) es traducido en la dinastía Sui (581-618) por Bodaitō (菩提灯).

Según estos sutras, Buda Gautama (Shaka Nyorai, 釈迦如来), después de su muerte, encargó a Jizō salvar a todos los seres del “mundo sin Buda” (無仏世界, *mubutsusekai*) que está en periodo de los cinco deseos malos (五濁惡時, *gojokuakuji*), ante la llegada del próximo Buda Maitreya (Miroku 弥勒), y ayudar a los seres a “sobrellevar el ciclo de las reencarnaciones” (*rinnerin-seisuru*, 輪廻輪生する). La salvación de las personas del mundo entero dependería de Jizō durante los 5 670 millones de años que separan la muerte de Gautama y la vida de Maitreya. Para ejecutar tal tarea, Jizō adopta varias

⁴ Jisshananda fue un monje que viajó de China a Japón en 695. Él llevó el sutra *Kegon-kyō* (“Sutra de la Guirnalda”) original, en sánscrito, y lo tradujo al chino. También llevó otros como *Daizō-nyūryōga-kyō* y *Monju-juki-kyō*.

formas y circula por los Seis Mundos de seres aún presos en el ciclo de las reencarnaciones. *Roku Jizō* son las seis formas tomadas por Jizō: Enmei Jizō (延命地藏, “larga vida”), Jichi Jizō (持地藏, “tierra poseída”), Hōshu Jizō (宝手地藏, “mano-tesoro”), Hōin Jizō (宝印地藏, “sello-tesoro”), Hōinshu Jizō (宝印手地藏 “tesoro-sello-mano”), Hōsho Jizō (宝处地藏, “lucha-tesoro”); además de Kengoi Jizō (堅固意地藏, “fuerte determinación”), Koyasu Jizō (子安地藏, “niño-fácil”), Asekaki Jizō (汗かき地藏, “sudor”), Kuruma Jizō (車地藏, “vehículo”) y otros. En cada uno de los Seis Mundos, Jizō se llama: Jizō Yotenga (預天賀地藏) del mundo de los guardias celestiales (*tennindō*, 天人道), Jizō Kongōtō (金剛幢地藏) del mundo de los “guerreros” (*ashuradō*, 阿修羅道), Jizō Hōkōō (放光王地藏) del mundo de los humanos (*ningendō*, 人間道), Jizō Kongōhi (金剛悲地藏) del mundo de los animales (*chikushōdō*, 畜生道), Jizō Kongōhō (金剛宝地藏) de espíritus rabiosos y hambrientos⁵ (*gakidō*, 餓鬼道) y Jizō Kongōgan (金剛願地藏) del mundo de los condenados al infierno⁶ (*jigoku*, 地獄). Esos nombres y sus ideogramas son diversos y sus descripciones, confusas, lo que no facilita encontrarlos.

Enmei Jizō (延命地藏) es especialmente adorado por proteger a los bebés recién nacidos y a las madres, y a prolongar su vida. Es representado con la pierna izquierda colgante en un pedestal y sostiene un *shakujō* en la mano derecha y un *hojō* en la mano izquierda. Shōgun Jizō (勝軍地藏) es el Jizō adorado como dios de la victoria en la guerra por la clase de los guerreros desde el periodo Muromachi, aproximadamente (1334-1537). Aparece vestido con armadura, porta armas y monta un caballo. Jizō es adorado también por los bomberos y conocido como Kuro (黒地藏) o Hitaki Jizō (火焚き地藏), Jizō Negro, porque desciende a los infiernos para aliviar las almas condenadas al reducir el calor intenso. Kasa-Jizō (笠地藏) viene de una leyenda en que seis Jizō de piedra vuelven a la vida en vísperas de año nuevo y recompensan a una pareja de ancianos con arroz, por haber quitado la nieve, y un vestido con un sombrero provenientes de una estatua de Jizō.⁷ Kosodate Jizō (子育て地藏) es otro nombre suyo, pues cuida a los niños. Mizuko Jizō (水子地藏) es aquel que sostiene a un niño y tiene a otros que sostienen su capa. Estas formas son encontradas solamente en Japón.

⁵ Gaki son los espíritus y dioses rabiosos, hambrientos, desprovistos y fantasmagóricos, del mismo nombre del mundo donde viven, *gakidō*.

⁶ Según Suzuki Takeshi, hay muchos infiernos: infierno de los renacimientos repetidos, de cuerda de hierro negra, de masas de personas, de tumultos, de grandes tumultos, incandescente, incandescentísimo y eterno. Suzuki Takeshi, *Budismo, do Primitivo ao Japonês*, São Paulo, Editora do Escritor (Coleção Ensaio 18), 1942, pp. 41-48.

⁷ Normalmente, se halla este tipo de historia en libros destinados a los niños. Son historias tomadas de cuentos, leyendas y fábulas tradicionales de Japón.

El voto de Jizō es ayudar a todos los peregrinos y, especialmente, a los niños fallecidos, lo que traduce la profundidad de su nombre, “la resistencia de la tierra”, y la del budismo mahayana: posponer el nirvana hasta que todos los seres sean salvados. En Jizō podemos observar el sincretismo shinto-budista totalmente armonizado y uno de los iconos más representativos de la cultura japonesa dentro de la escultura budista. En cuanto *kami* de la tierra, resistirá hasta que los seres se iluminen. De entre todos los dioses que representan los fenómenos naturales como fuego, cascadas, montañas, vientos, tempestades, cosechas y otros, Jizō se torna uno de los principales bodhisattva, pues la tierra engloba a todos.

De acuerdo con la tradición, los niños que mueren prematuramente son enviados al infierno *jigoku* como un castigo por haber causado gran tristeza a sus padres. Ellos son enviados a Sai-no Kawara (賽の河原), un río de almas en el purgatorio, donde oran por la compasión de Buda mientras construyen pequeñas torres de piedra, pero los demonios llegan para golpearlas y destruirlas. Esos niños son llamados *mizuko* (水子), “niños de agua”. Jizō, entonces, llega para salvarlos. Así, hoy mismo, pilas de piedras pueden ser encontradas alrededor de las estatuas de Jizō por los padres que desean la protección de los hijos. Cuando Jizō llega al río, los niños se esconden en los dobleces de su manto.

En la región llamada *Sai-no Kawara*, se juntaban los niños pequeños que morían antes que los padres. En ese lugar vi un muchacho que murió ahogado en el pueblo ese año. Él imploraba por el padre, suspiraba por su madre y apilaba piedrecitas, para hacer pequeñas torres, y decía que si levantaba su torre de piedra sería posible reencarnar en el mundo real. “Junto piedrecitas para papá, para mamá y por mi tierra natal.” Arrepentido por haber arriesgado su vida por una tontería, y por haber ido a parar a *Sai-no Kawara*, rezaba con ahínco. Al ver eso, mi corazón dolió de compasión. También deseé, de corazón, apilar piedrecitas. Sin embargo, también es el infierno y los *Oni* aparecían con un bastón de hierro y derrumbaban las torres de piedrecitas, levantadas con mucho esfuerzo. “¡Oh, pobres niños! No hay cómo construir las torres de piedra eternamente. No es posible regresar a casa de los padres nuevamente. ¡Niños, no arriesguen sus vidas!”⁸

Las imágenes de Jizō y los sutras que lo citan fueron introducidos a Japón durante el periodo Nara (710-794); sin embargo, durante el periodo Heian (794-1185), la producción de imágenes fue pequeña. Por tanto, la fecha de su introducción no es clara. A pesar de los registros de los templos, desde el periodo Muromachi (1334-1537) hasta cerca del periodo Edo (1603-1868), que mencionan a los Jizō de Kudara (Paekche, antiguo reino de la península coreana)

⁸ Nakamura Masao y Shirani Akira, *op. cit.*

del periodo Asuka (552-645) y del príncipe Shotoku Taishi (聖徳太子, 574-622) que se supone recibió a esta figura, ello no significa que su creencia fuera común. Así, probablemente, no fue adorado antes del siglo VII. Su culto fue difundido en el siglo IX, por las escuelas Tendai y Shingon, pero se afianzó solamente en el siglo XI, con la ascensión de la Escuela de la Tierra Pura (Jōdo, 浄土教), cuando puede encontrarse tanto en la escultura como en obras literarias como *Konjaku Monogatari* (今昔物語, *Narrativas de un tiempo ahora pasado*),⁹ volumen 17 y en *Kaisenbon* (改撰本, *Libro de reelección*, año indefinido), llamado *Jizō Bosatsu Reikenki* (地藏菩薩靈驗記, *Registro de fuerza milagrosa del Bodhisattva Jizō*). Jizō fue ocultado por un pueblo que temía ir al infierno según la creencia en *mappō* (末法), o “fin de la ley de Buda”, cuando “el mundo es corrupto” (*jokusei*, 濁世). Más en el periodo Kamakura que en el periodo Heian, la creencia creció mucho y se hizo parte de la vida del pueblo como, por ejemplo, *Jizō-kō* (地藏講, “honras a Jizō”) y *Jizō-bon* (地藏盆, “Jizō en fiesta para los antepasados”).

En el sutra *Jizō Jūō-kyō* (地藏十王經, “Sutra de los diez reyes de Jizō”) del final del periodo Heian, Jizō es tomado como un *honji* (本地, “estado original”) del dios encargado de juzgar a los muertos, Enma, Enmaō o Enmaten. Los diez reyes del infierno estaban alrededor del Jizō para explicar cuál era su papel en la liberación de las personas. Enma es el rey de los 136 infiernos y de las “regiones de la muerte” (*meido*, 冥土 o *meikai*, 冥界) y administra a los verdugos. Debido a que Jizō visita a los espíritus condenados para aliviarles el sufrimiento, él también es conocido como “rey de los infiernos”.

Muy a lo lejos avisté una magnífica ciudad con muros y una puerta de hierro por la cual pasé al entrar. Más allá se elevaba el palacio de Enmaō. En los alrededores, había incontables muertos. “¡Señor Enma, Señor Enma! ¡Yo no hice cosas malas!” —exclamaba una voz que aturdía los oídos. Después de que morimos, precisamos recibir el veredicto de Enmaō. Aquellos que hicieron cosas malas caen en el *jigoku*. Es inútil mentir. Enmaō tiene el Espejo *Jōhari* (“de Cristal Puro”), que todo refleja. “¡Gohei!” —me llamó Enmaō, con voz de trueno y mi cuerpo se estremeció. Entonces oí su juicio: “Gohei. Tu caerás en *Harijigoku*¹⁰ hasta redimirte de los crímenes cometidos y reparar todo el mal”. Entonces me postré, arrepentido de corazón. En el mismo instante, alguien dijo con una voz bondadosa y clara: “Enmaō, por favor, ¡espere!” Cuando levanté los ojos, era O-Jizō-sama.¹¹

⁹ Colección de cuentos del final del periodo Heian.

¹⁰ En *Harijigoku* (針地獄, “*Jigoku* de Agujas”) están aquellos que se hacen monjes, pero perpetran delaciones, ridiculizan a otras personas o profieren improperios.

¹¹ La letra “o” antes del nombre de un dios o de una persona santa es el sonido del ideograma (御) usado como prefijo honorífico de respeto. Ese sentido es completado por el sufijo “sama”, otro ideograma (様) que significa “mi señor” y también es usado como cortesía. El “son” (尊) también se usa para veneración (por ejemplo, Shakason).

Instintivamente, me agarré a la vestidura de Jizō y dije: “¡Jizō, por favor, ayúdeme!”¹²

Las imágenes de Jizō inicialmente fueron tomadas de la sección correspondiente (*Jizō-in*, 地藏院) del mandala Taizōkai (*Taizōkai-mandara*, 胎藏界曼荼羅).¹³ Aquí, él tiene la forma de un bodhisattva (*bosatsu*)¹⁴ que sostiene una flor de loto en cada mano. La de la izquierda tiene encima una “bandera-tesoro” (*hōtō*, 宝幢) y la de la derecha, un “disco solar” (*nichirin*, 日輪). A partir de este bodhisattva, y de las interpretaciones que se fueron generando, la forma que se va a popularizar, en pintura y en escultura, es la de Jizō mostrado como un monje budista (*biku*, 比丘 o *shōmon*, 声聞). Puede decirse que esto sólo sucede con Jizō, entre el gran número de bodhisattvas. Normalmente fueron los *kami*, dioses shintoístas, quienes fueron retratados como monjes budistas, con la cabeza rapada en el caso de figuras masculinas. La mayor parte de las imágenes están de pie, pues Jizō es representado cuando camina por varias regiones, aunque existen algunas sedentes.

Generalmente está en pie, con un bastón de peregrino (*shakujō*, 錫杖) en la mano derecha, en la que tiene seis anillos sonoros que sirven para sacar el espíritu de la agonía, para la presencia del Todo misericordioso. Ese bastón de peltre o estaño tiene como remate una pequeña pagoda y una puntera de hierro en la extremidad inferior. Es el objeto personal característico (*jibutsu*, 特物) usado por los monjes budistas (*sōryo*, 僧侶 o *bōzu*, 坊主) en peregrinación, para expulsar demonios y venenos de insectos y cobras. El sonido del *shakujō* anuncia la presencia frente a las casas de un monje en busca de limosnas. En las escuelas Shingon (真言) y Tendai (天台) se sacude un *shakujō* pequeño durante la recitación de los sutras, pues es un instrumento que representa la “voz del orador del sutra en sánscrito o la propia voz de Buda” (*bon'on*, 梵音). En cuanto reliquias, hay diversos *shakujō* en el templo Hōryūji (法隆寺) y en el Shōsō-in (正倉院). En la mano izquierda, Jizō tiene la joya *hōju* (宝珠), la brillante joya del Dharma (la Ley), que simboliza la inagotable riqueza de bienaventuranza y la sabiduría que él generosamente otorga a todos. Dos auxiliares de Jizō están encargados de hacer a los espíritus recordar todos sus actos buenos y malos. A la izquierda tiene una anotación de los actos buenos, y a la derecha de los malos. Jizō formando una triada con sus dos auxiliares es una representación difícil de encontrar, pero hay una en el museo del templo Byōdō-in, en Kioto. Es una imagen de 36.4 centímetros, del Salón Saisho-in, con dos bodhisattvas.

¹² Nakamura, *op. cit.*

¹³ “Mandala del mundo uterino” o del fenómeno material.

¹⁴ La “forma *bosatsu*”, en resumen, se caracteriza por la apariencia de un príncipe de los reinos de la antigua India, ataviado con ornamentos como corona y collares.

No puedo librarlo de dolores —dijo Jizō— lo que puedo hacer es sufrirlos a su lado y aliviarlos. Solamente eso. Lo que puede ayudarlo son apenas las acciones que hizo hasta ahora. Ciertamente, vino haciendo cosas malas. Sin embargo, cuando pasaba por el camino entre los arrozales de su villa, oraba todos los días para mí. Además de eso, hizo otra cosa buena. Cuando vio a un niño ahogándose, sin dudar, se lanzó al río. Ésos son hechos ocurridos y, ahora que vino aquí, está arrepentido de sus faltas. Por tanto, estoy pidiendo a Enmaō hacer el favor de devolverlo una vez más al mundo de origen. Esta vez, con certeza, probablemente acumulará buenas acciones. Enmaō miró finalmente para el Espejo *jōhari*. Paró de respirar y miraba atentamente. Como desee —dijo Enmaō—. Solamente esta vez vamos a revivirlo. Sin embargo, cuidado. Si no reforma sus acciones, ciertamente caerá en el mundo *jigoku* la próxima vez.

[...]

Entretanto, lágrimas escurrían de mis ojos sin parar, de repente yo estaba de vuelta en el mundo de los vivos gracias a Jizō. No quiero ir para el infierno. Quiero ir al paraíso o algo parecido. Por lo tanto, estoy decidido. Jamás haré sufrir a alguien.¹⁵

Jizōgao (地藏顔) significa “cara de Jizō”: redonda, gentil y sonriente. En la escultura budista japonesa existió la tendencia de representar algunas entidades con cuerpos y rostros infantiles. Lo mismo que con Buda cuando era niño, hay imágenes del príncipe Shōtoku Taishi cuando niño, que sugieren que esas personas ya nacieron con gran sabiduría. En la estatuaria, cuerpos y expresiones infantiles sugieren inocencia inmaculada y la pureza de una mente iluminada por los votos que hicieron para salvar a las personas. De entre todas las imágenes presentadas como niños, las de Jizō pueden sugerir un “niño-monje”, son graciosas y simpáticas, con la pureza de una sonrisa ingenua. A veces usan tocados, capas y baberos, generalmente rojos, en memoria de los niños que murieron. Las ceremonias a Jizō se realizan con juegos y alimentos para niños y, de algún modo, poseen semejanzas con la fiesta brasileña de Cosme y Damián, donde no pueden faltar dulces así como los niños (*irês*) y los propios negros viejos de Umbanda, encargados de salvar a los niños fallecidos. Las imágenes de zorras y monos también son vestidas con ropas rojas. En el shintoísmo, la zorra es una divinidad guardiana y emisaria del dios del arroz y es especialmente venerada en el santuario Fushimi Inari (伏見稲荷大社), en Kioto. El dios mono, Sanno Gongen (山王権現), trae larga vida a aquellos que adoptaron la actitud de “no ver, no oír y no hablar el mal”. Venerada como Sanno en el santuario Hie (日吉神社), la divinidad *dōsojin* (道祖神) protege los caminos.¹⁶

¹⁵ Nakamura, *op. cit.*

¹⁶ Hiroshi Aramata, “O poder oculto dos macacos”, *Nipponia*, núm. 25, 2003, pp. 24-25; Tadaaki Imaizumi, “Emissárias de divindade expurgam ratos do arrozal”, *Nipponia*, núm. 30, 2004, pp. 30-31.

Actualmente, las imágenes de Jizō son colocadas en lugares donde no se puede arrojar basura, pues a Jizō no le gusta el desorden ni la suciedad. Existen imágenes de Jizō en muchas calles de Japón, lo que subraya el hecho de que imágenes tan antiguas y zambullidas en un profundo misticismo budista aún pueden cumplir papeles sociales simples y actuales, menos restringidos que en los templos, siempre portadoras de un reconocimiento, de una ley. Ese hecho nos revela cómo la escultura budista japonesa es un arte interactivo hasta hoy. Sin duda, ese código psicosocial inmanente en las estatuas budistas también fue un lenguaje importante en el pasado, y durante muchos siglos ha sedimentado valores para cada generación. Esencialmente, Jizō evoca la muerte y el infierno, pero, al mismo tiempo, significa salvación, alivio y esperanza. También para los niños, es la imagen de un amigo con quien se puede contar en el sufrimiento, ya que la muerte es parte de la vida y no el fin de la vida que debe ser odiado y temido; una característica fundamental para los que creen en la causalidad kármica, o que forma parte de lo que se acostumbra llamar filosofía oriental.

Tal vez, en el futuro, sea posible ver las imágenes de Jizō esculpidas ya con gorro y babero de niño, de modo que esas piezas de ropa no necesiten ser añadidas, y quién sabe, podría ocurrir que la cabeza se volviera más alargada, y quizá el babero llevará piedras preciosas. Entonces, ¿será que aun así podremos discernir las peculiaridades iconográficas de significados mitológicos japoneses intrínsecos? El estudio de la historia de la escultura budista japonesa, junto con otras artes, nos ayuda a revelar las preocupaciones sociales y filosóficas de antaño y de hoy.

Ninguna imagen budista puede ser totalmente comprendida si ignoramos las creencias nativas y aquellas que existían antes de Gautama, porque es en su sincretismo donde podemos observar e interpretar el panorama religioso de Japón que se refleja en las artes.

Traducción del portugués,
Emilio García Montiel

FUENTES CONSULTADAS

- Hiroshi Aramata, "O poder oculto dos macacos", *Nipponia*, núm. 25, 2003, pp. 24-25.
- Matsushima Takeshi, 松島健, *Jizō Bosatsu-zō 地蔵菩薩像*, Tokio, Shibundō, 1986.
- McArthur, Meher, *Reading Buddhist Art*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

- Miyasaka Yūshō 宮坂有勝, *Kurashi no naka no bukkō-go shōjiten* 暮らしのなかの仏教語小事典, Tokio, Chikuma-ku Gakugei Bunko Chikuma Shobo, 1995, pp. 203 y 224.
- Nakamura Hajime 中村元 *et al.*, *Bukkō jiten* 仏教辞典, Tokio, Iwanami Shoten, 1989, pp. 359-360.
- Nakamura Masao 中村真男 y Shirani Akira 白仁成昭 (eds.), *Jigoku* 地獄, Tokio, Chiba Awagu Miyoshi Enmeidera Fūtōsha, 1980.
- Suzuki Takeshi, *Budismo, do primitivo ao Japonês*, São Paulo, Editora do Escritor (Coleção Ensaio 18), 1942, pp. 41-48.
- “The Jōmon Period Revisited”, *The East*, vol. 31, núm. 6, Tokio, 1996, p. 50.
- Tadaaki Imaizumi, “Emissárias de divindade expurgam ratos do arrozal”, *Nipponia*, núm. 30, 2004, pp. 30-31.
- Whittaker, Clio, *Introdução à mitologia oriental*, Lisboa, Estampa, 2000.

UT PICTURA POESIS: DE LOS NOMBRES POÉTICOS Y LA CERÁMICA DEL TÉ EN LA ÉPOCA MOMOYAMA

María Román Navarro
Universidad Autónoma de Madrid

Los aspectos poéticos de *chanoyu* 茶の湯, ceremonia del té, en Japón han sido tratados previamente en numerosas investigaciones.¹ La intención de este artículo es, por tanto, interpretar esta relación desde una nueva perspectiva: la equiparación de la ceremonia del té con el arte de la poesía a través de la adopción de teoría y vocabulario poético, a lo largo del siglo xvi hasta principios del siglo xvii. Su manifestación más palpable se observa en los nombres poéticos otorgados a utensilios del té.²

¹ Toda Katsuhisa, *Take no Jō kenkyū*, Tokio, Chūō kōronsha bijutsu shuppan, 1969, pp. 83-124 (戸田勝久著『武野紹鷗研究』中央公論美術出版、東京、1969、83-124頁); Inoue Muneo, “Waka to chanoyu”, en Toda Katsuhisa (ed.), *Chadō gaku taikai*, vol. 9, *Cha to bungei*, Kioto, Tankōsha, 2001, pp. 26-55 (井上宗雄「和歌と茶の湯」戸田勝久編『茶道学大系・第9巻・茶と文芸』、淡交社、京都、2001、26-55頁); Hyōdō Hiromi, “Nanboku-chō bungaku to chanoyu”, en Toda Katsuhisa (ed.), *Chadō gaku taikai*, *op. cit.*, pp. 6-24 (兵藤寢裕己「南北朝文学と茶の湯」戸田勝久編『茶道学大系・第9巻・茶と文芸』、淡交社、京都、2001、6-24頁); Morikawa Akira, “Chanoyu to haikai”, en *ibidem*, pp. 135-166 (森川昭「茶の湯と俳諧」戸田勝久編『茶道学大系・第9巻・茶と文芸』、淡交社、京都、2001、135-166頁); Hirose Chisako, “Chanoyu to edo bungaku”, en *ibidem*, pp. 195-214 (広瀬千紗子「茶の湯と江戸文学」戸田勝久編『茶道学大系・第9巻・茶と文芸』、淡交社、京都、2001、195-214頁); Kumakura Isao, “Chanoyu no rengateki seikaku”, *Kokubungaku*, vol. 43, núm. 14, Gakutōsha, diciembre de 1998, pp. 106-112 (熊倉功夫「茶の湯の連歌的性格」『國文学』第43巻14号、學燈社、1998年12月号106-112頁); Kurasawa Yukihiko, “Chadō keisei-ki ni okeru seishin. Jukū no ‘kokoro no fumi’ ni chinamite”, en Urasenke konnichi an bunkō chadō bunka kenkyū henshū iinkai (ed.), *Chadō bunka kenkyū*, vol. 1, Kioto, Urasenke konnichi an bunkō, 1974, pp. 67-85 (倉澤行洋「茶道形成期における精神・珠光の『心の文』にちなみて」裏千家今日庵文庫茶道文化研究編集委員会『茶道文化研究』1輯、裏千家今日庵文庫、京都、1974、67-85頁); Dennis Hirota, “In practice of the way: *Sasamegato*, an instruction book in linked verse”, *Chanoyu Quarterly*, núm. 19, 1978, pp. 23-46; Louise Cort, *Shigaraki, Potters’ Valley*, Tokio / Nueva York / San Francisco, Kodansha International, 1979, p. 112.

² Este artículo —así como la ponencia previa, presentada en el Primer Simposio Iberoamericano de Cultura Visual de Japón— está basado en un trabajo realizado en un seminario sobre relaciones texto-imagen en el arte japonés, impartido por Joshua S. Mostow en la Universidad de Heidelberg, en 1999, así como en la comunicación “Poetische Namen der Teeke-

En 1967, Rensselaer W. Lee describió en *Ut Pictura Poesis* (1967, *Como la pintura, la poesía*) cómo en la teoría humanista del Renacimiento y del barroco se adoptó la teoría poética para la creación de la primera teoría de la pintura, al equiparar y ensalzar de tal modo el arte de la pintura al de la poesía.³ Desde esta misma perspectiva, se enfocan aquí los comienzos de *chanoyu* como disciplina artística mediante el estudio casuístico de las tres orzas de té *Hashidate* 橋立, *Yaezakura* 八重桜 y *Kokonoe* 九重, a las que se adjudicaron nombres relacionados con poemas de la famosa antología *Hyakunin isshu* 百人一首 (*Antología de cien poetas*).

En primer lugar veremos cómo se prestan asociaciones poéticas para establecer una relación entre el nombre y el objeto. A continuación veremos cómo la creación y decodificación de tales nexos refleja la erudición poética del mentor y de los invitados en un encuentro de té, y además distingue tanto a los participantes como a los objetos implicados como partícipes de un mundo poético extendido al de beber té. Antes de empezar con el análisis de los nombres poéticos, definiré brevemente qué son *nombres propios de los utensilios de té*.

ramik (16.-17. Jh.)” (Nombres poéticos de la cerámica del té, siglos XVI-XVII), presentada en el XI Congreso de Japonólogos germanoparlantes en Trier, Alemania, 15-18 de septiembre de 1999. Agradezco la ayuda que, desde el inicio de esta investigación, me han brindado Joshua Mostow y Tani Akira. En el momento de entregar este artículo ha salido publicada una versión inédita del texto *Yamanoue Sōjiki* 山上宗二記 en los fondos de Omotesenke 表千家, la cual no ha sido posible incorporar. Esta versión ha sido juzgada como el manuscrito original de Yamanoue Sōji 山上宗二 (1544-1591?) a diferencia de las copias publicadas anteriormente. Véase Kumakura Isao, *Yamanoue Sōjiki. Fu chawa shigetsushū*, Tokio, Iwanami shoten, 2006 (熊倉功夫 『山上宗二記・付茶話指月集』 岩波書店、東京, 2006).

³ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: the Humanistic Theory of Painting*, Nueva York / Londres, Norton, 1967. Traducido al español en Madrid, Cátedra, 1982. Este fenómeno ha sido igualmente descrito por otros autores en el ámbito de la pintura china: Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Chi-chang (1555-1636)*, Harvard-Yenching, 1971, pp. 22-28; Michael Sullivan, *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*, Nueva York, G. Braziller, 1980; Wai-kam Ho, “The literary concepts of ‘picture-like’ (ju-hua) and ‘picture-idea’ (hua-i) in the relationship between poetry and painting”, en Alfreda Murck y Wen C. Fong (eds.), *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 359-404; Jonathan Chaves, “‘Meaning beyond the painting’: The Chinese painter as poet”, en Alfreda Murck y Wen C. Fong (eds.), *Words and images... op. cit.*, pp. 431-458.

NOMBRES PROPIOS DE LOS UTENSILIOS DE TÉ

La profusión de dichos nombres caracteriza la ceremonia del té en Japón, y es un fenómeno destacable en la definición de los objetos usados en este ámbito. Desde el siglo xv se conocen nombres dados a los enseres de té como forma de individualización y de distinción cualitativa.⁴ Los nombres pueden referirse tanto a su dueño como a la situación en la que se obtuvieron, así como a una característica física de los mismos, o a un poema —como es el caso de los nombres poéticos aquí tratados.

Aparte de destacar la calidad de un objeto a través de un nombre propio, el nombrar objetos está caracterizado por el *status* de quien nombra o por el *status* del dueño en honor a quien se nombra el objeto. El término *meibutsu* 名物, objeto famoso u objeto con nombre, aparece aplicado a utensilios de té en documentos de la primera mitad del siglo xv al mismo tiempo que los primeros nombres propios y el término *meitsubo* 名壺, orza famosa u orza con nombre. El ejemplo más antiguo de *meitsubo* aparece en una mención de 1417 del diario *Kanmongyoki* 看聞御記, en la que un monje del templo Hōanji 法安寺, relacionado con la familia imperial Fushimi 伏見, obsequió al príncipe Sadafusa 貞成 (1372-1456) de dicha familia con una orza de hojas de té *meitsubo*. En 1432, *meitsubo* aparece aplicado a una orza de hojas de té del tipo *matsubo* 真壺, orza verdadera, de origen continental,⁵ la única dentro del tesoro secreto del templo Hōanji. Ambas referencias reflejan que la designación orza famosa u orza con nombre corresponde a objetos de excelente calidad, únicos y preciosos, en posesión de elevados círculos sociales.⁶

Se ha asociado, por tanto, la aparición de artefactos de té famosos y con nombre, *meibutsu*, con la época Ashikaga 足利 (1333-1568), en concreto con la colección de los *shōgun* Ashikaga Yoshinori 足利義教 (1394-1441) y Yoshimasa 義政 (1436-90).⁷ La prominencia del tipo de objeto de orzas de hojas

⁴ Tokugawa Yoshinobu, “Chaki no mei to meibutsu no seiritsu ni tsuite”, *Kinko sōsho. Shigaku bijutsushi ronbunshū*, vol. 9, Tokio, Tokugawa reimeikai, 1982, pp. 440-467 (徳川義宣「茶器の銘と名物の成立について」、『金鯨叢書・史学美術史論文集』第9輯、徳川黎明會、東京、1982, 440-467頁).

⁵ Sobre orzas de hojas de té en la época Muromachi, véase Tokugawa bijutsukan, Nezu bijutsukan (ed.), *Chatsubo*, Tokio, Tokugawa bijutsukan, Nezu bijutsukan, 1981 (徳川美術館、根津美術館編『茶壺』徳川美術館、根津美術館、東京、1981).

⁶ Tokugawa Yoshinobu, “Meibutsu-ron”, en Nakamura Masao *et al.* (ed.), *Chadō shūkin*, vol. 10, *Cha no dōgu (I)*, Tokio, Shōgakkan, 1986, p. 254 (徳川義宣「名物論」、中村昌生 [ほか] 編集『茶道聚錦・第10巻・茶の道具第1輯』小学館、東京、1986, 254頁).

⁷ *Ibidem*, pp. 250-255. Sobre la colección de los *shōgun* Ashikaga, véase Murai Yasuhiko (rev.), *Kundaikan sōchōki. Okazarisho*, Tokio, Sekai bunkasha, 1983 (村井康彦校訂『君台觀左右帳記・御飾書』世界文化社、東京、1983); y Wada Toshihiko, “Kundaikan sōchōki”, en

de té dentro de estos círculos debe recordarse al interpretar a continuación los tres casos de orzas con nombres poéticos.

Por otro lado, los nombres propios de utensilios de té son comparables con los títulos dados *a posteriori* a pinturas. Sobre todo en el caso de los nombres poéticos se debe tener en cuenta su imbricación en el contexto de las relaciones textuales externas al objeto.

Por medio de tales relaciones, los utensilios de té se elevan a la categoría de objetos de arte a través de la extensión de la apreciación estética de la obra primaria a todos los añadidos posteriores, sean nombres, cifras (*kaō* 花押), inscripciones, o inscripciones en cajas de almacenaje.⁸ De este modo, los utensilios de té obtienen una identidad de carácter infinito similar a la de los rollos de pintura y caligrafía chinos y japoneses con colofones y sellos.⁹ Al igual que con la caligrafía y la pintura, todos los maestros de té que escribieron en las cerámicas les dieron nombres o acreditaron su apreciación en la caja de embalaje, y además demostraron a la posteridad su apreciación de dicha obra de arte.¹⁰ Por tanto, se puede decir que la función de coleccionista y de árbitro estético de objetos de arte se extiende al anfitrión y a los invitados de un encuentro de té.

NOMBRES POÉTICOS

Uta-mei 歌銘, los nombres poéticos, son aquellos que conforman una referencia a un poema o a un concepto poético.¹¹ El documento más antiguo con-

Taki Seiichi (ed.), *Gadōshū*, Tokio, Shunyōdō shoten, 1938, pp. 17-31 (和田利彦「君台観左右帳記」、滝精一編『画道集』春陽堂書店、東京、1938、17-31頁).

⁸ Sobre la importancia adquirida por las inscripciones en las cajas de almacenaje como juicios de valor estético, desde comienzos del siglo XVII hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, véase Kumakura Isao, “Bijutsuhin to chadōgu no aida. Hakogaki o megutte”, *Geinō shi kenkyū*, núm. 80, enero de 1983, Geinō shi kenkyūkai, pp. 7-12 (熊倉功夫「美術品と茶道具の間一箱書をめぐって」『芸能史研究』80、1983.1、芸能史研究会、7-12頁).

⁹ Véase Heike Kotzenberg, *Bild und Aufschrift in der Malerei Chinas. Unter besonderer Berücksichtigung der Literatenmaler der Ming-Zeit (1368-1644) T'ang Yin, Wen Cheng-ming und Shen Chou*, Wiesbaden, Steiner, 1981, pp. 202-203.

¹⁰ Véase Lothar Ledderose, “Chinese calligraphy: its aesthetic dimension and social Function”, *Orientalions*, núm. 10, octubre de 1986, pp. 35-50.

¹¹ No está claro cuándo aparece el término *uta-mei* por primera vez. Yagi clasifica los nombres poéticos según se refieran al esmalte, a la forma, a las circunstancias de adquisición o al dueño del objeto, clasificación aplicable a todo el género de nombres propios de utensilios de té. Yagi Ichio, “Uta-mei: the poetic names of tea utensils”, *Chanoyu Quarterly*, núm. 83, 1996, pp. 16-40. La inconsistencia de este artículo reside, sin embargo, en que se apoya en las

servado que recoge la relación literaria de nombres de utensilios de té es el *Chaki meibutsuki* 茶器名物記 (*Registro de objetos famosos de recipientes de té*), fechado alrededor de 1630.¹² En él encontramos cinco cerámicas con referencias poéticas. Tres orzas de hojas de té, *hachatsubo* 葉茶壺, de origen continental,¹³ aparecen enumeradas consecutivamente bajo el epígrafe “orzas grandes”,¹⁴ uno de los utensilios más altamente apreciados en los inicios de *chano-yu*. Posteriormente, hallamos dos recipientes para té en polvo, *chaire* 茶入, descritos como “únicos” o “sublimes” (*tenka hitomono* 天下一物). Antes de analizar los nombres de las tres orzas de hojas de té, y para ilustrar la amplitud del campo de fuentes poéticas utilizadas en los nombres poéticos de estos artefactos, mencionaré brevemente los dos recipientes para té en polvo.

El nombre *Tsukumo* つくも (Noventa y nueve) proviene del poema del capítulo número 63 de *Ise Monogatari* 伊勢物語 (*Relatos de Ise*), y conforma un juego de palabras en el que se basa la asociación entre el nombre del recipiente y el acontecimiento de su adquisición.¹⁵ A continuación veremos una asociación semejante en la orza *Hashidate*. En *Narashiba* 檜柴 (*Desbroce de encina*), una característica física del *chaire* sirve de punto de partida para la asociación entre su nombre y el poema número 11 del *Kanginshū* 閑吟集 (*Colección de canciones para el ocio*), de igual modo que se observa en el caso de *Kokonoe*.¹⁶

explicaciones dadas en el catálogo de *Taishō meiki kan* 大正名器鑑 (Catálogo Taishō de utensilios famosos), compilado entre 1921-1926, que se ocupa exclusivamente de recipientes de té en polvo, *chaire* 茶入.

¹² Este texto forma parte de *Yamanoue Sōji-ki* (*Anotaciones de Yamanoue Sōji*), escrito compilado con fecha de 1588 por el discípulo de Sen Rikyū 千利休, Yamanoue Sōji. Autores modernos lo datan, sin embargo, en la época Kan'ei 寛永 (1624-1644). Kazue Kyōichi, “Yamanoue Sōji”, en Nakamura Masao et al. (ed.), *Chadō shūkin*, vol. 3, *Sen Rikyū*, Tokio, Shogakkan, 1983, pp. 292-298 (数江教一「山上宗二」中村昌生 [ほか] 編集『茶道聚錦・第3巻・千利休』小学館、東京、1983, 292-298頁). Este artículo se basa en la copia más reproducida, publicada en Sen Sōshitsu et al. (ed.), *Chadō koten zenshū*, vol. 6, Kioto, Tankōsha, 1977 (千宗室 [ほか] 編『茶道古典全集・第6巻』淡交社、京都、1977).

¹³ *Karamono* 唐物, objetos chinos, se refiere tanto a productos de China como de regiones adyacentes en el continente asiático.

¹⁴ A diferencia de las tres orzas de hojas de té enumeradas en primer lugar, *Mikazuki* 三日月 (Luna creciente), *Matsushima* 松島 (Isla de Pinos) y *Shōka* 松花 (Flor de pino) no están caracterizadas como “sublimes” (*tenka hitomono*) en dicho índice.

¹⁵ Sen Sōshitsu et al. (ed.), *Chadō koten zenshū*, op. cit., vol. 7, pp. 225-226 (千宗室 [ほか] 編『茶道古典全集・第7巻』淡交社、京都、1977, 225-226頁).

¹⁶ *Narashiba* funge como palabra almohada, *makura kotoba* 枕詞, en dicho poema. Agradezco al profesor Wolfram Schamoni su ayuda con esta referencia poética.

HASHIDATE

La orza *Hashidate* (lámina 4) aparece como parte de la colección de utensilios de té de los *shōgun* Ashikaga, y posteriormente pasó a manos del maestro de té Sen no Rikyū 千利休 (1521-1591).¹⁷ La pieza que hoy se conserva lleva la cifra de Rikyū en la base. Tres menciones en el diario del mercader de Hakata 博多, Kamiya Sōtan 神屋宗湛 (1551-1635), evidencian la posesión de Rikyū de la orza entre 1582 y 1590.¹⁸ La única mención que aparece en el diario del mercader de Sakai 堺, Tsuda Sōgyū 津田宗及 (?-1598), sobre *Hashidate* como posesión de Rikyū es de 1583, cuando Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598) celebra un *dōgu soroe* 道具揃え, recolección (muestra) de utensilios, y Rikyū presenta a *Hashidate*.¹⁹

El nombre de la primera orza *Hashidate* significa puente. Para la razón de este nombre, el *Chaki meibutsuki* da dos explicaciones:

Esta orza proviene de la provincia de Tango 丹後, y hay una antigua explicación de que a esta orza se le llamó *Hashidate* porque es un objeto famoso de la provincia de Tango. Hay otra explicación, según la cual cuando el señor Higashiyama 東山 [Ashikaga Yoshimasa] confiscó esta orza, no vio la carta [que la acompañaba]. Y como vio la orza antes que la carta, le dio este nombre de acuerdo con el antiguo poema: “No vi Ama no Hashidate 天橋立, no sé tampoco de ninguna carta”.²⁰

¹⁷ Todavía falta por investigar cuidadosamente la dispersión de colecciones de utensilios de té, tanto shogunales como de oficiales o templos, a lo largo de la época Sengoku (1466-1567), por lo que no es posible delinear con veracidad la trayectoria de los dueños de las orzas estudiadas en este artículo. Sólo es posible especular que las piezas hayan sido vendidas o regaladas a samuráis y comerciantes ricos como consecuencia de la paulatina pérdida de poder político y económico del shogunato. De tal modo pudieron llegar a manos de comerciantes de ciudades prósperas como Sakai. En relación con *Hashidate*, véase Sen Sōshitsu *et al.* (ed.), *Chadō koten zenshū*, *op. cit.*, vol. 12, pp. 11 y 34 (千宗室 [ほか] 編『茶道古典全集・第12巻』淡交社、京都、1977, 11, 34頁). Sobre la adquisición de utensilios de té de Oda Nobunaga, véase Takemoto Chizu, “Oda Nobunaga shoji no meibutsu chaki ni kansuru hito kōsatsu”, *Kokugakuin daigaku daigakuin kiyō*, vol. 28, Kokugakuin daigaku bungaku kenkyū-ka, 1997, pp. 241-266 (竹本千鶴「織田信長所持の名物茶器に関する一考察」『國學院大學大學院紀要』第二十八輯、國學院大學文学研究科、1997, 241-266頁).

¹⁸ Sen Sōshitsu *et al.* (ed.), *Chadō koten zenshū*, *op. cit.*, vol. 6, pp. 175-176, 228 y 258. Sorprende no encontrar ninguna mención de *Hashidate* en los encuentros celebrados por Rikyū, en el diario de la familia Matsuya. *Ibidem*, vol. 9 (千宗室 [ほか] 編『茶道古典全集・第9巻』淡交社、京都、1977).

¹⁹ *Ibidem*, vol. 7, p. 400. Aunque en ocasiones el mercader de Sakai Imai Sōkyō menciona en su diario una orza expuesta por Rikyū en el *tokonoma*, cuesta creer que nunca anotara que se trataba de *Hashidate*. Véase *ibidem*, vol. 10 (千宗室 [ほか] 編『茶道古典全集・第10巻』淡交社、京都、1977).

²⁰ *Ibidem*, vol. 6, p. 58.

Según la primera explicación existe un juego de palabras entre un objeto famoso (*meibutsu*) y un lugar famoso (*meisho* 名所) en la provincia de Tango; es decir, entre la orza *Hashidate* y el famoso paisaje Ama no Hashidate (figura 1). Según la segunda explicación existe una referencia al poema de Koshikibu no Naishi 小式部内侍 (1000 ? - 1025), número 60 de *Hyakunin isshu* (*Antología de cien poetas*):

Ohoe yama	por el monte de Ōe,
Ikuno no michi no	qué lejos el camino hacia Ikuno,
Tohokereba	no hay ninguna <i>carta</i> ,
Mada <i>fumi</i> mo mizu	ningún <i>paso</i> se ha dado
Ama no <i>hashidate</i>	para cruzar el <i>punte</i> celestial ²¹

大江山
いく野の道の
遠ければ
まだふみもみず
天の橋立

El suceso de la adquisición del *shōgun* Ashikaga Yoshimasa de esta orza se asocia con los dos últimos versos del poema en japonés. En éstos existe una relación entre el *kakekotoba* 掛詞 (“palabra-eje” de doble significado) *fumi*, 文 carta, y paso 踏み, y *Hashidate*, puente,²² así como entre la adquisición de la orza de hojas de té y su nombre. Vemos cómo la relación literaria existente entre dos palabras de un poema se transpone a la relación entre la orza y su nombre, en este caso a raíz del acontecimiento de su adquisición. De este modo, se pone de manifiesto la adopción de la teoría poética en el ámbito de *chanoyu*, como mencionamos al comienzo de este artículo.

Cabe resaltar que aparte de la distinción del posible mentor, el *shōgun* Yoshimasa, y de la calidad del objeto foráneo de la colección Ashikaga —características de nombres propios de utensilios de té mencionadas anteriormente— también está presente una japonización de la orza y de *chanoyu*, mediante la referencia literaria clásica al *Hyakunin isshu*. Este aspecto se acentuará a lo largo de la época Momoyama 桃山 (1568-1615), en una tran-

²¹ Traducción de José María Bermejo y Teresa Herrero, *Cien poetas, cien poemas. Hyakunin isshu*, Madrid, Hiperión, 2004, p. 153.

²² Sobre la relación poética, véase Joshua Mostow, *Pictures of the Heart: the Hyakunin Isshu in Word and Image*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1996, p. 319.



Figura 1. Sesshū Tōyō 雪舟等楊 (1420-1506). Vista de Ama no Hashidate, ca. 1501-1506. Tinta y color suave sobre papel, rollo vertical. 90.0 x 178.2 cm. Tesoro Nacional. Colección del Kyoto National Museum

sición hacia lo que hoy se considera la ceremonia del té japonesa autóctona (*wabi* 侘び o *suki chanoyu* 数寄茶の湯), libre del carácter lúdico, medicinal o ritual originariamente chino y con preponderancia de utensilios oriundos de las islas.²³ Observemos cómo se repiten transposiciones semejantes en los siguientes ejemplos.

KOKONOE

Esta orza no se conserva hoy en día, pero según la descripción de Tsuda Sōgyū es del tipo *matsubo*.²⁴ Según el diario *Manzai Jugō* 滿濟准后日記 (1411-1435), *Kokonoe* perteneció al tesoro secreto de la familia Shiba 斯波, una de las tres familias de administradores jefe (*kanrei* 管領) de la época Muromachi 室町 (1333-1568).²⁵ Según el *Matsuya meibutsu ki* 松屋名物記

²³ Sobre la paulatina japonización de utensilios de *chanoyu*, en relación con la caligrafía y la pintura, véase Tani Akira, “Chakaiki ni miru shoga”, en Nomura bijutsukan gakugeibu (ed.), *Nomura bijutsukan kenkyō kiyō*, núm. 7, Kioto, Nomura bunka zaidan, 1997, pp. 32-34 (谷晃「茶会記に見る書画」野村美術館学芸部『野村美術館研究紀要』第七号、野村文華財団、京都、1997、32-34頁).

²⁴ Sen Sōshitsu et al. (ed.), *Chadō koten zenshū*, op. cit., vol. 7, p. 191.

²⁵ Véase Tokugawa Yoshinobu, “Chaki no mei to meibutsu no seiritsu nitsuite”, art. cit., pp. 441 y 458-459.

(*Registro de objetos famosos de la familia Matsuya*), fechado en 1644-1648, esta orza perteneció a Mozuya Sōan 万代屋宗安 (?-1594) de Sakai, yerno de Sen Rikyū. Una mención en el diario de Sōgyū de 1583 parece confirmar este hecho.²⁶ La orza *Kokonoe* (*Nueve capas*) es uno de los primeros utensilios de té con nombre propio documentado, y data de 1434.²⁷ Sobre ella, el *Chaki meibutsuki* nos explica: “por ser una orza de cuello estrecho y hombros anchos con un brillo profundo, se le llamó *Kokonoe* según el poema: ‘y hoy, ¡qué maravilla!, perfuman el palacio de los nueve recintos’”.²⁸ Este poema fue escrito por Ise no Tayū 伊勢大輔 (principios del siglo XI) y se trata del número 61 de *Hyakunin isshu*:

Inishihe no	En los tiempos pasados
Nara no miyako no	las flores de cerezo de ocho pétalos
Yahezakura	floreían en Nara
Kefu kokonohe ni	y hoy, ¡qué maravilla!, <i>perfuman</i> el palacio
Nihoi nuru kana	de los <i>nueve recintos</i> . ²⁹

いにしへの
奈良の都の
八重桜
けふ九重に
にほいぬるかな

De nuevo se asocia el nombre de la orza con los dos últimos versos del poema, en los que existe una relación entre el *kakekotoba kokonoe*, nueve capas, en alusión a la corte imperial como nueve capas de ropaje o nueve recintos, y *nioi* 匂い, “florecer”. Pero en la acepción del “brillo” de *nioi* se traspone la asociación poética entre *kokonoe* y *nioi* a la relación entre una característica de la orza y su nombre.

En este caso encontramos evidencia sobre la relación poética entre el nombre y el objeto en una mención anterior, de 1556, en el diario del lacador de Nara 奈良, Matsuya Hisamasa 松屋久政 (?-1598). En un encuentro de té organizado en Sakai por Mozuya Ryōji 万代屋了二, padre del anteriormente mencionado Sōan, Hisamasa anota que al llegar, antes de tomar el té,

²⁶ Sen Sōshitsu *et al.* (ed.), *Chadō koten zenshū*, *op. cit.*, vol. 7, pp. 190-191; y vol. 12, p. 32. Para otros dueños de esta orza, véase también vol. 12, pp. 23 y 58.

²⁷ Tokugawa Yoshinobu, “Meibutsu-ron”, art. cit., p. 254.

²⁸ Sen Sōshitsu *et al.* (ed.), *Chadō koten zenshū*, *op. cit.*, vol. 6, p. 58.

²⁹ Traducción de José María Bermejo y Teresa Herrero, *Cien poetas, cien poemas...*, *op. cit.*, p. 62.

Kokonoe es traída a la habitación y expuesta en el *tokonoma* 床の間. Está cubierta con una red escarlata a modo de adorno. Hisamasa anota que su nombre se debe a que procede de la capital,³⁰ y recoge el poema completo.³¹

YAEZAKURA

La tercera orza de hojas de té tampoco se ha conservado hasta el día de hoy, pero parece haber sido del mismo tipo que las anteriores, especialmente parecida a *Kokonoe*.³² Al contrario que *Hashidate* y *Kokonoe*, *Yaezakura* no aparece asociada con alguna colección prominente. Aparece por primera vez en el diario de Tsuda Sōgyū en 1578, como posesión de Akechi Mitsuhide 明智光秀 (1528-1582), el conocido traidor de Oda Nobunaga 織田信長 (?-1582).³³ Se dice que la orza se quemó en un incendio en el castillo de Mitsuhide en Sakamoto 坂本.³⁴

Según el *Matsuya meibutsu ki*, Mitsuhide obtuvo a *Yaezakura* de Matsuya Hisamasa, y luego se le conoció como *Atago* アタゴ.³⁵ Sin embargo, no aparece como pertenencia de Hisamasa en dicha compilación ni en algún reporte de los encuentros que él organizó.³⁶ *Chaki meibutsuki* explica la razón del nombre *Yaezakura*, flor de cerezo de ocho pétalos, de la siguiente manera: “Como es igual a la orza *Kokonoe*, se llama a ésta también según el antiguo poema ‘En los tiempos pasados, las flores de cerezo de ocho pétalos florecían en Nara’”.³⁷

Inishihe no	En los tiempos pasados
Nara no miyako no	las flores de cerezo de <i>ocho pétalos</i>
<i>Yaezakura</i>	floreceían en Nara

³⁰ El carácter de *kyō/kei* 京 para capital se entiende como Kioto, a diferencia de Nara, habitualmente referida como *nankyō* 南京, capital del Sur.

³¹ Sen Sōshitsu *et al.* (ed.), *Chadō koten zenshū*, *op. cit.*, vol. 9, pp. 15-16. El editor del volumen no está seguro de si realmente se trata de Ryōji o de otro miembro de la familia Mozuya.

³² Compárese la descripción con la orza de té continental *Matsuhima*, en *ibidem*, vol. 7, pp. 273 y 293.

³³ *Ibidem*, vol. 7, p. 273.

³⁴ *Ibidem*, vol. 6, p. 58.

³⁵ *Ibidem*, vol. 12, p. 18. Para otros dueños, véase también la página 27 del mismo volumen.

³⁶ Tampoco aparece mencionado en la parte del diario de Tsuda Sōgyō titulada *Dōgu haikenki* 道具拝見記 (*Registro de observación de utensilios*), compilada entre 1566 y 1572, ni en el diario de su padre, Sōtatsu 宗達 (1504-1566), sobre encuentros de té a los que Sōtatsu asistió entre 1548 y 1566.

³⁷ Sen Sōshitsu *et al.* (ed.), *Chadō koten zenshū*, *op. cit.*, vol. 6, p. 58.

Kefu *kokonohe* ni y hoy, ¡qué maravilla!, perfuman el palacio
 Nihoi *nuru kana* de los nueve recintos.³⁸

いにしえの
 奈良の都の
 八重桜
 けふ九重に
 にほいぬるかな

En este caso se hace referencia a los tres primeros versos del mismo poema número 61 de *Hyakunin isshu* de Ise no Tayū, mencionado bajo *Kokonohe*. En el poema existe, según Joshua Mostow, un equilibrio entre el pasado y el presente en los términos *yaezakura*, “flor de cerezo de ocho pétalos”, en la antigua capital Nara, y *kokonohe*, “las nueve capas”, de la corte imperial entonces en la nueva capital Kioto.³⁹ En este caso se traspasa una simetría poética entre dos palabras hacia los nombres de dos orzas, que se basa en una equiparación entre los objetos. Dicho parangón redundante beneficia de *Yaezakura*, cuya calidad se iguala a la de *Kokonohe*, una de las orzas con nombre más antiguas que se conocen.

La evidente justificación de la calidad de este objeto “nuevo”, que se muestra en su nombre, nos hace especular que, dado el valor de legitimación política y social que los utensilios de té poseían en la época Momoyama,⁴⁰ éste pudo haber sido creado por el propio Mitsuhide en aras de la posesión de un mayor prestigio político.

Para resumir, hemos visto tres orzas de hojas de té cuyos nombres se basan en asociaciones poéticas documentadas en textos del periodo de 1556 a 1630. Dos indicios más apuntan hacia el surgimiento de tales asociaciones poéticas en la época Momoyama:⁴¹ el primero es que en 1579 y 1581 Akechi Mitsuhide expuso el poema *Awaji shima* 淡路島, número 78 de *Hyakunin isshu*, de Minamoto no Kanemasa 源兼昌 (fechas inciertas) en el *tokonoma* junto con la orza *Yaezakura*. En la primera fecha el poema y la orza adornaban el *tokonoma* cuando llegaron los invitados. En la segunda, Mitsuhide colocó a *Yaezakura* junto al poema después del descanso.⁴²

³⁸ Traducción de José María Bermejo y Teresa Herrero, *Cien poetas, cien poemas...*, op. cit., p. 62.

³⁹ Joshua Mostow, *Pictures of the Heart...*, op. cit., pp. 322-323.

⁴⁰ Véase Takemoto Chizu, “Oda Nobunaga ni yoru ‘meibutsu gari’ no seijiteki igi”, *Nihon rekishi*, núm. 592, 1997, pp. 18-36 (竹本千鶴「織田信長による「名物狩り」の政治的意義」『日本歴史』592号、1997、18-36頁).

⁴¹ Otra evidencia es la mención del nombre del *chaire Tsukumo* en relación con el poema de *Ise Monogatari* en el diario de Tsuda Sōgyū, en 1568. Sen Sōshitsu et al. (ed.), *Chadō koten zenshū*, op. cit., vol. 7, p. 225-226.

⁴² *Ibidem*, vol. 10, p. 31; y vol. 7, pp. 293, 332. Sobre la relación entre Mitsuhide y Tsuda

Aunque no sea el mismo poema al que hace alusión el nombre de la orza *Yaezakura*, ambos pertenecen a la antología poética de *Hyakunin isshu*. Tal coincidencia debía ser reconocida tanto por el anfitrión como por el invitado, y así quedaría patente la conciencia poética tras la asociación del nombre *Yaezakura* con la orza de hojas de té.

El poema *Ahaji shima* aparece como *Teika shikishi* 定家色紙 (*Papel cuadrado de Teika*) en el diario de Sōgyū. Ello hace referencia a los papeles cuadrados de colores, conocidos como *Ogura jikishi* 小倉色紙 (retazos de papel de Ogura), que se dice fueron escritos por Fujiwara Teika 藤原定家 (1162-1241) en 1235 con los poemas del *Hyakunin isshu*, y que adornaban las puertas corredizas de su residencia en la montaña Ogura (lámina 5).⁴³ Estableciendo una relación parecida entre el rollo vertical y los objetos expuestos delante en el *tokonoma*, Mitsuhide exhibe por última vez en 1582 el poema de Fujiwara Teika junto con una piedra para hacer tinta china y una caja de utensilios de escritorio que se supone pertenecieron al poeta.⁴⁴

El segundo indicio es que el uso de poemas de *Ogura jikishi* en el *tokonoma* se constata en una centena de ocasiones entre 1555 y 1605 (véase la tabla al final del artículo). La mayoría se concentra entre 1574 y 1587, con una media de seis veces al año y un máximo de 12 en 1578. Entre 1587 y 1592 no hay menciones, y reaparece en siete ocasiones esporádicamente hasta 1605. Nueve poemas distintos quedan recogidos en los diarios de encuentros de té (véase la tabla): número 7 de Abe no Nakamaro 阿倍仲麻呂 (701-770), el 46 de Sone no Yoshitada 曾禰好忠 (siglo xi), el 47 de Egyō Hōshi 恵慶法師 (siglo x), el 60 de Koshikibu no Naishi (1000 ?-1025), el 69 de Nōin Hōshi 能因法師 (988-?), el 74 de Minamoto Toshiyori 源俊頼 (1055-1129), el 78 de Minamoto no Kanemasa, el 83 de Fujiwara Toshinari 藤原俊成 (1114-1204), padre de Fujiwara Teika, y el número 97 de Fujiwara Teika.⁴⁵

La autoría de la caligrafía también parecía ser relevante. Tsuda Sōgyū muestra el *okugaki* 奥書, epílogo, que acompaña su poema *Yahemugura* 八重むぐら, número 47 del *Hyakunin isshu*, escrito por el renombrado poeta *renga* 連歌 Sanjōnishi Sanetake 三條西實隆 (1455-1537) en tres ocasiones,

Sōgyū, véase Tani Akira, *Chakaiki no fukei*, Kioto, Kawahara shoten, 1995, pp. 11-16 (谷晃『茶会記の風景』河原書店、京都、1995、11-16頁).

⁴³ Ikeda Iwao et al., *Chadō bijutsu kanshō jiten*, Kioto, Tankōsha, 1980, p. 641 (池田巖 [ほか] 著『茶道美術鑑賞辞典』淡交社、京都、1980、641頁).

⁴⁴ Sen Sōshitsu et al. (ed.), *Chadō koten zenshū*, op. cit., vol. 7, p. 358.

⁴⁵ Los autores de los diarios registran los poemas mediante la mención del primer verso del poema; por ejemplo, “*Ama no hara*” 天の原 (*Campo del cielo*), para el poema número 7 de Abe no Nakamaro. En algunas ocasiones anotan el poema completo. Los investigadores japoneses siguen esta costumbre al hacer referencia a *Teika shikishi* en publicaciones modernas.

probablemente a modo de certificación de autenticidad.⁴⁶ Parece por tanto indiscutible que los partícipes de los encuentros de té, grandes apreciadores de los poemas de *Hyakunin isshu* y de la caligrafía de Fujiwara Teika, no sólo reconocían sino que se deleitaban en recrear los principios poéticos subyacentes a los nombres de las tres orzas descritas anteriormente.

Más aún, aunque Mostow señala que en la transición de ser exhibidos visualmente estos poemas pudieran haber sido valorados tanto o más por la caligrafía de Fujiwara Teika que por su intrínscico sentimiento poético,⁴⁷ el hecho de que Teika sea el primer poeta, y además japonés, autor de la caligrafía expuesta en el *tokonoma* es un factor decisivo en el deseo de generar un sentimiento poético en el encuentro de té y en sus participantes. La caligrafía exhibida en encuentros de té anteriores a 1550 pertenecía a monjes zen, en su mayoría chinos.⁴⁸ La importancia del aura poética del autor del *kakemono* en el *tokonoma* se confirma en el uso de caligrafía de maestros *renga* más contemporáneos, como Sōchō 宗長 (1447-1532), a partir de 1579.⁴⁹ Por tanto, el eslabón que hemos visto creado entre el nombre de un objeto y el poema según las reglas poéticas servía para distinguir a los anfitriones, a los invitados y a los objetos como partícipes de un mundo poético extendido al ámbito de beber té en la época Momoyama.

UT PICTURA POESIS: MAESTROS DE TÉ POETAS

Finalmente, queda por preguntarse quiénes hacían uso de estos textos en los encuentros de té, interesados en imbuir el *chanoyu* de un espíritu poéti-

⁴⁶ Sen Sōshitsu et al. (ed.), *Chadō koten zenshū*, op. cit., vol. 8, pp. 182, 315 y 376 (千宗室 [ほか] 編『茶道古典全集・第8巻』淡交社、京都、1977, 182, 315, 376頁). Normalmente tales colofones se montaban junto a la caligrafía, pero en este caso no queda claro si el escrito estaba separado, ya que siempre se menciona que el poema cuelga y se enseña el colofón.

⁴⁷ Joshua Mostow, "A new 'classical' theme: the one hundred poets from elite to popular art in the Early Edo Period", en Elizabeth Lillehoj (ed.), *Critical Perspectives on Classicism in Japanese Painting, 1600-1700*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 138.

⁴⁸ Según Tani Akira, entre 1551 y 1600 se produce un novedoso uso de *kopitsu* 古筆, caligrafía de la aristocracia y de autores japoneses anteriores al siglo XIV, en encuentros de té. En la segunda mitad del siglo se pasa de cero a 123 registros de dicha caligrafía. Además de ser el primer poeta y japonés cuya caligrafía se usa en *chanoyu*, Fujiwara Teika es el más popular dentro del conjunto de *kopitsu*. La mayoría de las caligrafías *kopitsu* expuestas en *chanoyu* eran de renombrados poetas. Sobre el uso de caligrafía y pintura en *chanoyu*, desde mediados del siglo XVI hasta el XIX, véase Tani Akira, "Chakaiki ni miru shoga", art. cit., pp. 26-46. Sin embargo, todavía falta un estudio diferenciado del contenido de dichos *kopitsu*, así como del uso de poesía en general en *chanoyu*, ya que la clasificación existente de caligrafía sólo obedece a criterios de origen geográfico y de ocupación de los autores.

⁴⁹ Toda Katsuhisa, *Takeno Jō kenkyō*, op. cit., pp. 103-105.

co, y quiénes eran esas personas capaces de entender este juego implícito en los nombres de las orzas de té.

El primero en colgar uno de los poemas *Ogura jikishi* de Fujiwara Teika en el *tokonoma* fue el maestro de té Takeno Jōō 武野紹鷗 (1502-1555), el mismo año de su muerte (véase la tabla). Jōō invitó a los comerciantes de Sakai, Imai Sōkyū 今井宗久 (1520-93) y Yamanoue Sōji, y colgó el poema *Ama no hara* (véase la tabla). Ésta se considera la primera vez en *chanoyu* en la que se hace uso de la caligrafía de un japonés en el *tokonoma*, a diferencia de las caligrafías y pinturas chinas usadas hasta entonces.⁵⁰ De este modo se empiezan a introducir referencias japonesas en *chanoyu* a través de la poesía. Asimismo, como se ha mencionado, ésta parece ser también la primera vez que se hace uso de la caligrafía de un poeta en un encuentro de té.

Jōō es reconocido como uno de los maestros fundadores de *chanoyu*, y su innovador uso de poesía japonesa en un encuentro de té bien se debe a su formación poética como discípulo del mencionado maestro de *renga* Sanjōnishi Sanetake, en Kioto, hasta la edad de treinta años. Precisamente, las copias de manuscritos de *Hyakunin isshu* del periodo Muromachi se atribuyen a maestros de *waka* 和歌 o de *renga*, como Sanetake.⁵¹ Una vez finalizado su aprendizaje poético con Sanetake, se dice que Takeno Jōō se dedicó a *chanoyu*. Asimismo, se afirma que equiparó la naturaleza y la finalidad de *chanoyu* con las de la poesía encadenada *renga*,⁵² en forma similar a la equiparación que se llevó a cabo entre pintura y poesía en la teoría humanista de *Ut pictura poesis*. Discípulo, yerno y heredero de Takeno Jōō, Imai Sōkyū documentó el uso del poema *Ama no hara* por Takeno Jōō en su diario en 1555. Sin embargo, sólo consta el uso de Imai Sōkyū de un poema de la colección de *Teika shikishi* una única vez, en 1574 (véase la tabla). Este poema podría ser el mismo *Ama no hara* de Jōō, ya que parece ser que Sōkyū lo heredó.⁵³ Su hijo Imai Sōkun 今井宗薫 (1552-1627) aparece como dueño del *Teika shikishi* número 60, de Koshikibu no Naishi (véase la tabla).⁵⁴

⁵⁰ Tani Akira, “Chakaiki ni miru shoga”, art. cit., pp. 30-32.

⁵¹ Joshua Mostow, “A new ‘classical’ theme...”, art. cit., p. 137.

⁵² Dennis Hirota, “In practice of the way: *Sasamegoto...*”, art. cit., p. 29; Kurasawa Yukihiko, “Chadō keisei-ki ni okeru seishin. Jukō no ‘kokoro no fumi’ ni chinamite”, art. cit., p. 81.

⁵³ Sen Sōshitsu *et al.* (ed.), *Chadō koten zenshū*, *op. cit.*, vol. 6, p. 67. Extraña que la nota referente al *Teika shikishi* de Jōō en *Chaki meibutsu-ki*, heredado por Imai Sōkyū y comparado con el poema en posesión de Tsuda Sōgyū, aparezca en medio de la lista de *mizusashi* 水指 y *mizukoboshi* 水翻, recipientes para el agua fresca y el agua usada respectivamente, y no en el apartado de pintura, aunque ésta sea de carácter chino. El *Matsuya meibutsushō* omite esta información.

⁵⁴ Según Tani Akira el poema *Ōeyama* pertenecía a Imai Sōkyū. Tani Akira, *Chakaiki no fūkei*, *op. cit.*, p. 27.

A pesar de su escaso uso del poema de Teika, como discípulo y heredero de Takeno Jōō, Imai Sōkyū debió recoger cierto carácter del espíritu poético de su maestro y suegro, que tuviera cabida en su ejercicio como uno de los tres maestros de té oficiales de Oda Nobunaga. De hecho, Imai Sōkyū fue el más influyente, al lado de Tsuda Sōgyū y Sen Rikyū, entre 1568 y 1582.⁵⁵ Estas fechas coinciden aproximadamente con los años en los que los poemas del *Hyakunin isshu* fueron empleados con mayor frecuencia en los encuentros de té, entre 1574 y 1587, como hemos mencionado anteriormente (véase la tabla). La figura inmediatamente más destacable de este periodo, en torno del legado de Takeno Jōō y del gobierno de Oda Nobunaga, es el comerciante y también maestro de té oficial Tsuda Sōgyū. Sōgyū hizo uso del poema, heredado de su padre Sōtatsu, en 71 ocasiones entre 1568 y 1587 (véase la tabla).

Por tanto, vemos un novedoso interés por la apropiación de poesía, en concreto de la poesía clásica japonesa, al comenzar a extenderse la práctica de la ceremonia del té entre los comerciantes urbanos a mediados del siglo XVI. A su vez, estos personajes adquirieron un alto grado de influencia dentro de *chanoyu* como maestros de té oficiales. Otros comerciantes ricos de la época Momoyama que parecen haber estado en posesión de *Teika shikishi* son Zeniya Sōtotsu 錢や宗訥 (?-1590), Takekura Jōu 竹倉紹有, Yamatoya Tatesa 大和屋立左, Tsuda Dōshitsu 津田道叱 y Mozuya Sōan, todos ellos en Sakai (véase al respecto la tabla); el mercader de medicinas Bōshū 藥屋芳周 en Nara; y Shōsei 少清, que supuestamente es amigo de Takeno Jōō.⁵⁶ Con el cambio de poder en manos de Toyotomi Hideyoshi, Imai Sōkyū fue desplazado a favor de Sen Rikyū, quien promovió el uso de caligrafía de maestros zen. Su influencia quizá pueda verse reflejada en el descenso en la frecuencia del uso de *Teika shikishi* en los encuentros de té entre 1587 y 1592 (véase la tabla).

Sin embargo, el último maestro de té oficial —con quien finaliza este estudio—, en 1615, discípulo de Sen Rikyū, pero de origen samurái, es Furuta Oribe 古田織部 (1544-1615), quien al parecer retomó la exposición de textos de Fujiwara Teika y otros poetas de la corte Heian 平安, al tomar páginas sencillas o dobles de libros de poesía como rollos verticales para el *tokonoma*.⁵⁷ También, se dice que poseyó un retazo de papel de Ogura.⁵⁸ Su perio-

⁵⁵ Sobre la figura de Imai Sōkyū y su relevancia histórica, véase Andrew Watsky, “Commerce, politics, and tea. The career of Imai Sōkyū”, *Monumenta Nipponica*, vol. 50, núm. 1, 1995, pp. 47-65.

⁵⁶ Sen Sōshitsu et al. (ed.), *Chadō koten zenshū*, op. cit., vol. 12, pp. 15, 27 y 29.

⁵⁷ Christine Guth, *Art, Tea, and Industry: Matsuda Takashi and the Mitsui Circle*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 61.

⁵⁸ Tani Akira, “Chakaiki ni miru shoga”, art. cit., p. 37.

do de influencia parece coincidir con el renovado uso esporádico de poemas de Teika en encuentros de té, a partir de 1592 (véase la tabla).

Al igual que Furuta Oribe, *daimyos* como Maeda Toshiie 前田利家 (1538-1599) y su hijo Maeda Toshitsune 前田利常 (1593-1658), Hosokawa Fujitaka 細川藤孝 (1534-1610), Oda Uraku 織田有楽 (1547-1621),⁵⁹ y samuráis con altos cargos administrativos como Araki Murashige 荒木村重 (1535-1586), jefe del departamento de los samurái (*samurái dokoro* 侍所) en Sakai, Ishida Mitsunari 石田三成 (1560-1600), administrador de la ciudad de Sakai y miembro del Consejo de Cinco Administradores de Hideyoshi, y los mismos Akechi Mitsuhide, Toyotomi Hideyoshi, su hermano menor Toyotomi Hidenaga 豊臣秀長 (1540-1591), y el posterior segundo *shōgun* Tokugawa, Tokugawa Hidetada 徳川秀忠 (1579-1632)⁶⁰ (véase la tabla), poseían *Teika shikishi*.

Por tanto, la acentuada apropiación de poesía clásica japonesa, instigada por maestros de té comerciantes en la segunda mitad del siglo XVI, refleja tanto el final de un proceso de adquisición de *status* social por parte de comerciantes y guerreros a lo largo de la Edad Media, cuando escribir o entender poesía *waka* deja de ser un distintivo cultural de la corte o del clero⁶¹ y se convierte en el medio de legitimar su participación en la ceremonia y el propio valor de *chanoyu*. Del mismo modo que en la teoría humanística de la pintura europea, en la que se contemplaba el ideal del “pintor erudito” al que los poetas proveían de temas para sus obras,⁶² podemos decir que el maestro de té de la época Momoyama aspiraba a ser un “maestro de té erudito” igualmente guiado por su formación poética.

CONCLUSIONES

Se han analizado los nombres poéticos de tres orzas de hojas de té como estudio preliminar sobre el ensalzamiento de *chanoyu* a disciplina artística, mediante su equiparación con la poesía y la adopción de la teoría y el vocabulario poético en la época Momoyama.

Los tres nombres —*Hashidate*, *Kokonoe*, y *Yaezakura*— aparecen asociados con poemas compilados en la *Antología de cien poetas* (1235), en documentos fechados entre 1556 y 1630. Éstos evidencian la trasposición de una relación literaria entre dos palabras de un poema a la relación entre el recipiente y

⁵⁹ Sen Sōshitsu *et al.* (ed.), *Chadō koten zenshū*, *op. cit.*, vol. 12, pp. 56 y 17.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 56 y 12; y vol. 6, p. 275.

⁶¹ Inoue Muneo, “Waka to chanoyu”, *art. cit.*, pp. 26-55.

⁶² Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis...*, *op. cit.*, pp. 41, 43.

su nombre. El uso de nueve poemas de la *Antología de cien poetas* en una centena de encuentros entre 1556 y 1605, así como la exhibición de la orza *Yaesakura* junto con el poema número 78 de dicha antología en el *tokonoma* en 1579 y 1581, indican que los principios poéticos subyacentes a las asociaciones de los nombres de las orzas de té debían ser ampliamente reconocidos en la época Momoyama. Consideremos los siguientes indicios sobre el sincronismo entre la creación de dichas asociaciones poéticas y su documentación y legibilidad.

El testimonio más antiguo sobre el uso de expresiones poéticas para nombrar objetos se encuentra probablemente en una referencia del *Kokon chomonjū* 古今著聞集, de 1254. El emperador Juntoku 順徳 (1192-1242) quería encontrar un tema de pintura para poner nombre a un laúd que le habían regalado. Restringió los temas a representar para poder usar expresiones de poemas que reflejaran el contenido de la pintura.⁶³ A diferencia de los ejemplos estudiados, en este documento se establece una asociación entre el nombre poético y el laúd por medio de una imagen; de tal modo que el instrumento sólo sirve de soporte a la relación entre la pintura y el poema, y no está implicado directamente en ella. Por tanto, se advierte una diferencia fundamental con el mecanismo asociativo descrito entre el nombre poético y la orza de té en el siglo XVI.

Escritos posteriores al siglo XV, que nos revelan nombres propios de utensilios de té por primera vez, no mencionan en ningún caso asociaciones poéticas. La naturaleza del nombre de la orza *Kokonoe* no aparece documentada en testimonios de la época del *shōgun* Yoshimasa, a pesar de ser el primer utensilio de té que aparece reseñado como *meibutsu* en 1434. Asimismo, el primer nombre propio conocido, fechado en 1430, del recipiente de té en polvo *Akebono* 安計保乃 (曙, Amanecer), regalado por el *shōgun* Yoshinori al emperador Gohanazono 御花園 (1429-1464), aparece registrado sin alusiones poéticas, así como la primera anotación sobre la naturaleza de un nombre propio en 1435, el de la orza *Shime no nawa* シメノナワ (注連の縄 *Cuerda sagrada*), nombrada por Yoshinori.⁶⁴

Aunque la falta de evidencia podría interpretarse como consecuencia de lo evidente que tales asociaciones eran para los cronistas, parece sorprendente que la primera mención al respecto aparezca dos siglos más tarde, alrededor de 1630, en el *Chaki meibutsuki*. Además, la autoría otorgada en este escrito al *shōgun* Ashikaga Yoshimasa sobre la creación del nombre poético

⁶³ Vera Linhartová, *Sur un fond blanc: écrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*, París, Le Promeneur, 1996, pp. 91-93.

⁶⁴ Véase Tokugawa Yoshinobu, "Chaki no mei to meibutsu no seiritsu nitsuite", art. cit., pp. 458-459.

de *Hashidate* parece obedecer a la inclinación ideológica de su autor, Yamano Sōji, más que a una realidad histórica, ya que éste postula que el origen de *meibutsu* se remonta a la época de Yoshimasa y su coetáneo Murata Jukō 村田珠光 (1423-1502).⁶⁵ Contemporáneo del *Chaki meibutsuki*, es el resurgimiento de un interés por los poemas del *Hyakunin isshu*, así como por *uta-e* 歌絵, imágenes-poema de la época Heian (794-1185), en las primeras décadas del siglo XVII.⁶⁶ Sobre todo el resurgimiento de *uta-e* es interesante porque el mecanismo asociativo es el más similar al estudiado en los nombres de orzas de hojas de té de la época Momoyama.

En un principio *uta-e* consistía en visualizaciones de la esencia de un poema a través de lo que Mostow ha definido como “palabras-eje visuales” (*shikakuteki kakekotoba* 視覚的掛詞). La relación entre el poema y la imagen se basaba en la ilustración de palabras-eje en el poema. Esta técnica partía de otra usada a principios del periodo Heian por los poetas, para escribir poemas apropiados para pinturas en biombos a través de juegos de palabras con los nombres de cosas o acciones representadas en la pintura. Aunque aquí se creaba un poema partiendo de una imagen, y en el caso de las orzas de té el poema existe, sólo se crea la asociación. El proceso de lectura asociativo finalmente es el mismo en ambos casos, ya que una relación poética define el nexo entre poema y objeto.⁶⁷ Por tanto, la génesis de la asociación entre dos palabras de un poema como nexo entre los nombres poéticos y las orzas de té estudiadas parece ajustarse al periodo Momoyama.

Para profundizar en el análisis de la historiografía del *Chaki meibutsuki* sería necesario realizar un estudio detallado de las ceremonias del té celebradas en la época Kan'ei 寛永 (1624-1644), y del entorno del maestro de té oficial Kobori Enshū 小堀遠州 (1579-1647), sucesor de Furuta Oribe. Después de Takeno Jōō, fue quien tuvo mayor inclinación poética, y se dice que como calígrafo desarrolló un estilo semejante al de Fujiwara Teika.⁶⁸ Al igual que Jōō, se dice que Enshō identificó la estética del té con la de la poesía, lo que dio fin a la etapa de formación de *chanoyu*.⁶⁹ Sin embargo, la veracidad de la evidencia existente con respecto a esto ha sido cuestionada recién-

⁶⁵ Tokugawa Yoshinobu, “Meibutsu-ron”, art. cit., pp. 250-251.

⁶⁶ Joshua Mostow, *Uta-e and interrelations between poetry and painting in the Heian era*, Ann Arbor, UMI Dissertation Services, 1988, pp. 176-177; “A new ‘classical’ theme...”, art. cit., pp. 138-158, 341.

⁶⁷ Joshua Mostow, “Painted poems, forgotten words. Poem-pictures and Classical Japanese Literature”, *Monumenta Nipponica*, vol. 47, núm. 3, 1992, pp. 323-346.

⁶⁸ Yoshiaki Shimizu y John M. Rosenfield, *Masters of Japanese Calligraphy: 8th-19th Century*, Nueva York, Asia Society Galleries, Japan House Gallery, 1984, p. 190.

⁶⁹ Toda Katsuhisa, *Takeno Jōō kenkyū*, op. cit., p. 108; Christine Guth, *Art, Tea, and Industry...*, op. cit., pp. 60-61.

temente.⁷⁰ La novedosa incorporación de poesía a la ceremonia del té a través de *Teika shikishi*, así como la posesión y frecuente uso de dichos poemas por numerosos comerciantes, samuráis de altos rangos como Hideyoshi y Mitsuhide, y maestros de té como Takeno Jōō y Furuta Oribe en Kamigata 上方, demuestran una apropiación de la poesía clásica japonesa a través de la figura de Fujiwara Teika, en el entorno de *chanoyu*, a lo largo de la época Momoyama. Dicha apropiación coincide con el final de un proceso de adquisición de *status* sociocultural de guerreros y sobre todo de comerciantes, quienes durante la siguiente época, Edo (1615-1868), irían ganando mayor protagonismo. De este modo, la apropiación de poesía clásica en *chanoyu*, a lo largo de la época Momoyama, se puede entender como manifestación del resurgido interés en la poesía y caligrafía de la época Heian, fomentado por círculos sociales elevados en Kioto, en torno de la corte y del emperador, y también sostenido por miembros educados de la clase samurái, ricos comerciantes y artesanos que pudieran relacionarse con rangos prestigiosos dentro de la aristocracia cultural.⁷¹

Por tanto, dicha apropiación fomenta la identificación de la ceremonia del té con el mundo de la poesía, y la eleva de pasatiempo social a disciplina artística. Al igual que con la caligrafía y la pintura, todos los maestros de té que escribieron en las cerámicas les dieron nombres o acreditaron su apreciación en la caja de embalaje; así demostraron también a la posteridad su apreciación de dicha obra de arte.⁷² Por tanto, se puede decir que la función de coleccionista y árbitro estético de objetos de arte se extiende al anfitrión y a los invitados de un encuentro de té. Como consecuencia, los objetos implicados en este proceso —como aquellos con nombres poéticos— cobran un carácter contemplativo más allá de la mera apreciación física del objeto, lo que los sitúa en la misma categoría que la de una caligrafía o una pintura, y son ensalzados en su apreciación como objetos de arte.

⁷⁰ Sobre la autenticidad de las inscripciones en cajas de almacenaje y de los nombres poéticos escritos en ellas atribuidos a Enshō, véase Nagoya Akira, “Enshō no hakogaki to utamei”, en Gotō bijutsukan (ed.), *Enshō no mita chaire*, Tokio, Gotō bijutsukan, 1996, pp. 154-167 (名児耶明「遠州の箱書と歌銘」五島美術館編『遠州を觀た茶入』五島美術館、東京、1996、154-167頁). Para una crítica sobre la atribución del uso de nombres e inscripciones de utensilios de té con carácter de estación, y la aportación de un sentido estacional a *chanoyu*, de Enshō, en el siglo XVIII, véase Kumakura Isao, “Chanoyu no rengateki seikaku”, art. cit., pp. 106-112.

⁷¹ Yoshiaki Shimizu y John M. Rosenfield, *Masters of Japanese Calligraphy...*, op. cit., pp. 204-206.

⁷² Véase Lothar Ledderose, “Chinese calligraphy:...”, op. cit., pp. 35-50.

Tabla de poemas *Teika shikishi*
usados en encuentros de té (1555-1605)

Núm.	Fecha	Poema	Anfitrión	Diario	Fuente
1.	1555-10-2	Ama no hara (núm. 7)	Takeno Jōō	IS	CKZ 10:6
2.	1557-3-29	✓	Tsuda Sōtatsu 津田宗達	TK. s1 J	CKZ 8:49
3.	1558-3-3	✓	Tsuda Sōtatsu	TK. s1 J	CKZ 8:57
4.	1558-12-18	✓	Tsuda Sōtatsu	TK. s1 J	CKZ 8:64-65
5.	1558-12-21	✓	Tsuda Sōtatsu	TK. s1 J	CKZ 8:65
6.	1559-3-25	✓	Tsuda Dōshitsu	TK. s1 T	CKZ 7:69
7.	1560-1-6	✓	Sumiyoshiya Sōtan 住吉屋宗湛	TK. s1 T	CKZ 7:76
8.	1560-2-3	✓	Tsuda Sōtatsu	TK. s1 J	CKZ 8:76
9.	1560-4-27	✓	Tsuda Sōtatsu	TK. s1 J	CKZ 8:79
10.	1563-3-27	✓	Tsuda Dōshitsu	TK. s1 T	CKZ 7:105
11.	1568-3-19	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:133
12.	1568-11-16	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:136
13.	1569-5-10	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:142
14.	1569-9-24	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:144
15.	1569-11-14	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:147
16.	1571-3-19	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:161
17.	1571-4-16	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:162
18.	1572-1-6	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:170
19.	1572-4-6	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:175
20.	1572-6-6	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:176
21.	1572-12-5	Konu hito wo こぬ人を (núm. 97)	Zeniya Sōtotsu	TK. s2 T	CKZ 7:183
22.	1572-12-26	+ <i>okugaki</i>	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:182
23.	1573-1-25	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:183
24.	1573-11-29	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:186
25.	1574-7-1	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:195
26.	1574-12-20	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:198
27.	1574-12-20	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:211
28.	1574-12-21	✓	Imai Sōkyū	TK. s2 T	CKZ 7:199
29.	1574-12-29	✓	Sōbo 宗甫	TK. s1 T	CKZ 7:191
30.	1575-1-14	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:200

Tabla de poemas *Teika shikishi*
(continúa)

Núm.	Fecha	Poema	Anfitrión	Diario	Fuente
31.	1575-1-14	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:213
32.	1575-6-27	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:203
33.	1575-6-27	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:218
34.	1575-8-20	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:220
35.	1575-12-22	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:222
36.	1576-3-6	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:231
37.	1576-7-1	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:236
38.	1576-7-22	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:237
39.	1577-1-14	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:245
40.	1578-1-28	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:279
41.	1578-3-4	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:286
42.	1578-5-24	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:287
43.	1578-6-7	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:289
44.	1578-7-5	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:294
45.	1578-7-25	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:295
46.	1578-8-5	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:303
47.	1578-10-13	✓	Sesshū chaya 攝州茶屋*	TK. s2 T	CKZ 7:286
48.	1578-11-5	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:303
49.	1578-11-10	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:304
50.	1578-12-19	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:308
51.	1578-12-28	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:307
52.	1579-1-8	Ahaji shima (núm. 78)	Akechi Mitsuhide	TK. s2 T	CKZ 7:293
53.	1579-1-8	Ahaji shima (núm. 78)	Akechi Mitsuhide	IS	CKZ 10:31
54.	1579-1-18	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:310
55.	1579-3-15	+ <i>okugaki</i>	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:314-315
56.	1579-6-19	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:319
57.	1579-11-1	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:117
58.	1580-1-20	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:330
59.	1580-3-1	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:336
60.	1580-5-26	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:339
61.	1580-8-19	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:341

Tabla de poemas *Teika shikishi*
(continúa)

<i>Núm.</i>	<i>Fecha</i>	<i>Poema</i>	<i>Anfitrión</i>	<i>Diario</i>	<i>Fuente</i>
62	1580-9-18	Arashi fuku 嵐吹く (núm. 69)	Matsui Yōkan 松井友閑	TK. s2 T	CKZ 7:320
63.	1580-11-17	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:345
64.	1581-1-10	Ahaji shima (núm. 78)	Akechi Mitsuhide	TK. s2 T	CKZ 7:332
65.	1581-6-29	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:365
66.	1581-7-1	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:365
67.	1581-12-9	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:375
68.	1581-12-19	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:376
69.	1581-12-19	+ <i>okugaki</i>	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:376
70.	1582-1-25	✓	Akechi Mitsuhide	TK. s2 T	CKZ 7:358
71.	1582-8-5	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:383
72.	1582-8-15	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:383
73.	1582-8-16	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:383
74.	1582-12-5	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:388
75.	1583-1-24	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:396
76.	1583-10-18	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:406
77.	1584-8-5	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:415
78.	1584-8-26	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:417
79.	1584-9-6	✓✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:418
80.	1584-9-13	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:419
81.	1584-9-14	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:420
82.	1584-9-22	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:420
83.	1584-9-26	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:421
84.	1584-9-30	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:421
85.	1584-10-5	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:421
86.	1585-5-12	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:423
87.	1586-7-29	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:431
88.	1586-10-20	Yūra no to wo 由良のをとを (núm. 46)	Toyotomi Hidenaga	MT. H	CKZ 9:125
89.	1587-1-7	✓	Yamatoya Tatesa	SN	CKZ 6:169
90.	1587-1-9	✓	Tsuda Sōgyū	SN	CKZ 6:170

Tabla de poemas *Teika shikishi*
(continúa)

Núm.	Fecha	Poema	Anfitrión	Diario	Fuente
91.	1587-3-6	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:433
92.	1587-3-8	✓	Tsuda Sōgyū	TK. s2 J	CKZ 8:434
93.	1587-3-11	✓	Tsuda Dōshitsu	SN	CKZ 6:215
94.	1587-6-13	✓	Tsuda Sōgyū	SN	CKZ 6:227-228
95.	1587-10-9	Yo no naka 世の中 (núm. 83)	Ishida Mitsunari	SN	CKZ 6:233
96.	1592-11-15	Ukarikeru うかりける (núm. 74)	Toyotomi Hideyoshi	SN	CKZ 6:275-276
97.	1592-12-25	✓	Tsuda Sōbon 津田宗丹	SN	CKZ 6:283
98.	1593-1-27	Yahemugura (núm. 47)	Tsuda Sōbon	SN	CKZ 6:291-292
99.	1597-1-24	Ama no hara (núm. 7)	Toyotomi Hideyoshi	SN	CKZ 6:317-320
100.	1597-2-25	Ohoeyama 大江山 (núm. 60)	Imai Sōkun	SN	CKZ 6:322
101.	1597-3-8	Yahemugura (núm. 47)	Tsuda Sōbon	SN	CKZ 6:324-325
102.	1605-6-15	Yahemugura (núm. 47)	Tsuda Sōbon	SN	CKZ 6:350

Fechas: Las fechas siguen el orden japonés de año-mes (lunar)-día.

Poemas:

- ✓ Mencionados como *Teika shikishi*, *shikishi*, o *teika moji* 定家文字.
- ✓✓ Dos menciones en dos encuentros distintos que tienen lugar en el mismo día.
núm. Numeración dentro de *Hyakunin isshu*.

+ *okugaki:* Además del poema se menciona el epílogo escrito por Sanjō Sanetaka.

Anfitriones: * Sin identificar. No está claro que se trate del nombre de una persona.

Diaros:

IS Imai Sōkyū chanoyu nikki nukigaki 今井宗久茶湯日記抜書(1554-1589).

MT. H Matsuya kaiki 松屋会記 – Hisamasa chakaikia 久政茶会記 (1533-1596).

SN Sōtan nikki 宗湛日記 (1586-1613).

TK. s1 J Tennōjiya kaiki 天王寺屋会記 – Sōtatsu jikaiki 宗達自会記 (1548-1566).

TK. s2 J Tennōjiya kaiki 天王寺屋会記 – Sōgyū jikaiki 宗及自会記 (1565-1585).

TK. s1 T Tennōjiya kaiki 天王寺屋会記 – Sōtatsu takaiki 宗達他会記 (1548-1566).

TK. s2 T Tennōjiya kaiki 天王寺屋会記 – Sōgyū takaiki 宗及他会記 (1566-1585).

Fuentes:

CKZ Sen Sōshitsu *et al.* (ed.), *Chadō koten zenshō*, vols. 6-10, Kioto, Tankōsha, 1977.

EL SHUNGA COMO DISCURSO SOCIOCULTURAL: ALGUNAS REFLEXIONES TERMINOLÓGICAS

Amaury A. García Rodríguez
El Colegio de México

Según la observación y el breve ejercicio que hiciera Henry Smith durante su presentación en la Conferencia Internacional *Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, celebrada en la Universidad de Indiana en 1995,¹ la historia de las representaciones sexualmente explícitas en Japón cuenta con una abundancia de palabras que han sido y son empleadas para nombrar lo que hoy se nos presenta como *shunga* 春画, por lo que se hace imprescindible en cualquier estudio de este fenómeno establecer como punto de partida una revisión de estas expresiones que nos permita delimitar cuáles de ellas serán parte del repertorio terminológico con el que nos moveremos a lo largo y ancho de nuestro análisis. Por otro lado, se convierte en una necesidad examinar conscientemente la pertinencia en las formas de uso contemporáneas de algunos de estos vocablos, examen que infaliblemente funciona como generador de un sinnúmero de interrogantes, así como de cuestionamientos a los anteriores y presentes intentos historiográficos:² ¿los términos actualmente más comunes son los más acertados?, ¿fueron todos ellos equivalentes?, ¿compartieron el mismo tiempo y espacio?, ¿es posible detectar intenciones ocultas en su uso y aplicación?, ¿funcionaron en los mismos circuitos y para los mismos referentes?, ¿estos referentes se constituyen en un todo homogéneo?

Intentemos entonces dar respuesta a estas preguntas. Debo aclarar que no me interesa presentar un inventario de todas esas palabras que comúnmente se relacionan con la producción japonesa de imágenes con contenido sexual; dichos materiales están a la disposición de todos aquellos interesados, en la gran mayoría de los trabajos que recientemente se han escrito en japonés e inglés. Volvamos pues a nuestras reflexiones y tratemos de resolver algunas de las dudas anteriores.

¹ Henry D. Smith II, "Overcoming the modern history of Edo 'shunga'", en Sumie Jones (comp.), *Imaging/Reading Eros. Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Bloomington, Indiana University, 1996, p. 26.

² Por supuesto, este trabajo se incluye en esos intentos presentes a cuestionar.

En primer lugar, es importante señalar que, así como lo apunta la gran mayoría de los textos que tratan sobre estas problemáticas, en Japón existe una larga historia y presencia de imágenes con contenido sexual: artefactos vinculados a los cultos a la fertilidad, dibujos que se conservan en algunos templos budistas, manuales médicos, rollos ilustrados de diversos temas y de la más variada índole, estampas y libros impresos, fotografías, filmes, videos, comics y hasta programas electrónicos interactivos.³ Pero, a pesar de que podemos establecer como constante que prácticamente todos estos objetos culturales muestran genitales o actividad sexual de modo explícito, o ambas cosas, bajo ningún concepto es posible considerarlos un gran conjunto interdependiente. Esta posibilidad, desde mi punto de vista, tendría mayor sostén si nos anclamos sólo al horizonte representativo ya que más que un macrogrupo uniforme estos objetos establecen conjuntos muy delimitados, cada uno dependiente de un contexto muy particular, una circulación muy específica, y con significaciones además muy concretas, no obstante que puedan presentar elementos comunes a otros niveles más allá del ámbito representativo. Por lo tanto, eso a lo que hoy se denomina *shunga* en realidad no es más que un complejo de existencias extremadamente múltiples de lo visual que no pueden ser comprendidas como una entidad única y englobadora, menos aún proyectar la existencia de una continuidad histórica⁴ entre aquellas manifestaciones sexualmente explícitas previas al siglo xvii y el fenómeno particular de producción de estampas con contenidos similares que se presenta durante el periodo Edo 江戸, bajo las dinámicas populares-urbanas que interesan a nuestro trabajo.⁵

Ya que todos esos vocablos no son exactamente equivalentes ni se refieren al mismo problema, intentemos revisar algunos de ellos. Para esto, me gustaría partir de un examen de las especificidades de parte del léxico que con mayor frecuencia aflora en los textos que tratan sobre el *shunga*.⁶ Quisiera

³ Con toda intención he extendido aquí los ejemplos hasta el mundo contemporáneo, ya que una práctica bastante generalizada y conveniente es separar estas manifestaciones más recientes y diferenciarlas así de sus antecedentes. No encontramos grandes dificultades en ver estos fenómenos más actuales como entidades independientes (a pesar de los elementos comunes que puedan poseer); sin embargo, fallamos cuando de objetos e imágenes pasadas se trata, al pretender una ilusoria uniformidad y continuidad entre ellos.

⁴ A partir de esos recuentos terminológicos que mencionábamos antes, y que caracterizan a un volumen considerable de los textos japoneses y occidentales que tratan sobre el *shunga*.

⁵ Si se profundiza aún más en esta consideración, ni siquiera esta producción específica de estampas con contenidos sexuales de Edo es posible considerarla como un conjunto uniforme, como veremos más adelante.

⁶ Como mencioné unos párrafos más arriba, no me interesa presentar una lista completa, por lo que palabras como *nure-e* 濡絵, *oko-e* 痴絵, *kagami-e* かがみ絵, *yoru-no-mono* 夜の物, *tsugai-e* 番絵, *Nishikawa-e* 西川絵, y *wa-jirushi* わ印, entre otras, no figurarán en este examen.

antes volver a recordar que todos estos términos han sido enclavados como parte de un genérico denominado *SHUNGA*, y que destaco aquí con versalitas justamente por esa condición.

OSOKUZU 偃息図

Éste es el nombre en el que todas las fuentes coinciden como la más antigua evidencia de imágenes *shunga*. El significado de la palabra indica que eran dibujos o pinturas de posiciones reclinadas, posturas evidentemente vinculadas con el sexo. La cita proviene del volumen 11 del libro *Kokon chomon-jū* 古今著聞集 (*Colección de cosas conocidas de ayer y de hoy*, 1254), donde se señala el nombre de Toba Sōjō 鳥羽僧 (1053-1140),⁷ y se hace referencia a antiguas figuras en las que se exageraban las dimensiones del falo.⁸ Fuera de este comentario, desconocemos a qué pinturas en particular se estaban refiriendo; tampoco tenemos hoy en día evidencia física de imágenes de esta clase. No obstante, Richard Lane menciona que este tipo de diseños (*osokuzu-no-e* 偃息図の絵) eran ilustraciones de versiones japonesas de manuales sexuales médicos y terapéuticos de origen chino.⁹ Vale aclarar que en ningún momento se nombra, en esas referencias antiguas, a *shunga* como denominador de estas imágenes.

⁷ Monje adscrito a la escuela Shingon 真言 del budismo esotérico, a quien se le atribuye la creación de rollos pictóricos famosos de fines de la época Heian 平安 (794-1185) como el *Chōjū jinbutsu giga* 鳥獸人物戯画, el *Shigi-san engi emaki* 信貴山縁起絵巻, además de *Yōbutsu kurabe* 陽物比べ, y *He-gassen* 屁合戦 que se mencionarán más adelante.

⁸ Esta referencia aparece mencionada sin falta en textos como: Ujiie Mikito 氏家幹人, *Edo no sei-fūzoku* 江戸の性風俗, Tokio, Kōdansha, 1998, p. 60; Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, *Edo no shunga, sore wa poruno datta no ka* 江戸の春画、それはポルノだったのか, Tokio, Yōsensha, 2002, p. 30; Miyatake Gaikotsu 宮武外骨, “Waisetsu hatsugo jii” 猥褻發語辭彙 (1919), en *Miyatake Gaikotsu-cho sakushū* 宮武外骨著作集, vol. V, Tokio, Kawade Shobō, 1994, pp. 55-170; Richard Lane, *Nihon higa kikō: Ukiyo-e no shoki emaki* 日本秘画史考：浮世絵の初期絵巻, Tokio, Gabundō, 1979, p. 16; Henry D. Smith II, *op. cit.*, p. 27; entre otros. Fukuda Kazuhiko 福田和彦, sin embargo, señala una cita del siglo IX en *Tsunesada shinnō-den* 恒貞親王伝 (*La vida del príncipe Tsunesada*), más antigua que *Kokon chomon-jū*. Véase Kazuhiko Fukuda 福田和彦 (comp.), *Enshoku ukiyo-e zenshū* 艶色浮世絵全集, vol. I, Nikuhitsu emaki sen 1 肉筆絵巻撰 (巻), Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 1995, p. 4.

⁹ Lane cita como fuentes de esta idea dos textos antiguos vinculados con regulaciones médicas. Véase Richard Lane, *op. cit.*, p. 14.



Figura 1. Tosa Mitsuoki 土佐光起, *Yōbutsu kurabe* 陽物比べ (La competencia de penes); copia de 1664. Rollo ilustrado; color sobre papel. Colección privada.

KACHI-E 勝絵

“Pinturas victoriosas” (*kachi-e*) fue el título que se les adjudicó y por el que todavía se conoce a dos rollos ilustrados igualmente atribuidos al conocido Monje Toba.¹⁰ Estos dos *emaki* 絵巻,¹¹ *Yōbutsu kurabe* 陽物比べ (La competencia de penes) y *He-gassen* 屁合戦 (La batalla de pedos), ambos de principios del periodo Kamakura 鎌倉 (1180-1333) y de los que hoy se poseen copias posteriores, fueron nombrados así por cuenta de una historia que relata que este par de rollos obtuvo el primer lugar en una competencia imperial de pintura llevada a cabo por la consorte del emperador Kameyama 亀山天皇 (1249-1305) en el año 1270.¹² Las historias que representan narran competencias ficticias en las que por un lado los contendientes se retan a ver quién tiene el miembro más viril y colosal, mientras que, por el otro, se pelean por destacar sus cualidades propulsoras de flatulencias. Como vemos, a pesar de que en ambos la naturaleza de los temas apunta a una lógica explicitación de los genitales y otras partes del cuerpo, sería en extremo forzado plantear que los rollos giran en torno de motivos de carácter sexual (diferentes de la exhi-

¹⁰ Véase Takashima Tsuneo 高島経雄, *Toba Sōjō no higa: Kachi-e no hakken* 鳥羽僧正の秘画：勝画の発見, Tokio, Bungei-sha, 2000.

¹¹ Nombre por el que se conoce en japonés a la tipología de rollos ilustrados en formato horizontal, que comienza a desarrollarse hacia fines de la época Heian en los círculos artísticos de la corte imperial y los centros religiosos budistas.

¹² Lane, *op. cit.*, p. 20; Richard Lane, *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei* 定本・浮世絵春画名品集成, vol. XVII, Higa emaki ‘Koshibagaki sōshi’ 秘画絵巻「小柴垣草子」, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 1997, pp. 17-18.

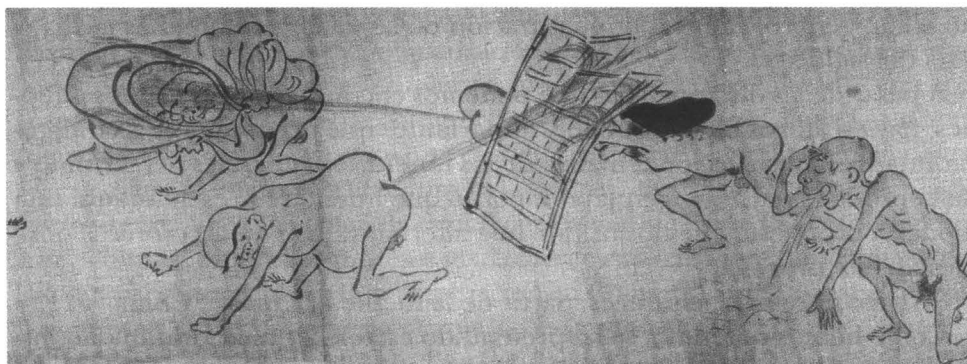


Figura 2. Tosa Mitsuoiki 土佐光起, *He-gassen* 屁合戦 (*La batalla de pedos*); copia de 1664. Rollo ilustrado; color sobre papel. Colección privada

bición de partes del cuerpo). Paradójicamente, *kachi-e* es otro de esos términos que se mencionan cuando se refiere a *shunga*.

Una nota interesante aquí es que el investigador Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 encuentra que a mediados del siglo XIX esas imágenes llamadas “victoriosas” eran en cambio estampas con contenido sexual que se escondían en las armaduras de los guerreros y en las cajas de ropa o de libros como amuletos de buena fortuna, para la protección en caso de incendios, o como repelentes de insectos.¹³ También a esta variante se le denomina *shunga*.

SHUNGA 春画

Según Richard Lane,¹⁴ las primeras obras de pintores japoneses de *shunga* (como género independiente de los manuales médicos u otros estimulantes terapéuticos y educativos) pueden ser ubicadas hacia fines del periodo Heian, pero sobre todo con mayor presencia a partir de Kamakura; opinión que coincide sin mayores divergencias con la mayoría de los textos japoneses ya citados con anterioridad en este capítulo. Smith, por su parte,¹⁵ plantea que no es sino hasta el siglo XVI cuando puede decirse que *shunga* funcio-

¹³ Para esto Shirakura se refiere al libro, de 1845, *Baien nikki* 梅園日記 (*El diario del jardín de los ciruelos*). Véase Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦, *Edo no shunga, sore wa poruno datta no ka* 江戸の春画、それはポルノだったのか, Tokio, Yōsensha, 2002, pp. 35-36.

¹⁴ Richard Lane, *Nihon higa kikō: Ukiyo-e no shoki emaki*, *op. cit.*

¹⁵ Smith, *op. cit.*

nó como género, y que la popularización de la palabra es aún más tardía, y data del siglo XIX.

A pesar de las discrepancias que podemos encontrar entre las dos opiniones, hay en ambas elementos muy importantes que nos ayudarán a configurar una (re)construcción tentativa de los itinerarios generales del término y de la producción *shunga* en Japón, por lo que intentaré presentar aquí una modesta propuesta que nos brinde una alternativa más en las crónicas posibles de este proceso.

Se hace necesario, entonces, partir de la fuente originaria: China.

Como hemos reiterado, se ha pretendido establecer una continuidad histórica del *shunga* en Japón, al enlazarlo con antecedentes que se fijan desde el siglo X hasta el XIII. Ya que la palabra *shunga* es de procedencia china, se intenta ampliar aún más el origen y presencia de la manifestación y el término, por lo que en cualquier recuento del *shunga* que se haya realizado siempre se resalta el *pedigree* continental; no obstante, invariablemente quedan en el universo de lo ambiguo inquietudes estrechamente vinculadas a cómo, cuándo y a través de cuáles vías llegó a suelo nipón, así como a las maneras en que se manifestó en China y en Japón.

Parte de esta deficiencia radica en que lamentablemente no contamos con toda la información exacta para precisar cada uno de estos puntos, por lo que, como mencioné, intentaré desarrollar paso a paso un escenario potencial de este desplazamiento.

Entre el 206 a. C. y el 220 d. C. en China —periodo correspondiente a la dinastía Han 漢— es la fecha en que las fuentes antiguas ubican a las primeras pinturas chinas con contenidos sexuales.¹⁶ A pesar de que los ejemplos de estas pinturas de épocas tan tempranas son extremadamente raros, o en la mayoría de las ocasiones inexistentes, dos tipologías (literaria y visual) se reiteran con frecuencia en los textos, y parecen haber circulado en los medios artísticos de la corte imperial: los “manuales de alcoba”, *fangzhong shu* 房中書 —tratados de corte sexológico—, y las “pinturas del palacio primaveral”, *chungonghua* 春宮畫 —génesis de nuestros *shunga*.

Esas pinturas, que evidentemente reproducían diferentes tipos de escenas sexuales y que encargaban personajes de la corte imperial china, tenían por supuesto una circulación extremadamente reducida. Formaban parte de un consumo de élite y privado,¹⁷ y su propagación hacia otros circuitos data de mucho tiempo después.

¹⁶ Liu Dalin 刘达临, *Zhongguo xingshi tujian (Caituben)* 中国性史图鉴 (彩图本), Pingzhuang, Shidai Wenyi Chubanshe, 2003.

¹⁷ Utilizo privado aquí como antónimo de público. No me estoy refiriendo a un consumo únicamente individual o secreto, o ambas cosas, aunque tampoco los descarto.

Varias de las fuentes consultadas¹⁸ coinciden en que es a fines de Ming 明¹⁹ cuando se lleva a cabo la popularización de estas imágenes en China, situación que coincide con acontecimientos históricos y sociales enlazados con la expansión de nuevas esferas de consumo cultural —como fue la ciudad—, además de la significación que en estos procesos de dispersión de la cultura material (en el caso que nos interesa, la literatura²⁰ y la imagen) tuvo el desarrollo tecnológico de la imprenta.²¹ Justo datan de estas fechas la gran mayoría de los rollos ilustrados, álbumes, pinturas e impresos sexualmente explícitos que hoy en día se conservan, así como también la generalización en China del término por el que más se conoce a esta producción: *chunhua* 春畫 (*shunga* en japonés).²²

Es justamente éste el punto de partida en que yo estimo puede considerarse, en Japón, la presencia y paulatina configuración de *shunga* como género independiente: como aquella producción pictórica (conocida hasta hoy como *shunga emaki* 春画絵巻, *nikuhitsu shunga emaki* 肉筆春画絵巻 o, más tarde, *nikuhitsu ukiyo-e shunga emaki* 肉筆浮世絵春画絵巻) con fines de estimulación sexual²³ que no casualmente transita por circuitos similares y que también prospera en momentos cercanos a los chinos, es decir, a partir del periodo Muromachi 室町 (1333-1573) pero, con mayor empuje, durante Momoyama 桃山 (1573-1600) y Tokugawa 徳川 (1603-1867).

Es importante aclarar que de ninguna manera pretendo afirmar que no existieran imágenes con argumentos sexuales antes del siglo xiv en Japón. Como hemos visto, éstas datan de épocas muy anteriores a Muromachi, pese a que difieren en contenido y propósito de este grupo más nuevo. Tampoco podemos ser categóricos al plantear que pinturas similares a las que se producían en China como *chungonghua* no existieran en (o se importaran a) Japón hasta Muromachi, pero sí puede afirmarse que no fue sino hasta esa fecha cuando se extendió el patrocinio, manufactura y consumo de este tipo de pinturas a los círculos de élite japoneses.

¹⁸ Liu Dalin, *op. cit.* y Giovanni Vitiello, a partir de correspondencia electrónica.

¹⁹ Dinastía Ming 明 (1368-1644).

²⁰ Véase Giovanni Vitiello, "Family affairs. 'A crazed woman' and late Ming pornography", en Antonio Forte (comp.), *A Life Journey to the East*, Kioto, Italian School of East Asian Studies, 2002, pp. 245-262. Agradezco a Elisabetta Corsi por esta referencia.

²¹ Véase Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

²² Prestemos atención a que desaparece el ideograma de "palacio" (*gong* 宮), como si se intentara dejar bien claro que ya no depende únicamente de los entornos privilegiados por los que hasta entonces se movía.

²³ Solamente me estoy refiriendo aquí a uno de los propósitos más generales de su manufactura (y por ende a una de las razones, quizás determinante, de su encargo), y no a los posibles usos que este tipo de imágenes pueden generar.

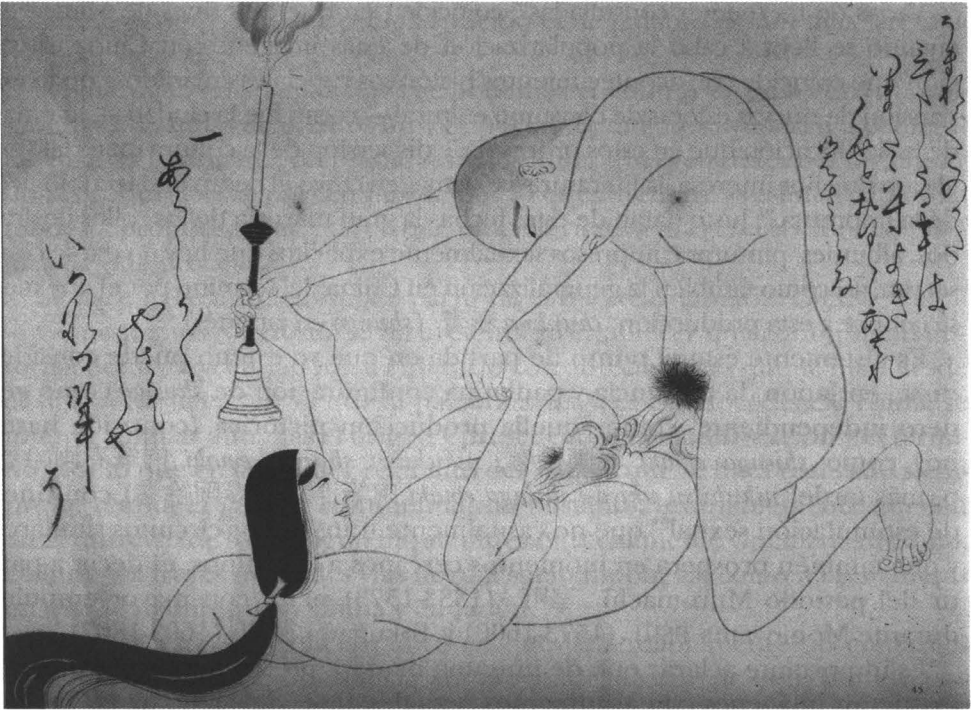


Figura 3. Autor desconocido. *Chigo sōshi* 児子草子 (*Cuentos de efebos*), copia del siglo XVIII. Rollo ilustrado, tinta china sobre papel. Colección privada

Tanto Fukuda Kazuhiko 福田和彦 como Richard Lane²⁴ opinan que prácticamente hoy día no se conservan ejemplares originales de la época Muromachi. Son raros los rollos ilustrados *shunga* (*shunga emaki* 春画絵巻) previos al siglo XVI, y se les estima como los más antiguos. Dos de los casos que se citan como los prototipos del género son *Koshibagaki sōshi* 小柴垣草子 (*Historia de la pequeña cerca de juncos*) y *Chigo sōshi* 稚児草子 (*Cuentos de efebos*). Es muy interesante notar que cada uno de ellos trata sobre —y muy probablemente se movieron en— los perímetros culturales de la corte imperial y los complejos budistas, respectivamente. El primero (lámina 6) se conoce sólo por copias posteriores,²⁵ y se dice que el desaparecido rollo original fue compuesto en el año 1172. Reproduce una serie de situaciones de cópula entre hombres y mujeres de la corte, con los espacios del palacio imperial

²⁴ Lane, *Nihon higa kiko...*, *op. cit.*, p. 30, y Fukuda, *op. cit.*, p. 4.

²⁵ Fukuda reproduce una copia del siglo XVIII y Lane otra de 1828. Fukuda, *ibid.*; Richard Lane, *Teihon: Ukiyo-e shunga meihin shūsei*, *op. cit.*.

como telón de fondo. El segundo ejemplo (figura 3), que trata de los encuentros sexuales entre monjes budistas y jóvenes efebos (*chigo* 稚児), también cuenta con diferentes versiones subsiguientes, aunque Lane afirma que en el templo Sanbō-in 三宝院, del complejo Daigo-ji 醍醐寺²⁶ de Kioto, se guarda lo que podría ser la versión original del rollo cuyo colofón aporta la fecha de 1321.²⁷

A pesar de los antecedentes del *shunga emaki* como género, no es sino hasta el siglo xvi cuando se cuenta con más muestras y copias de rollos ilustrados con temática sexual. Es meritorio notar que, al igual que en China, en un principio estos materiales constituían el consumo casi exclusivo de los ámbitos de poder (corte imperial, corte del *shōgun*, centros religiosos, etc.). El incremento en la producción estuvo muy probablemente avivado por diversos factores: mayor disponibilidad de materiales continentales gracias a la fama que fueron ganando en China (y de aquí su mayor importación), conformación de un mercado propio (centrado entonces en los circuitos ya mencionados), aumento de la producción local y por ende del gusto y demanda por estas obras, entre otras causas viables, pero no satisfacen como únicas respuestas cuando nos enfrentamos a los procesos de popularización del género que ocurren durante el siglo xvi y del xvii en adelante. Por lo tanto, se hace imprescindible ir más allá y examinar el contexto cultural y la actividad de creación visual de estos años, momentos por demás convulsos, así como buscar más razones que nos permitan complementar mejor estas reflexiones.

Uno de los cambios que propició la llegada de nuevos grupos al poder, a partir de Kamakura y durante Muromachi, fue la proliferación de los talleres de pintura (*edokoro* 繪所), hasta ese momento asociados a la corte imperial y a algunos núcleos budistas. La utilización de la imagen como instrumento simbólico en la legitimación de los samuráis, que entonces gobernaban al país, favoreció el patrocinio de algunos de estos centros artísticos que se ajustaron a las exigencias del momento. Escuelas budistas de reciente incorporación, así como nuevas escuelas pictóricas, como la Kanō 狩野派 y la Tosa 土佐派,²⁸ abren un vasto panorama que complementará las prácticas de los antiguos talleres.²⁹ Es quizá el patrocinio de los *shōgun* Ashikaga 足利, duran-

²⁶ Complejo religioso de la escuela Shingon 真言 del budismo esotérico.

²⁷ Lane, *op. cit.*

²⁸ Ambas surgen en Muromachi asociadas a las instancias de poder.

²⁹ Para textos publicados recientemente en inglés donde abundar en los procesos artísticos desde Muromachi hasta principios de Tokugawa, sugiero revisar los siguientes: Brenda G. Jordan, *Copying the Master and Stealing his Secrets. Talent and Training in Japanese Painting*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003; Quitman E. Phillips, *The Practices of Painting in Ja-*

te Muromachi, el más conocido y estable de todos, y no sólo amparó la constitución de nuevas expresiones culturales, sino que además poseía un elaborado mecanismo de importación, clasificación y exhibición de objetos operado por “consultores” y “curadores” monjes del sistema Gozan 五山.³⁰ Pero la estabilidad no fue el factor determinante en la popularización del *shunga*, sino justamente lo contrario, ya que los años conocidos como *sen-goku jidai* 戦国時代 (o época del país en guerra, 1467-1573), a fines de Muromachi, provocaron cambios profundos a todo nivel, cambios que transformaron radicalmente los mecanismos de producción, circulación y consumo de las imágenes sexualmente explícitas ampliamente conocidas como *shunga*.

La devastación, la atomización del poder y la fractura de los centros productores de imágenes fueron algunas de las consecuencias de los sucesos que acontecieron a partir de la Guerra de Ōnin 応仁の乱, que sacudió violentamente a Kioto en 1467. Independientemente de los reductos en terrenos consagrados que perduraron de estos talleres, la reconfiguración de focos y espacios de control (políticos, económicos y culturales) trajo consigo la aparición de nuevos patrocinadores y nuevas “comunidades de la práctica” pictórica,³¹ que supieron desarrollar capacidades de adaptación y movilidad en tipos, géneros y formatos, en dependencia de los diferentes proyectos y encargos.

Algunas de estas comunidades se ubicaron en recintos religiosos, como es el caso del importante círculo artístico del Daitoku-ji 大徳寺, en Kioto; otras se trasladaron hacia zonas más alejadas de la capital como fueron los dominios de Hosokawa 細川 y de Ōuchi 大内,³² ambos al sudoeste de la isla de Honshū 本州. Pero fueron los centros urbanos como la ciudad de Sakai 堺, y posteriormente las nuevas ciudades castillo, los que abrieron un sinfín de posibilidades en la generación y multiplicación de talleres de pintura, ya no sólo para satisfacer las ansias de exhibición de los señores, sino de igual forma las del reciente mercado de objetos de consumo, basado en grupos so-

pan, 1475-1500, Stanford, Stanford University Press, 2000; Kendall Brown, *The Politics of Reclusion: Painting and Power in Momoyama Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997; Karen M. Gerhart, *The Eyes of Power: Art and Early Tokugawa Authority*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999.

³⁰ Asociación monástica zen 禅 bajo patrocinio oficial que se desarrolla en Japón a partir de Kamakura. Sistema de organización budista que se importa de China: *gozan* (*wushan* 五山), “las cinco montañas”.

³¹ Siguiendo la frase de Quitman Phillips. Véase Quitman E. Phillips, *op. cit.*

³² Dominio que patrocinó la actividad artística del famoso pintor Sesshū 雪舟 (1420-1506).

ciales no de élite, que gracias al auge del comercio se había comenzado a estructurar en las ciudades.

Estos procesos, que se originaron con la regionalización política de los señores en guerra, concentraron en las ciudades buena parte de la actividad pictórica, que no sólo se alimentaba de los talleres ya establecidos, sino que además agrupaba a artesanos³³ que se encargaban de manufacturar bienes para un sector más amplio. Independientemente del florecimiento que siguió en los centros artísticos de provincia, fue a causa de las políticas de pacificación y vuelta a la hegemonía en el control del país que Oda Nobunaga 織田信長 (1534-1582) y, sobre todo, Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537-1598) habían comenzado a realizar en la segunda mitad del siglo XVI, por lo que es posible detectar hacia 1590-1620, una reconcentración de la producción plástica en tres núcleos urbanos que marcarían la evolución cultural del país en los dos siglos y medio siguientes: Kioto nuevamente, Osaka y Edo. Estos contextos proporcionaron a los *shunga emaki* una permeabilidad que les permitió adaptarse a las necesidades del mercado; imágenes de las que la pujante cultura *chōnin* 町人³⁴ se apropiaría, y que nos llegan hoy día gracias a la tipología conocida como *nikuhitsu ukiyo-e* (y sus ejemplos *shunga*).³⁵

Por lo tanto, es en la segunda mitad del siglo XVI cuando podemos ubicar certeramente los comienzos de la popularización de la manifestación conocida como *shunga emaki* y, por ende, del propio nombre. La primera mitad del XVII es testigo de un aumento considerable en el encargo y manufactura de estos rollos, que escapan de los antiguos circuitos restringidos, a pesar de que es necesario matizar este hecho con la distinción de que la “popularización” se concentraba básicamente en aquellos sectores con la solvencia económica suficiente como para costear la producción de estas pinturas. A pesar de las contingencias de su circulación, tal llegó a ser el éxito del género que surgió la necesidad de buscar alternativas más económicas y efectivas para su producción, distribución y venta, y fue ahí donde la imprenta ofreció mayores perspectivas, diversificó aún más la temática, y generó todavía mayor cantidad de tipologías y términos paralelos, como los que exploraremos más adelante.

Si realizamos una revisión general de los registros que en la actualidad poseemos³⁶ sobre estos rollos, seguramente detectaremos que en compara-

³³ En este caso, a los “pintores urbanos”, *machi eshi* 町絵師.

³⁴ Literalmente “habitante de la ciudad”.

³⁵ *Nikuhitsu ukiyo-e* 肉筆浮世絵, pinturas ukiyo-e.

³⁶ A diferencia de colecciones de xilografías *makura-e* 枕絵 o de libros ilustrados *enpon* 艶本, lamentablemente han sido extremadamente raras las ocasiones en que he podido examinar directamente algún original de un *shunga emaki*, por lo que estando alerta de las imperfeccio-

ción con la cantidad creada durante el siglo XVII, los siglos XV y XVI mantienen un perfil mucho más modesto. La gran mayoría de estos *emaki* hasta aproximadamente principios del XVII están relacionados con las escuelas pictóricas Kanō y Tosa. Muchos de ellos son versiones y copias de otros rollos, y los personajes representados por regla general corresponden a círculos de élite (figura 4), como señores y damas de la corte, samuráis, monjes, entre otros. Es hacia mediados de ese siglo cuando vemos cambios sustanciales, no sólo en el volumen de la producción, sino en otros factores estilísticos y representativos. El ya entonces popular estilo *ukiyo-e* 浮世絵 comienza a desplazar a los antiguos modelos, nuevas situaciones y escenarios son tomados en consideración, y del mismo modo los protagonistas se adscriben más a los sectores samuráis, comerciantes pudientes y prostitutas famosas (lámina 7). Podemos observar también una mayor movilidad de formatos, como por ejemplo el uso ocasional del *kakemono* 掛物 (rollo vertical).

Los siglos XVIII y XIX atestiguarían una continuidad en la creación y usos de los *shunga emaki*, aunque nunca llegarían a competir con la popularidad que cada vez más adquirieron los álbumes y libros impresos con temática sexual, y las imágenes conocidas como *makura-e* 枕絵 y *warai-e* 笑絵, que veremos a continuación.

MAKURA-E 枕絵

Es la expresión que se considera más popular durante el periodo Edo para referirse a imágenes sexualmente explícitas. Según Shirakura,³⁷ el origen viene de la frase *makura sōshi* 枕草紙 (historias de cabecera), de aquí *makura-e* deviene en “imágenes de cabecera”, o sea aquellas que es bueno tener cerca en caso de necesidad, sobre todo en la cama. Uno de los más importantes historiadores de la cultura popular de Edo, Nishiyama Matsunosuke 西山松

nes del método, no me queda otra alternativa que recurrir a los estudios y catálogos que se han publicado sobre el tema. Algunos de los materiales más importantes revisados son: Fukuda, *op. cit.*, vols. 1 y 2; Richard Lane, *Nihon higa kikō: Ukiyo-e no shoki emaki*, *op. cit.*; Shirakura Yoshihiko 白倉敬彦 y Hayakawa Monta 早川聞多, *Shunga. Himetaru warai no seikai* 春画・秘めたる笑いの世界, Tokio, Yōsensha, 2003; Takahashi Tetsu 高橋鐵, *Hihō emaki-kō* 秘宝絵巻考, Tokio, Kantō Shobō, 1965; Tanobe Tomizō 田野辺富蔵, *Isha mitate: Kōshoku emaki* 医者見立て：好色絵巻, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 1995; Higashiōji Taku 東大路鐸 (comp.), *Kaishun higa emaki: Genroku (Nikuhitsu)* 懷春秘画絵巻：元禄 (肉筆,) Tokio, Gabundō, 1976; *Boston Bijutsukan nikuhitsu ukiyo-e* ボストン美術館肉筆浮世絵, vol. I extra, *Shunga meihin-sen* 春画名品選, Tokio, Kōdansha, 2000; y aquellos artículos sobre *shunga emaki* publicados por la revista *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵, Tokio, Gabundō, 1962-1984.

³⁷ Shirakura, *op. cit.*, p. 31.



Figura 4. Fujiwara no Mitsuzane 藤原光孚, *Suetsumu hana* すえつむ花
(*La fecunda flor cortada*), siglo xv. Rollo ilustrado, color sobre papel.
Colección privada

之助, explica que se desconoce con exactitud el momento en que aparece el término *makura-e*, pero que en el año 3 de Meireki 明暦 (1657), se publicó un libro con el título *Yoshiwara makura-e* 吉原枕絵 (*Las estampas de cabecera de Yoshiwara*).³⁸ *Makura-e*, por tanto, puede considerarse la denominación específica de la presentación visual sexualmente explícita de la xilografía *ukiyo-e*,³⁹ que se separa de manifestaciones anteriores,⁴⁰ y de aquella otra producción con contenido sexual que se realiza en Edo basada en circuitos

³⁸ Shirakura cita otra referencia un poco anterior, del año 1642. Véanse Shirakura, *op. cit.*; y Nishiyama Matsunosuke 西山松之助 (comp.), *Edo-gaku jiten* 江戸学事典, Kōbundō, 1994.

³⁹ Para evitar confusiones, quisiera comentar que el tipo de imagen que conocemos hoy como *ukiyo-e*, o estampas del mundo flotante (también estampas japonesas), se componía básicamente de dos grupos, la *pintura ukiyo-e* (*nikuhitsu ukiyo-e* 肉筆浮世絵), y la *xilografía ukiyo-e* (*ukiyo-e mokuhanga* 浮世絵木版画). Cada uno de estos grupos poseía una esfera de circulación diferente, el primero más estrecha y el segundo más amplia, por razones lógicas vinculadas con su manufactura.

⁴⁰ Como los *osokuzu-no-e* y los *kachi-e*, y similares.

culturales ajenos al ámbito *chōnin*,⁴¹ así como también de la que funcionaba en el mundo del *ukiyo* 浮世, que partía de la tradición pictórica de los rollos, y que se conoce como *nikuhitsu ukiyo-e* 肉筆浮世絵 (o también *nikuhitsu ukiyo-e shunga emaki* 肉筆浮世絵春画絵巻, es decir, “rollos pictóricos *shunga* de estilo *ukiyo-e*”). Es este conjunto de imágenes *makura-e* el que mantuvo una mayor capacidad de recepción y popularidad, y no así las pinturas. Por si fuera poco, la xilografía *makura-e* tampoco es una entidad completamente homogénea, también está sujeta a subdivisiones, por lo que, sin entrar en mucho detalle, sólo indicaré que podemos revelarla como ilustraciones de álbumes (*soroi mono* 揃物 o *kuminono* 組物) y de libros (*ehon* 絵本・艶本).⁴²

EHON (ENPON) 艶本

Ésta fue la tipología del *makura-e* de mayor alcance y popularidad durante todo el periodo Edo. Como sus ideogramas lo indican, *enpon* eran libros ilustrados con temática sexual. Sus volúmenes de producción y circulación fueron realmente extraordinarios y además de incluir un cuento o historia, que se ubicaba casi siempre en la segunda mitad del libro, contenían ilustraciones *makura-e* al inicio o en ocasiones intercaladas en el texto. Aunque muchas veces las primeras ediciones de algún título se imprimían en blanco y negro, según el éxito de venta del volumen, podían reeditarse las imágenes a todo color. Por otro lado, es importante señalar que es ésta la tipología que más comúnmente conocemos como *shunga* hoy en día y que, como vemos por cuenta del formato,⁴³ en sentido general son extremadamente raras las imágenes *makura-e* independientes, por lo menos en el ámbito de los impresos.

Hayashi Yoshikazu indica⁴⁴ que, a pesar de que el fonema más común en japonés para los caracteres 艶本 es *enpon*, tal fue la popularidad de estos libros que la lectura *ehon*, es decir “libros ilustrados”, se convertiría en sinónimo y sustituiría a *enpon*. Con todo, no es ésta la única manera en que se les conoció a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, y encontramos que muy a me-

⁴¹ Como los *shunga emaki* que continuaron realizándose en círculos de élite.

⁴² Aun así, todos estos casos mencionados en la unidad *makura-e* se igualan en los recuentos terminológicos como *shunga*.

⁴³ Ya sea este caso de libros ilustrados, como también cuando se trate de álbumes de imágenes.

⁴⁴ Hayashi Yoshikazu 林美一, *Edo ehon wo yomu* 江戸艶本を読む, Tokio, Shinchōsha, 1987; *Edo ehon he yōkoso* 江戸艶本へようこそ, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 1992; *Edo ehon wo sagase* 江戸艶本を探せ, Tokio, Kawade Shobō Shinsha, 1993.

nudo se refieren a ellos, o aparecen consignadas en las portadas, palabras como *shikibon* 色本 (“libros sexuales”), *kōshoku-bon* 好色本 (“libros del gusto por el sexo”), *shunpon* 春本 (“libros de primavera”), y algunos otros más que se agrupan bajo la voz *ehon*: los que ya vimos, como 艶本 (“libros eróticos”), 絵本 (“libros ilustrados”), además de 会本 (“libros de encuentros”) y 笑本 (“libros de risa”).

EHON (WARAI-BON) 笑本 Y WARAI-E 笑絵

Junto con *makura-e* y con *ehon (enpon)*, es éste otro de los términos más conocidos y utilizados en Edo, aunque es bueno aclarar que muchas veces su lectura era justamente *ehon* y no *warai-bon*. Aunque la traducción literal denota “libros y estampas de risa”, no estamos aquí ante imágenes humorísticas, aun cuando el humor y la sátira son ingredientes frecuentes en el *makura-e*. El sentido viene más bien del verbo *emu* 笑む (florecer, despertar), de ahí que tenga estas connotaciones vinculadas al “florecer del amor”, “el despertar del deseo sexual”, similar a la propia palabra *shunga*.⁴⁵ Además, 笑本 y 笑絵 no sólo narraban anécdotas e historias donde afloraba el sexo, sino que en sí mismas significaban la vía de ese estímulo, de ese “despertar”. Tanto *enpon* como *warai-e* eran consideradas herramientas para la estimulación sexual, y es aquí en donde recaería una lectura más completa de ambas palabras y objetos. En numerosas ocasiones, en textos del periodo Edo sale a relucir el nombre *warai dōgu* 笑道具, “herramientas para la risa” (más bien, “herramientas para el estímulo sexual”), término que describe estas imágenes que llamamos *shunga* como genérico.

HIGA 秘画

De los ejemplos que hemos mencionado, *higa* es el más reciente. Todos coinciden en que su utilización data del siglo XIX, específicamente del periodo Meiji 明治 (1868-1912), época en que ocurren cambios importantes en las consideraciones en torno del sexo y de la producción y consumo del *shunga*. La necesidad de “ocultar” y legislar la distribución de estas imágenes, impulsada por los controles en materia de obscenidad, será la que dé a luz a esta palabra (*higa*: “imágenes secretas”), que se empleó durante casi un siglo completo y en ocasiones se emplea aún hoy como símil de *shunga*.

⁴⁵ Véase Hayakawa Monta 早川聞多, “Ukiyo-e shunga no warai” 浮世絵春画の笑ひ, en *Warai no sōzōryoku* 笑いの想像力, Fukushima, Fukushima Kenritsu Hakubutsukan, 2003, pp. 52-55.

Como hemos visto, las anteriores consideraciones terminológicas se alzan en argumentos sólidos para sustentar la conclusión de que no es posible establecer una generalización de estas manifestaciones a partir del uso de la voz *shunga*, y que además tampoco podemos presentar una continuidad histórica entre cada uno de estos ejemplos. Queda, pues, demostrado que ni esos términos ni esos conjuntos, a pesar de sus puntos en común, compartieron, muchos de ellos, tiempo o espacio, no funcionaron en los mismos circuitos ni para los mismos referentes, no se constituyeron en un mismo tipo de producción y sus especificidades, así como sus contextos creadores y de consumo, tampoco fueron los mismos. Por lo tanto, es insostenible el intento de homogeneizar y simplificar expresiones visuales y procesos culturales heterogéneos al colocarlos en un mismo costal que se etiqueta como “arte erótico japonés”, *shunga* u otro. De inmediato surge la disyuntiva: ¿qué hacer?, ¿de qué manera llamarlos?

Como mencionábamos, *shunga* se utiliza en el japonés de hoy mayoritariamente como genérico de imágenes con contenido sexual previas al siglo xx (quizá, más en concreto, anteriores a Meiji). Esta generalización y masificación⁴⁶ de la palabra data de momentos más cercanos (específicamente a partir del siglo xix) y está cargada con las transformaciones y sistematizaciones que caracterizaron a las estrategias “modernizadoras” del Estado Meiji, por lo que, como comentaba justamente unas líneas antes, considero indispensable tomar conciencia de las discusiones que hemos desarrollado, así como de las propias particularidades y del devenir de la voz. Sin embargo, de igual forma, me parecería extremadamente ingenuo desechar por completo el uso de *shunga*, o intentar proponer otro tipo de vocabulario que, inevitablemente, no escaparía a cuestionamientos y problemas; tampoco me interesa violentar las dinámicas propias de la lengua japonesa pretendiendo reestructurar el uso cotidiano de algún término. Por lo tanto, consciente y siempre alerta de todo lo discutido en las páginas anteriores, estableceré —para este trabajo— dos usos básicos de la palabra *shunga*: uno limitado, que califica a aquella producción específica de rollos ilustrados *shunga emaki*, y otro más amplio que funcione como símil de “imagen sexualmente explícita”, pero sin intentar amalgamar en todos los ámbitos un complejo de manifestaciones como las que hemos detallado, sino más bien que confiera al término una connotación genérica únicamente en la esfera de la repre-

⁴⁶ Henry Smith utiliza la palabra “popularización”, aunque yo prefiero “masificación” para aquellos procesos de uso extensivo del término a partir del siglo xix y durante el xx, y “popularización” para la amplificación de la producción, distribución y consumo del *shunga* (en particular del *shunga emaki*), que ocurrió desde fines del siglo xvi y del xvii en adelante. Véase Henry D. Smith II, *op. cit.*

sentación: aquellas producciones visuales japonesas donde ocurre una explicitación de genitales o del acto sexual, o ambos, en contextos de uso seculares, y que además descarten la participación de otras formas de imagen que hagan uso de técnicas de producción fotográficas, electrónicas o digitales, es decir, de manera muy similar a como se comenzó a utilizar en la lengua japonesa a partir de la masificación moderna del término.

Por otro lado, puede resultar llamativo para algunos que una presentación supuestamente centrada en el análisis de recursos visuales se haya concentrado básicamente en revisiones de vocabulario. ¿Por qué? En primer lugar, resulta ya sumamente limitado plantearse una labor de esta índole tomando como objeto de estudio únicamente al hecho estético o representativo —o ambos—, por lo que se hace imprescindible navegar más allá de los límites que durante muchos años impuso la “Historia del Arte”. Por otro lado, a pesar de que es cierta la necesidad de presentar y dejar lo más claro posible el repertorio terminológico que se desea emplear, mis intenciones van más allá de una simple selección y aclaración de calificativos y conceptos, sino que es de mi interés además examinar los contextos de uso de muchos de ellos, y las maneras en que finalmente modelan las consideraciones de carácter epistemológico que configuran a “eso” que hoy conocemos como *shunga* o como *makura-e*.

Un elemento importante en la aplicación de algunas de estas voces que revisamos con anterioridad es la inevitabilidad de usos preferenciales, manipulaciones e incluso intenciones ocultas que las caracterizan, quizá con mayor visibilidad durante el pasado siglo xx y los años que del xxi han transcurrido, por cuenta de que precisamente ése es el momento en que arrancan de manera sistemática los esfuerzos por el estudio de esta producción. Señalamos hace poco que es sobre todo en el siglo xx cuando ocurre la masificación de la palabra *shunga*, así como que no fue por este nombre por el que se le conoció mayoritariamente en épocas anteriores.⁴⁷ Todos coinciden en que no es la denominación que con más frecuencia se utilizó. Hay lógicas razones para esto. *Shunga* (entendida como aquel género pictórico que se populariza en el siglo xvi) jamás alcanzó los niveles de producción, distribución y consumo que logró el *makura-e* en su carácter de xilografía *ukiyo-e* sexualmente explícita, así como tampoco contó con dinámicas de mercado que le permitieran incorporar los más variados sectores sociales, a la manera que lo consiguieron las imágenes impresas. Es por esto que la tipología más conocida fue (y sigue siendo) el *ehon*, y son el *makura-e* y el *warai-e* los que con mayor frecuencia afloran en cualesquiera de las referen-

⁴⁷ Todas las fuentes examinadas comparten esta opinión.

cias de Edo que se conservan de la manifestación. Como vemos, hasta aquí no hay mayores dificultades; sin embargo, ¿por qué entonces en Meiji se generaliza *shunga* y no *makura-e*?

Debo confesar que no poseo la respuesta a este interrogante. Tampoco a mí me quedan claros los motivos de este cambio. ¿Será que a pesar de la popularidad del *makura-e* y de los *ehon* se empleó en Edo la palabra *shunga* de maneras más amplias de lo que suponemos? Que no tengamos referencias tan abundantes no quiere decir que no haya sucedido. ¿Será que los procesos de generalización comenzaron desde tiempo antes de Meiji por razones para mí desconocidas? ¿Será que se intentó otorgar un carácter un tanto más inocuo a la manifestación para apartarla de la creciente vulgarización cultural y del cada vez más feroz circuito de comercio del sexo de mediados del siglo XIX, para recuperar así un término no tan comprometido con esos espacios y prácticas? ¿O será que se hizo necesario en Meiji utilizar una voz genérica para una producción que se intentaba legislar, y *shunga* les proporcionaba los requerimientos necesarios para esto? Pueden ser estas causas, otras, o todas juntas. En este momento sólo puedo especular, por lo que prefiero dejar estas preguntas abiertas. Lo que sí es un hecho es que *shunga* se masifica y se presenta como genérico de toda aquella producción pasada con contenido sexual,⁴⁸ y que se le “adjuntó” un símil que le otorgaría una carga perniciosa: *higa* (pinturas ocultas), por el que todavía hoy en ocasiones se le nombra.

No me detendré aquí a analizar las relaciones entre *shunga*, *higa* y *waisetsu*, 猥褻 (lo obsceno), que se manifestaron en los discursos oficiales. Ya hemos discutido con detalle estos problemas en ocasiones anteriores. Sólo me interesa señalar que, durante buena parte del siglo XX, *shunga* se debatió entre los intereses de aquellos que la situaban en los territorios de lo obsceno, en el curso del pasado cultural, o en la gloria del arte, y que fue una y otra cosa, de maneras progresivas o simultáneas. Y he aquí que en la década de 1990 se comenzó el rescate y readopción de *makura-e* y de *warai-e* como denominadores.

Por supuesto, si observamos de cerca este proceso de reciclaje terminológico, casi de inmediato nos percatamos que va de la mano con las apropiaciones que desde círculos artísticos, editoriales y académicos japoneses se acometieron para transformar a *shunga* en “arte”, situación sobre la que también hemos abundado en otros textos. Con el rescate de aquellos términos se intentó establecer una nueva zona de exclusión, esta vez llamada “arte”, que permitió al *shunga* distanciarse de su pasado moderno “obsce-

⁴⁸ Y no sólo pasada, ya que aquellas xilografías con temas sexuales que se realizaron en Meiji también fueron llamadas *shunga* (figura 5).



Figura 5. Diseño atribuido a Terazaki Kōgyō 寺崎広業. Ilustración “Suiyoku ekusutashi” 水浴エクスタシー (Éxtasis a la orilla del mar), de *Izumo no chigiri* 出雲のちぎり (*Promesas de Izumo*), principios del siglo xx. Álbum ilustrado policromo, *chūban*, xilografía. Colección privada

no”. *Makura-e y warai-e*⁴⁹ se alzan en recintos seguros desde donde se pueden esgrimir los “valores artísticos” de la manifestación y ganar terrenos viables para el impulso de proyectos editoriales y de investigación, en ocasiones de carácter académico y oficial, que escapen a los controles de la censura e incidan favorablemente en la opinión pública.

Son estas “modalidades de apropiación”⁵⁰ las que van a contribuir a la configuración de un volumen considerable de las biografías de nuestro ob-

⁴⁹ Sobre todo son interesantes algunas de las maneras en que se maneja el término *warai-e*, que le otorgan a la producción *shunga* un tono de “divertimento”, que si bien considero funcionó perfectamente bien como parte de las múltiples prácticas de consumo de estas imágenes, de cierto modo suaviza las abiertas connotaciones de estimulante sexual que poseían estos grabados.

⁵⁰ Según las palabras de Roger Chartier. Véase Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1995.

jeto de estudio, a las que sumamos además nuestras propias razones y construcciones, y que en el caso del *shunga*, como bien afirma Andrew Gerstle,⁵¹ se sustentan y justifican perfectamente bien por cuenta de la impresionante variedad de ejemplos que como parte de la producción de estampas *makura-e* podemos hallar, y de la propia heterogeneidad de la manifestación, no obstante las contradicciones evidentes entre muchas de ellas (o incluso a pesar de ser completamente opuestas o diferentes).

A pesar de ser un estudio un tanto ajeno a Japón y a nuestros *shunga*, el texto de Richard H. Davis, *Lives of Indian Images*, funciona como un excelente ejemplo entre los más recientes ejercicios que emprenden la tarea de historiar imágenes.

Las imágenes son entes sociales cuyas identidades no se encuentran fijadas de una vez y por todas al momento de ser creadas, sino que son construidas y reconstruidas repetidamente a partir de sus interacciones con los humanos. Las respuestas hacia estos objetos, afirmo, están ancladas básicamente no en principios estéticos universales en torno de la forma escultórica ni en ninguna psicología de la percepción común a todos los humanos, sino de maneras más significativas en las variadas (y en ocasiones conflictivas) nociones culturales acerca de lo divino, la representación y la autoridad.⁵²

Por lo tanto, creo conveniente en esta corta reflexión sobre las imágenes sexualmente explícitas *makura-e*, revelar las formas múltiples de lo que propongo aquí como las dos esferas primarias del cuerpo biográfico de un objeto-imagen: el cuerpo material y el cuerpo discursivo.

Si bien es cierto que no ponemos muchos reparos en asimilar la naturaleza variable de todo aquello que se ha dicho o escrito sobre alguna imagen, objeto u obra, muchas otras veces nos mostramos evasivos cuando se trata de asumir como cambiante el aspecto físico de un objeto particular, sobre todo si éste ha sido singularizado (como en el campo que nos interesa) como “obra de arte”.⁵³ Por supuesto, si lo comparamos con los cambios y reconstrucciones constantes del “cuerpo discursivo”, es incuestionable que esa ma-

⁵¹ Andrew Gerstle, “Response to the panel: The place of love”, en Sumie Jones (comp.), *Imaging/Reading Eros: Proceeding for the Conference: Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Bloomington, Indiana University, 1996, p. 103.

⁵² Richard H. Davis, *Lives of Indian Images*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 7-8.

⁵³ Un ejemplo ajeno a Japón que de manera inmediata viene a mi mente es la forma en que aceptamos en el imaginario popular a la famosa Venus de Milo, sin brazos, tal y como se encuentra hoy día habitando los espacios de exhibición del Louvre, como si esa “apariencia” actual estuviese ineludiblemente atada a su origen.

terialidad (o lo que llamo “cuerpo material”) es mucho más estable, a pesar de que también es susceptible al cambio. El propio Lane se queja de las maneras en que coleccionistas y vendedores muchas veces independizaban las imágenes *makura-e* de los libros y de los álbumes que las contenían, y de la práctica común en ese entonces de “parchar” las zonas de la imagen que correspondían a los genitales.⁵⁴

Como parte del propio estudio del *shunga* como fenómeno cultural, en ocasiones preferimos acudir a otros registros “externos” (literarios, históricos, etc.) para intentar comprender las maneras en que estos objetos interactuaron con el campo social, sin tomar en justa consideración las transformaciones físicas que han ocurrido en algunos ejemplos que se conservan en la actualidad, y las maneras en que estos cambios nos aportan informaciones valiosas que complementan el espectro de nuestro conocimiento acerca del *shunga* y del *makura-e*. Sabemos que ciertos *makura-e* se conservaron como objetos de valor y otros no, que algunos libros se reencuadernaron, o se montaron las imágenes en rollos, que hay ejemplares de un mismo título y de la misma edición, unos coloreados a mano y otros no, que en muchos libros el borde inferior se encuentra sucio o totalmente desgastado, testimonio palpable del amplio y frecuente uso, o que hay casos donde se evidencia que algún niño o joven (o adulto travieso) intervino las imágenes con ingeniosas caricaturas. Todos estos y otros tantos detalles “físicos” requieren ser examinados con detenimiento si nos interesa extraer el máximo de posibilidades en una historia que se haga de la manifestación, y que nos permita responder —no de modos generalizados y absolutos, sino específicos para cada situación— a preocupaciones como las que hemos mencionado en etapas anteriores⁵⁵ y que redundarán en una visión más plural de una producción cultural de por sí heterogénea.

Como señalábamos, parte esencial de lo que hoy es eso que llamamos *shunga* o *makura-e* son los diferentes procesos de comodificación-singularización⁵⁶ por los que han atravesado desde Edo hasta nuestros días, en que,

⁵⁴ Richard Lane, *Nihon higa shikō: Ukiyo-e no shoki emaki*, op. cit., p. 7.

⁵⁵ Como pueden ser, quiénes encargaron y consumieron los diferentes tipos de imágenes, a qué disímiles mercados estaban dirigidas, qué circulación específica se propuso cada tipo de ellas, qué diferencias tiene cada tipo entre sí, en qué clase de circuito y contexto fueron creadas y consumidas, entre otras tantas más.

⁵⁶ Como referencias bibliográficas generales en torno a estos procesos véase Arjun Appadurai (comp.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Nueva York, Cambridge University Press, 1986; Ann Bermingham y John Brewer (comps.), *The Consumption of Culture, 1600-1800. Image, Object, Text*, Nueva York, Routledge, 1997; y John Brewer y Roy Porter (comps.), *Consumption and the World of Goods*, Londres, Routledge, 1993.

más que de una identidad única debemos hablar de una constante mutación identitaria, dependiente de su biografía, cambios de *status*, cambios de circuitos de circulación y consumo, e imposiciones categoriales, entre muchos otros factores. Varias de las complejas caras de estas imágenes se originan en valoraciones y discursos contemporáneos, que intentan presentar a sectores de los escenarios parciales de la historia del *shunga* como generales, y que también han contribuido a originar fuertes polémicas.

Aquí, finalmente, llegamos a un aspecto medular en esta aproximación al *shunga* y al *makura-e*, y es la forma en que las distintas comunidades culturales que han interactuado con estos objetos e imágenes a lo largo de casi tres siglos y desde geografías diferentes los han interpretado, utilizado y remodelado, y por ende la imposibilidad de “ver” o “leer” de maneras únicas o monolíticas a estas producciones. Si bien es cierto que la fabricación material de estas estampas se detuvo a principios del siglo xx, eso que hoy llamamos *shunga* o *makura-e* no murió en ese entonces, al contrario, ha manifestado una vida muy activa y una evolución muy acelerada, y jamás ha sido ajeno ni se ha mostrado indiferente ante los más variados contextos culturales y mecanismos de control caracterizadores de los territorios por donde le ha tocado navegar. Con bastante recurrencia observamos que se intenta presentar al *shunga* de una u otra manera, más aún, de suponer a la manifestación como algo totalmente absoluto, inalterable y perpetuo; se nos muestra “esto” es, o fue, el *shunga*, o “esto otro” no es, o no fue, el *shunga*, y se pasa por alto que independientemente de su materialidad, esas imágenes y objetos llamados *shunga* y *makura-e* han sido y son socialmente construidos, y que sus biografías y devenires van más allá de las prácticas pasadas y de nuestras consideraciones presentes.

EHON IROMI-GUSA 『艶本色見種』:
UNA LECTURA DEL LIBRO ERÓTICO
SIMIENES SENSUALES DE OTOÑO DE KITAO SHIGEMASA

Madalena N. Hashimoto Cordaro
Universidad de São Paulo

Durante los cuatro meses en que fui investigadora visitante en el Centro Internacional para la Investigación de la Cultura Japonesa (Kokusai Nihon Bunka Kenkyū Sentā 国際日本文化研究センター, Nichibunken 日文研), el profesor e investigador en artes visuales del periodo Edo 江戸, Hayakawa Monta 早川聞多, nos presentó esta obra de Kitao Shigemasa 北尾重政, perteneciente a la colección de libros raros de la biblioteca. Tema inédito en las discusiones entre los miembros del grupo semanal de estudios de arte erótico del periodo Edo, conocido como *shunga* 春画, “pintura de primavera”, se presenta aquí una suma de ese estudio en forma de traducción, comentarios y notas. La lectura de la grafía caligráfica —ardua tarea— estuvo a cargo de Hayakawa, una vez debatidas las relaciones entre imagen y escritura, tomando en consideración las particularidades históricas y culturales del estrato urbano de la ciudad de Edo.

Se trata de un libro impreso monocromo (*sumizuri* 墨摺り), con formato *hanshibon* 半紙本, en tres volúmenes, del primer mes del año 6 de la era An'ei 安永 (1777). Compuesto por 26 imágenes, todas encabezadas por un poema *senryū* 川柳¹ de fuertes tonos eróticos, fue uno de los primeros en realizar este tipo de asociación.

La mayoría de los poemas fue tomada de la antología *Haifu Yanagidaru* 俳風柳多留, compilada por Goryō Ken'arubeshi 呉陵軒可有 en 167 volúmenes, y publicada entre los años 1765 y 1838. Por la longevidad de la publicación y la prolijidad de tal producción, ya se puede observar la popularidad

¹ Karai Senryū 柄井川柳 (1718-1790) da nombre al género poético que se vuelve popular a mediados del periodo Edo, originado de la independencia de las primeras 17 sílabas de un *haikai no renga* 俳諧の連歌. Diferente del *hokku* 発句 (o *haiku* 俳句), no trae palabra-estación o cesura definida, siendo, en su mayor parte, de fondo cómico, directo y jocoso. Tiene una característica oral, que expresa sentimientos, usos y costumbres, y temas sencillos del ser humano.

gozada por ese género. Se puede notar una alusión velada al sexo desde el propio título, pues *yanagidaru* además de indicar un tonel de sake ofrecido durante una ceremonia de casamiento, tiene sustituido el ideograma referente a tonel (*taru/daru* 樽) por otros que significan “numerosa ausencia”. Otra parte de los poemas proviene de la colección *Haijū Suetsumuhana* 誹風未摘花, publicada entre 1776 y 1801, y compuesta principalmente por poemas de tipo erótico (*bareku* ばれ句・破礼句, literalmente, “poemas que transgreden la etiqueta”).

El prolífico investigador de arte erótico japonés, Hayashi Yoshikazu 林美一,² a partir de esta información bibliográfica concluyó que esta obra de Shigemasa tuvo que ser producida en 1777, después de la publicación del primer volumen de la segunda antología referida. El datar libros eróticos japoneses es una tarea que debe tener en cuenta indicadores significativos, y no centrarse solamente en el texto escrito o en las características de la lengua de ese momento histórico, sino también en cualquier otra referencia que pueda ser esclarecedora como, por ejemplo, la representación cifrada de calendarios, alusiones a piezas del *kabuki* 歌舞伎, incidentes históricos registrados, citas poéticas, entre otras.

Debido a que el libro no registra el nombre del ilustrador, Hayashi Yoshikazu lo atribuye a Kitao Shigemasa (1739-1820); por medio del análisis del estilo pictórico y del prefacio (*jo* 序) se pudo concluir que los diálogos (*kakiire* 書入れ) que se insertan en las imágenes (*kuchie* 口絵) también son de su autoría. En tanto que los textos cortos (*tsubu*, o *tsukebumi* 付文) que prosiguen a la secuencia de imágenes no guardan ninguna relación con ellas, y aparentan tener otro autor.

En este estudio no se realizará ninguna traducción de tales textos cortos, debido a la falta de mayor información en este momento. Es interesante notar que los diálogos referidos, que indican posición social, así como situación y localización de la escena, son esenciales para la comprensión de la imagen, además de registrar una obvia oralidad, que se aproxima al movimiento literario posterior que profesaba la unificación entre las formas habladas y escritas, *genbun itchi* 言文一致. De hecho, estudios recientes de la llamada literatura “vulgar” del periodo Edo han demostrado que, más que una ruptura, ocurrió una continuidad profunda en relación con las nuevas formas de la literatura de ficción en el Japón moderno, posterior al periodo Meiji 明治.

Pasemos, pues, al análisis del libro en cuestión.

² Hayashi Yoshikazu 林美一, *Ehon kenkyū: Kitao Shigemasa* 艶本研究・北尾重政, Tokio, Arimitsu, 1966.

VOLUMEN I

序

色見へてうつろふ物は、世の中の人のこころの花になり、行はつ春のわらふをたねと、何某が工なる筆に、書なし、おとこ女のさまざまなる姿容をそのままに、むかし男の風流にも似よと書あらはして、おさなき人のわらひのたねにもとなし、色見草とナずづけ、初春のゑほうみやげとはなしぬ一陽おくる

めでたき日

Prefacio

Todas las cosas cambian, como los colores que se transforman en flores en el corazón de los hombres de este mundo. Tomando como simiente de la risa a la primavera que se marcha, escribí con el diestro pincel sobre cosas cualesquiera, pero expresando de modo fiel, con una elegancia semejante a la de aquel antiguo noble,³ formas y características de una diversidad de hombres y mujeres. De este modo, espero que se vuelvan en placentera fuente de risa para los jóvenes. He nombrado a estos volúmenes *Iromigusa* y los he enviado como presentes a las divinidades del Año Nuevo, de inicio de primavera.

Primer día de fiesta

³ En el original, *mukashi otoko* むかし男; referencia a Ariwara no Narihira 在原業平, afamado gran poeta del periodo Heian y prototipo de elegancia amorosa a quien se le atribuye la mayoría de los poemas contenidos en *Ise Monogatari*.



VOLUMEN 1, IMAGEN 1

Poema *senryū*: 一生のかほをめでたくあかめあい
 Sonrojadas las caras ante el encuentro auspicioso con la vida futura.

Primera *oku-jochū*:⁴ サア、ねねしてゆるりと御はなしよ —Bien, ¡vamos a dormir!
 Y conversen muy a gusto, ¿les parece?

Novia: あい^ —Sí, sí, sí.

Segunda *oku-jochū*: 夜がみじかひかぎり、御たすみ^ —Como la noche es muy
 corta, váyanse a acostar, váyanse enseguida.

Novio: 今ゆきます —Ya vamos ahora mismo.

⁴ Ama de llaves de la casa shogunal o de los *daimyō* 大名.

Lectura de la imagen:

Se trata de la primera noche nupcial, en la que, después de las celebraciones, las dos domésticas instan a la pareja a acostarse en el lecho ya preparado en el aposento próximo (detalles de la almohada y la colcha a la derecha). La novia, avergonzada (las mangas del kimono le cubren parcialmente el rostro), viste un kimono de lujo con motivos de flores de ciruelo y grullas, que revelan longevidad y gala, pero de mangas largas, índice de su condición de soltera. La segunda sirvienta ya comenzó a ayudar a su señor a desvestirse, marca del grado de gran intimidad entre ellos (tal vez le hubiese ya servido de aliento en noches solitarias). Las representaciones de “pino, bambú y ciruelo” (*shō-chiku-bai* 松竹梅) en el vestuario, el biombo y el jardín también son signos de gala y festividad. La gala se encuentra subrayada por la presencia de la mesita baja (*shimadai* 島台) que sostiene las tazas de sake del “casamiento” (ceremonia muy particular y sencilla). Se supone que se trata de un enlace entre una familia de *shōya* 庄屋, principales dirigentes provinciales.



VOLUMEN 1, IMAGEN 2

Poema *senryū*: よふかしなむすめの所は袖ばかり
 Noche profunda..., en el cuarto de la moza sólo quedan mangas.

Moza: もうし^^、やう^ぬけてきたものを。かわゆいともゆふて下さんせぬ
 —¡Oye, oye! Ahora fue que me pude zafar y venir. Y tú ni siquiera me dices
 que soy salerosa...

Muchacho: ア^、たれじや^ —Eh, eh, eh, ¿quién es? ¿Quién está ahí?

Lectura de la imagen:

En el aposento de un joven muchacho, rodeado por biombo de dormir (*makura byōbu* 枕屏風), llega finalmente la moza; sin embargo, a pesar de que él tenía ya preparadas en la cabecera las servilletas de papel (*sakura-gami* 桜紙) para ser utilizadas después del sexo, acaba por quedarse dormido, y todo lo que ella encuentra son solamente “sode”, mangas. Se trata de un quimono grande forrado de algodón, de mangas muy largas, utilizado también como cobertor (*kaimaki* 掻巻). La expresión “solamente mangas” se halla asociada al hecho de dormir solo, y pertenece al conjunto semántico de: *katasode* 肩袖, “una sola manga”, *sode de neru* 袖で練る, “dormir con las mangas”, *sode ni suru* 袖にする, “hacer con las mangas” o “hacer de manga”, imagen metafórica presente en muchos poemas en la tradición. El que la moza vista un quimono largo indica que todavía es soltera, lo que no le impide recibir o realizar visitas nocturnas. *Yobai* 夜這い, “noche a gatas”, ha sido objeto de estudio del antropólogo contemporáneo Akamatsu Keisuke 赤松慶介,⁵ quien historiza tal hábito sexual ancestral del campo y la ciudad y resiste modernizaciones, a pesar de que cambien sus escenarios. El muchacho visitado parece ser más joven, representación frecuente en muchos *shunga*. Por el vestuario en forma de tablero de ajedrez, y por las puertas corredizas de madera al natural, debe de tratarse de una casa de comerciantes y ellos son, posiblemente, sus empleados.

⁵ Akamatsu realizó un importante estudio sobre los hábitos de las “visitas nocturnas”, enfocándolos en las aldeas (asocia las festividades shintoístas a los ritos de fertilidad agrícola, las ceremonias de iniciación de los grupos de jóvenes y a las cuestiones de maternidad) y en las ciudades (asociándolas al espacio urbano, a las profesiones y locales de trabajo, a las relaciones entre superiores y empleados, y a las estructuras de las casas comerciales). Véase Akamatsu Keisuke, *Yobai no seiai-ron* 夜這いの性愛論, Tokio, Akaishi, 1994. También del mismo autor, *Yobai no minzoku-gaku* 夜這いの民俗学, Tokio, Akaishi, 1994. Yamamoto Seinosuke 山本誠之助 apunta que en el periodo Edo ésta era una práctica bastante común, siempre que no incurriese en relaciones ofensivas ante el establecimiento familiar. Véase Yamamoto Seinosuke, *Senryū – Sei-fuzoku jiten* 川柳・性風俗辞典, p. 71.



VOLUMEN 1, IMAGEN 3

Poema *senryū*: うらやんで爺をおこすうとば
De envidia, intenta el viejito despertar a la suegra.

Joven esposa: ア、もふつんと。アレ、—¡Ah! ¡Ah! ¡Qué delicia! ¡Vamos, vamos!

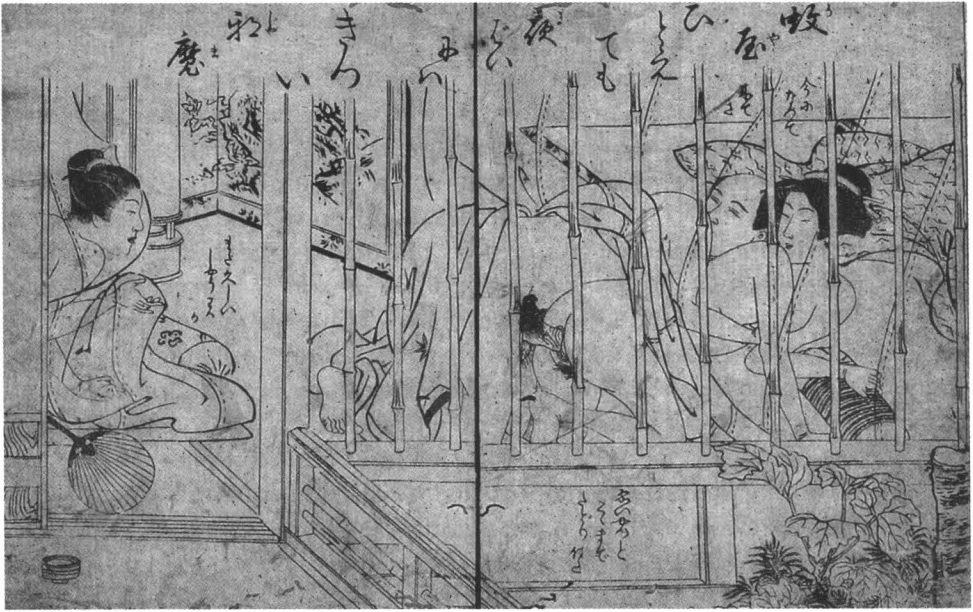
Joven señor: しずかによがりや—Mira a ver si gimes más bajo...

Vieja: くやしいことだ。又しは、—¡Esto es frustrante!
¡Me he quedado toda mojada de nuevo!

Viejo: わかいとき五番つづいたことをおもひ出さしやれ。アレ、アノよがる
のをきかしやれ—A ver si te acuerdas de cuando éramos jóvenes,
y de las ocasiones en que lo hacíamos cinco veces seguidas.
Dale, dale, hazme escuchar aquellos gemidos nocturnos...

Lectura de la imagen:

A pesar de que se comprenda normalmente como “pintura de primavera” a la representación de los años primaverales de la vida, y de sus descubrimientos y realizaciones sexuales, sobre todo en las pinturas eróticas chinas, en Japón no son raras las imágenes que representan las ansias amorosas de viejos y, por extensión, de personas de todas las edades, incluyendo a los niños. Las representaciones de ancianos son siempre muy minuciosas al delinear sus arrugas faciales y sus cuerpos resecos y consumidos, que son muy frecuentes en el *shunga*. A los viejos no les está vedado el deseo, lo que quizá no pueda decirse de su realización, especialmente con respecto a los del sexo masculino, para disgusto de sus parejas. Una de las convenciones más antiguas de la pintura japonesa es establecer la estación del año a través de sus pájaros y flores, pero también las horas del día utilizando, por ejemplo, una lámpara *andon* 行灯, como es aquí el caso: la convención visual de claroscuro como luz y sombra sólo se torna corriente en la segunda mitad del siglo XIX, émulo del arte occidental. Al ser de noche, las puertas corredizas deberían estar cerradas, pero se encuentran totalmente abiertas, no tanto para seguir un principio realista sino más bien expresivo: lo que se oye se vuelve visible. En cuanto a la representación del pájaro en el biombo, si se refiriera al *yamadori* 山鳥 (faisán), sería símbolo de una “pareja inseparable”; si se tratara de pavos, significaría que es una pareja que de día está junta, pero de noche se separa: ¿evolución de una larga vida en común...? La convivencia de parejas jóvenes en casa del padre del marido era, como se sabe, la norma.



VOLUMEN 1, IMAGEN 4

Poema *senryū*: 蚊屋ひとえでも夜ばいにはきつい邪魔

En una visita de amor, incluso un leve mosquitero puede ser un buen impedimento.

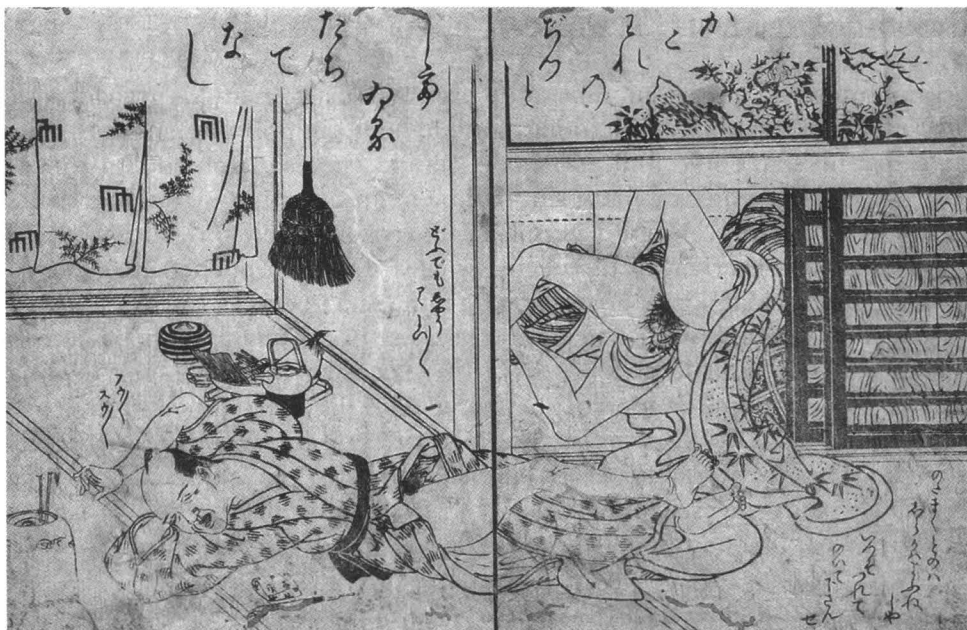
Hombre: えゑい、やつとこゝまでたどり付た —¡Uf! ¡Al fin pude llegar hasta aquí!

Mujer 1: 今になつて来てさ —¿Qué horas son éstas para llegar, eh...?

Mujer 2: また久しい、しやうわるか —Bueno, por allá ya se van a poner con sus travesuras...

Lectura de la imagen:

Los mosquiteros, que serían motivo de orgullo artístico para los grabadores e impresores de estampas policromas, son elemento importante en las escenas de cama, no sólo como indicadores del verano (nótese también el abanico) y de sus impertinentes insectos, sino también, en especial, por su posibilidad de revelar y ocultar, volviendo complejos a los cuerpos allí abrigados y ocasionando picantes alternativas de juegos visuales. También pueden tornarse en obstáculo, principalmente, en ocasión de una visita nocturna durante una noche oscura, cuando el aspirante debe arrastrarse por el tatami hasta hallar a su pretendiente. En una pieza de *jōruri* 浄瑠璃 se compara una ligera tela de mosquitero con una cerca de hierro, por cuenta de la dificultad de ser franqueada y la imposibilidad de visualizar su interior. Por el diseño arquitectónico se supone que sean los aposentos de los empleados de una casa comercial citadina. No falta la planta de estación: *asagao* 朝顔 (*ipomoea*; Don Diego de día, campanita), muy popular a fines del periodo Edo, de grandes hojas y flores.



VOLUMEN 1, IMAGEN 5

Poema *senryū*: かこわれのちづつとしていゐるたちでなし
 Concubina y mantenida, su carácter no se sosiega nunca.

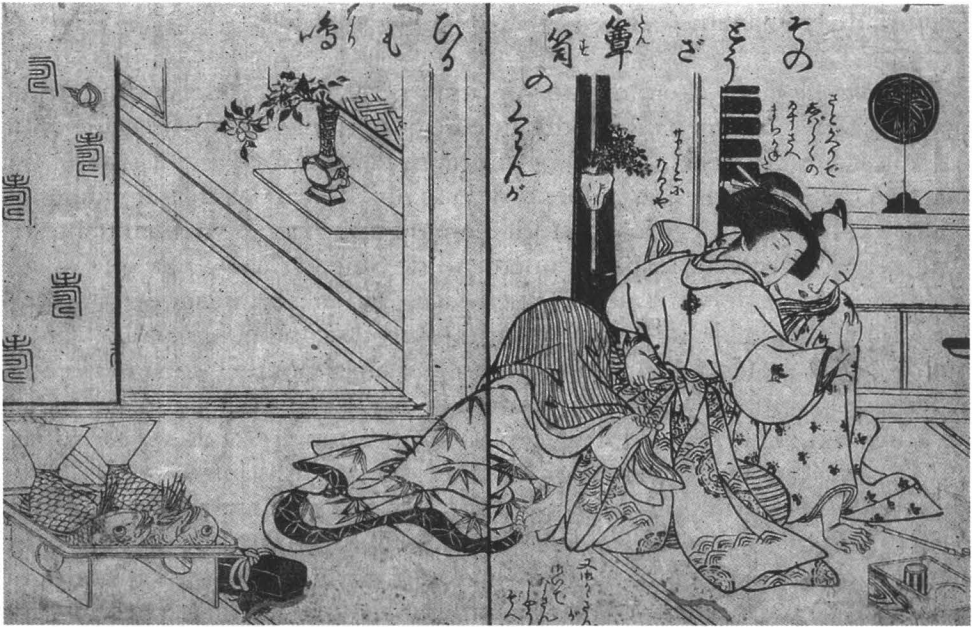
Concubina: のたまくだのはしらかはよふねじゃ。いつそつれてのいて下さんせ
 —El señor Lengualarga ya está soñando con el barco nocturno
 de Shirakawa. ¡Vamos, sácame de aquí de una vez por todas!

Amante: どふてもしやう。ア\よい^^ —Claro, vamos, sí. Ah, ah, ¡qué rico,
 qué rico!

Propietario: フウ\フウ\ —Zzzzzz, zzzzzz.

Lectura de la imagen:

Kakowaremono 囿者, literalmente “persona cercada”, se refería durante el periodo Edo (aunque también durante otros periodos) a amantes que eran económicamente sustentada(o)s. Asimismo, llamadas *mekake* 妾 eran en su mayoría del sexo femenino, a pesar de que muchas viudas ricas igualmente mantenían a sus protegidos, preferiblemente más jóvenes y sexualmente vigorosos. La referencia al barco nocturno de Shirakawa 白川, pequeño río que corre al este del río Kamo 鴨川 en Kioto, alude a la anécdota de un viajante que, a pesar de no haber visitado nunca la capital, afirmaba tajantemente haber estado allí y, cuando le preguntaban dónde estaba el río Shirakawa, respondía que lo había atravesado de noche y, por tanto, no había podido verlo. De la misma forma le pasa a aquel que pretende ser el propietario de la mujer en cuestión. Por los objetos esparcidos (*obentō* お弁当, “refrigerio comprado fuera”, evidente por la corteza de bambú; el recipiente para el sake, y el *koma-urushi* 駒漆, montoncito de tazones laqueados) es evidente que el propietario llegó de algún local, de donde trajo un refrigerio ligero. La pipa y el estuche de fumar también afirman tal hecho. Se trata de una casa de una posición de media a baja, como se nota por el escobillón colgado, por la calidad de las puertas corredizas, por la situación general del espacio y por la ausencia de ornamentos, a pesar de un cierto “cultivo artístico” apreciable en la cortina que contiene diagramas típicos de la ceremonia del incienso, *kōdō*, 香道. Las amantes son generalmente representadas como infieles y ávidas de muchachos bellos, pero arruinados financieramente; sus protectores, como rudos, feos, ignorantes y vulgares.



VOLUMEN 1, IMAGEN 6

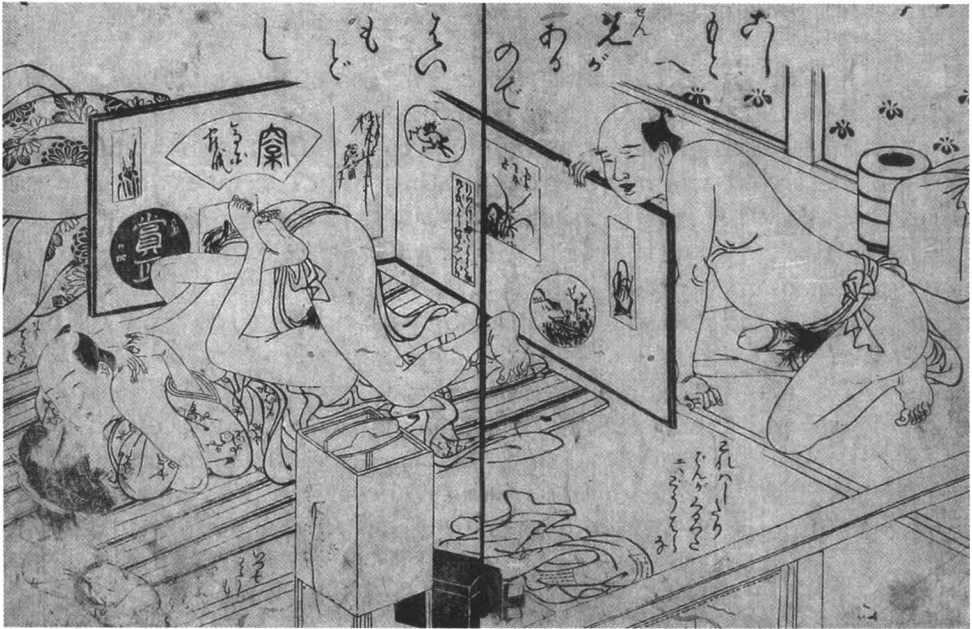
Poema *senryū*: そのとうざ 箆筒のくわんがひるも鳴
Esa vez, hasta de día rechinaron las pesadas cerraduras del armario.

Joven señor: とがへりでしばらくのるすさへまちかねた。サア、よこになりや
—Ah, cómo soporté tu breve ausencia, cuando te fuiste a visitar a los tuyos.
Ven, acuéstate aquí.

Joven esposa: 又御かへさんが御いでなさんしやうぞへ —Mira, que luego tu madre
vendrá de nuevo...

Lectura de la imagen:

La cerradura del pesado armario (*tansu* 箆笥), en el lado superior derecho de la estampa, toda trabajada con motivos florales, muestra, además de buen gusto en la decoración, el contexto de una casa opulenta. En muchos poemas *senryū* el sonido vibrante de una cerradura indica acciones que ocurren en las cercanías. Una recién casada, que visitó la casa de sus padres (*satogae-ri* 里帰り, “regresar al terruño”) por vez primera después del casamiento, es esperada ansiosamente por el marido, incontinentemente ante la llegada de la noche. Los objetos muestran su ansiado regreso: un pargo para celebrar (*omedetai no tai* おめでたいの鯛), una caja laqueada de cartas (*urushi no fubako* 漆の文箱), los ideogramas estilizados en la puerta corrediza (*kotobuki* 寿), la cerradura de la puerta corrediza con forma de melocotón y hojas (*momo* 桃), todos son símbolos de fertilidad y felicidad. La preocupación por la súbita aparición de la madre no los lleva a encerrarse, pues el concepto de privacidad, durante el día, solamente denunciaría lo que se pretende esconder. Se ha tenido también la oportunidad de acrecentar la elegancia del ambiente doméstico por cuenta del arreglo floral en el *tokonoma* 床の間, un jarrón de estilo chino. Tenemos aquí el tierno momento de una pareja de condición social superior; una de las traviesas facetas del gozoso sexo.



VOLUMEN 1, IMAGEN 7

Poema *senryū*:

こしもとへ先があるのではいもどし
Regresarse a gatas, pues a ella alguien ha llegado primero.

Primer visitante nocturno:

サア、できるぞ—Ah, mira que ahí viene...

Ella (*koshimoto* 腰元):

いつそわたしも・・・—Sí, yo también creo eso...

Segundo visitante nocturno:

これはしたり、がながくるつた。エハ、ごうはらな
—¡Qué puntería! Erré otra vez. ¡Caramba, es para ponerse rabioso!

Lectura de la imagen:

Al llegar al aposento de la mujer pretendida ya había alguien con ella, y todo lo que él puede hacer es regresarse a hurtadillas, lo más sagazmente posible. Noche oscura, como muestran la lámpara (*andon*), las colchas desparramadas y las ropas esparcidas. *Koshimoto* 腰元 tiene dos acepciones: puede ser una mujer de clase samurái, encargada de servir más de cerca a su señor, o, de modo más general y particularizado, designa una categoría de empleadas que sirve en una casa de artistas del amor, *yūjo* 遊女. Entretanto, por los cobertores simples, por la ausencia de armario (las pertenencias están envueltas en una tela de tipo *furoshiki* 風呂敷 en la esquina superior derecha de la imagen), por el biombo bajo, no obstante decorado, por el vestido tirado al lado de la lámpara supone tratarse de una casa de clase media, que tendría por lo menos tres empleados a su servicio, que se encontrarían en la escena representada. A pesar de estar furioso, el segundo visitante no tiene otra opción, lo que indica bastante liberalidad en el trato con las visitas nocturnas, *yobai*, como se vio ya anteriormente. La parte ilegible del parlamento de la mujer es resultado del manoseo excesivo de la obra, pues estos libros eran objeto de empréstito particular o comercial. A partir del diálogo de los amantes se desprende la creencia común de que la gravidez se relaciona con la calidad del orgasmo extremo, como parece ser el caso: “mira que ahí viene (el embarazo)”. Con todo, téngase en cuenta que la referencia a la gravidez no es para que sea temida o evitada, sino como recurso para mostrar la intensidad de sus gozos.



VOLUMEN 1, IMAGEN 8

Poema *senryū*: したたるい声で殿さまおつかける
 Con voces mimosas se atrae y se atrapa a un poderoso señor.

Primera *oku-jochū*: サア、はやう御いりあそばせ —¡Vamos, dígnese entrar y divertirse!

Señor (*tonosama*): こりや、なんとするぞへ —Hey, ¿pero qué estás haciendo?

Segunda *oku-jochū*: 御みおびをはやく御ときなさりませ —Por favor, dígnese zafar
 su preciosa faja del quimono...

Lectura de la imagen:

El serio samurái se resiste a que lo desnuden, lo que muestra su disciplina y austeridad. Una interpretación podría leer la imagen como un ataque sexual que, sirvientas de su propia casa, o cortesanas en alguna elegante casa de té, le estuvieran perpetrando. Instrumentos musicales se encuentran presentes en numerosas escenas, componiendo los tradicionales divertimentos elegantes introducidos de China; en esta escena se observa un *koto* 琴 y un *shakuhachi* 尺八, que aluden, respectivamente, a lo femenino y a lo masculino —en la retórica de la erótica china “tocar la flauta” es una imagen eminentemente fálica. En ambientes de comerciantes y en los barrios de placer, el *shamisen* 三味線 será el instrumento musical por excelencia. Los adornos son de festividades de primavera (flores de ciruelo, *ume* 梅, motivos de paulonia, *kiri* 桐, en la puerta corrediza; una amplia y refrescante veranda; motivos de perfumes de Genji 源氏 en la faja del quimono, y de agua, flores y mariposas en los textiles). ¿Podemos leer la resistencia del samurái como fingida parsimonia?, pues, ¡cómo no capitular ante tan primorosas y refinadas criaturas!



VOLUMEN 1, IMAGEN 9

Poema *senryū*: あの後家はひだるからうとをろかなり
 ¡Aquella viuda estaba tan hambrienta, casi a punto de enloquecer!

Viuda: これではらまぬといふから、いくつもつづけてして下んせ
 —Si usas esto, no me embarazarás. ¡Así podemos darle una y otra vez!

Hombre: これはきついちへの —Ah, ¡eres toda una experta!

Lectura de la imagen:

Se observa aquí la utilización de un procedimiento anticonceptivo de la época. Yotsume-ya 四ツ目屋,⁶ una casa famosa en Ryōgoku 両国 por vender drogas contraceptivas o abortivas, así como para excitar y ejercitar los sentidos, estuvo en actividad durante todo el periodo Edo y es notable la presencia de muchos de esos instrumentos, en uso o en exhibición, en las imágenes *shunga*. La ambigüedad del poema, en cuanto a quién estaba quedando como “tonto”, *orokanari* 愚かなり —si la viuda o el pobre que intentaba consolarla, pero que terminó por quedar fatigado ante tanta exigencia— es parte de la lengua japonesa y amplifica la picardía de la situación. La casa espaciosa nos señala que se trata de una viuda rica; en muchas obras urbanas se dice de este personaje que evitaba casarse de nuevo para poder disponer de su poder en todo sentido. Su quimono, con motivos de hortensias, *ajisai* 紫陽花, la muestra como disponible ante todas las cosas del amor. Esas viudas, en el *shunga* en general, son representadas con frecuencia como más viejas que sus parejas, más experimentadas, más voraces y, nada raro, insaciables, que engañan a muchos pseudocazadores de sexo, los aventajan y los consumen, denuncian así el mito de la “viuda negra”. En el jardín, se pueden ver cactus, *saboten* サボテン, una planta carísima recién importada en la época por los holandeses de Nagasaki; la variedad de especies, en general importadas y cultivadas cuidadosamente, refleja la moda de “plantas y flores” que asoló a los habitantes de Edo, y que difería del cultivo del *bonsai* 盆栽, un hábito más tradicional y practicado por hombres. Se puede apreciar también que la viuda rica mima con alimentos y sake a su objeto sexual, mientras toma todos los cuidados para evitar un embarazo indeseado.

⁶ Durante el periodo Edo, la tienda Yotsume-ya, situada en el puente Ryōgoku, era célebre por sus juguetes sexuales y por los afrodisiacos que comercializaba; se convirtió en tema de numerosos poemas *senryū*. El nombre de la tienda (cuatro ojos) se debe al hecho de que, ya sea durante el día o por la noche, permanecían encendidas cuatro fuentes de luz que le servían de marca comercial.

VOLUMEN 2

Poema *senryū*: さくらさぞくるわのうちの茶身さへ遊女高尾
 Y cual flor de cerezo, la cortesana Takao,⁷ elegancia pura del palacio
 de los placeres.



VOLUMEN 2, IMAGEN 1

Poema *senryū*: 麦ばたけざは△ざいと二人にげ
 Vagabundeando súbitamente por entre los trigales, los dos se escabullen.

Hombre: ざいしよへはいらぬまへ、ちよつと△—¿Qué tal un rapidín antes
 de llegar al pueblo, qué tal?

Mujer: へびがいほせぬかへ—Uy, ¿no habrá ninguna culebra?

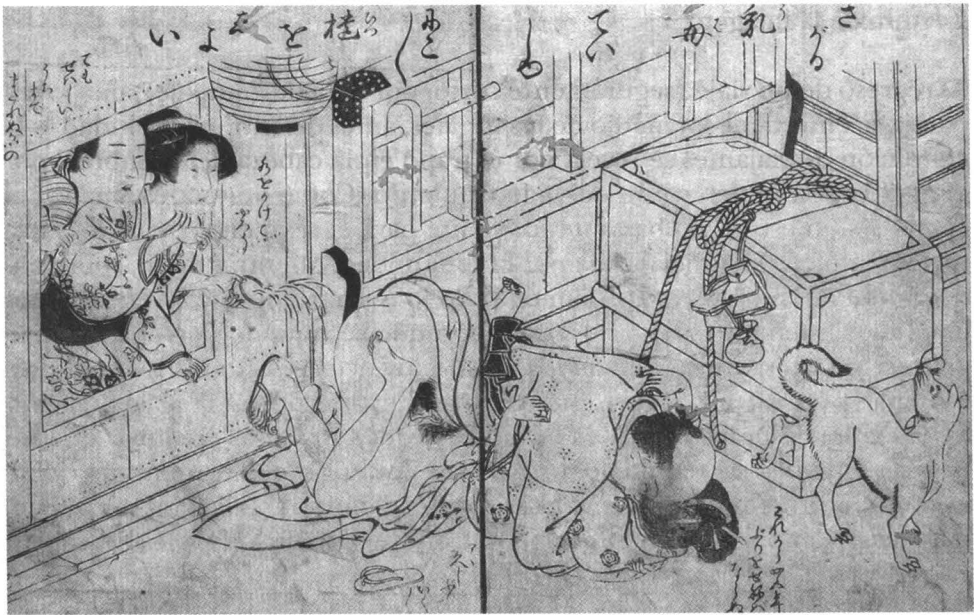
Niño 1: いぬをけしかけろ—Oye, ¿vamos a espantar aquel perrito?

Niño 2: ほうやほう△△—¡Shhu, perrito, shhu, shhu!

⁷Takao 高尾 fue un nombre de cortesanas del barrio de placer de Shin-Yoshiwara 新吉原, que perduró por siete generaciones, u 11 según algunos estudiosos. Takao II tuvo relaciones con Tsunemasa; Takao V y XI, con grandes señores locales; Takao VI es conocida por haber tenido relaciones con trabajadores ciudadanos.

Lectura de la imagen:

Al regreso de un viaje (seguramente corto, por falta de equipaje), una joven pareja se entretiene en medio de los trigales, antes de entrar a la ciudad —la condición de viajeros se revela por el trapo en la cabeza del hombre y por el gorro en la mujer, caído del lado izquierdo. Como apunta Akamatsu, el campo es un escenario bastante frecuente para el sexo entre aquellos cuya relación no ha sido oficializada por la comunidad. Mientras tanto, rompiendo con el anonimato y el aislamiento de la escena, robustos y energéticos chiquillos intentan espantarlos, creyendo que se trata de perros: una imagen clásica que remite a una vida rural muy activa en todos los sentidos. El tema es por demás recurrente en las estampas eróticas, la aproximación de los animales a los humanos en una actividad a ambos común y que no necesariamente está teñida de negatividad. Antes, revela de un modo directo un humor un tanto primitivo. Los diseños de niños realizados por Shigemasa casi siempre poseen el mismo patrón: rechonchos, de pies descalzos, corren y ríen.



VOLUMEN 2, IMAGEN 2

Poema *senryū*: さがる乳母ていしゆにこゝ櫃をしよい
 Nodriz de vuelta al hogar, marido encantado de su baúl cargar.

Nodriz: これから四五年ぶりをせねばならぬ—¡En estos días lo tenemos que hacer como si fuera por cuatro o cinco años!

Marido: ア、久しぶり、いくゝ—Ah, ¡cuánto tiempo! ¡Me vengo, ya me estoy viniendo!

Hombre: でも、せはしい。うちまでまたれぬかの—¡Pero qué prisa! ¿Será que no pueden esperar hasta llegar a su casa?

Mujer: 水をかけてやろう—¿Vamos a echarles agua?

Lectura de la imagen:

Echar agua “para enfriar” parece haber sido un hábito muy común en relación con perros que copulaban en las calles; imposible hacer aquí una asociación más directa. En general, una nodriza se marchaba de su pueblo e iba a vivir con una familia que la contrataba por largo tiempo, por lo que tenía pocas oportunidades de regresar a su hogar. La pareja que comenta la acción ejerce el papel de juez de la situación representada, lo que incrementa la picardía y el humor. La animalización, que aparentemente rebajaría a los seres humanos, está expresada de modo directo y risible, pero con una especie de simpatía, lo que nos lleva a concluir que los personajes representados se conocen. La irrealidad del espacio en que se encuentra la pareja —difícil decir si se trata de una puerta o ventana, o algo diferente— nos muestra la artificialidad de la construcción de la escena, empero su evidente efectividad. Puede suponerse que se trata de un callejón, una vista lateral de algún restaurante, como se nota por el farol, *chōchin* 提灯, revelado en la mitad superior izquierda de la imagen. Sobre el baúl, colgados, hay un par de *takageta* 高下駄, chanclas altas para la lluvia o nieve, y una botella de sake. El armazón de madera que se encuentra sobre ellos, *shōgi* 床机, era bajado en el verano para servir de asiento, lo que muestra que están en un espacio público. De más está señalar que los gatos también eran entonces símbolos eróticos.



VOLUMEN 2, IMAGEN 3

Poema *senryū*: てんば下女寝所へまきを一つ本もち
 Sirvienta ingeniosa, en su cuarto un palo reposa.

Mujer: おまへばかりすんで、わたしにもさせて下んせ —Sólo eres tú quien
 goza, ¡hazme venir un poco!

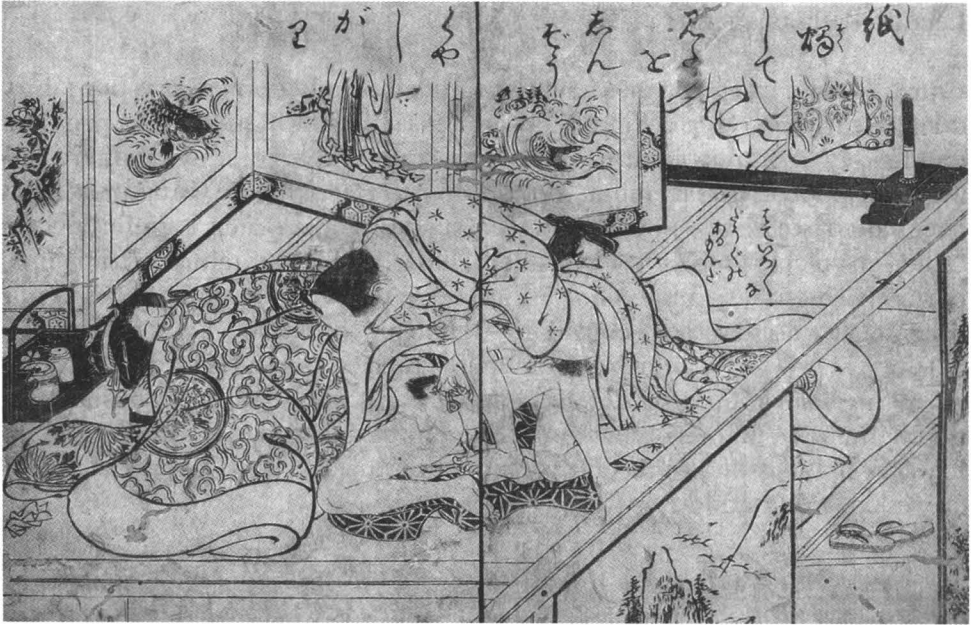
Hombre: そんならまたんせ、しょうがある —Ah, espera un poco, dame
 un chance.

Mujer sola: さう／＼しい。ねつかれるものではない —Qué barullo, así no hay quien
 duerma.

Lectura de la imagen:

Gejo 下女 es la categoría más baja para una empleada doméstica y, por tanto, debe encargarse de la cocina, o de otra cosa que implique menos proximidad física a la familia central. Hay algunas, sin embargo, muy zalameras: vivaces y trigueñas, que terminan por ser blanco frecuente de visitas nocturnas (*yobai*) de parte de otros empleados o hasta del propio señor. La referencia al “palo” en su cuarto se asocia a “madera, leña”,⁸ su instrumento de trabajo, o, pertinentemente, según explica Freud, se convierte en el símbolo fálico por excelencia, que sirve para convidar o desalojar, con toda la ambigüedad exigida por el deseo. La interpretación más clásica en Japón sería la que lo considera un instrumento de defensa contra visitas indeseadas. No obstante, si nos atenemos a la interpretación de Shigemasa, cuando el hombre dice que hay otra manera de satisfacerla, terminamos por asociar al poema el “palo” que es, tal vez, un dildo.

⁸ “Madero”, “leño”, en japonés coloquial del periodo Edo, también implicaba falo. (*N. del traductor.*)



VOLUMEN 2, IMAGEN 4

Poema *senryū*: 紙燭して見たをしんぞうくやしがり
 ¡Ah, cómo sufro! A la nueva chiquilla apenas puedo espiarla a hurtadillas...

Hombre: はて、いろ／なだうぐのあるもんだ — ¡Pues al final, no es que existan en verdad aparatos tan diferentes...!

Lectura de la imagen:

El poema habla de utilizar *shisoku* 紙燭, un pedazo de papel empapado en aceite que hacía las veces de lamparita cuando se prendía, de uso normal en las casas para aquellas actividades que no requiriesen mucho tiempo, de manera que, por ejemplo, sirviese para espiar disimuladamente a la moza que ejerce el papel de *shinzō* 新造, “recién hecha”; es decir, la auxiliar de la cortesana principal, a la que no se podía tocar, según las rígidas reglas de los establecimientos de las áreas de placer. Todavía vistiendo quimono de mangas largas, las *shinzō* eran teóricamente vírgenes y tenían casi 16 años, y no era su obligación entretener a los clientes, pero sí auxiliar a su maestra. La joven aquí representada acaba de dormirse profundamente. Puede notarse el ambiente de su aposento, decorado con motivos y patrones chinos, así como la caja de tabaco. El poema se refiere a Yoshiwara 吉原, pues, en el periodo Edo, utilizar *shisoku* se vuelve típico de los barrios de placer.



VOLUMEN 2, IMAGEN 5

Poema *senryū*: そのおとこその下女ひる物いわず
Ese hombre, esa empleada... ¡y de día ni se hablan!

Empleada: ア、わたしも子ができさうだ。ア、いく／＼—Ah, de esta forma de seguro viene niño. Ah, ¡me vengo, me vengo!

Empleado: おれもいく／＼—¡Yo también, yo también, ahí voy!

Patrona: ふりだしをくりやれよ —¡Traiganme el remedio!

Lectura de la imagen:

Al tener que ocultar su pasión durante el día, pues no es oficial, la pareja se comunica solamente por la noche. Mientras, la patrona enferma da una oportunidad de momentos de deleite complementarios. Según el parlamento de la empleada —donde se da crédito a que si el acto sexual fuese realmente bueno terminaría en gravidez— se puede suponer que la patrona también está embarazada: se encuentra resguardada en un estrado especial, con una faja en la cabeza y con quimono cobertor. Los trastos que están en el aposento de al lado sirven para preparar el medicamento (*furidashi* ぶりだし), gracias a un proceso en que se coloca el polvo en un saquito y se disuelve en agua caliente, manipulándolo al mismo tiempo. Aquí se podría cuestionar quién es el hombre, si el empleado o el mismo patrón.



VOLUMEN 2, IMAGEN 6

Poema *senryū*: かこいものいつどう来るかつつはらみ
 En la casa de la amante, cuándo, cómo, vendrá el embarazo.

Patrón (*danna*): かたびらは何がよい —¿Un quimono, cuál quieres?

Amante: あのな、ア、どうも —¿Pues...?, ah, ah, dale, qué rico...

Empleada: さけかいにやつたるすとは、あんまりせはしいぞ —En el santiamén en que fui a comprar bebida... —¡ah, pero qué veloces!

Lectura de la imagen:

En la casa de la amante (*kakoimono* 囲い者, “persona abrigada”, o *mekake*) generalmente el protector le proporcionaba una empleada, quien, como es aquí el caso, era más vieja. No trae cejas, signo de su condición de ser ya madre (imperdonable en una mujer bonita). Se trata de una casa de buena calidad, con un área reservada para las necesidades higiénicas separada (se ve la ventana redonda del baño); al frente, un recipiente para lavarse (*chōzu bachi* 手水鉢), y una planta *asagao* (campanita), que marca el cuarto mes del verano, estación que también se indica por la presencia del mosquitero plegable. El protector, con palabras amables, en el momento de éxtasis promete comprarle un quimono ligero de cáñamo (*katabira* 帷子). Se nota la ambigüedad en el poema, “cuándo, cómo, vendrá”, puede referirse tanto al amante como al embarazo, que no parece ser tratado de modo grave en las estampas. Antropológicamente, la concepción nuclear de la familia no se aplica a los usos y costumbres del periodo Edo, como se nota por el propio concepto de *iemoto* 家元, seguido por las organizaciones políticas, comerciales y artísticas.



VOLUMEN 2, IMAGEN 7

Poema *senryū*: よしなあのひくいはちつとできかかり
 “—¡Déjame!...”, pero en su voz baja, ya hay un poco de declinar.

Hombre: これ、ちつとはなしがある。きいてくんな —Oye, tengo que hablar contigo. Ven, que te cuento.

Muchacha: あれさもふ、およしなさりませ —Ah, me dejas en paz, por favor.

Empleada: すけべいなおとこだ —Es un tipo sin vergüenza alguna.

Lectura de la imagen:

El poema alude a una situación de inicio de una simpatía amorosa, y Shigemasa representa a una pareja; ella, todavía, con mangas largas, tímida y reservada; él, más osado. La escena ocurre en un espacio que parece ser un restaurante, probablemente fuera de los barrios de placer. En el aposento contiguo se nota una mesita cubierta con cobija para el invierno (*kotatsu* 炬燵), un recipiente para los tizones de carbón (*sumioke* 墨桶 o *sumibako* 墨箱), y, al lado, una pequeña escoba para las cenizas (*hanebōki* 羽箒). En cuanto al diseño, no deja de sorprender la posición de la cabeza del hombre, completamente fuera de proporción, aunque el “realismo” no era una preocupación para los ilustradores de escenas eróticas.



VOLUMEN 2, IMAGEN 8

Poema *senryū*: 炬燵にて毛もつたをはくおもしろさ
 ¡Ah, el placer de usar la horquilla del pelo debajo de la mesita
 de invierno!

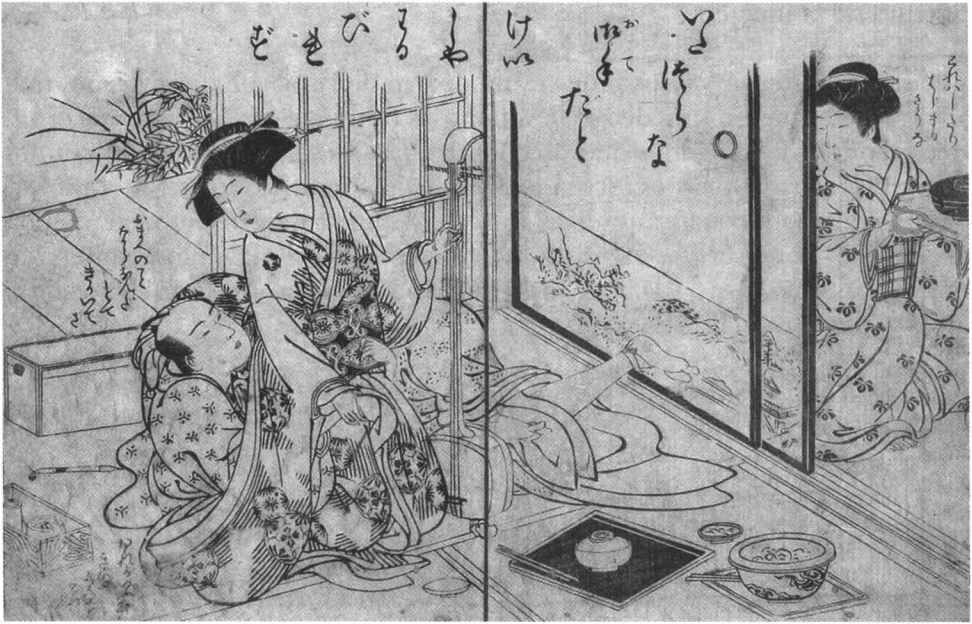
Hermana más vieja: ここをよんで見な —Mira a ver si puedes leer aquí.

Hombre: ここがよく出来た、ここが^ —Aquí está muy bien hecho, ¡aquí,
 aquí!

Hermana más joven: ア、わるいこと、いやさ此もんくが —Ah, qué malo está eso,
 qué infame esa frase...

Lectura de la imagen:

La imagen anterior ya nos muestra una parte de la mesita de invierno, que aquí se descubre en una de sus más famosas funciones en las pinturas eróticas: esconder las acciones que suceden bajo la mesa. La asociación con las horquillas para el pelo es jocosa e inmediata, como nos muestra el pintor. Se trata de una escena tranquila al interior de una casa próspera, en un aula de lectura —a no ser por el gato que todo percibe y mira de modo amenazador la usurpación de su lugar favorito. Sitio peligroso, pues debajo de la mesita se coloca el brasero...



VOLUMEN 2, IMAGEN 9

Poema *senryū*: いたづらな御手だけげいしやわるびれず
Apenas una jugarreta no basta para ver mal a una geisha.

Cliente: おれがいふこときいてくんな。フム／＼—Escucha lo que te digo, anda, anda.

Geisha: おまへのことならなんだとてきかいでさ —Si fuera algo relacionado contigo, ¡claro que oigo!

Sirviente: アララ、これはしたり。はじまるさうな —Ji, ji, qué cosa. Parece que ya va a comenzar...

Lectura de la imagen:

La geisha se encuentra en una casa de té, entreteniendo a un cliente con sus dotes musicales en el *shamisen*. De acuerdo con las reglas de los barrios de placer, las geishas no debían prestar favores amorosos, pero se sabe de muchos ejemplos que demuestran lo opuesto. Escena típica del avance masculino en un ámbito especializado.

VOLUMEN 3

Poema *senryū*: わが恋る人も見るらん月こよひ遊女薄雲
 Ah, en esta noche, ¿será semejante a mi amada la gran cortesana Usugumo?



VOLUMEN 3, IMAGEN 1

Poema *senryū*: 此あばた見つけなんだと中のよさ
 Por llevarse tan bien, no reparan en sus cicatrices.

Hombre: 此ごろにさじきをかりて、ふたりこつそり見にゆこふの —¿Qué tal si conseguimos unas entradas y vamos a ver una obra de teatro, sólo nosotros dos, a escondidas?

Mujer: それはよふござんしやう。アレ、またかいな、ひらえな —Ah, creo que estaría tan bien... ¡Vamos, vamos!, ¿otra vez...?, ¡para!

Lectura de la imagen:

Se observa el interior de una casa rica, con profusión de objetos lujosos: una mesita con una escultura exótica china al fondo, muchas pinturas de estilo chino, un gran espacio para el nicho de honor *tokonoma*, con estantería donde se colocan cajas para los ornamentos preferidos. Una espada, sin duda muy fálica, se encuentra cubierta, pues “no se repara en sus cicatrices/heridas/marcas”. Marcas también presentes en el tazón, motivo muy femenino, que está quebrado. Las “entradas para el teatro”, *sajiki* 棧敷, del mundo del kabuki o de las luchas de *sumō* 相撲 están haciendo referencia a los locales para sentarse en palcos, más elevados que el piso de madera. Se sabe, por las estampas, que esos espectáculos eran muy concurridos, lo que nos lleva a concluir que la pareja representada aquí debe ocultarse para no ser vista, porque su relación no es reconocida socialmente.



VOLUMEN 3, IMAGEN 2

Poema *senryū*: 小しやうよくしんまくをするけさごろも
Muestra el chico que tienen ropas de monje bien cuidadas.

Monje: これ、たのも。おれがいふこときかぬと、こほりのうへだぞ
—Hey, te estoy advirtiéndote. Si no haces lo que te digo, te voy a castigar.

Chico 1: アレ、そつおんさん、アノこえをききな —Oiga, señor monje,
¡oiga aquellas voces!

Monje jefe: ア、うん^ —¡Ah, hum, hum!

Chico 2: しずかに^ —¡Quieto, quieto!

Lectura de la imagen:

El poema alude en sí al trabajo cuidadoso de los chicos que servían en los templos budistas (estaba prohibida la entrada a las mujeres y los monjes no podían casarse). Sin embargo, cuando aparecen como parte del universo de los placeres, los monjes siempre se muestran muy erotizados y, no rara vez, vulgares en su avidez erótica; no sólo en relación con los jovencitos sino también con cortesanas maduras, una imagen presente desde siglos atrás en la literatura y las artes visuales. Por la conversación, se nota un dominio de los muchachos sobre los monjes (el primero parece tentar al monje convidándolo a escuchar lo que pasa al lado; el segundo le pide que se quiete). La orquídea, en un vaso precioso para flores caras, muestra un cierto gusto estético por parte de los monjes. El crisantemo, por excelencia flor del “amor entre hombres”, se encuentra obviamente estampado en el quimono del primer chico. Como en otras imágenes, se expone al espectador la vista del miembro sexual erecto o en penetración.



VOLUMEN 3, IMAGEN 3

Poema *senryū*: 夜ざくらはとしよりの見るものでなし
Cerezos nocturnos, no para ojos de viejos.

Cliente viejo: あれはたれだか、びなものだ —¿Quién será aquella persona?
¡Es extraordinaria!

Shinzō: もふし、おいらんが今そこへいきなんすにへ —Señor, la gran cortesana
enseguida estará con usted.

Oiran: こんやよいしゆびがあろ —¡Esta noche todo saldrá de maravillas!

Cliente joven: 此手はきつい御ねつの —¿Qué mano tan caliente!

Kamuro: きんしさん、きやうざんさんききなんしたら —Señor Kinshi,
¿y si el señor escuchase [la música de] Kyōzan?

Lectura de la imagen:

Una imagen típica de una *ageya* 揚屋 (casa de encuentros) de dos pisos, en los barrios de placer, en las que encantos y posiciones se interpenetran en un universo complejo: el viejo, supuestamente rico y especializado en los caminos del amor, *tsūjin* 通人, guía y cliente habitual de las zonas de placer, toma una posición superior desde la distancia, contempla otras “flores nocturnas”, quienes, por cuenta de la posición de su mirada, estarían en procesión calle abajo (*oiran dōchū* 花魁道中); el joven y vigoroso no tiene tanto poder de continencia y roba minutos de atención de la cortesana mayor, protegida por sus asistentes, muestra así ser un principiante, *hankatsū* 半可通, todavía muy limitado en los juegos y seducciones del amor. El poema hace referencia a la contemplación de las flores del cerezo —que, llegada la noche, son las propias cortesanas— como una actividad no para ser hecha por viejos. No obstante, la imagen contradice el verso, pues sus ojos se dirigen hacia nuevos botones. En efecto, vemos en las estampas eróticas japonesas que los juegos sexuales no conocen discriminación por cuenta de edad, grupo o práctica.



VOLUMEN 3, IMAGEN 4

Poema *senryū*:

けいこ所のはははいやみなことも見る

Siempre atenta, la madre ve todo durante las clases particulares.

Alumno más viejo:

又 むまいぞ／＼—Ah, como siempre, ¡qué excelente!

Instructora:

マ、遊さん、アレ見るな。をや、どふせうの—Hey, señor Yū, no esté mirando para aquello. Argh, ¿qué hacer con usted?

Madre:

はて、つぎものにはこまるぞ—¡Así, será un problema para el próximo!

Madre/Alumno más viejo:

せんちやう、わるじやれしやるな—Señor Sen, ¡pare de hacer travesuras!

Lectura de la imagen:

Una joven que enseña a tocar *shamisen* en clases particulares atrae a muchos alumnos, debido no sólo a sus dotes artísticas sino a su belleza y palabra. Las clases particulares fueron bastante comunes durante el periodo Edo al haber ejercido muchos samuráis empobrecidos la función de enseñar los clásicos chinos, la caligrafía y las artes marciales a una población ávida por el conocimiento. Mientras, en lo relativo a la música y al canto (*hautu* 端唄, *kouta* 小唄, *nagauta* 長唄), el número de instructoras parece haber sido dominante —ya en Ihara Saikaku 伊原西鶴 la protagonista de *Kōshoku ichidai onna* 好色一代女, en uno de sus muchos episodios, coloca un cartel en un cuarto que alquila y se pone a enseñar a escribir cartas de amor, cuyo fin último es, evidentemente, practicar ella misma los juegos del amor. La madre de la instructora, por tanto, debe estar muy atenta. Pleno de sobreentendidos, el diálogo deja entrever la metáfora visual de acariciar la pipa (claramente fálica), mientras el hermano, joven y rapado, de la instructora también se divierte con ella. La ambigüedad del término *tsugimono* つぎもの contribuye con el humor: el primer significado se vincula con la actividad que la madre ejecuta, la costura (“ah, voy a tener problemas para dar la próxima puntada”), lo que mostraría a una madre ajena a lo que pasa en el aposento vecino, o, lo que es más probable, alude al próximo alumno que vendría a tomar clases (“ah, vamos a tener problemas con el próximo aprendiz”) o, aún más, pudiera relacionarse con el próximo discípulo artístico vinculado al estilo del pintor, en una referencia metalingüística.



VOLUMEN 3, IMAGEN 5

Poema *senryū*: きせるにてよせる屏風のもどかしさ
Halar el biombo con una pipa, ¡malabarismo puro!

Hombre: 久しぶりでの上しゆび —¡Hacia tiempo que no la pasaba tan bien!

Mujer: あんまりしら／＼しい —Estamos totalmente al descubierto...

Mujer que espía: はて、すかさぬことの —¡Ay, ay! ¿Y no piensan parar?

Lectura de la imagen:

En una habitación de un barrio de placer, una mujer finalmente consigue acostarse con su admirador, lo que parece que no era tarea muy fácil. La privacidad es un concepto inexistente en las imágenes eróticas, lo que lleva a suponer que esta pareja seguramente no era aceptable según las normas mercantilistas que marcaban las relaciones en estos espacios. Empero, aun ocultándose bajo el biombo, que es jalado por la pipa, las puertas detrás de ellos se encuentran abiertas de par en par.



VOLUMEN 3, IMAGEN 6

Poema *senryū*:

かこわれへ髪のあるのがきてぬすみ
 Qué estafa, cuando visita a la amante, otro que tiene cabello.

Monje protector:

ぐそうがたんせいを見給へ—¡Ven, para que aprecies
 las técnicas cuidadosas de este señor monje!

Amante de la mujer:

此たんせいをしらぬがほとけだ—¡Es un monje que nada
 sabe de esta técnica cuidadosa [de caricias]!

Amante del monje (mujer):

今かつてへゆきなさんしよ—¡Ves, ya se va para allá,
 para la cocina!

Lectura de la imagen:

Los monjes se rapan el pelo y esa condición sígnica los distingue rápidamente. De igual forma, los monjes que aparecen en las imágenes eróticas son con frecuencia presas de Eros, ya sea con sus jóvenes aprendices o manteniendo una residencia para una amante, como es el caso de esta estampa. Al cuidar orgullosamente de sus flores —es de noche, pues la visita a la amante debe ser encubierta—, se le olvida cuidar de su “otra flor”, como se aprecia si se observa más cuidadosamente por detrás de ella. Los crisantemos marcan el otoño, pero también indican, como se vio, el “amor entre hombres”. Un monje que mantiene a una amante es parte de la retórica del *shunga*, aunque es más común su presencia con los chicos que los sirven o con viudas a quienes visitan como consuelo religioso.



VOLUMEN 3, IMAGEN 7

Poema *senryū*: にげるその宵にしげ／うらへ出る
 En la penumbra de la noche, escabullirse muchas veces y salir
 a los callejones.

Mujer: 此つつみをもつていつてくんな。おしつけここにまつているから
 —Llévame este paquete. Me quedaré esperando aquí; ahora, ahora.
 Hombre: しよじのみこみ／ —Ok, ¡comprendido!
 Perro: わん／ —¡Jau, jau, jau!

Lectura de la imagen:

Ya se vio anteriormente la incontinencia amorosa de parejas en medio de espacios indebidos: beben disimuladamente las delicias del sexo en variadas situaciones. Aquí, la joven viste mangas largas, por lo tanto, se trata de una muchacha todavía soltera, que aprovecha un momento fugaz con su amante, disfrazado con un paño en la cabeza. El perro, mientras, dispuesto a descifrar aquellos actos que se quieren ocultar, no se deja engañar.



VOLUMEN 3, IMAGEN 8

Poema *senryū*: じつとしていなと四五まいくちでとり
—¡Quédate quieto! —dice ella, mientras toma con la boca cuatro
o cinco hojas.

Hombre: ひるからはこられぬ —No voy a poder venir después del almuerzo.
Mujer 1: そんなら十七日をしまっているによ —Entonces, ¿por qué no compras
mis Diecisiete Días?
Mujer 2: そんならいつて又きなよ —Bien, pues..., ya me voy y después regreso.

Lectura de la imagen:

Por la ausencia de cobertores y la simplicidad del local, se supone que se trata de un barrio de placer que no es el famoso Yoshiwara. El universo de las mujeres que sirven en las artes del amor es puesto aquí al descubierto. Sería una ambigüedad presente si la conversación de la mujer 2 no correspondiera al amante: o ella tiene que realizar una vuelta por otras “salas de té” para servir a distintos clientes, o es él quien se debe ausentar por un tiempo para regresar después. Un buen cliente es aquel que viene de día y se va temprano en la noche; o, mejor aún, es aquel que compra de su protegida un tiempo fijo, establecido generalmente en 17 días (*monbi* 紋日), lo que la priva de servir a otros, así como si también patrocinase los presentes necesarios para mantener el encanto de la estación.

CONCLUSIÓN

La interpretación visual frente a los poemas parece estar tan bien definida que uno así no se percata de que fueron compuestos en momentos diferentes, por distintas personas. Signos de usos y costumbres presentan bien el periodo, desde inocentes cultivos de flores hasta descripciones de variadas costumbres sexuales.

La intertextualidad remite a la tradición: cuando leemos *Ise Monogatari* 伊勢物語, un impar modelo de guía poética para las artes amorosas, en toda su más amplia comprensión, se destaca precisamente la relación entre la poesía y el camino del amor. En esta obra de Shigemasa, sin embargo, no se trata ya de poemas *tanka* 短歌, cultivados por los nobles de la corte Heian 平安, sino de poesía *senryū*, gustada por los ciudadanos de Edo, principalmente. La resonancia con el amor se encuentra literalmente expresada en las imágenes, a diferencia de las reticencias de los nobles. Nos aproximamos, por tanto, a un elevado proceso de cultivo de la poesía, procedimiento que vuelve sofisticada la representación del sexo, lo transforma en risa y en alegría, y resulta en práctica y aprendizaje.

Traducción del portugués⁹
Amaury A. García Rodríguez

FUENTES CONSULTADAS

- Akamatsu Keisuke 赤松慶介, *Yobai no Seiai-ron* 夜這いの性愛論, Tokio, Akaiishi, 1994.
 ———, *Yobai no Minzokugaku* 夜這いの民俗学, Tokio, Akaiishi, 1994.
 Yamazawa Hideo 山沢英雄 (comp.), *Haijū Yanagidaru* 誹風柳多留 (5 volúmenes), Tokio, Iwanami, 1963 (1a. ed., 1957).
 Yamaro Shizuko 山路閑古, “Notas”, “Suetsumuhana Yowa” 末摘花夜話, en *Hiseki Edo bungaku-sen* 秘籍江戸文学選, vol. 4, Tokio, Hiwakaku, 1977.
 Yamamoto Seinosuke, *Senryū – Sei Fūzoku Jiten* 川柳一性風俗辞典, Tokio, Makino, 1982.

⁹ Se han cotejado, además, las traducciones de los poemas y diálogos en las imágenes con los originales en coloquial de Edo. (N. del traductor.)

EL COMPLEJO URBANO DE *GINZA YON CHÔME KÔSATEN*:
APROXIMACIONES A LA ARTICULACIÓN VISUAL
DEL IMAGINARIO SIMBÓLICO DE GINZA
ENTRE 1923 Y 1937¹

Emilio García Montiel
Universidad Cristóbal Colón

GINZA EN LA CONFIGURACIÓN DE LOS SAKARIBA MODERNOS

Desde el punto de vista tanto de la formación de un conocimiento como de su difusión, la mayor parte del acercamiento occidental² a la cultura visual japonesa puede ilustrarse como un puente cuyos arranques se cimientan, prioritariamente, en la producción plástica, constructiva y escénica, así como en las teorías estéticas —aunque más frecuentemente en los estereotipos modelados a partir ello—³ de los periodos Muromachi (室町, 1333-1568), Momoyama (桃山, 1568-1603) y Edo (江戸, 1603-1868). Este puente se eleva sobre el periodo moderno (1868-1945),⁴ y desemboca en una contempora-

¹ El presente artículo aproxima —a partir de la ponencia presentada en el Primer Encuentro Iberoamericano de Cultura Visual de Japón— varios de los temas trabajados para el libro *Reconstruyendo Ginza: los espacios simbólicos de la modernidad japonesa*, actualmente en preparación.

² Del mismo modo que este trabajo no sustenta la idea de un Japón culturalmente homogéneo, para el caso de esta y otras consideraciones de carácter epistemológico, los términos *occidental* y *Occidente* son usados únicamente como comodín superficial para identificar, básicamente, la diversa producción intelectual, académica y de divulgación sobre Japón por parte de las potencias europeas y de Estados Unidos, así como su consecuente expansión en términos ideológicos o metodológicos.

³ En "*Ceramic Identity* in Modern Japan: Momoyama Revival and Tea Ceramics" ("*Identidad cerámica* en el Japón moderno: el resurgimiento de Momoyama y la cerámica del té", inédito, 2005, manuscrito proporcionado por la autora), María Román Navarro detalla este proceso de invención de tradiciones a través del estudio del resurgimiento de la cerámica del periodo Momoyama, como parte de los esfuerzos por crear una identidad nacional en el Japón moderno.

⁴ 1945 alude también al límite convencional del periodo menos trabajado por Occidente con respecto a la producción plástica, arquitectónica y urbanística japonesa desde 1868. En

neidad que, a partir de la poderosa atracción que para el *reconocimiento* de la cultura japonesa resultaron la burbuja especulativa a finales de la década de 1980, el espectáculo de la posmodernidad y la caracterización de Tokio 東京 como ciudad cosmopolita, no ha dejado de expandirse —bien en forma de diseño de equipos electrónicos, de manga, de anime o en los cada vez más constantes *remakes* estadounidenses de filmes japoneses— dentro de la propia cultura visual occidental.

Esta constante elisión, por parte de Occidente, del periodo moderno japonés en el campo de su cultura visual (ya sumamente omitido en las historias del arte y de la arquitectura) sigue implicando, por una parte, los remanentes de una construcción subliminalmente esencialista, cuyos esquemas más pedestres suponen la inmanencia de esos estereotipos “tradicionales” en la producción visual contemporánea, así como la equiparación superficial del concepto de modernización con el de occidentalización; por otra parte, el desconocimiento del periodo moderno en, al menos, tres de sus más evidentes perspectivas: como contexto para la legitimación de una cultura nacional japonesa a partir de la *selección* de tradiciones —parte de los estereotipos antes mencionados—, el proceso generador de conceptos y valores que, en el ámbito sociocultural, devendrán instrumental para el análisis de los cambios posteriores a 1945 y, en cuanto sustrato del carácter, la visualidad y la expresión territorial del modo de vida urbano contemporáneo.⁵

rigor, ese límite puede extenderse hasta 1964, cuando, dentro del repunte económico de Japón, los Juegos Olímpicos de Tokio dieron a conocer la Autopista Metropolitana de Tokio (東京高速道路) así como el Estadio Nacional (国立屋内総合競技場) y el Gimnasio anexo (付属体育館), ambos de Tange Kenzō 丹下健三 —paralelos de las metáforas de Jorn Utzon para su Ópera de Sidney y de Eero Saarinen para su Terminal de la TWA como temprana respuesta a la persistencia racionalista, y ejemplos, por otra parte, de la reconsideración de componentes premodernos luego de la crisis de identidad en el diseño arquitectónico japonés de posguerra— o, incluso, hasta 1970, cuando los proyectos metabolistas de la década anterior son finalmente concretados. De cualquier modo, salvo tales ejemplos, poco de la cultura visual japonesa desde la posguerra hasta esos años ha sido estudiada y divulgada en Occidente.

⁵ Aunque analizado desde el punto de vista de los estudios etnográficos en el Japón moderno, Miriam Silverberg también señala la importancia del periodo para inteligir relaciones socioculturales posteriores: “Además, [la etnografía japonesa de la modernidad] nos da un medio para rebasar las interpretaciones habituales de la relación de la cultura japonesa con Occidente, antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial” (“Moreover, it gives us a means of overcoming the standard interpretations of the relationship of Japanese culture to the West before, during and after the Second World War”). Miriam Silverberg, “Constructing Japanese ethnography of modernity” (Construyendo la etnografía japonesa de la modernidad), *The Journal of Asian Studies*, febrero de 1993, p. 31. Uno de los puntos fundamentales de Silverberg, en el mismo artículo, es la importancia que los etnógrafos japoneses, especialmente Kon Wajirō 今和次郎 y Gonda Yasunosuke 権田安之助 —conscientes de las diferen-

Con respecto a los *sakariba* 盛り場⁶ modernos, este sustrato se ejemplifica, en primer lugar, con el propio diseño urbano tomado como tema lúdico; esto es, la configuración de espacios alternativos al desarrollo urbano llevado a cabo hasta 1877⁷ (e incluso hasta las dos primeras décadas del siglo xx) mediante una proyección moderna tanto en diseño como en materiales, de sendas, rutas de acceso, pasos peatonales y mobiliario urbano; espacios que, en su articulación con las funciones allí instaladas, serán escenario de nuevos comportamientos, prácticas, intereses de consumo y moda, y que llegarán a reconocerse como centros eventuales de la ciudad.⁸ En segundo lugar, y par-

cias de clase y de género— concedieron a aquellos territorios culturales (y visuales) no legitimados como “símbolos de la época”, al considerar no sólo al consumidor de la clase media, sino también al consumidor de la clase obrera en sus prácticas de vida cotidiana como constructor de la cultura moderna.

⁶ Trabajado a partir de la definición de Yoshimi Shunya 吉見俊哉, *sakariba* es “una palabra japonesa única” con la que se define el espacio de mayor concentración de interacciones culturales en la ciudad, al cual se acude a disfrutar de restaurantes, cines, cafés, teatros, bares, paseos, tiendas departamentales, clubes eróticos, servicios sexuales, entre otras variadas ofertas. En el caso de la génesis de los *sakariba* modernos, y especialmente en el caso de Ginza 銀座, el propio espacio diseñado a la usanza occidental adquiriría, en su novedad, una función lúdica que conllevaría cambios de actitudes y prácticas, como la aparición de la costumbre de “ir a ver tiendas”, aparte de la propia atracción por los objetos de moda (generalmente de procedencia occidental, bien por concepto o por importación) en los escaparates. (Véase Yoshimi Shunya, “Urbanization and cultural change in modern Japan: the case of Tokyo” (“Urbanización y cambio cultural en el Japón moderno: el caso de Tokio”), México, El Colegio de México (Documento para el seminario *Cultura popular japonesa* impartido por Yoshimi Shunya, en 1994, para la Maestría en Estudios de Asia y África, Área de Japón, del Centro de Estudios de Asia y África, 1994, p. 1).

⁷ Año en que, luego del incendio de 1872, se concluye la reconstrucción del barrio de Ginza, en Tokio, como primer espacio moderno de Japón; esto es, un espacio *occidentalizante* e *incluido*. Estrictamente, los primeros espacios urbanos occidentales, mucho más en construcciones que en planeación, aparecen durante el periodo Edo y coinciden con las legaciones extranjeras, sobre todo en Yokohama 横浜 y Tokio y, eventualmente, con el asentamiento holandés de Dejima 出嶋, en Nagasaki 長崎 y con las construcciones fabriles y administrativas de Thomas James Waters para el clan Satsuma 薩摩藩, en la isla de Kyūshū 九州. Sin embargo, puesto que las legaciones conformaban las zonas habitacionales donde, hasta 1898, fueran confinados los extranjeros, las he considerado espacios *excluidos*. Ginza, por su parte, fue planificada por el gobierno de la Renovación Meiji (明治維新, 1868) con la conciencia de construir un espacio moderno y fue legitimada como tal en sus diversas funciones.

⁸ Hasta la paulatina reconfiguración de la ciudad según patrones modernos, tales condiciones espaciales —en cuanto conjunto urbano— correspondieron exclusivamente a Ginza y, evidentemente, para 1923, año del Gran Desastre de Kantō (関東大震災) ya habían perdido su carácter de novedad absoluta con respecto a la imagen urbana del periodo Edo. La consideración de que, a partir de la época moderna, ciertos *sakariba* (especialmente Asakusa 浅草, Ginza, Shinjuku 新宿 y Shibuya 渋谷) han cumplido, y cumplen sucesivamente, el papel de centros

ticamente desde la segunda década del siglo xx, está la definición arquitectónica para nuevas funciones, caracterizadas básicamente por cafés, tiendas por departamentos, cine-teatros y *boutiques*, las cuales, paralelamente, se convertirán en hitos y símbolos del *sakariba* específico al que pertenecen, así como de la zona caracterizada por este *sakariba*. Por último, junto a las familias de clase media, los intelectuales y los *salary man* サラリーマン se hallan los novedosos *tipos* modernos que, desde el proceso de reconstrucción de Tokio, luego del Gran Desastre de Kantō y hasta el inicio de la guerra sino-japonesa en 1937, serán vislumbrados como los constructores por excelencia de este espacio: las *jokyū* 女給,⁹ y el *mobo* モボ y la *moga* モガ.¹⁰

Aunque tales componentes estructuraron con relativa homogeneidad el aspecto visual de los *sakariba* modernos en los centros urbanos más importantes del país, su sublimación (o legitimación) como elementos característicos de la modernidad tuvo como escenario principal el barrio de Ginza, al sudeste de Tokio. Ginza fue el primer espacio urbano del país concreto según modelos occidentales y, durante la reconstrucción de la capital, se consolidó como principal *sakariba* de la ciudad y llegó a ser identificado no sólo como *centro* de Tokio, sino como *el centro* de Japón. A su vez, Ginza es visualmente identificado con lo que se ha legitimado como su propio centro, la intersección vial de *Ginza yon chōme kōsaten* 銀座四丁目交差点,¹¹ don-

eventuales de la ciudad proviene, por un lado, del carácter eminentemente simbólico del Palacio Imperial (皇居), centro tácito de Tokio, y de su interacción *negativa* o su *impermeabilidad* para con el resto de la ciudad; por otro lado, proviene de las novedades específicas desplegadas por cada uno de estos *sakariba*, no sólo en sus ámbitos espaciales o arquitectónicos, sino también en cuanto escenarios “legitimados” de comportamientos, consumidores, *tipos* y prácticas que han pasado a ser entendidos como característicos de una época (las protestas políticas en Shinjuku durante los años sesenta o las *ganguro* ガングロ y las *yamanba* やまんば en el Shibuya de mediados de los noventa). Véase Yoshimi Shunya, *Toshi no Doramatōrugī. Tōkyō: Sakariba no shakai shi (Dramaturgia de la ciudad. Tokio: historia social de los sakariba)*, Tokio, Kōbundō (吉見俊哉 『都市のドラマトウるぎー。東京・盛り場の社会史』。東京、弘文堂), 1987, donde se analiza este proceso, así como el ya conocido capítulo “Center-city, empty center”, en *El imperio de los signos*, de Roland Barthes: Roland Barthes, *Empire of Signs (El imperio de los signos)*, traducción de Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1982, pp. 30-32.

⁹ Vestida con delantal, sirviendo y acompañando a los clientes en la mesa, la *jokyū* fue la verdadera atracción de los cafés desde el comienzo de esta modalidad de establecimientos en 1911.

¹⁰ Contracciones de la transliteración del inglés *modern boy* y *modern girl*, respectivamente.

¹¹ Literalmente, “la intersección del cuarto bloque de Ginza”, cruce de las avenidas Harumi 晴海通り y Ginza 銀座通り. Territorialmente, Ginza estaba rodeado por cuatro canales y dividido por dos ejes: el norte-sur (Avenida Ginza) definido a partir de los puentes limítrofes Kyōbashi 京橋 -Shinbashi 新橋 y el oeste-este (Avenida Harumi) definido a partir de los también puentes limítrofes Sukiyabashi 数奇屋橋 -Miharabashi 三原橋. Desde 1930, la división administrativa consta de ocho bloques (丁目) que cruzan el distrito de oeste a este y aparecen numerados, sucesivamente, de norte a sur. La Avenida Harumi separa los bloques 4 y 5.

de convergieron, tanto desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico como desde sus funciones, sus consumidores, y los *tipos* anteriormente mencionados, varios de los factores medulares que coadyuvaron a la constitución de Ginza como espacio-símbolo de la modernidad japonesa y cuyas complejas interacciones plásticas, simbólicas, comunicativas y de consumo permiten categorizar a *Ginza yon chôme kôsaten* más que como nodo, como *complejo urbano*. En contraste con el otro gran nodo de la zona, el complejo urbano de Sukiyabashi, vertebrado por el puente del mismo nombre, *Ginza yon chôme kôsaten* aparece definido por la propia distribución vial y peatonal de las avenidas Harumi y Ginza y por las construcciones ubicadas en cada una de las esquinas del cruce: el edificio de la *boutique* Hattori Tokei Ten (服部時計店)¹² y la tienda departamental Mitsukoshi (三越デパート) en las esquinas del bloque cuarto, y por la Cervecería Kirin (キリンビヤホール) y la Cervecería Ebisu (エビスビヤホール) en las esquinas del bloque quinto; todos ellos son ejemplos cimeros de tres de las funciones modernas que alcanzarían su máxima popularidad durante el actual periodo.¹³

En este trabajo se analizan someramente las principales articulaciones visuales y funcionales de esos factores y se las estima, asimismo, dentro del particular contexto de la jerarquización social y del subliminal simbolismo político del barrio. En su conjunto, Ginza es considerado aquí desde sus implicaciones como espacio legitimado, manipulado y promovido para ofrecer, hacia las potencias occidentales, un rostro aséptico de la modernidad japonesa, y hacia el país, una consistente imagen de futuro. Independientemente del análisis morfológico, la visualidad urbana está entendida no únicamente a partir de su expresión territorial o estilística, sino también a partir de la visualidad (y del imaginario visual) de las *acciones* que en ella se concretan; de aquí que la presentación de los rubros antes señalados sea —incluyendo la aproximación a las particularidades socioeconómicas que actúan en la producción de Ginza como *sakariba*, no abordadas aquí en detalle— el resultado de una previa articulación de los conceptos de *escenario*, *actores*, *medios de interacción* (entre los actores y el escenario), *norma* (las constantes de esta interacción) y *ruido* (las alteraciones a la norma).¹⁴

¹² Actualmente, Wakō 和光.

¹³ Ámbito al que también se adherían establecimientos de prestigio adyacentes, como la tienda de perlas Mikimoto (御木本真珠店) o la casa de instrumentos musicales Yamano (山野楽器店).

¹⁴ Para los sustratos de esta categorización en el presente trabajo, véase Yoshimi Shunya, *Toshi no Doramatôrugû. Tôkyô: Sakariba no shakai shi, op. cit.*, pp. 15- 22; también la investigación sobre los distritos de Tokio llevada a cabo por el Departamento de Diseño Arquitectónico del Instituto Tecnológico de Tokio: Tsukamoto Yoshiharu, Tominaga Hiroki, Katayanagi Takaha-

GINZA YON CHÔME KÔSATEN

De los dos nodos (y complejos urbanos) que a partir de 1923 y hasta 1958¹⁵ realzarían conjuntamente el carácter lúdico del barrio de Ginza —Sukiyabashi y *Ginza yon chôme kôsatén*—, el primero significó, ante todo, la recuperación moderna de los espacios de ocio tradicionalmente ubicados en los arranques de los puentes y la recomposición del componente fluvial como paisaje,¹⁶ así como el punto de tránsito de la clase media relativamente reciente y de los empleados del barrio de oficinas de Marunouchi 丸の内 hacia los mayores espacios de consumo de Ginza (figuras 1 y 2). Este tránsito connotaba también la ruptura de la frontera cultural tradicional entre Yamanote (山手, la ciudad alta) y Shitamachi (下町, la ciudad baja); esta última incluía a Ginza. Estos espacios, definidos principalmente por los establecimientos a lo largo de las avenidas Harumi y Ginza, tenían su punto nodal en la intersección de *Ginza yon chôme kôsatén*, complejo urbano cuyo carácter de símbolo del barrio (ya presente desde la reconstrucción de Ginza en 1877, en el occidente de la propia intersección, cruce de las dos avenidas más anchas de la ciudad diseñadas con aceras arboladas) sería gradualmente reforzado, primero, con la paulatina sustitución de la función informativa por una función netamente comercial, ocurrida hacia finales del periodo Meiji (1868-1912);¹⁷ luego, después de 1923, por la ocupación del lugar por establecimientos emblemáticos de dos de las nuevas funciones lúdicas y de consumo desarrolladas desde principios de siglo (cerveceras y tiendas departamentales) y, finalmente, con la conclusión, en 1932, del edificio de la joyería Hattori Tokei Ten, diseñado por Watanabe Hitoshi 渡辺仁. Todo ello se añade a la ya notoria centralidad del cruce dentro de los esquemas del transporte público hasta donde, y sin necesidad de trasbordo, llegaban líneas de tranvía desde Shinjuku, Aoyama 青山, Shinagawa 品川, Meijichōshako Mae 明治長車庫前, Asakusa Kaminari-

shi, Kurabayashi Takahiko, Tamai Yoichi y Mitsui Yusuke, “Kubunkasareta Tōkyō no fairu. Daijeshuto han” (“Carpetas de subdivisión de Tokio. Versión abreviada”). 10+1, 29, Tokio, INAX Shuppan (塚本由晴、富永大毅、片柳恭志、倉林貴彦、玉井洋一、三井祐介。「細分化された東京のファイル ダイジェスト版」。『10+1』。東京、INAX 出版, 2002, pp. 101-116.

¹⁵ Año en que se desecó el canal Sotobori 外堀 sobre el cual cruzaba el puente Sukiyabashi.

¹⁶ Jinnai Hidenobu, *Tōkyō no kōkan jinruigaku (Antropología espacial de Tokio)*, Tokio, Chikuma Shobō (陣内秀信。『東京の空間人類学』。東京、筑摩書房), 1986, pp. 248-249.

¹⁷ Por la gran cantidad de diarios que hasta esas fechas tuvieron su sede en la zona, Ginza también era conocido como el “barrio de la prensa”. Hasta entonces, tres diferentes diarios (*Chōya Shinbun* 朝野新聞, *Eiri Chōya Shinbun* 絵入朝野新聞 y *Mainichi Shinbun* 毎日新聞) tenían sede en el cruce. En 1895, la compañía Hattori se instalaría en las dependencias del *Chōya Shinbun*, el edificio sería ampliado y coronado con una torre con reloj.



Figura 1. *El complejo urbano de Sukiwabashi*. En primer plano, en el desvío del canal en el quinto bloque de Ginza, aparecen el edificio alargado de la escuela primaria Taimei (泰明小学校) —cuya fachada norte corre paralela al canal—, inaugurada en 1929 y diseñada por Harada Toshinosuke 原田俊之助, de la Sección de Arquitectura del Departamento de Obras Públicas de la Ciudad de Tokio (東京市土木局建築課). Entre la fachada semicircular este de la escuela y el puente Sukiwabashi, se encuentra el parque asociado a la misma. Aún existentes, son ejemplo de los conjuntos parque-escuela primaria que después del Gran Desastre de Kantō devinieron centros barriales como parte del plan de protección en caso de temblores o incendios, donde el parque funcionaría como espacio ignifugo. Sobre el solar a la derecha del parque, y contiguo al puente, se concluiría, en 1934, el edificio de oficinas Kyōdō Tatemono Biru 共同建物ビル (véase la figura 2). Del otro lado del puente, en el distrito de Yūrakuchō 有楽町, se encuentran el Nihon Gekijō (de fachada semicircular), y a su lado el edificio del Asahi Shinbun 朝日新聞 —terminado en 1927 con diseño de Ishimoto Kikuji 石本喜久治 y considerado uno de los máximos símbolos del expresionismo en la arquitectura japonesa— y contiguo al mismo, también enfrentando el canal, el teatro Hōgakuza 邦楽座, diseñado por la Oficina de Arquitectura de Kataoka Matsui 片岡松井建築事務所 y finalizado en 1924. El reflejo del Asahi Shinbun en las aguas del canal era una de las más afamadas imágenes de belleza escénica de la ciudad moderna



Figura 2. *Ginza visto desde el distrito de Yūrakuchō*. El puente Sukiyabashi se convierte en la Avenida Harumi que funciona, a la vez, como límite y conexión entre ambos distritos, así como paso hacia Ginza desde la colindante zona de Hibiya 日比谷 y desde el distrito de Marunouchi, al noroeste de Ginza. A la izquierda, el Nihon Gekijō, y al fondo, el Hattori Tokai Ten. A la derecha, el Kyōdō Tatemono Biru, diseñado por Satō Kōichi 左藤功一 y concluido en 1934, otro de los hitos del complejo de Sukiyabashi, tanto por la exhibición de equipos eléctricos modernos de la Compañía de Electricidad Matsuda (松田電気会社) como por sus puertas automáticas y, especialmente, por el faro en su torre que, en la noche, iluminaba Ginza. El edificio era también conocido como Edificio Matsuda (マツダビル) y Edificio Eléctrico (電気ビル)

mon 浅草雷門, Komagome 駒込 y Aoyama Roku Chōme 青山六丁目, entre otras (figura 3).¹⁸

EL EDIFICIO HATTORI TOKEI TEN Y LA PLAZA-ESQUINA

Con una fachada de composición simétrica, ligeramente redondeada en el lienzo de la esquina, coronado por una torrecilla con reloj —habitual en los edificios públicos durante el periodo Meiji, pero aquí doblemente simbólica

¹⁸ Matsuzaki Tenmin, *Ginza*, Tokio, Shinsensha, (Dai issatsu hakkō [Primera edición], Tokio, Ginbura gaido sha, 1927, 松崎天民。『銀座』。東京、新泉社 (第一刷発行、東京、銀ブラガイド社、1927), 1986, p. 61.

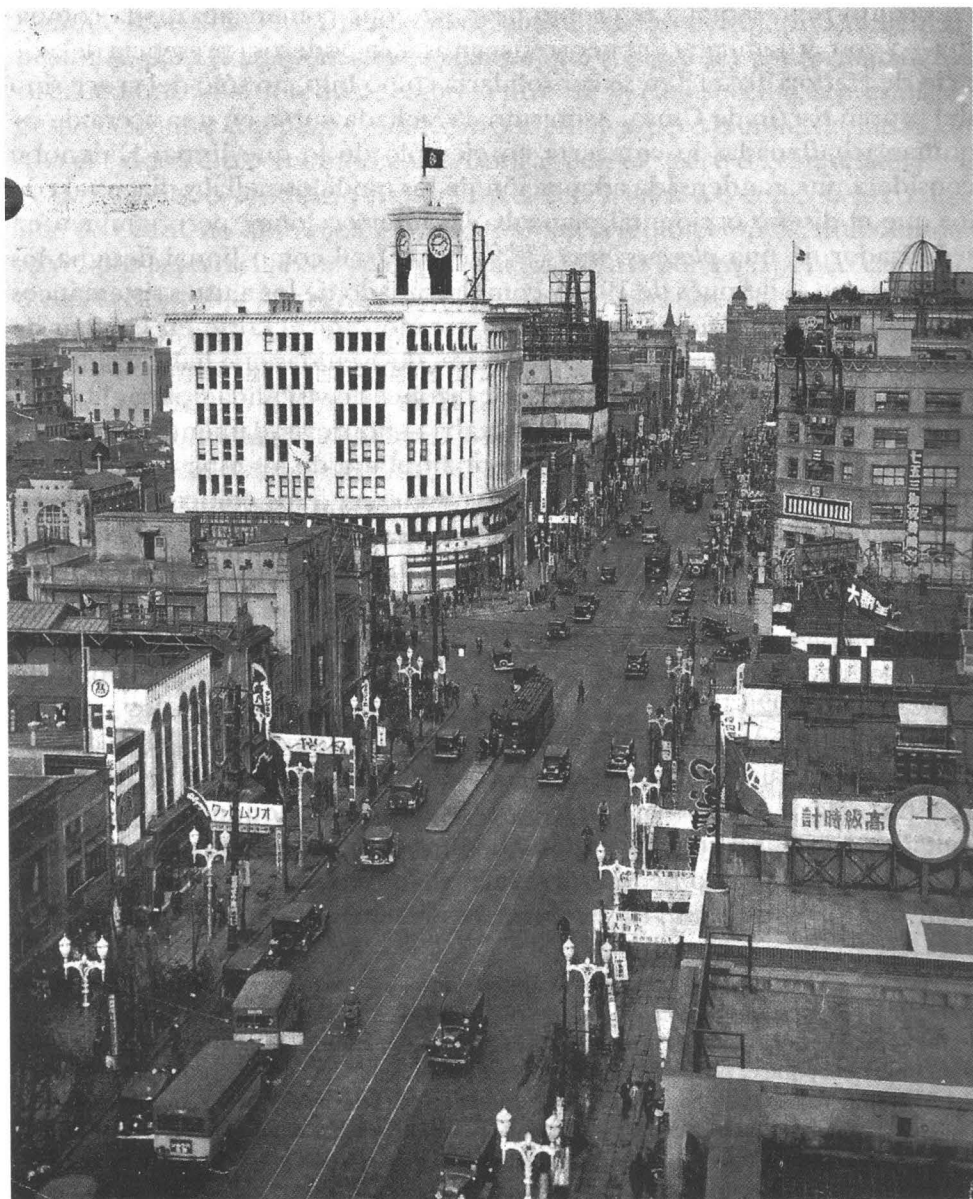


Figura 3. La avenida Ginza vista hacia el puente de Kyôbashi. En el centro, a la izquierda, el edificio del Hattori Tokei Ten y, a la derecha, la tienda departamental Mitsukoshi como identificadores del nodo de *Ginza yon chôme kôsatén*. Del otro lado del cruce, no advertidas por la perspectiva —usual en la presentación gráfica de Ginza, que jerarquiza al Hattori Tokei Ten—, las cervecerías Kirin y Ebisu

en cuanto representaba el propio producto que comercializaba la compañía— y con ornamentación neorrenacentista, la poderosa presencia del edificio de Hattori Tokei Ten se consolidaría como hito, no sólo del cruce sino del propio barrio de Ginza. Asimismo, la fachada curva en una acera de esquinas achaflanadas lo convierte en ejemplo de lo que Jinnai Hidenobu considera una condensada adaptación de los modelos radial y diagonal con los que el diseño occidental planeaba las intersecciones, pero también en señalizador de una *plaza-esquina* (街角の広場) tal como Jinnai designa los espacios que —después de 1923 y como resultado de los ajustes sistemáticos para las calles y los edificios— fueron creados por el corte en chaflán de cada una de las esquinas en la intersección de avenidas que habían sido sustancialmente ampliadas.¹⁹ Aunque por razones de visibilidad para el tráfico vehicular y peatonal tal diseño se utilizaba —improvisadamente— desde el periodo Meiji, ahora, debido a la mayor amplitud de los espacios, a la existencia de un plan para el diseño de las esquinas, a los edificios de diseño llamativo que se ubicaban en ellas y a las paradas de tranvía donde se concentraban los pasajeros, todo ello conformaba una especie de plaza de dimensiones considerables. Las *plazas-esquina* se sumaron a lo que Jinnai denomina *plazas-intersección* (交差点広場), aparecidas debido al aumento del tráfico vehicular entre el periodo Taishō 大正 (1912-1926) y principios de Shōwa 昭和 (1926-1989), y se construían tanto a lo largo de los puentes como en las zonas no fluviales de la ciudad. Una tercera categoría, dentro de la cual Jinnai clasifica al complejo urbano de Sukiyabashi como obra maestra, es la de *plaza junto a los puentes* (橋詰め広場), donde diversas sendas y medios de transporte convergían en la topografía generada por los canales, con el predominio de lotes irregulares antes que un plan reticular y, al igual que para las *plazas-esquina*, con la presencia de edificios llamativos.

¹⁹ Para éste y los demás comentarios de Jinnai que siguen en el párrafo, véase Jinnai Hidenobu, *Tōkyō no hōkan jinrūigaku, op. cit.*, pp. 262, 265-267. Aunque suficiente para los criterios de Jinnai, la ligera curvatura en la fachada esquinera del Hattori Tokei Ten queda lejos del plan semirradial que el propio Watanabe Hitoshi diseñó para la fachada principal del teatro Gekijō Nihon 日本劇場, o Nichigeki 日劇, uno de los caracterizadores del complejo urbano de Sukiyabashi. Al igual que el propio Gekijō Nihon y otros hitos arquitectónicos de la época, el diseño del Hattori Tokei Ten puede considerarse como una recomposición de las influencias de las vanguardias; no obstante, el impacto visual del edificio en su contexto supera estas discusiones. La ornamentación neorrenacentista en los relieves de fachada fue idea del dueño de la compañía, Hattori Kintaro 服部金太郎, véase Ginza bunka shi gakkai henshō, *Shinsai fukko <dai Ginza> no machinami kara: Shimizu gumi shashin shiryō* (Desde los edificios del gran Ginza en la reconstrucción: documentos fotográficos del grupo Shimizu), Tokio, Taikawadō shoten (銀座文化史学会編集。『震災復興<大銀座>の街並みから: 清水組写真資料』。東京、泰川堂書店), 1995, pp. 71, 74.

Aunque diseñadas en principio para la articulación del tránsito vehicular y peatonal, para Jinnai todas estas *plazas-tráfico* (交通広場) conformaban una visualidad urbana novedosa, como centro de la vida social y expresión del deseo de contar con plazas públicas occidentales, pero también como nodos que el ciudadano comenzaría a identificar con el rostro de la ciudad.

De este modo, el edificio Hattori Tokei Ten llegaría a conformarse como el hito de Ginza, no únicamente por su relevancia arquitectónica, simbolizada a su vez por la torrecilla con reloj (relevancia incluso auditiva, por las campanadas del reloj), sino por el hecho de que destaca esos dos principales atributos visuales de la ciudad moderna japonesa después de 1923 —la *plaza-esquina* y la adaptación de patrones radiales y diagonales occidentales—, y porque representa el exitoso desarrollo de la *boutique* como función moderna. En este sentido, su consolidación como símbolo de Ginza reflejaba el *status* económico, no tanto del paseante eventual en Ginza sino de sus comerciantes y consumidores, miembros de una clase media que comenzaría a consolidarse a comienzos del siglo xx y que, al hacer de Ginza su centro de moda (y de la moda), ayudaría a desplazar la imagen del que hasta 1923 había sido el *sakariba* por excelencia de Tokio, el barrio de Asakusa. El público de este último pertenecía, básicamente, a la clase obrera, y su estructura urbana y carácter —no obstante su absorción de espectáculos modernos como el cine y el haber contado, hasta el Gran Desastre de Kantō, con el edificio moderno (y de exhibición) más alto de Tokio (el Doce pisos de Asakusa 浅草十二階, construido por William K. Barton en 1888)—, todavía continuaban ligados al periodo Edo, es decir, a todo aquello que desde inicios de la modernización del país el gobierno consideraría visual y moralmente inconveniente para promover la idílica imagen de una capital a la usanza de las potencias occidentales.

CERVECERÍAS, CAFÉS Y TIENDAS DEPARTAMENTALES

El edificio Hattori Tokei Ten funcionaba, además, como referencia inmediata a los tres establecimientos, que ocupaban las esquinas restantes: la filial de la tienda departamental Mitsukoshi y las cervecerías Kirin y Ebisu. Mitsukoshi representaba no sólo la antigua compañía comercial dedicada a la venta de géneros —fundada en 1673 con el nombre de Echigoya Gofuku Ten 越後屋呉服店—²⁰ o la compañía que en 1904 creara, en el distrito de

²⁰ Véase Ginza hyakuten kai, *Ginza shōnin dō* (El camino de los comerciantes de Ginza), Tokio, Ginza hyaku ten kai hen (銀座百店会。『銀座商人道』。東京、銀座百店会編), 1989, p. 86.

Nihonbashi 日本橋, la primera tienda departamental, sino un sutil intercambio simbólico: a diferencia de Hattori Tokei Ten, que había participado en el desarrollo del Ginza moderno, el establecimiento de una filial de Mitsukoshi —completada por la Oficina de Arquitectura Ogasawara (小笠原建築事務所) en 1930— en la intersección de *Ginza yon chōme kōsaten*, implicó la presencia, en el nodo más conocido de la ciudad, no únicamente de la heráldica de una de las más antiguas y prestigiosas casas comerciales del país sino también de la tradición de Edo.²¹ Y aunque la Avenida Ginza ya contaba con otras dos tiendas departamentales —Matsuzakaya 松坂屋 en el sexto bloque, inaugurada en 1924 en el edificio rentado a la compañía de seguros de vida Kunimitsu (国光国光生命保険相互会社ビル o 国光ビルディング) diseñado por Kuno Misao 久野節, y Matsuya 松屋, en el tercer bloque, terminada en 1925 por el grupo constructor Kida 木田組— sería Mitsukoshi la que identificaría al nodo a través del símbolo del consumo moderno en que se había convertido esta nueva tipología. Como medio para incrementar este consumo, o como parte de su propia lógica, las tiendas departamentales habían instrumentado espacios lúdicos y de exhibición dirigidos a las familias (Mitsukoshi poseía un zoológico en la azotea cuya jaula asemejaba un miriñaque) y zonas especiales para cuidar a los niños. También asumieron a los niños como un consumidor de importancia, tal como había propuesto la propia compañía Mitsukoshi desde finales del periodo Meiji,²² y ligaron el consumo con el espectáculo, al promoverse no sólo a través de su función de consumo de mercancías sino también como equivalente de un destino de ocio, paseo y diversión, tal como lo sugería el conocido eslogan que se popularizaría un par de años después de la construcción del Teatro Imperial (帝国劇場) en 1911: “Hoy el Teatro Imperial, mañana Mitsukoshi” (今日は帝劇 明日は三越).²³

²¹ A semejanza de lo apuntado sobre el contraste entre Asakusa y Ginza, durante el periodo Meiji las tradiciones de Edo fueron consideradas poco propicias para representar la modernidad japonesa; Ginza, legitimado por el nuevo gobierno burocrático Meiji como espacio emblemático de la modernidad, creció como antagonista, comercial y simbólico, del barrio de Nihonbashi 日本橋. De aquí la importancia —para lo que a negociaciones modernas de identidades locales se refiere— de la presencia de Mitsukoshi (si bien a través de una tipología moderna) en un barrio cuyo éxito comercial no se remontaba más allá de la segunda mitad del siglo XIX.

²² Yoshimi Shunya, *Hakurankai no seijigaku (Política de las exhibiciones)*, Tokio, Chūō kōron sha (吉見俊哉. 『博覧会の政治学』。東京、中央公論社), 1992, p. 161.

²³ Diseñado por Yokogawa Tamisuke 横河民輔, y emplazado en Marunouchi, el Teatro Imperial fue el primer teatro de dramaturgia occidental. Mitsukoshi, por su parte, fue la primera tienda en establecer, por medio de la adopción del modelo de tienda departamental, modos de comercialización occidentales contemporáneos. Véase el análisis de esta asocia-

En contraste con este ambiente familiar (y también con el ideal de la familia moderna) promovido por las tiendas departamentales, las otras dos esquinas de *Ginza yon chôme kōsaten* eran ocupadas por la Cervecería Kirin y por la Cervecería Ebisu, las cuales, debido a la marca de cerveza que vendía cada establecimiento (Kirin y Ebisu), eran conocidas como *Kiri kado* キリカド y *Ebi kado* エビカド, respectivamente.²⁴ La esquina de la Cervecería Ebisu fue donde, en agosto de 1911, se inauguró el Café Lion カフェーライオン,²⁵ administrado por la compañía Nihon Bīru 日本麦酒(株), la cual, en 1899, ya había inaugurado —cerca del puente de Shinbashi— la primera cervecería reconocida como tal en Japón, también nombrada Ebisu. En 1933, la compañía Nihon Bīru es absorbida por el grupo cervecero Dai Nihon Bīru —desde 1964, Sapporo Beer サッポロビール(株)—, que, en 1934, inauguraría en el bloque séptimo de Ginza un nuevo Café Lion, diseñado por Sugawara Eizō 菅原栄蔵 al estilo Wright.²⁶

ción Teatro Imperial-Mitsukoshi, en Suzuki Hiroyuki, *Tochi he (Hacia la ciudad)*, Tokio, Chūō kōron shin sha (鈴木博之。『都市へ』東京、中央公論新社), 1999, pp. 247-253. Véase también para la particularidad de los antecedentes de la tienda departamental en Japón: Hatsu-danda Tooru, *Hyakkaten no tanjō (El nacimiento de la tienda departamental)*, Tokio, Chikuma gakugei bunko (Dai issatsu hakkō, 1a. ed., Tokio, Sanseidō sensho, 1993, (初田亭。『百貨店の誕生』。東京、ちくま学芸文庫 (第一刷発行, 東京、1993), 1999.

²⁴ Probablemente por hallarse situados en edificios remodelados o aparentemente no representativos de la actividad arquitectónica de la época, hasta el momento de la redacción de este trabajo los datos netamente constructivos obtenidos en relación con los inmuebles de estas cervecerías han sido mínimos, salvo en el caso de la remodelación del edificio de la Cervecería Ebisu en 1939 —ya perteneciente para esa época al grupo cervecero Dai Nihon Bīru 大日本麦酒(株) y renombrado Cervecería Lion (ライオンビヤホール)— por Zushi Yoshihiko (Asociación de Arquitectura y Arte, 図師義彦(建築美術協会). Véase: Shiseidō kigyō bunka bu, *Ginza modan to toshi ishō: dai san kai Shiseidō gyaran to sono ātīsuto tachi Kon Wajirō, Maeda Kenjiro, Yamawaki Iwao-Michiko, Yamaguchi Bunzō (El Ginza moderno y el diseño de la ciudad: Tercera exhibición Galería Shiseidō y sus artistas. Wajirō Kon, Kenjiro Maeda, Iwao-Michiko Yamawaki, Bunzō Yamaguchi)*, Tokio, Shiseidō (資生堂企業文化部。『銀座モダンと都市意匠 : 第3回資生堂ギャラリーとそのアーティスト達今和次郎、前田健二郎、山脇巖・道子、山口文象』。東京、資生堂), 1993, especialmente el mapa adjunto al catálogo: Ginza kenchiku mappu 101. Taishō 12 (1923) nen-Shōwa 14 (1934) nen (銀座建築マップ101。大正 12, 1923年 - 昭和14, 1934 年). El resto de los datos sobre los inmuebles que aparecen en este trabajo —básicamente limitados al año y diseñador o constructor— han sido retomados de la información y las fuentes asentadas en la tesis de doctorado del autor (Emilio García Montiel, *Reconstructing Ginza (Reconstruyendo Ginza)*, Tōkyō daigaku kōgakubu kenchiku shi gakka, Universidad de Tokio, Facultad de Ingeniería, Departamento de Historia de la Arquitectura, 東京大学院工学 部建築史学科), inédito, 2001.

²⁵ El Café Printemps (カフェープランタン), fundado en abril de 1911 en el octavo bloque de Ginza, fue el primer establecimiento de su tipo en utilizar el término *café* en su nombre.

²⁶ En su división estilística de las tendencias modernas en la arquitectura japonesa, Matsu-

A diferencia de los primeros cafés,²⁷ aparecidos en la segunda década del siglo xx, y centros de reunión de intelectuales, este Café Lion se hizo representativo de una nueva era: ya no había aquí ninguna intención por establecer una atmósfera animada por artistas o escritores, o por gente interesada en la vida intelectual, o una ambivalencia *avant garde* como la tuvo el famoso Café Printemps, sino que su propósito era, sencillamente, el negocio.²⁸ Por otra parte, el Café Lion constituyó el escenario modelo de uno de los principales temas dentro del mundo erótico de la época: las *jokyū*, quienes, según Andō Kōsei 安藤更生, serían el más notorio precedente y, a la vez, el más notorio caracterizador de los cafés,²⁹ además de otra de las constantes del imaginario visual con que se identificaría a Ginza, que también llegaría a ser considerado como escenario por excelencia del *eros*. Antes que como presencia de la mujer en el papel de promover lo erótico, tal como sostiene Miriam Silverberg,³⁰ las *jokyū* aparecen como representantes del particular ambiente de la época, calificado por el término *erogurononsensu* エログロノンセンス, combinación de la transliteración del inglés de los vocablos erótico (エロチック), grotesco (グロテスク) y sin sentido (ノンセンス). El tema de los cafés se destaca como uno de los más complejos dentro del repertorio de la cultura moderna japonesa; aunada a su medular papel en esta particular definición (y conformación del ambiente) de los cafés japoneses dentro del desarrollo de su tipología en la época moderna, la presencia de la *jokyū* implicaba, entre otros problemas, las nuevas formas de participación de la mujer en el trabajo asalariado (y su representación visual, acorde con esas nue-

ba Kazukiyo establece la influencia de Frank Lloyd Wright en Japón explícitamente como “estilo”. Véase *Teito fukko seri! “Kenchiku no Tōkyō” wo aruku, 1986-1997 (Maratón de la reconstrucción de la capital imperial. Caminar por la “arquitectura de Tokio”. 1986-1997)*, Tokio Asahi bunko, Dai issatsu hakkō, Tokio, Heibonsha, 1988 (松葉一清。『帝都復興せり！建築の東京を歩く1986-1997』東京、朝日文庫、第一発行：東京、平凡社、1988-1997).

²⁷ *Café* fue la particular denominación de Japón para los establecimientos que servían bebidas alcohólicas y comida japonesa; funcionaban más a modo de cervecería que de café occidental y fueron caracterizados, desde sus inicios, por la presencia de la *jokyū*.

²⁸ Andō Kōsei, *Ginza saiken (Guía de Ginza)*, Tokio, Chūō kōron sha (安藤更生。『銀座細見』。東京、中央公論社、第一発行：1931, 1977), p. 78.

²⁹ Andō Kōsei, *ibidem*, pp. 71, 73. Véase además, Bungei sansaku no kai, hen, *Nagai Kafū no aishita Tōkyō shitamachi: Kafū ryō hitori aruki tanoshimi (El shitamachi que amó Nagai Kafū: la diversión de pasear solo al estilo de Kafū)*, Tokio, Nihon kōtsū kōsha shuppan jigyō kyoku, JTB Kyanbutsu (文芸叢策の会、編。『永井荷風の愛した東京下町：荷風流独り歩きの楽しみ』。東京、日本交通公社出版事業局、JTBキャンブックス), 1996, p. 10.

³⁰ Miriam Silverberg, “The cafe waitress serving modern Japan” (“La camarera del café sirve al Japón moderno”), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan (Espejo de modernidad: tradiciones inventadas en el Japón moderno)*, California, University of California Press, 1998, p. 213.

vas formas, dentro de la vida urbana), la propia competencia entre los establecimientos (y sus expresiones en la propaganda gráfica y en otras manifestaciones visuales) y el notorio papel de la literatura, y sobre todo de la prensa, en la conformación de una imagen y de un imaginario de la *jokyū*:

Fue la *jokyū* —originalmente vestida de manera cuidadosa con kimono y delantal— más que la comida o aun la bebida, la que atraía al cliente hacia estos lugares, los cuales eran más bares que cafés. Ellas servían la comida, vertían las bebidas y bebían con los clientes en la medida en que entablaban conversación con ellos. Esas jóvenes mujeres eran espectacularizadas en la prensa escrita, en los filmes y en las canciones de los filmes. Algunas *jokyū* devinieron celebridades, comparables con los ídolos de la pantalla y el escenario que vendía su propia forma de erotismo. Pero ver los cafés sólo como retos decadentes, inmorales, o como evasión de un estado de autoridad, simplifica las importantes preguntas históricas alrededor de las invenciones de la mesera, invenciones que son parte de la historia, anterior a la guerra del Pacífico, de lo “erótico-grotesco-sin sentido”, un eslogan de la era asociada con la decadencia. Las tres partes constitutivas de esta palabra de moda tenían implicaciones políticas a las que se les debe dar una seria atención. El reconocimiento de la prevalencia de la mesera de los cafés como una actriz que personifica lo erótico es una de las formas para comenzar a reformular esta historia cultural.³¹

Esta heterogeneidad de consumidores, *actores* y representatividad, no sólo diversificó el alcance cultural del cruce de *Ginza yon chōme kōsaten* como símbolo de las funciones modernas, sino que permitió, consecuentemente, radicalizar al propio edificio Hattori Tokei Ten como hito del nodo.

³¹ “It was the *jokyū* —originally dressed primly in kimono and apron— rather than the food or even the drink, that lured customer into these places, which were more bar than coffeehouse in atmosphere and menu. They served food, poured the drinks and joined in the drinking as they made conversation with their costumers. These young women were spectacularized in the print media, in the movies, and in movie song lyrics. Some *jokyū* became celebrities, comparable to screen and stage idols who sold their own form of eroticism. But to see the cafes only as decadent, immoral challenges to or evasions of state authority simplifies the important historical questions surrounding the inventions of the café waitress, inventions that are part of the pre-Pacific War History of “erotic-grotesque-nonsense”, a catchphrase of the era associated with decadence. All three constitutive parts of this buzz-word had political implications that must be given serious attention. The recognition of the prevalence of the café waitress as an actress personifying the erotica is one way to begin to reformulate this cultural history.” Miriam Silverberg, *op. cit.*, p. 213.

LOS ACTORES DE GINZA

Al igual que con la *jokyū*, ser escenario principal de otros conceptos que devinieron términos comunes para identificar el Japón moderno fue una característica de Ginza durante el periodo de reconstrucción, así como en los años inmediatamente posteriores. Antes de 1923, en relación con otros espacios modernos de la ciudad, Ginza puede ser explicado mediante su particular visualidad occidental, su especial actividad de comercio (básicamente con “novedades” occidentales) y su concentración de la prensa (que, al establecerse en Ginza, contribuía a la propia propaganda del barrio). Luego de la construcción de la Estación de Tokio (東京駅), en 1914, la Estación de Shinbashi (新橋駅), que conectaba el barrio con el puerto de Yokohama, de donde llegaban a Ginza las principales novedades occidentales, fue desmantelada y la comunicación de la capital con la ciudad de Yokohama se estableció básicamente a partir de la Estación de Tokio, lo cual, por otra parte, permitió una nueva conexión imperial a través del enlace, territorial y simbólico, entre el Palacio Imperial y la Estación de Tokio,³² entendida esta última como el símbolo de la comunicación desde la capital hacia el resto del país. El comienzo de la era Taishō fue también el comienzo de una nueva era de Ginza: los cafés, las *jokyū* —ya apuntados arriba— y *ginbura* 銀ブラ, literalmente “el que vaga por Ginza”, y cuya somera equivalencia occidental sería el *flâneur*. Aunque el papel de Ginza como nodo en la ruta de las novedades occidentales que venían desde el puerto de Yokohama (papel reforzado, en este caso, por el propio hito de la Estación de Shinbashi) había cesado, su función como espacio de concentración, consumo y propaganda, no ya de la moda occidental sino de las mercancías del mundo moderno, había quedado establecida. En esta nueva era, Ginza sentó las bases de algunos de los conceptos que serían tomados como características de Tokio durante el proceso de reconstrucción; a partir de 1923, Ginza no sólo es imaginado desde la perspectiva de su condición de escenario excepcional,³³ sino desde los protagonistas

³² La amplia avenida Gyōko dōri 行幸通 comunica los jardines exteriores del Palacio Imperial con la Estación de Tokio, cuya entrada central está reservada para uso de la familia imperial y huéspedes de Estado.

³³ No es sino durante el periodo de reconstrucción cuando Ginza adquiere definitivamente el carácter de *sakariba*; aunque este carácter fue gestándose paulatinamente —el surgimiento de la voz *ginbura* es un indicio de ello— antes, y especialmente durante el periodo Meiji donde lo destacado era la exhibición y consumo de su novedad (en tanto espacio, arquitectura y “objetos de cultura”, como eran conocidas las importaciones de Occidente o la mercancía de origen occidental producida en Japón), Ginza operaba principalmente como *hankagai* 繁華街 (zona comercial); el verdadero gran *sakariba* de Tokio continuaba siendo Asakusa.

implicados en el consumo de Ginza y en la producción de su nueva cultura visual: *ginbura*, *jokyū*, y *mobo* y *moga*.

Debido a su relación con el consumo, el ocio y, sobre todo, con el paseo, la observación y la exhibición de sí mismos, *ginbura* es, sin duda, uno de los conceptos cardinales para definir Ginza. El término proviene de la pronunciación del primer ideograma del propio vocablo Ginza (銀) y de la onomatopeya *bura bura* ぶらぶら en su acepción de “vagar”. *Ginbura* es el actor que sublima Ginza como escenario principal para el paseo y el mirar escaparates y, a la vez, el concepto que eleva a Ginza como espacio moderno por excelencia de Tokio. De acuerdo con Noguchi Kōichi 野口孝一, *ginbura* es una voz asociada con el crecimiento de Ginza como centro comercial alrededor de 1918 y 1919 y con los estudiantes de la Universidad de Keiō (慶応大学), quienes acostumbraban divertirse en Ginza.³⁴ Ginza había devenido un toponímico muy conocido para los habitantes de Tokio y se iba a Ginza no precisamente a comprar, sino sencillamente a pasear por el espacio más representativo de la moda. Sin embargo, para concretar el contexto dentro del cual se popularizara el término, Yoshimi Shunya aclara *ginbura*, no como un personaje sino como la típica conducta de la gente en el Ginza posterior al terremoto de 1923.³⁵ Aunque, en cierto sentido, la definición de *ginbura* (aquel que camina o recorre Ginza mirando los escaparates, que va de un lugar a otro sin un objetivo particular) es similar a la que se usa para el *flâneur*, Yoshimi explica que, en este periodo, el *ginbura* pierde parte de su relación con la *intelligentsia* (un parangón con la transformación sufrida por los cafés) y deviene un concepto mucho más identificable con la clase media de los suburbios y con los jóvenes que llegaban a Ginza desde otras zonas de la ciudad, los cuales formaron la base de la representación del *ginzateki naru mono* 銀座的なるもの o todos aquellos elementos y constantes que eran entendidos como la especificidad de Ginza y que se constituían en su norma.

Desde la perspectiva de la observación tomada como acto lúdico, como mecanismo legitimador de espacios y mercancías modernos y, eventualmente, como bosquejo del consumo de esas mercancías o de su propaganda, *ginbura* cumple para Ginza el papel que el *flâneur* cumplió para los *pasajes* del siglo XIX parisiense. Aunque *ginbura* no aparece caracterizado como el *flâneur*, en cuanto “libre de responsabilidades familiares, patrimoniales o mercantiles”,³⁶ su

³⁴ Noguchi Kōichi, *Ginza monogatari (Historia de Ginza)*, Tokio, Chuō kōron sha (野口孝一。『銀座物語』。東京、中央公論社), 1997, p. 280.

³⁵ Yoshimi Shunya, *Toshi no Doramatōrugū. Tōkyō • Sakariba no shakai shi*, op. cit., pp. 225-226.

³⁶ Elizabeth Wilson, “The invisible flâneur” (“El flâneur invisible”), Catherine Gibson y Sophie Watson (comps.), *Postmodern Cities and Spaces (Ciudades y espacios posmodernos)*, Blackwell, 1995, p. 62.

comportamiento es similar al de éste, que podía estar “pasando las horas comprando o mirando los escaparates, mirando los libros, las nuevas modas, los sombreros, peines, joyería y novedades de todo género”,³⁷ con la salvedad de que, a diferencia de lo que Walter Benjamin concluye para ese circunstancial *flâneur* que en la práctica de su observación, y muy a su pesar, ha devenido detective,³⁸ para *ginbura* de después de 1923 no parece haber habido ningún otro objetivo que “legitimara” su “paseo ocioso” por Ginza; ya que éste era, a fin de cuentas, uno de los mecanismos legitimadores del éxito del barrio. En su análisis sobre la obra de Walter Benjamin, Graeme Gilloch comenta que “como el principal sitio de consumo de mercancía, París es la quintaesencial metrópolis moderna, la casa de mito”.³⁹ Sin embargo, territorialmente, el *flâneur* no es ubicado en la ciudad toda, sino en el particular escenario que resulta la topología moderna de los *pasajes*, y bulevares, que el *flâneur* transforma para sí en un espacio interior.⁴⁰ *Ginbura*, por su parte, no sólo se ubica en un territorio cuyo antiguo nombre de barrio constituye a su vez el nombre de un área administrativa, sino que su denominación aparece definida por este escenario, que no sólo funcionaba como principal espacio de consumo de la moda, sino como el espacio donde, desde el periodo Meiji, la mercancía ofertada y exhibida era considerada como equivalente de la novedad.

No obstante, el recorrido de *ginbura* no comprendía, ni mucho menos, todo lo que administrativamente, desde 1930 —año en que oficialmente es finalizada la reconstrucción—, se denominó Ginza, sino que se limitaba, esencialmente, a la ruta de la Avenida Ginza, desde sus límites del puente de Shinbashi hasta el del puente de Kyōbashi. De este modo, *ginbura* reforzaba la importante consideración de que el Ginza planteado como moderno en cuanto a su visualidad y sus servicios no era toda el área que administrativamente abarcaba el barrio, sino un territorio circunscrito a la Avenida Ginza y a los establecimientos y sendas colindantes a la misma. Esta particularidad —así como el carácter eminentemente lineal del recorrido, la gran densidad de transeúntes y el carácter sociópeto y de espacio circunstancial de encuentro de la Avenida Ginza— se hace evidente en la abundante bibliografía destinada a enumerar, ilustrar o comentar los comercios y edificios a ambos lados de la Avenida Ginza —y que generalmente (salvo en el caso de las memorias) obvia un análisis similar para el resto del área admi-

³⁷ *Idem.* Aunque para *ginbura*, mirar los escaparates era más común que comprar (véase Yoshimi Shunya, *Toshi no Doramaturugū. Tōkyō • Sakariba no shakai shi*, *op. cit.*, p. 229).

³⁸ Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1999, p. 55.

³⁹ Graeme Gilloch, *Myths and Metropolis: Walter Benjamin and the City (Mitos y metrópolis: Walter Benjamin y la ciudad)*, Polity Press, 1996, p. 117.

⁴⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 51.

nistrativa— o a describir estos espacios a través del análisis de la proxémica de *ginbura*.⁴¹

Por su parte, *el mobo* y la *moga* vestidos a la moda internacional (o con combinaciones de accesorios o peinados de moda con quimono, lámina 9), y, como parte del espectáculo de Ginza, participaban en una doble exhibición en tanto lucían, en su recorrido, la propia moda desplegada en los escaparates. Aunque *mobo* y *moga* no son, como *ginbura*, personajes *exclusivos* de Ginza, sí es dentro de Ginza donde es realizada su presencia, especialmente en relación con la compañía de cosméticos Shiseidō (資生堂), cuyo departamento de propaganda sería uno de los catalizadores en la construcción de la imagen (y del imaginario) de la *moga* como portadora de los productos de la compañía. Shiseidō contaba en Ginza con dos edificios que eran, igualmente, los escenarios por excelencia del ambiente *chic* de Ginza: el de Shiseidō Parlor 資生堂パーラー —lugar habitual para el encuentro de famosos— y el de Cosméticos Shiseidō (資生堂化粧品部), ambos diseñados por Maeda Kenjirō 前田健二郎 y concluidos en 1928: Shiseidō Parlor, al *estilo Wright*, mientras que Cosméticos Shiseidō —en aparente divertimento conceptual o simplemente en homenaje al maestro de Wright y, por extensión, a la Escuela de Chicago—, citando a Louis Sullivan.

Desde una perspectiva de género —que importa según la incidencia en el campo de lo visual de la discrepancia (discutida más adelante)— que Miriam Silverberg establece entre los conceptos de *moga* y de *muchacha moderna* —y partiendo de la equivalencia que Elisabeth Wilson propone entre el *flâneury* la representación de la mirada masculina—,⁴² podría asumirse al *mobo*, también en cuanto *ginbura*, como una encarnación de esa mirada, mientras que a la *moga* —de quien Takahashi Yasuo remarca que devenía objetivo de las miradas masculinas—,⁴³ como el objeto de ella. Sin embargo, en princi-

⁴¹ Véase Andō Kōsei, *Ginza saiken*, *op. cit.*; Hirano Imao, *Ginza shijō* (I y II) (*Lírica de Ginza I y II*), Tokio, Shirakawa shoin, 2 satsu (平野威馬雄. 『銀座詩情』 (1、2)). 東京、白川書院, 2冊), 1966; Matsuzaki Tenmin, *Ginza*, *op. cit.*; *Ginza Saiken - Natsukashii machikado kara, miru-kau-taberu jōhō* (*Guía de Ginza. Desde las esquinas nostálgicas hasta la información sobre apreciar, comprar y comer*), Tokio, Kōdansha (『銀座細見-懐しい街角から、観る・買う・食べる情報まで』). 東京、講談社, 1993; Kon Wajirō, Yoshida Kenkichi, *Kogengaku saishū: Moderunorogio* (*Colección de Modernología*), Tokio, Gakuyō shobō (Dai issatsu hakkō, primera edición, Tokio, Kensetsusha, 1931) (今和次郎、吉田謙吉. 『考現学採集 (モデルノロギオ)』). 東京、学陽書房 (第一発行: 東京、建設社、1931), 1986; Kon Wajirō Yoshida y Kenkichi, *Moderunorogio (Kōgengaku) (Modernología)*, Tokio, Gakuyō shobō (Dai issatsu hakkō, 1a. ed., Tokio, Shunyōdō, 1930) (今和次郎、吉田謙吉. 『モデルノロギオ (考現学)』). 東京、学陽書房 (第一発行: 東京、春陽堂), 1986.

⁴² Elisabeth Wilson, *op. cit.*, p. 65.

⁴³ Takahashi también apunta que, debido a su vestido occidental, su corte de pelo occiden-

pio, no sólo la neutralidad de género del término *ginbura*, sino su definición y práctica, que incluye tanto a *mobo* como a *moga*, sugiere la problematización de la ambivalencia de la *moga* entre el *observar* y el *ser observada*, quizá a diferencia de esa falta de conceptualización que Janet Wolff, citada por Wilson, advierte para la contraparte femenina del *flâneur*:

[El *flâneur*] representa el dominio visual y voyeurístico del hombre sobre la mujer. De acuerdo con este punto de vista, la libertad del *flâneur* para vagar a voluntad a través de la ciudad es esencialmente la libertad masculina. Así, la misma idea del *flâneur* lo revela como un concepto de género. Janet Wolff discute que nunca puede haber una *flâneur* femenina: la *flâneuse* era invisible.⁴⁴

Por otra parte, y en contraste con la típica caracterización del *mobo* y la *moga* o, al menos, como ejemplo de la diversidad de *tipos modernos* que podrían circular por Ginza y otros *sakariba*—y según Shimizu Isao 清水勲, como una “especie rara” dentro los *mobo* y las *moga*—, son significativos los términos de *Marx boy* マルクスボーイ y *Engels girl* エンゲルスガール para identificar a los simpatizantes del socialismo vestidos a la moda del intelectual bolchevique, tal como aparecen en la ilustración de Shimokawa Hekoten 下川凹天 para la portada del *Tokyo Puck* 東京パック del primero de enero de 1929 (lámina 10).⁴⁵ De aquí que, y sin que de ello se derive una afirmación acerca de la existencia de un especial contrapeso a ese “dominio visual y voyeurístico del hombre sobre la mujer” al que se refiere Wilson, sea razonable problematizar, igualmente, las dimensiones visuales de la *moga* en los *sakariba* como *muchacha moderna* que trasciende la imagen de paseante frívola.

Indiscutiblemente, la *moga* fue una construcción profundamente enraizada en Ginza, en especial por medio de la propaganda de las tiendas y de los periódicos y revistas que se comercializaban en el barrio y, más aún, como se ha señalado, mediante el departamento de propaganda de Cosméticos Shiseidō. En su breve análisis sobre la relación entre *moga* y medios de comunicación en

tal y sus accesorios occidentales, mirar a la *moga* era mirar, igualmente, la mercancía moderna occidental. Takahashi Yasuo, *Danpatsu suru onna tachi – modan gāru no fūkei* (Las mujeres que se cortan el cabello—paisaje de la muchacha moderna), Tokio, Kyōiku shuppan (高橋康雄。『断髪する女たち—モダンガールの風景』。東京、教育出版), 1999, p. 152.

⁴⁴ “[The *flâneur*] represents men’s visual and voyeuristic mastery over women. According to his view the *flâneur*’s freedom to wander at will through the city is essentially a masculine freedom. Thus, the very idea of *flâneur* reveals it to be a gendered concept. Janet Wolff argues that there could never be a female *flâneur*: the *flâneuse* was invisible”. Elizabeth Wilson, “The invisible *flâneur*”, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁵ Shimizu Isao, *Kindai nihon manga hyaku sen* (Cien caricaturas del Japón moderno), Tokio, Iwanami Shoten (清水勲。『近代日本漫画百選』。東京、岩波書店), 1999, pp. 187-188.

Ginza, Takahashi Yasuo la contextualiza dentro de la creación de información dirigida a las mujeres y la aparición de términos como “nueva mujer” y “nueva mujer bella”.⁴⁶ Miriam Silverberg, por su parte, discrepa sobre el uso del término *moga* como equivalente conceptual de “muchacha moderna” en cuanto ese término niega el significado de la mujer moderna como heroína cultural de los años veinte, lo cual es, precisamente, la característica que Silverberg atribuye, no a la *moga* sino a la *modern girl*. La muchacha moderna, dice Silverberg, “era una construcción cultural altamente mercantilizada, creada por los periodistas que debatían su identidad durante la tumultuosa década de cambio social y cultural que siguió al gran terremoto de 1923”.⁴⁷ Así, la imagen de la muchacha moderna fue descrita como

una brillante, decadente, consumidora de clase media que, mediante su vestuario, fumando y bebiendo, ostenta la tradición en el patio urbano de finales de los años veinte. Brazo con brazo con su equivalente masculino, el *modern boy* (el *mobo*) y encarnada en el atuendo de la *flapper* occidental de los frágiles veinte, ella se convierte en *ginbura* (el que pasea en Ginza). Sin embargo, al equiparar a la muchacha moderna japonesa con las *flappers* no le hacemos ningún favor, ya que para la muchacha moderna no era una trayectoria occidental.⁴⁸

Al discutir sobre las diferentes connotaciones de los términos de *moga* en cuanto *ginbura* y exhibicionista de la moda, y de *muchacha moderna*, en cuanto participación de la mujer en la sociedad, Silverberg, más adelante, añade:

La muchacha moderna es rescatada de su libre flotar y de su estado despolitizado cuando su voluntariosa imagen es puesta junto a la historia de la mujer japonesa trabajadora y militante. Entonces, el obsesivo contorno de la muchacha moderna como promiscua y apolítica (y posteriormente, como apolítica y no trabajadora) comienza a emerger como medio de desplazar la verdadera militancia de la mujer japonesa (exactamente como el verdadero trabajo de la mu-

⁴⁶ Takahashi Yasuo, *op. cit.*, pp. 140-152.

⁴⁷ “[The modern girl] was a highly commodified cultural construct crafted by journalists who debated her identity during the tumultuous decade of cultural and social change following the great earthquake of 1923.” Miriam Silverberg, “The modern girls as militant” (“La mujer moderna como militante”), en Gail Lee Bernstein (comp.), *Recreating Japanese Women 1600-1945 (Recreando la mujer japonesa, 1600-1945)*, Berkeley / Los Ángeles, University of California Press, 1991, p. 240.

⁴⁸ “[...] a glittering, decadent, middle class consumer who, through her clothing, smoking, and drinking, flaunts the tradition in the urban playgrounds of the late 1920’s. Arm in arm with her male equivalent, the Modern Boy (the mobo) and fleshed out in the Western flapper’s garb of the roaring twenties, she engages in ginbura (Ginza-cruising). Yet by merely equating the Japanese Modern Girl with the flapper’s we do her a disservice, for the Modern Girl was not a Western trajectory.” Miriam Silverberg, *op. cit.*, p. 240.

jer trabajadora estadounidense durante los veinte fue negado por la trivialización del trabajo de la glamorizada *flapper*). Pero si la mujer trabajadora estadounidense de mediados de los veinte se había permitido a sí misma ser despolitizada por un nuevo consumismo, la mujer moderna japonesa de los veinte era realmente militante. Su militancia estaba articulada por medio de la adopción de nuevas modas, por medio del trabajo en nuevos campos, y por medio de la actividad política que conscientemente retaba las estructuras socioeconómicas y políticas y sus relaciones.⁴⁹

La derogación de la verdadera significación de mujer moderna con la sublimación de la superficial connotación del término *moga* significó también un Ginza que aparecía alejado de las contradicciones entre la mujer moderna militante y el dominio masculino en el reino del ocio. Cuando Ikeda Yasaburō 池田弥三郎 utiliza el término *zomeki* ぞめき como uno de los vocablos que pueden estar relacionados con los conceptos de caminar y disfrutar de un *sakariba*,⁵⁰ también está usando un término asociado con caminar y mirar en las zonas de prostitución. La mujer moderna es militante en otras esferas, pero es más difícil ver su militancia expresada dentro de las reglas del *sakariba*, el rico y moderno *sakariba* representado por la *moga*. En cierto sentido, puede decirse que la propaganda de Shiseidō devino un complemento de la propaganda eminentemente erótica que de la *moga* hacían los cafés mediante los anuncios en la prensa y sus cajas de fósforos.

WAGA KUNI NO GINZA⁵¹

Ginza, más que un área administrativa que conformara un *sakariba de sakaribas* (ello, al considerar el nacimiento en la época de otros *sakariba* moder-

⁴⁹ "The Modern Girl is rescued from her free-floating and depoliticized state when her will-full image is placed along side the history of working, militant Japanese women. Then, the obsessive contouring of the Modern Girl as promiscuous and apolitical (and later, as apolitical and non working) begins to emerge as a means of displacing the very real militancy of Japanese women (just as the real labor of American woman during the 1920s was denied by trivializing the work of the glamorized flappers). But whereas the American woman worker by the mid-1920s had allowed herself to be depoliticized by a new consumerism, the modern Japanese woman of the 1920s was a truly militant. Her militancy was articulated through the adoption of new fashions, through the labor in new arenas, and through political activity that consciously challenged social economic and political structures and relationships." *Ibidem*, p. 261.

⁵⁰ Ikeda Yasaburō, *Ginza jūnishō (Ginza en doce capítulos)*, Tokio, Asahi bunko (Dai issatsu hakkō, 1a. ed., Tokio, Asahi shinbunsha, 1965) (池田弥三郎. 『銀座十二章』. 東京、朝日文庫、1997 (第一発行：東京、朝日新聞社, 1965), 1997, p. 45.

⁵¹ Nuestro Ginza (わが国の銀座, literalmente: *el Ginza de nuestro país*).

nos, como Shinjuku) o un sublimado símbolo de la articulación moderna de la ciudad toda implicó, ante todo, un referente funcional de lo que se pretendía para la capital del país en sus distintos rubros (que internamente, y desde una perspectiva territorial, tenía como rasero la Avenida Ginza), así como una heterotopía de ciudad del futuro y una imagen aséptica de la ciudad hacia el extranjero, especialmente como émula de las capitales de las potencias occidentales.

Como la “casa de los sueños” de Tokio, Ginza llegó a su clímax durante el periodo posterior al terremoto de 1923, cuando devino auténtico *sakariba* y, mucho más que antes, *centro de Tokio*. *Ginbura*, *moga*, *mobo* y las *jokyū* fueron sus principales protagonistas y, al mismo tiempo, imágenes símbolo del consumo moderno y encarnación de la mercancía de moda. La moda de la *moga* y el erotismo construido en torno de las *jokyū* fueron dos de los nuevos y más importantes valores añadidos de la *casa de sueños*; el modo en que fueron propagados parcializaba, además, todas las demás implicaciones sociales de la mujer moderna y ratificaba a Ginza como espacio creador de belleza. Aunque evidentemente —y retomando los postulados de Miriam Silverberg mencionados en la nota 5 del presente artículo— la construcción de la modernidad japonesa desborda el espejismo de los espacios y las prácticas culturales legitimados y propagados, comercial o políticamente, como símbolos de modernidad, en cuanto escenario Ginza asumió, sintetizó y reconstruyó varias de las principales funciones-divisa del consumo moderno —tiendas departamentales, cafés, cervecerías y *boutiques*— y proveyó de ello a los clientes de la clase media. Ginza era *moda*, *placer*, *consumo*, *un área comercial representativa de la capital imperial*, *el centro de Tokio*, *el centro de Japón*, *la capital de Japón*, *el símbolo de la modernidad*, *el símbolo y el orgullo de Japón*: demasiados epítetos (y demasiados significados) como para no considerar que, aún, Ginza operaba como rostro de la nación y que, como tal, se había enraizado en el imaginario urbano. Este rostro fue claramente evidenciado desde el comienzo de la invasión a China en 1937, cuando Ginza, paulatinamente desarticulada de su funciones de ocio y de sus actores, devino uno de los principales escenarios para los desfiles, ceremonias y ejercicios militares, y cuando el atuendo y los peinados habituales de la *moga* pasarían a ser sustituidos por estilos de reafirmación nacionalista como el “estilo militar” y el “estilo frugal”,⁵² y las banderas de Japón y del ejército japonés, así como todo tipo de información y propaganda sobre la guerra se exhibían en los escaparates y en las fachadas. Si la principal función de Ginza para la zonificación de la ciudad moderna fue la de espacio de exhibición y *sakariba* por excelencia, des-

⁵² Véase Heiwa hakubutsukan wo tsukuru kai hen, *Ginza to sensō (Ginza y la guerra)*, Tokio, Heiwa no atorie (平和博物館を創る会編著。『銀座と戦争』。東京：平和のアトリエ), 1986 (especialmente pp. 69, 80-81 y 135).

de su representatividad, Ginza no comportó únicamente el espacio símbolo de los intentos, durante el periodo de reconstrucción y en los años inmediatamente posteriores, por equiparar la imagen de la ciudad y su funcionamiento con el de las capitales de Occidente, sino también un sutil y permanente símbolo del poder político y del poder imperial. Los imponentes desfiles militares resignificaron (lo que sí se pretendió desde un inicio en los trabajos de Haussman para la remodelación de París, entre 1853 y 1869) las dimensiones y la perspectiva de diseño con las que había sido planeada Ginza, pero también extendieron al ámbito francamente imperial un espacio que había nacido legitimado por la clase política dominante en el periodo Meiji, cuando ex samuráis de provincias —que, carentes de expresiones culturales propias de su clase política capaces de rivalizar con la poderosa cultura de los comerciantes y artesanos conformada durante el periodo Edo (pero también con la cultura de la recién derrocada aristocracia-samurái)— asumen como suyas las manifestaciones visuales de origen occidental, para lo que la planeación de Ginza supuso la proyección de esos nuevos símbolos de clase en el espacio público. La reconstrucción de Ginza luego del Gran Desastre de Kantō, con su heterogénea concentración de servicios y comercios de moda, de *actores-tipo* del ambiente moderno, de espacios popularizados como símbolos arquitectónicos, urbanos y corporativos y con la voluntad de consolidar y evocar el establecimiento de una memoria y una tradición moderna —todo lo cual coadyuvaría a su definitiva transformación de *hankagai* a *sakariba*—, así como con la sublimación de la clase media como modelo de clase consumidora por excelencia, contribuyeron al desplazamiento definitivo de Asakusa —también destruido a causa del terremoto de 1923 y cuyo carácter seguía perteneciendo más a Edo que a Tokio— como primer *sakariba* de la ciudad, con lo que, finalmente, Ginza devino constatación, en términos de espacio de ocio y de centro simbólico de la ciudad, de las pretensiones de identidad cultural concebidas por la clase gobernante de la Renovación Meiji.

FUENTES CONSULTADAS

- Andō Kōsei, *Ginza saiken (Guía de Ginza)*, Tokio, Chūō kōron sha (安藤更生。『銀座細見』。東京、中央公論社 第一発行, 1931), 1977.
- Barthes, Roland, *Empire of signs (El imperio de los signos)*, traducción de Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1982.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1999.
- Bungei sansaku no kai, hen, *Nagai Kafū no aishita Tōkyō shitamachi: Kafū ryū hitori aruki tanoshimi (El shitamachi que amó Nagai Kafu: la diversión de pasear*

- solo al estilo de Kafū), Tokio, Nihon kôtsū kôsha shuppan jigyô kyoku, JTB Kyanbutsu (文芸散策の会、編。『永井荷風の愛した東京下町：荷風流 独り歩き の 楽しみ』。東京、日本交通公社出版事業局、JTBキャンブックス), 1996.
- García Montiel, Emilio, *Reconstructing Ginza (Reconstruyendo Ginza)*, Tōkyô daigaku kōgakubu kenchiku shi gakka (Universidad de Tokio, Facultad de Ingeniería, Departamento de Historia de la Arquitectura, 東京大学院工学部建築史学科), inédito, 2001.
- Gilloch, Graeme, *Myths and Metropolis: Walter Benjamin and the City (Mitos y metrópolis: Walter Benjamin y la ciudad)*, Londres, Polity Press, 1996.
- Ginza bunka shi gakkai henshū, *Shinsai fukko <dai Ginza> no machinami kara: Shimizu gumi shashin shiryô (Desde los edificios del gran Ginza en la reconstrucción: documentos fotográficos del grupo Shimizu)*, Tokio, Taikawadô shoten (銀座文化史学会編集。『震災復興<大銀座>の街並みから：清水組写真資料』。東京、泰川堂書店), 1995.
- Ginza hyakuten kai, *Ginza shōnin dō (El camino de los comerciantes de Ginza)*, Tokio, Ginza hyaku ten kai hen (銀座百店会。『銀座商人道』。東京、銀座百店会編), 1989.
- Ginza Saiken – Natsukashii machikado kara, miru-kau-taberu jōhō (Guía de Ginza. Desde las esquinas nostálgicas hasta la información sobre apreciar, comprar y comer)*, Tokio, Kōdansha (『銀座細見—懐しい街角から、観る・買う・食べる情報まで』。東京、講談社), 1993.
- Haga Tooru (comp.), *E no naka no Tōkyō (Tokio en la pintura)*, Edo Tōkyō vi-shuaru bukku 3. Tōkyō, Iwanami shoten, (芳賀徹、編。『絵のなかの東京』。江戸東京ビジュアルブック 3。東京、岩波書店), 1993.
- Hakubunkan hensanbu, hen, *Dai Tōkyō shashin annai (Guía fotográfica de Tokio)*, Tokio, Hakubunkan shinsha. (Dai yonsatsu hakkō, 4a. ed, Hakubunkan, 1933, nenkan no fukusei, facsimilar de la edición de Hakubunkan, 1933) (博文館編纂部編。『大東京写真案内』。東京：博文館新社 (第四刷発行、博文館1933年刊の複製), 1993.
- Hatsuda Tooru, *Hyakkaten no tanjō (El nacimiento de la tienda departamental)*, Tokio, Chikuma gakugei bunko (Dai issatsu hakkō, 1a. ed., Tokio, Sanseidō sensho, 1993) (初田享。『百貨店の誕生』。東京、ちくま学芸文庫第一刷発行, 東京、1993), 1999.
- Heiwa hakubutsukan wo tsukuru kai hen, *Ginza to sensō (Ginza y la guerra)*, Tokio, Heiwa no atorie (平和博物館を創る会編著。『銀座と戦争』。東京：平和のアトリエ), 1986.
- Hirano Imao, *Ginza shijō (I y II) (Lírica de Ginza, I y II)*, Tokio, Shirakawa shoin, 2 satsu [平野威馬雄。『銀座詩情』 (1、2)。東京、白川書院, 2冊], 1966.

- Ikedo Yasaburō, *Ginza jūnishō (Ginza en doce capítulos)*, Tokio, Asahi bunko (Dai issatsu hakkō, 1a. ed., Tokio, Asahi shinbunsha, 1965, 池田弥三郎。『銀座十二章』。東京、朝日文庫、1997 第一発行：東京、朝日新聞社、1965), 1997.
- Jinnai Hidenobu, *Tōkyō no kūkan jinruigaku (Antropología espacial de Tokio)*, Tokio, Chikuma Shobō, (陣内秀信。『東京の空間人類学』。東京、筑摩書房), 1986.
- Kon Wajirō y Yoshida Kenkichi, *Kogengaku saishū: Moderunorogio (Colección de Modernología)*, Tokio, Gakuyō shobō [Dai issatsu hakkō, 1a. ed., Tokio, Kensetsusha, 1931, 今和次郎、吉田謙吉。『考現学採集 (モデルノロギオ)』。東京、学陽書房 (第一発行：東京、建設社、1931)], 1986.
- , *Moderunorogio (Kōgengaku) (Modernología)*, Tokio, Gakuyō shobō [Dai issatsu hakkō, 1a. ed., Tokio, Shunyōdō, 1930, 今和次郎、吉田謙吉。『モデルノロギオ (考現学)』。東京、学陽書房 (第一発行：東京、春陽堂、1930)], 1986.
- Matsuba Kazukiyo, *Teito fukko seri! “Kenchiku no Tōkyō” wo aruku, 1986-1997 (Maratón de la reconstrucción de la capital imperial. Caminar por la “arquitectura de Tokio”, 1986-1997)*, Tokio, Asahi bunko, Tokyo [Dai issatsu hakkō, 1a. ed., Tokio, Heibonsha, 1988, 松葉一清。『帝都復興せり！建築の東京を歩く 1986- 1997 』東京、朝日文庫 (第一発行：東京、平凡社、1988)], 1997.
- Matsuzaki Tenmin, *Ginza (Ginza)*, Tokio, Shinsensha, [Dai issatsu hakkō, 1a. ed., Tokio, Ginbura gaido sha, 1927, 松崎天民。『銀座』。東京、新泉社 (第一刷発行、東京、銀ブラガイド社、1927)], 1986.
- Noguchi Kōichi, *Ginza monogatari (Historia de Ginza)*, Tokio, Chuō kōron sha (野口孝一。『銀座物語』。東京、中央公論社), 1997.
- Okamoto Satoshi, *Ginza: Tochi to tatemono ga monogatari machi no rekishi (Ginza: la historia del barrio contada por el territorio y los edificios)*, Tokio, Hōsei daigaku shuppan kyoku (岡本哲志。『銀座：土地と建物が語る街の歴史』東京、法政大学出版局), 2003.
- Román Navarro, María, “Ceramic identity in modern Japan: Momoyama revival and tea ceramics” (*Identidad cerámica en el Japón moderno: el resurgimiento de Momoyama y la cerámica del te*), inédito, 2005 (manuscrito proporcionado por la autora).
- Shimizu Isao, *Kindai nihon manga hyaku sen (Cien caricaturas del Japón moderno)*, Tokio, Iwanami Shoten (清水勲。『近代日本漫画百選』。東京、岩波書店), 1999.
- Shiseidō kigyō bunka bu, *Ginza modan to toshi ishō: dai san kai Shiseidō gyararī to sono ātisuto tachi Kon Wajirō, Maeda Kenjiro, Yamawaki Iwao · Michiko, Yamaguchi Bunzō (El Ginza moderno y el diseño de la ciudad: Tercera exhibición*

Galería Shiseidô y sus artistas. Kon Wajirô, Maeda Kenjiro, Yamawaki Iwao-Michiko, Yamaguchi Bunzô), Tokio, Shiseidô (資生堂企業文化部。『銀座モダンと都市意匠：第3回資生堂ギャラリーとそのアーティスト達今和次郎、前田健二郎、山脇巖・道子、山口文象』。東京、資生堂、) 1993 (mapa adjunto: Ginza kenchiku mappu 101. Taishô 12 [1923] nen-Shôwa 14 [1934] nen (銀座建築マップ101。大正12 [1923] 年 - 昭和14(1934)年).

Silverberg, Miriam, “The café waitress serving modern Japan” (“La camarera del café sirve al Japón moderno”), *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan (Espejo de modernidad: tradiciones inventadas en el Japón moderno)*, University of California Press, 1998.

———, “Constructing Japanese ethnography of modernity” (“Construyendo la etnografía japonesa de la modernidad”), *The Journal of Asian Studies*, febrero de 1993.

———, “The modern girls as militant” (“La mujer moderna como militante”), en Gail Lee Bernstein (ed.), *Recreating Japanese Women 1600-1945 (Recreando a la mujer japonesa, 1600-1945)*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1991.

Suzuki Hiroyuki, *Tochi he (Hacia la ciudad)*, Tokio, Chûô kôron shin sha (鈴木博之。『都市へ』東京、中央公論新社), 1999.

Takahashi Yasuo, *Danpatsu suru onna tachi –modan gâru no fûkei (Las mujeres que se cortan el cabello–paisaje de la muchacha moderna)*, Tokio, Kyôiku shuppan (高橋康雄。『断髪する女たち—モダンガールの風景』。東京、教育出版), 1999.

Tsukamoto Yoshiharu, Tominaga Hiroki, Katayanagi Takahashi, Kurabayashi Takahiko, Tamai Yoichi y Mitsui Yusuke, “Kubunkasareta Tōkyō no fairu. Daijesuto han” (“Carpetas de subdivisión de Tokio. Versión abreviada”), 10+1, 29, Tōkyō, INAX Shuppan (塚本由晴、富永大毅、片柳恭志、倉林貴彦、玉井洋一、三井祐介。「細分化された東京のファイル ダイジェスト版」。『10+1』。東京、INAX出版), 2002, pp. 101-116.

Wilson, Elizabeth, “The invisible flâneur” (“El flâneur invisible”), Catherine Gibson y Sophie Watson (eds.), *Postmodern Cities and Spaces (Ciudades y espacios posmodernos)*, Nueva York, Blackwell, 1995.

Yoshimi Shunya, *Toshi no Dramatôrugî. Tōkyō・Sakariba no shakai shi (Dramaturgia de la ciudad. Tokio: historia social de los sakariba)*, Tokio, Kôbundô, (吉見俊哉。『都市のドラマトウるぎー。東京・盛り場の社会史』。東京、弘文堂), 1987.

———, *Hakurankai no seijigaku (Política de las exhibiciones)*, Tokio, Chûô kôron sha (吉見俊哉。『博覧会の政治学』。東京、中央公論社), 1992.

———, “Urbanization and cultural change in modern Japan: The case of

Tokyo” (“Urbanización y cambio cultural en el Japón moderno: el caso de Tokio”), México, El Colegio de México, 1994 (Documento para el seminario *Cultura popular japonesa*, impartido por Yoshimi Shunya en 1994 para la Maestría en Estudios de Asia y África, área de Japón, del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México).

**MEDIOS MASIVOS
Y POLÍTICAS DE LA IMAGEN**

LA REPRESENTACIÓN DEL PARAÍSO EN UN ESCENARIO BÉLICO: LOS DOCUMENTALES JAPONESES DURANTE LA OCUPACIÓN DE MANCHURIA, 1931-1945

Marián Moya
Universidad de Buenos Aires

La Compañía de Ferrocarriles del Sur de Manchuria o Mantetsu 満鉄, según la abreviatura de su denominación en japonés, fue administrada por Japón en el continente, tras ser recibida por este país como resarcimiento por su victoria sobre Rusia en la guerra de 1904-1905. Lejos de ser tan sólo una compañía de transportes, Mantetsu cumplía muchas otras funciones en el marco del proyecto imperial. Entre otras, contaba con un Departamento de Cinematografía cuyo objetivo manifiesto era producir filmes para “documentar” el progreso y la modernización de la región gracias a la intervención nipona. El verdadero propósito era difundir este mensaje en forma de propaganda tanto en las zonas ocupadas como en territorio japonés. Sin embargo, lo destacable de la serie documental de Mantetsu es la conjugación de un particular tratamiento cinematográfico de la realidad con una interesante aproximación a los sujetos filmados y la inusual confluencia en un mismo relato de posturas ideológicas de signos opuestos.

Durante el periodo de la ocupación de Manchuria 満州 (1931-1945), Japón mantuvo una guerra permanente contra China. El estado de guerra es ideal para la realización de filmes documentales, ya que la realidad misma despliega el material necesario para la producción de imágenes, sin necesidad de efectuar reconstrucciones o de buscar deliberadamente afuera “lo interesante” y visualmente atractivo. Esto se ve favorecido por la avidez de los públicos por saber qué ocurre en esos tiempos de conflicto y la necesidad de algunos dirigentes de persuadir a la opinión pública¹ acerca de que la victoria siempre “está de nuestro lado”.² En ese proceso de persuasión,

¹ El concepto de “opinión pública” es ampliamente discutido en el campo de las ciencias de la comunicación y de la sociología de la comunicación. Su empleo en este trabajo no apunta a profundizar el debate, sino que tiene una finalidad meramente descriptiva.

² Véase Eric Barnow, *El documental: historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996; Richard Taylor, *Film and Propaganda: Soviet Russia and Nazi German*, Londres, IB Tauris Publishers, 1998.

tanto la propaganda como el filme desempeñan un papel clave al servicio de la seducción de los públicos.

En las películas de propaganda, aunque la distorsión sea una condición necesaria, los signos y símbolos cinematográficos se producen sobre la base de la realidad concreta. En otras palabras, el sustrato real no puede ignorarse ni aún tratándose de un producto propagandístico. En el caso de los filmes de Mantetsu, la visión distorsionada e interesada sobre la población nativa, las riquezas naturales, la grandeza y la prosperidad garantizadas por la presencia japonesa en la zona —en suma, la idea del “paraíso de Manchuria” (満州の楽土)— estaba destinada a cautivar no sólo a los pueblos sometidos, sino también a los japoneses, como potenciales colonos, inversores, turistas, y al pueblo en general.

Como veremos en las secciones que siguen, la serie documental de Mantetsu sirvió como instrumento legitimador del proyecto político-ideológico imperial, que demandaría un largo periodo de lucha y sacrificios para el pueblo de Japón. Sin embargo, estas películas no sólo condensan mensajes que estimulaban el apoyo a la empresa imperial y alentaban a la acción (la lucha militar, en el caso de los soldados, pero también el turismo, las inversiones, el traslado y establecimiento de potenciales colonos en tierras extrañas), sino que los realizadores no desaprovecharon la oportunidad de explorar las potencialidades estéticas y creativas del dispositivo cinematográfico, apelando a la emoción y aun dejando deslizar en los filmes algún sutil tinte opositor al régimen.

MANCHUKUO, EL ESTADO TÍTERE

El acontecimiento que precipitó los hechos y que condujo a la creación del Estado de Manchukuo 満州国 en 1932 fue, según la versión oficial del ejército imperial Kantogún 関東軍, el Incidente de Manchuria (満州事変). Este hecho consistió en la explosión con bombas de un tramo del ferrocarril manchú en la mañana del 18 de septiembre de 1931, que produjo graves daños en los alrededores. El ejército Kantogún informó en ese momento que los soldados chinos habían sido los autores del atentado en un manifiesto ataque-mensaje dirigido a las tropas japonesas. No obstante, se comprobó luego que el mismo Kantogún había sido el responsable de la explosión y la aprovechó a modo de excusa para la posterior invasión y ocupación del territorio manchú.

Tras el Incidente de Manchuria, se intensificó y se legitimó el proceso de colonización del continente. La ocupación reestructuró el balance del po-

der burocrático a favor del ejército Kantogún, el cual, a su vez, aseguró la nueva política de expansionismo militar.³

En el contexto de este proyecto imperialista, el capitalismo industrial no sólo producía una nueva forma de integración económica entre las sociedades metropolitana y coloniales —en este caso en el territorio de Manchuria—, sino que estimulaba la emergencia de lo que se conoce como *imperialismo social*: la proyección hacia el exterior de las disconformidades sociales y las dislocaciones engendradas por la industrialización doméstica.⁴ En estas condiciones, el Imperio debía ser erigido y mantenido bajo cierto orden que no podía ser impuesto solamente a partir de la coerción. Era necesario apelar a otros medios para reducir al mínimo las voces antagónicas. Los líderes nipones, entonces, montaron un poderoso y monumental aparato político, jurídico e ideológico para fundamentar y garantizar su presencia en Manchuria, proyecto materializado en lo que denominaron Estado de Manchukuo.

Manchukuo se presentó como un Estado formalmente independiente, a cuyo frente fue restituido en el trono imperial Puyi 溥儀, el último descendiente de la dinastía Qing que fuera desplazado de ese lugar en 1911 por Sun Yat-sen, primer presidente de la República de China. Se alegaba que el nuevo estado se hallaba unido por lazos inquebrantables con Japón. Pero, en realidad, esos “lazos inquebrantables” —idea plasmada en expresiones tales como Bloque Japonés-Manchú— soslayaban el hecho de que la verdadera administración de la colonia estaba en manos de Japón y el emperador manchú era la figura visible de lo que constituía, en realidad, un Estado títere.

Los primeros signos del autoritarismo en el Japón de los años treinta comenzaron fuera del territorio del país: precisamente en el sur de Manchuria, donde los jóvenes oficiales del ejército imperial decidieron actuar independientemente de las autoridades militares y civiles en Tokio. Tres fueron las áreas principales de actividades desarrolladas por esta nueva faceta del Imperio: 1) la expansión militar, 2) el desarrollo económico, 3) la migración masiva. La migración era considerada una “válvula de escape” para el campesinado disconforme de Japón, verdadero foco potencial de conflicto social y político en el archipiélago.

El proyecto integral de la construcción del Estado de Manchukuo estaba signado por múltiples contradicciones. Éstas aparecían en todos los niveles: político (el ejército contra los funcionarios del gobierno nipón, Japón con-

³ Véase 駒込武『年植民地帝国日本の文化統合』岩波書店東京, 1997; Louise Young, *Japan's Total Empire: Manchuria and the Culture of Wartime Imperialism*, Berkeley, University of California Press, 1998.

⁴ L. Young, *ibidem*, p. 13.



Figura 1. El emperador de Manchuria, Puyi

tra la Liga de Naciones), económico (el ejército contra los empresarios), ideológico (intelectuales del ala derecha contra los del ala izquierda, fuerzas progresistas contra fuerzas reaccionarias), social (los colonos japoneses contra los habitantes locales chinos).⁵ Las películas de Mantetsu abrevaron de manera contundente en estas contradicciones y, aunque los realizadores hayan pretendido soslayarlas, tal vez se encuentre en este punto la razón de su peculiaridad y su riqueza como documentos históricos.

Con el fin de movilizar el apoyo popular en pro de la construcción de Manchukuo y de generar consenso para sostener la guerra contra China (nunca reconocida como tal por los líderes civiles y militares de Japón),⁶ los administradores imperiales echaron mano de instituciones existentes y crearon otras *ad hoc*. La producción masiva de cultura contribuyó de manera decisiva con el proyecto imperial porque generó nuevos vehículos de movilización para el apoyo popular. El orden impuesto (coercitiva y persuasiva-

⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁶ Los líderes japoneses se referían al conflicto con China como “agresiones aisladas”, “esporádicas” y “desorganizadas” de “grupos guerrilleros chinos”, para restarle importancia a la guerra y evitar que esta situación interfiriera con los planes del supuesto desarrollo económico y el establecimiento de las colonias en la región.

mente) podía ser legitimado entonces por medio de nuevos, originales y seductores recursos como el cine.

El *kultur film* (película cultural) de la Alemania nazi sirvió como modelo para la creación de las *kokusaku eiga* 国策映画 (película de política nacional) o *bunka eiga* 文化映画 (película cultural) en Japón.⁷ La realización, producción y difusión de estos filmes fueron reguladas por la Ley del Cine 映画法, eufemismo que encubría una “ley de censura”.

Los *bunka eiga* estaban orientados a ofrecer una pintura idealizada y una versión oficial de la vida en los años treinta tanto en Japón como en los territorios colonizados. De esta manera, los líderes japoneses cayeron en la cuenta de que la propaganda y la censura eran herramientas valiosas que podían ser utilizadas “para fortalecer el Estado y para hacer difundir los ideales de modernización y la unidad nacional”.⁸ Los filmes de Mantetsu 満鉄映画 son un ejemplo representativo de *bunka eiga*.

En la sección siguiente se hará referencia a otro de los pilares simbólicos de Manchukuo: los eslóganes. Estas frases sustentaron ideológicamente el proyecto de construcción del estado de Manchukuo y, al condensar en pocas palabras la ideología imperialista japonesa, constituyen un elemento clave para comprender la elaboración de estas películas “culturales” o de “política nacional”.

LA FUERZA DE LOS LEMAS EN MANCHUKUO

Los eslóganes representan un poderoso recurso propagandístico y los líderes japoneses no desaprovecharon la oportunidad de explotarlos con creatividad y eficiencia. A lo largo de la carrera expansionista del Imperio japonés, los lemas materializaron el basamento ideológico de la acción política y militar y, por cierto, constituyeron uno de los dispositivos más contundentes al servicio de la construcción simbólica (y legitimadora) del Estado títere de Manchukuo.

Los eslóganes más significativos fueron creados para describir los nuevos vínculos con Asia. En esta relación con los demás pueblos asiáticos, Japón se autoerigió en “cabeza de la Familia Oriental Asiática” (idea con raíces en el confucianismo),⁹ en “vencedor en la lucha internacional por la superviven-

⁷ 岡田秀則『国策と映画：戦時下の東宝と松竹をめぐって』, Newsletter, vol. III, núm. 3, 東京, 1997; 佐伯知紀『国策と映画：永田雅一と大映の創設』, NFC Newsletter, vol. III, núm. 2, 東京, 1997, pp. 10-11.

⁸ Darrell W. Davis, *Picturing Japaneseess: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Nueva York, Columbia University Press, 1996, p. 43.

⁹ La idea confuciana de familia, junto con la noción inspirada en el shintoísmo de la fami-

cia” (conceptos asociados con el darwinismo social)¹⁰ y en “defensor y vigilante frente a la amenaza de una daga peninsular que apuntaba a Japón” (ideas vinculadas a la geopolítica).

Los principales lemas ligados a Manchuria eran el de *Ôdô Rakudo* (王道楽土) (“Paraíso del Camino Real”) y el de *Minzoku Kyowa* (民族協和) (“Armonía de los pueblos”). La doctrina de *ôdô* (王道) (“Camino Real”) fue especialmente atractiva en este contexto debido a sus orígenes en la filosofía china. El término chino para *ôdô*, es decir, *wang dao*, se basaba en el concepto confuciano del estadista sabio y se relacionaba con la mediación del emperador entre el cielo y la tierra, de modo tal que el lema resultaba un recurso de legitimación de la autoridad imperial. En Manchukuo, los líderes japoneses echaron mano de la doctrina del *Ôdô Rakudo* para justificar la restauración del emperador Puyi en el trono manchú. Por su parte, Puyi, en su papel de “gobernante iluminado”, representaba la encarnación del rey-sabio.¹¹ Además de *Ôdô Rakudo*, la expresión *Minzoku Kyowa* sonaba con fuerza entre civiles y militares apostados en el territorio ocupado. Este lema acompañaba y complementaba la doctrina anterior. En un principio, *Minzoku Kyowa* era el apelativo de un movimiento de jóvenes progresistas, japoneses residentes en Manchuria, que proponían una política multiétnica en la cual chinos, manchúes, mongoles, coreanos y japoneses cooperarían como “ciudadanos iguales en una unidad autogobernada”, idea que aparece con frecuencia materializada en las imágenes de las películas de Mantetsu.

Ante la popularidad que adquirió *Minzoku Kyowa*, los líderes militares se apropiaron de la doctrina y la despojaron de sus contenidos simbólicos originales, vinculados con la liberación de los pueblos oprimidos de Asia.

lia-Estado, tenía sus raíces en el relato mítico de un antecesor racial común. Este relato traza los orígenes del pueblo japonés remontándose hasta el emperador *Jimmu* 神武, descendiente directo de la divinidad. Este emperador sería el fundador del Estado japonés *Yamato* 大和 en el 660 a. C. y, por lo tanto, el progenitor de la llamada raza *Yamato* (大和民族). Así, toda la nación constituiría una gran familia extensa, con lazos de sangre, y la cabeza imperial del Estado sería, a su vez, la cabeza paternal de este gran grupo familiar.

¹⁰ Un grupo fuerte de ideas en este contexto fue el darwinismo social. Esta teoría penetró en Japón durante la Restauración Meiji 明治維新 (1868) junto con otras ideas importadas, como la craneometría y algunas “teorías” racistas. Estas pseudociencias, ya ambiguas e inconsistentes en Europa, reflejaban los puntos débiles en el intercambiable uso de los términos *minzoku* (民族) (pueblo) y *jinshu* (人種) (raza). El primer concepto evoca una connotación étnica, cultural, mientras que el segundo alude a una clasificación biológica. Ambos términos eran empleados para contrastar “asiático” con “occidental” o “amarillo” con “blanco”. Más aún, podían referir a grupos étnicos vistos como categorías raciales dentro de Asia: han, manshu, mongol, ainu, etcétera. L. Young, *op. cit.*, p. 364.

¹¹ *Ibidem*, pp. 238-239.

MANTETSU, CEREBRO Y CORAZÓN DE MANCHUKUO

A pesar de que el proyecto de Manchukuo estaba íntimamente relacionado con la existencia de Mantetsu, los orígenes de la compañía datan de 1906. En esa época, su jurisdicción era la parte meridional del Ferrocarril Oriental Chino, construido por los rusos. Japón fundó la Compañía de Ferrocarriles del Sur de Manchuria (conocida como Mantetsu) y pronto esta empresa se convirtió en el agente principal de la penetración japonesa en Manchuria.

Mantetsu asumió la responsabilidad de abrir Manchuria al desarrollo económico y social, e impulsó tal proyecto desde todos los flancos: político, económico, social, militar, cultural y científico. El área científica de Mantetsu llegó a constituirse en un prestigioso centro de investigación colonial.

El dispositivo visual tuvo un papel esencial en la difusión de la concepción romántica sobre la que se sentaron las bases ideológicas de Manchukuo. Pese a haber sido fundado en 1923, el Departamento de Cinematografía de Mantetsu (満鉄映画制作所) experimentó un desarrollo importante entre 1931 y 1932. Este periodo abarca precisamente el Incidente de Manchuria y la inauguración del Estado de Manchukuo. La figura más representativa y el verdadero motor creativo del Departamento de Cine de Mantetsu fue Akutagawa Kōzō 芥川光蔵. La mayoría de sus películas fueron realizadas en colaboración con su talentoso compañero, el camarógrafo Hayakawa Ichirō 早川一郎.¹²

Una de las características del cine en Manchuria fue la utilización de los teatros ambulantes. En las grandes ciudades de Japón y aun de Manchuria había cines pero, para los residentes de las áreas rurales, la existencia del teatro ambulante representaba la primera oportunidad de ver un filme.¹³

Akutagawa ponía especial cuidado en el contenido de los materiales filmicos y en las formas narrativas, así como en el tratamiento de la imagen y del sonido; por otra parte, prefería hacer uso de tecnología de última generación. La actividad artística del Departamento de Cinematografía se desarrolló a tono con los estándares asumidos en todo el proyecto de construcción de Manchukuo: modernidad, tecnología de avanzada, sofisticación y una absoluta disposición de recursos financieros, técnicos y humanos.

¹² 宮永次雄『満鉄映画と芥川光蔵』NFC Film Center 11, 18 de enero de 1973, pp. 18-19.

¹³ 山口猛『幻のキネマ満映 - 甘粕正彦と活動屋群像』平凡社, 東京, 1995, p. 104.

LAS PELÍCULAS DE MANTETSU 満鉄映画

El objetivo explícito del ejército Kantogún al embarcarse en esta tarea cinematográfica fue la producción, realización y difusión de las *kokusaku eiga* (国策映画) o *bunka eiga*. Esta última categoría (“película cultural”) fue extrapolada de la experiencia alemana para referirse a las películas destinadas a “ilustrar” o “iluminar” a los ciudadanos. La proyección de estas películas conjuntamente con los filmes comerciales programados en los cines era obligatoria y tal práctica estaba regulada por la Ley del Cine (1939), denominación que encubría una ley de censura y restricciones varias a la actividad cinematográfica. Mantetsu tenía como misión “iluminar” a los japoneses y a sus colonos, mediante los serios, verosímiles y, por lo tanto, creíbles documentales.

Una peculiaridad de las películas de Mantetsu es que, pese a haber sido realizadas en un contexto de guerra y conflicto, la premisa básica para su realización fue la representación de la armonía, la estabilidad y la prosperidad de Manchukuo. En líneas generales, cada filme trata un tema en particular. El rango de temas es tan amplio como lo eran las ambiciones del ejército y los gobernantes japoneses: el espectro temático de los documentales cubre la historia, el turismo, las campañas militares, la ciencia y la tecnología, el comercio, la religión, la vida rural, los niños, la poesía, la vida en la fábrica y las culturas “diferentes” (por colonizar). Sin embargo, todas las temáticas comparten un mismo propósito: destacar el estado de paz existente en Manchuria durante la ocupación japonesa, con énfasis en la idea de que el ejército era el artífice y garante de esa situación. De ahí que la presencia militar en el área no sólo se planteaba como indispensable, sino también como deseable.

Las ideas de paz y armonía aparecen como hilos conductores en todos los filmes, pero las películas de Mantetsu presentan numerosos subtemas que se superponen e imbrican en pos del objetivo de representar el “paraíso terrenal”, materializado en Manchuria conquistada por los japoneses. Para fines de un análisis general, podemos establecer tres ejes temáticos básicos:

- La romantización de la realidad
- El nacionalismo y el militarismo
- La noción de progreso y su corolario, la mistificación de la ciencia y la tecnología

A continuación, se hará referencia a tres películas de la serie que se destacan por un particular tratamiento filmico, por los elementos discursivos

representativos de la ideología imperial que las inspira y por los tintes opo-
sitos que se adivinan en algunas de las secuencias filmicas.

BRILLANTES 10 000 KILÓMETROS: LA HIPOSTASÍA DE LA HISTORIA
COMO RECURSO PROPAGANDÍSTICO

Durante el periodo de la Restauración Meiji, el movimiento romántico entró con cierta fuerza en Japón de la mano de otras filosofías y pensamientos europeos. Los filmes de Mantetsu no fueron ajenos a esta influencia y el romanticismo en las películas se manifiesta en distintas formas. Una de ellas es la apelación a la historia. La historia hipostasiada es uno de los recursos tradicionales favoritos de los propagandistas en general y también lo es en la serie documental de Mantetsu (満鉄記録映画).

En uno de los filmes de producción más ambiciosa de la serie, tanto por su despliegue técnico como por la cantidad de material filmico empleado, *Kagayaku ichiman kiro* 輝く 壹萬キロ (*Brillantes 10 000 kilómetros*), de 1942, se narran las proezas japonesas desde la llegada a Manchuria. A lo largo de todo el filme se hace uso de mapas y planos como datos complementarios de los hechos que muestran las imágenes, apelando a una suerte de didacticismo que forma parte del plan de “iluminación” de los ciudadanos.

La película relata el proceso gracias al cual Japón logró, en un relativamente breve periodo, desde su asunción como administrador de la empresa, prolongar 10 000 kilómetros las vías de los ferrocarriles de Mantetsu. Esta narración audiovisual refiere a la incesante expansión japonesa los episodios heroicos de los militares —remontándose hasta la victoria sobre los rusos (en la Guerra Ruso-Japonesa de 1906-1907)— y la eliminación exitosa y definitiva de la amenaza que significaban rusos y británicos para la prosperidad de Asia.

Un rasgo revelador de los filmes es que los narradores son locutores varones. Las grandes gestas de la historia no son un asunto femenino, de acuerdo con el punto de vista de los creativos del Departamento de Cine de la empresa.¹⁴ La épica tampoco admite expresiones o símbolos que sugieran melancolía: el marco perfecto para las acciones civiles o militares en estos filmes lo componen un magnífico tiempo (soleado y con un cielo límpido), banderas y otros elementos que simbolizan la nación —estas imágenes son

¹⁴ En la serie documental de Mantetsu, las mujeres sólo ofician de narradoras en los filmes relacionados con viajes y turismo. Los personajes de estas películas son también mayoritariamente femeninos.



Figura 2. Fotograma de *Ôdô rintari* (1942)



Figura 3. Fotograma de *Ôdô rintari* (1942). Matsuoka Yōsuke, el diplomático que decidió la retirada de Japón de la Liga de las Naciones

recurrentes a lo largo de toda la serie—, la gente alborozada y, naturalmente, la estrella del filme: el tren como símbolo de la modernidad y del inacabable progreso.

Kagayaku... finaliza con un encadenamiento de imágenes de burócratas y militares arengando a los ciudadanos. Pero uno de los discursos es deliberadamente subrayado: el único reproducido con sonido original y al que se le dedica una cantidad de tiempo considerablemente mayor que a las demás disertaciones. El orador destacado es Matsuoka Yōsuke 松岡洋右, el diplomático responsable de la desvinculación de Japón de la Liga de las Naciones en 1932. Este hecho se produjo cuando se puso en tela de juicio la versión japonesa acerca del Incidente de Manchuria, y Matsuoka, indignado y ofendido, decidió retirarse del recinto donde se oficiaba la reunión de la Liga. Las películas de Mantetsu incluyen el registro visual de ese momento “histórico trascendental” para Japón en su “férrea y valiente” oposición a Occidente, de acuerdo con la visión del momento. El discurso de Matsuoka es un ejemplo axiomático de la concepción nacionalista y militarista de la época. El breve fragmento del discurso reproducido en el filme reúne los elementos más significativos del pensamiento nacionalista japonés: la “raza Yamato”, la lealtad al emperador, la devoción y entrega de los ciudadanos. La declaración de Matsuoka: “Podría decirse que Mantetsu es el barómetro del desarrollo de nuestro pueblo en el continente”,¹⁵ pone de manifiesto el lugar simbólico estratégico y esencial atribuido a Mantetsu en el proyecto imperial japonés. Los párrafos que siguen corresponden a la caracterización y

¹⁵ Frase extraída del discurso de Matsuoka 松岡 reproducido en este filme.

análisis de uno de los “filmes etnográficos” de la serie. Esta película retrata a uno de los grupos colonizados, los mongoles barga, seleccionado entre los otros grupos de “hermanos menores de Asia”, que se destacan por su exotismo —conforme a los estándares japoneses— y, por ende, por su riqueza visual.

LA GRAN ESTEPA BARGA: UN FILME “ETNOGRÁFICO”

El grupo retratado en el filme *Sogen Barga* 草原バルガ (*La gran estepa barga*) de 1936 es una subetnia del pueblo mongol. Los barga eran nómadas y hoy residen en la región de Mongolia Interior —el territorio mongol dentro de los límites de China—, hacia el noreste de Manchuria.

Esta película se encuentra más cerca del filme etnográfico que del documental tradicional. Al igual que en el filme etnográfico clásico, la cámara circula entre los sujetos filmados describiendo cuidadosamente a los personajes; por momentos se acerca y efectúa tomas intimistas de rostros, y por otros se aleja para capturar situaciones y diferentes escenarios. La cámara busca, explora. En suma, el realizador tiene como principal objetivo bucear en esa realidad distinta pero sin invadir la cotidianidad del pueblo barga y respetando lo que los documentalistas etnográficos llaman “la puesta en escena de la realidad social”.

Otro de los rasgos característicos del filme etnográfico clásico —también adoptado en esta película— es la supresión de la narración en *off*, ante la idea de que este recurso podría interferir con el flujo natural de las imágenes. Si bien en *Sogen...* se opta por suprimir el relato o voz en *off*, al tratarse de una película con fines propagandísticos, se torna necesario cierto nivel de explicación. Por cierto, si se descartara toda referencia aclaratoria y complementaria a la imagen, la polisemia de la misma dispararía múltiples interpretaciones en los espectadores.¹⁶ El riesgo está en que entre esas interpretaciones podrían filtrarse sentidos opuestos a los intereses y propósitos del realizador-propagandista. Para evitar esa posibilidad y “anclar los sentidos de la imagen” (de acuerdo con la expresión de R. Barthes), en este filme, en reemplazo de la narración en *off* se ofrecen algunos datos explicativos por medio de inscripciones superpuestas a la imagen o de carteles con fondos negros y letras blancas insertos entre imágenes.

La banda sonora incluye, al principio de la película, una suave melodía que fue compuesta especialmente para el filme y que rememora sonos de

¹⁶ Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, *Comunicaciones*, núm. 5, Buenos Aires, Siglo XXI, 1977, pp. 127-140.



Figuras 4, 5 y 6. Fotogramas de *La gran estepa barga* (1936)

inspiración rusa. Este recurso refuerza la atmósfera de exotismo buscada en la película.

Cuando se muestra la extensa estepa mongola por primera vez, con la cámara en posición normal (es decir, al nivel de la altura promedio de una persona adulta), el espectador percibe el paisaje como si estuviera allí, apreciándolo directamente. Este recurso técnico incrementa el efecto de realidad. En esta misma posición, la despojada estepa es descrita por medio de una toma panorámica. La estepa se ve como un interminable espacio desolado y pintado en un lienzo. La belleza natural inunda el cuadro y se experimenta la sensación de estar frente a “tierra de nadie”. En seguida aparecen las inscripciones explicativas relacionadas con la localización de la etnia barga, en la parte norte de Manchukuo, en los lindes con Siberia y Mongolia Exterior.

A lo lejos se divisan unas vacas, pequeñas y diseminadas por el enorme campo.¹⁷ Se aproxima a paso muy lento una caravana, imprimiendo un *tem-*

¹⁷ En el ya superpoblado Japón de los años treinta, estas imágenes que muestran la inmensidad territorial de un paisaje prácticamente desierto deben de haber tenido un fuerte impacto en las audiencias.

po que caracterizará casi todo el filme. El “otro diferente” es retratado en sus ritmos y *tempo*s, extraños, no familiares. El movimiento es parsimonioso, pero apacible. La imagen de la caravana enmarcada entre el cielo y la estepa sugiere una fusión de esas personas con la naturaleza, idea contrapuesta a la de urbanización y desarrollo, objetivos primordiales del proyecto de modernización de Manchuria.

La banda de sonido ofrece aquí melodías de suaves flautas y tonos menores, que invitan a la melancolía, entremezclándose por momentos con tristeza. La música sirve, en este caso, para reforzar la imagen de desolación insinuada desde los elementos visuales. En *Sogen...*, la apelación a las emociones como recurso por excelencia de la propaganda está desempeñando un importante papel.

A medida que la caravana se aproxima a la cámara, las figuras de los mongoles y nuevos elementos van adivinándose. Jinetes, carretas, animales y personas ataviadas con sus trajes típicos se distinguen ahora con claridad. En la secuencia siguiente, la imagen muestra los huesos de una cabeza y de otras partes del cuerpo de un buey o una vaca —una certera metáfora de la desolación y la soledad— mientras el viento mece delicadamente el pasto que rodea esos restos. A pesar de tratarse de un documental, la composición de estas imágenes está orientada a crear una atmósfera poética y bucólica, según lo expresara el propio realizador, Akutagawa Kōzō.

Tanto la movilización emocional como la “ilustración” de los ciudadanos son objetivos primordiales de la serie. Sin embargo, mientras el último, la “ilustración”, es un propósito directamente ligado a las políticas culturales del Imperio (objetivo manifiesto), las apelaciones a las esferas afectivas del espectador tienen relación con las intenciones propagandísticas (objetivos latentes) de este proyecto fílmico.

A continuación, la música cambia y se torna más vivaz, dado que las actividades ahora mostradas demandan otros climas. Por ejemplo, los jinetes enlazando ganado salvaje. Las ropas son especialmente atractivas, tradicionales y en tonos claros.¹⁸ La música va *in crescendo* y la actividad se vuelve cada vez más estimulante. En el fondo, la estepa aún aparece inmensa, infinita y constituye el perfecto marco para exhibir esta lucha entre el hombre contra el animal, el hombre contra la naturaleza, otro fuerte recurso de exotización del “otro diferente”.

¹⁸ Uno de los informantes, un ciudadano mongol de 88 años, residente en Tokio y conocedor de este grupo barga, relató que ésta es una de las 16 subetnias en que está dividido el pueblo mongol. Al ver la película, señaló que los ropajes que lucen las personas son los trajes que hoy acostumbran vestir en ocasiones festivas, especialmente los grandes sombreros que llevan las mujeres.

La secuencia del juego de ajedrez también es significativa. Un papel arrugado sobre el cual se ha dibujado burdamente una cuadrícula hace las veces de tablero, mientras que las piezas reproducen elementos de la cultura mongola. No se ven mujeres en la imagen y los hombres juegan sentados sobre el piso. La inscripción que acompaña a estas imágenes es: *Mokojin ni mo shogi ga aru* (蒙古人にもしょうぎがある) (“Los mongoles también tienen *shogi* o ajedrez japonés”).

El filme está construido con base en elementos reales, pero existe un proceso de selección de situaciones, relaciones, personas y objetos con el fin de destacar ciertos aspectos de esa realidad y distorsionar, obviar u ocultar otros (la “omisión” es otra de las técnicas de propaganda por excelencia). De este modo, la realidad del “otro” se rediseña, se reconstruye y se reproduce de acuerdo con los intereses que guían la realización del filme.

Finalmente, la escena deportiva del *sumō* merece algunas referencias. Una melodía festiva complementa las imágenes que retratan el *sumō* mongol. La versión mongola no es tan ceremoniosa como su equivalente japonesa y las siluetas de los luchadores tampoco son análogas. De acuerdo con lo que muestra *Sogen...*, los luchadores mongoles son hombres muy jóvenes y algo esmirriados. Sólo uno, que aparentemente está esperando su turno para la lucha, se ve un tanto más corpulento que los demás. Asimismo, la indumentaria es diferente al típico *mawashi* まわし nipón: los mongoles llevan chaqueta corta, pantalones largos y botas.

Tanto en el caso del juego de ajedrez como en el del *sumō*, se apela a la familiaridad: estas prácticas sociales resultan conocidas para las audiencias japonesas. Sin embargo, a pesar de estas similitudes, ambas culturas no son homologables; de acuerdo con el filme, son diferentes los rituales, las actividades, los *tempos*, la relación con la naturaleza, los usos y las representaciones del cuerpo. En suma, el filme sugiere que la “puesta en escena” de la realidad en una y otra cultura son esencialmente distintas. La inclusión de estos pocos elementos familiares hace inevitable para los espectadores japoneses la comparación entre las dos sociedades y, por lo tanto, es también una oportunidad valiosa para crear o reforzar estereotipos.¹⁹

Este “filme etnográfico”, como la mayoría de los filmes etnográficos tradicionales, representa a un “otro exótico”:

¹⁹ El *sumō* japonés, cabe aclarar, es el deporte nacional y el más tradicional de Japón. El sentimiento nacional y la identidad nipones están estrechamente ligados a este juego y, por eso, la apelación al *sumō* en el filme es un poderoso recurso desde el punto de vista de la persuasión propagandística, para hacer “familiar” lo desconocido y convencer a los potenciales colonos de trasladarse a esas tierras habitadas por pueblos extraños pero, en definitiva, no tan diferentes a “nosotros”.

- De manera positiva: retrata a los “hermanos menores de Asia” como seres pacíficos, inofensivos, que viven en perfecta armonía con la naturaleza y entre sí, que se divierten y trabajan.
- De manera negativa: dada su proximidad con la naturaleza, puede vérselos como un tanto “primitivos” o “atrasados”.

Estas dos miradas sobre ese “otro diferente” no son opuestas, sino complementarias. Las oposiciones “naturaleza/cultura”; “rural/urbano”; “primitivo/civilizado” que plantea el filme pueden ser comprendidas a la luz de la ideología modernizante del proyecto imperial japonés, apoyada en el sentimiento de superioridad nipón frente a los demás pueblos asiáticos (Japón en el papel de “hermano mayor” en la Gran Familia Asiática). Con base en esta ideología, Japón sería el único de estos pueblos con la capacidad necesaria para liberar y proteger a Asia de la amenaza de Occidente y, además, los pueblos “atrasados” se beneficiarían con la intervención de Japón puesto que tendrían la posibilidad de ser conducidos por las sendas de la modernización y el desarrollo.

En este caso, los “otros” barga naturalmente representarían el primer elemento de cada uno de los polos (atrasado), mientras que “nosotros”, los japoneses, encarnarían el segundo (desarrollado). En términos generales, el filme pinta un retrato benevolente de la cultura barga. Pero cabe puntualizar dos importantes aspectos que se corresponden con el pensamiento colonialista y muy probablemente hayan sido fuente de inspiración de las películas “etnográficas” de la serie: 1) la descripción de ese “otro” como un cándido, pero incivilizado, sujeto al que hay que modernizar; 2) la descripción de la estepa como un espacio desolado, inmenso, “tierra de nadie”, a la espera de los colonos provenientes del superpoblado Japón.

Pese a las ideologías racistas reinantes por entonces y que en Japón teñían por doquier los estudios pseudocientíficos sobre los pueblos de Asia (excepto el japonés), la mirada cinematográfica de Akutagawa Kōzō y su grupo de colaboradores sobre el pueblo barga está lejos de proponer una tesis racista. Si bien es cierto que el equipo de cine de Mantetsu recurre al dispositivo cinematográfico para crear y proyectar un producto cultural con fines propagandísticos, no se advierte intención alguna de socavar la imagen de ese otro exótico: la cámara no denuncia, no juzga, no propina “golpes bajos emocionales”, sino que se aboca a observar, explorar con curiosidad, aun con interés —y algunos toques de poesía—, la cultura y el estilo de vida de los mongoles.

EL “FILME POESÍA”: *KIKANSHA PASHIHA* (機関車パシハ)
O LOS TRAZOS SUTILES DE UN MENSAJE OPOSITOR

Si nos propusiéramos encontrar mensajes opositores a la ideología hegemónica del Imperio en los filmes de Mantetsu, la película indicada es *Kikansha Pashiha* (*Locomotora del Pacífico*), de 1939. Entre los filmes de la serie, éste es probablemente el más cautivador por su riqueza visual y sus connotaciones ideológico-políticas, magistralmente sugeridas a través de la imagen.

Justamente después de los títulos, un cartel señala: “Pasó la censura”. Esta película se produjo en 1939 y en ese año también se promulgó la Ley del Cine. Esta ley, no por ventura, coincidió con el inicio del más duro periodo para la producción cultural. Como veremos, había razones de peso para que *Kikansha...* surgiera en esa coyuntura.

En los años veinte, los intelectuales de izquierda estaban más o menos seguros en sus posiciones en Japón. Sin embargo, en los treinta, con la escalada creciente de censura y represión, la situación política y social general cambió drásticamente. El rigor llegó también a los ámbitos académicos: bajo las presiones de la coerción ideológica, un gran número de intelectuales de izquierda huyeron a Manchuria, donde encontraron un paraíso en la expansión de la burocracia del Estado títere y, especialmente, en el ala de investigación de Mantetsu. He aquí una de las contradicciones más apabullantes en el entorno político de los años treinta tanto en Japón como en sus áreas de influencia: la represión y la movilización simultáneas sobre la inteligencia revolucionaria por parte del gobierno japonés, dado que el Estado necesitaba a los científicos sociales con experiencia en China y un buen porcentaje de ellos eran los sinólogos de izquierda entrenados en Japón.²⁰ Si hubo alguno de los filmes de la serie que plasmó la influencia de la ola intelectual de izquierda que invadió Manchuria 満州, en general, y Mantetsu 満鉄, en particular, ese filme fue *Kikansha...*

LOS RECURSOS TÉCNICOS CINEMATOGRAFICOS

La primera parte de la película se dedica a la descripción visual de la locomotora. Lo curioso es que, en lugar de mostrarla a la usanza convencional²¹ —es decir, entera, de una pieza como en el resto de los filmes de Mante-

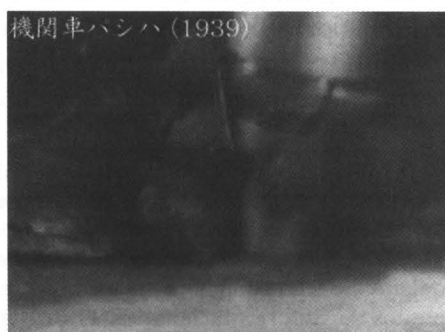
²⁰ Véanse sobre este tema Thomas Rimer (comp.), *Culture and Identity: Japanese Intellectuals during the Interwar Years*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1990; L. Young, *op.cit.*

²¹ 満鉄ピクトリアル。特集急南満州鉄道、鉄道図書刊行会、八月, vol. 14, núm. 8, 東京, 1964.



Figura 7. Fotograma de *Kikansha Pashiha* (1939)

tsu—, la gigantesca máquina es tomada por fragmentos. Los planos detalle de las ruedas, vistas desde diferentes ángulos, y la alta velocidad de la edición obstaculizan la visualización al punto que no puede distinguirse qué parte de la locomotora está en cuadro cada vez. El efecto emocional producido en el espectador es de ansiedad, vértigo y hasta de intranquilidad. La visión de estas imágenes se vuelve una experiencia verdaderamente extenuante. Más aún, las tomas de los objetos alternan con primerísimos primeros planos de los rostros de los obreros ferroviarios (todos hombres). El efecto emocional se intensifica. La técnica de propaganda aplicada en este caso opera de forma opuesta al recurso habitual de la “anestesia propagandística”; en este caso estaríamos en presencia de lo que los rusos llamaban “agitación propagandística”, en que los estímulos audiovisuales se suceden uno tras otro a tal velocidad que el espectador no cuenta con un solo instante para reflexionar sobre lo que está viendo y queda aturdido y agotado psíquicamente, pero agitado y motivado.



Figuras 8 y 9. Fotogramas de *Kikansha Pashiha* (1939)

Las técnicas de edición y la composición de la imagen emulan el cine soviético de la época. El filme, inspirado en la cinematografía de directores como Sergei Eisenstein o Dziga Vertov, nacida a la luz de la Revolución de Octubre, deja entrever la posibilidad de una influencia ideológica de corte marxista en estos trabajos,²² que en esta obra se expresa principalmente a través de recursos cinematográficos. En efecto, la cercanía temporal y geográfica de Rusia influyó significativamente en el cine de Mantetsu, situación que se conjugó con el papel de los intelectuales japoneses residentes en Manchuria —con sus antecedentes políticos e ideológicos progresistas— como participantes activos en la producción cultural de la empresa.²³

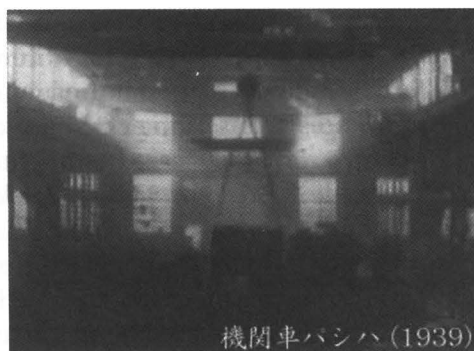
La última sección del filme muestra una admirable secuencia, compuesta por la alternancia de planos detalle de la oreja de uno de los operarios con planos detalle de una remachadora en acción. La edición comienza con un ritmo lento pero va acelerando progresivamente, sucediéndose cuadro a cuadro oreja y remachadora. La repetición de esta alternancia ocurre veinte veces por medio de una edición cada vez más vivaz. En la banda de sonido, la remachadora va acompañada con su sonido correspondiente; sin embargo, cuando se muestra la oreja, no hay sonido alguno. Silencio absoluto. La edición se acopla con el ritmo impuesto por la remachadora. Las imágenes no reflejan ningún sufrimiento en los rostros de los obreros. Las nociones de *gaman* (soportar) y de *gambaru* (esforzarse), como las conductas más virtuosas y esperadas de los ciudadanos japoneses al servicio del Imperio, atraviesan la totalidad del filme.

Uno de mis informantes, un investigador japonés, interpretó esta secuencia como la pérdida gradual de la capacidad auditiva en los trabajadores debido al ruido ensordecedor de la herramienta; aun así, los ciudadano-obreros continúan su tarea con el mismo fervor, ya que “el sacrificio vale la pena” por el triunfo y la gloria de Japón. Tal exégesis de las imágenes no desafiaría los mandatos de la autoridad militar y cumpliría con los requerimientos para superar exitosamente la censura.

No obstante, existe una interpretación alternativa, sugerida por otro informante japonés: en conexión con las simpatías hacia el marxismo existente

²² El director, productor y editor del filme, Akutagawa, aseguraba que *Kikansha...* había sido concebida como un “filme poesía”, exaltaba así los aspectos creativos y no convencionales del mismo y evitaba cualquier asociación de su filme con una postura opositora.

²³ La influencia soviética también alcanzó a realizadores residentes en territorio japonés, quienes no sólo adoptaron las técnicas y estilos de la realización soviética, sino también sus puntos de vista revolucionarios. El caso más reconocido es el del grupo *Prokino* プロキノ, cuyo máximo representante fue el talentoso Kamei Fumio 亀井文夫, contemporáneo de Akutagawa.



Figuras 10 y 11. Fotogramas de *Kikansha Pashiha* (1939)

entre los intelectuales y científicos de Mantetsu, la secuencia también podría estar insinuando la alienación del trabajador en la fábrica, hasta el grado en que el obrero pierde la capacidad de audición sin advertir este perjuicio. Pero lo cierto es que por razones políticas²⁴ y temporales (no hay sobrevivientes del equipo de cine de Mantetsu), es prácticamente imposible establecer cuál fue el mensaje que estos creativos intentaron transmitir en *Kikansha...*

EL SOL, EL *RELAX*, LAS SONRISAS

En el ambiente sombrío, lóbrego de la fábrica donde se construye la locomotora que da nombre al filme, a menudo un rayo de sol se filtra dando la sensación de un “baño de luz” a la oscuridad del lugar. Este recurso apuntaría a suavizar el rigor de las condiciones de trabajo. Otros elementos que aportan brillo son el fuego, las brasas encendidas, las chispas del trabajo sobre el yunque. Esas refulgencias transforman la imagen del interior de la planta —originalmente lúgubre— en un espacio rociado de luz, con el objetivo de reforzar la idea-eje de la armonía.

²⁴ La historia de Japón en Manchuria es uno de tantos temas controvertidos en ese país. La sensibilidad que suscita la alusión a este capítulo del pasado nipón ha obstaculizado en algunas ocasiones el desarrollo fluido de la presente investigación. Sin embargo, mi nacionalidad argentina representó una ventaja en cierto sentido, puesto que importantes materiales cuyo acceso está prácticamente vedado a investigadores de origen coreano, chino, norteamericano o aun japonés, es decir, a ciudadanos provenientes de países directamente involucrados en estos hechos históricos, me fueron brindados sin ninguna restricción.

La secuencia referida al momento de *relax* retrata la pausa realizada para el almuerzo y la sobremesa de los obreros. La música es suave y refuerza la atmósfera de calma y bienestar. Imágenes de primeros planos de los trabajadores, sonrientes, se insertan entre otras que describen sus actividades extralaborales dentro de la fábrica: el momento del almuerzo, los ejercicios militares (se trataba de “obrero-soldados”, por lo tanto recibían entrenamiento regular para el combate), la siesta, etcétera. Este fragmento del filme representa, asimismo, un tiempo de descanso y distensión para el público, dado que frente a la ansiedad experimentada durante la primera parte de la película el espectador puede disfrutar finalmente de un recreo, tanto emocional como visual.

REFLEXIONES FINALES

La empresa de ferrocarriles Mantetsu operaba como una fuerza centrífuga de promoción de la ciencia, la tecnología y la cultura, en paralelo con sus funciones políticas, militares y administrativas. Probablemente no haya habido otra compañía con las características de Mantetsu —no sólo en Japón, sino en el mundo— que comprendiera en su seno tal variedad y riqueza de roles, así como potencialidades y contradicciones. Estas mismas características fueron las que propiciaron la creación de obras tan peculiares como las que componen esta serie filmica documental.

En este trabajo se exploró la naturaleza de la propaganda japonesa, esencialmente diferente de otras propagandas realizadas en contextos bélicos. Las propagandas filmicas norteamericana y alemana de la época, por ejemplo, resaltaban las características negativas del enemigo (el enemigo japonés o alemán, en el primer caso, y el “enemigo” judío, en el segundo), descalificándolo a través de la construcción de estereotipos. Por el contrario, en la propaganda japonesa, no solamente la producida en Manchuria,²⁵ por regla general se negaba al enemigo (en el caso de las potencias occidentales que componían el Bloque Aliado) o se lo caracterizaba positivamente como “hermano” de la Gran Familia Asiática (en el caso de los chinos). La representación positiva y la omisión del enemigo se debían a que la propaganda japonesa en Manchuria se fundaba en las ideas de *Odo Rakudo* y *Minzoku Kyowa*, divulgadas a través de las imágenes en las películas de Mantetsu. Tales políticas de representación están en concomitancia con el hecho de que estas películas proponían un punto de vista paradójico que debía amalgamar el autoritarismo militar con una cautivante representación de la utopía.

²⁵ 福島幸雄・ノーネスマーク『日米映画戦』請求社, 東京, 1991.

Entre los líderes militares y civiles, por un lado, y los cineastas de Mantetsu, por el otro, existía el objetivo común de representar ese “paraíso” y la “armonía de los pueblos” en un retrato que plasmaría la superioridad de Japón y la indefectibilidad de la intervención nipona para llevar a cabo el plan de “modernización” (colonización) sobre estos territorios. Sin embargo, había una diferencia básica entre los burócratas y las fuerzas militares, por un lado, y los realizadores civiles y algunos intelectuales, por el otro: mientras el ejército estaba dispuesto a sacrificar a millares de personas en pos del objetivo imperial, los creativos de Mantetsu, en su apoyo al proyecto colonizador de Japón, aspiraban a mejorar las condiciones de vida no sólo de los japoneses sino también de los pueblos colonizados. Aunque romántica, esta visión echaría por tierra la idea de que tan sólo los intereses espurios impulsaron una movilización de esas dimensiones sobre el continente.

Los filmes de Mantetsu reconstruyeron la realidad de tal manera que, bajo la fachada de un orden eterno o natural, se ocultaron las condiciones reales de la ocupación.²⁶ La cosmovisión propuesta por las películas de la serie es reforzada con ciertas banderas morales establecidas con el propósito de sostener y avalar la totalidad del proyecto político, a través de la enunciación de valores como progreso, disciplina, justicia, hermandad de los pueblos, honor, devoción a la patria, obediencia / entrega, felicidad, armonía. En suma, se apeló en estas películas a la misma moralidad que impregnaba todas las representaciones colectivas en Japón y sus colonias. De ahí que podamos colegir que el equipo de cineastas de la Sección de Cine de Mantetsu echó mano del recurso propagandístico para encubrir, por medio de una versión utópica de la realidad, el estado de conflicto. En este sentido, el dispositivo cinematográfico constituyó el recurso indicado para ofrecer una (re)presentación del mundo como un espectáculo teatralizado, pero verosímil.

Entre las razones que podrían explicar la elección del cine en este proyecto imperial japonés pueden mencionarse: el poder de la imagen visual para vehicular simple y directamente mensajes propagandísticos; el alcance masivo del dispositivo cinematográfico (extendido aun a las áreas rurales, gracias a los teatros ambulantes y a la obligatoriedad por ley de presentar los filmes de Mantetsu como “filmes culturales” junto con las películas comer-

²⁶ Por esta razón, considero más apropiado poner entre comillas en este artículo la palabra “documentar”, entendiéndolo como el acto de registrar objetivamente la realidad. Para profundizar en esta discusión, véase Michael Renov, *Theorizing Documentary*, Nueva York, Routledge, 1993; Marián Moya, “La producción de imágenes sobre lo real: documentación y propaganda”, en *Imágenes y medios en la investigación social: una mirada latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 91-105, entre varias otras publicaciones sobre la precisión o los límites de los conceptos de “documental” y “ficción”.

ciales. Este recurso garantizaba una amplia audiencia cautiva, que asistía al cine con la intención de ver películas comerciales de ficción, tanto en Japón como en el continente); el uso de tecnología de avanzada en cinematografía, lo cual confería un mayor grado de verosimilitud y credibilidad al discurso del progreso y la modernidad, pilares ideológicos en la construcción del “nuevo Estado” de Manchukuo.

Por otra parte, en el caso de la serie de Mantetsu, como vimos, el “aspecto poético” también se hacía presente. En Manchukuo, el filme funcionaba como un arma ideológica para generar consenso político, pero también como “poesía” para estimular la emoción. Esta propaganda filmica perseguía así dos objetivos principales: legitimar el nuevo orden en Manchukuo, un Estado títere, pero presentado como autónomo e independiente; anestesiar las conciencias para evitar temores colectivos frente a la situación de conflicto en el continente; de ahí la necesidad de retratar Manchukuo como el “paraíso en la Tierra”.

Entre los objetivos secundarios de los filmes podrían mencionarse: familiarizar a los potenciales colonos con los territorios y las poblaciones locales en el continente (éste es el propósito de *Sogen Barga*, que retrata a un “otro exótico” diferente, pero que era también “hermano asiático”); persuadir a los residentes nativos sobre las ventajas que suponía la presencia y el liderazgo de Japón en la región; promover las inversiones, el turismo y otras actividades económicas en territorio chino, y estimular la participación activa de la sociedad civil en apoyo del régimen.

Hoy día, puede decirse que estos filmes constituyen “rehenes políticos” que confrontan a Japón, China, Rusia, países que reclaman la propiedad intelectual de estas realizaciones. China sostiene que dado que los filmes de Mantetsu y de Man’ei 満映 (la empresa encargada de realizar filmes de propaganda, pero de ficción, y también emplazada en Manchukuo) fueron producidos en China, deberían permanecer en ese territorio y el pueblo chino detentar los derechos de propiedad intelectual sobre los mismos. En ese sentido, en una actitud conciliatoria, algunos expresaron que los filmes “eran una herencia compartida entre Japón y China”.²⁷

Esta discusión es interesante porque echa luz sobre la dimensión política del problema. En efecto, el asunto trasciende el caso puntual de Japón en China, ya que en muchos otros contextos de conflicto (algunos hasta calificados hoy día como “guerras étnicas” o “choque de civilizaciones”) también se apela a “lo cultural” como manto que cubre el verdadero sentido político e ideológico de tales empresas.

²⁷ 山口猛『幻のキネマ満映 - 甘粕正彦と活動屋群像』平凡社, 東京, 1995.

FUENTES CONSULTADAS

- Barnow, Eric, *El documental: historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Barthes, Roland, “Retórica de la imagen”, *Comunicaciones*, núm. 5, Buenos Aires, Siglo XXI, 1977, pp. 127-140.
- Davis, Darrell W., *Picturing Japanese: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Nueva York, Columbia University Press, 1996.
- 福島幸雄・ノーネスマーク『日米映画戦』請求社, 東京, 1991.
- 池田徳さね『プロパガンダ戦史』中央公論社, 東京, 1956.
- 今村庸一『映画メディアと報道』丸善, 東京, 1996.
- 門間貴志『(大東亜共栄圏)と映画』山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局, 1997.
- 小林英夫『満鉄(知の集団)の誕生と死』吉川弘文官, 東京, 1996.
- 駒込武『年植民地帝国日本の文化統合』岩波書店東京, 1997.
- 満鉄ピクトリアル。特集急南満州鉄道、鉄道図書刊行会、八月, vol. 14, núm. 8, 東京, 1964.
- 宮永次雄『満鉄映画と芥川光蔵』, NFC Film Center 11, 18 de enero de 1973, pp. 18-19.
- 日本の選択 4『プロパガンダ映画のたどった道』NHK取材角川文庫, 東京, 1995.
- Moya, Marián, 記録映画とプロパガンダ。コンフリクトにおける満鉄記録映画と(楽土)の構築。博士論文、立教大学、東京, 2002. (Versión en inglés: *Documentary Film and Propaganda: The Films of Mantetsu and the Construction of the “Paradise” (Odo Rakudo) in a Context of Conflict*, tesis doctoral, Tokio, Rikkyo University, 2002.)
- , “La producción de imágenes sobre lo real: documentación y propaganda”, en *Imágenes y medios en la investigación social: una mirada latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 91-105.
- 岡田秀則『秘境熱河』NFC, Film Center, 東京, 1993, pp. 7-9.
- 岡田秀則『国策と映画：戦時下の東宝と松竹をめぐって』, NFC Newsletter, vol. III, núm. 3, 東京, 1997.
- 大湊義博『満州の記録：満映フィルムに映された満州』東京社, 1995.
- 蘭信三『満州移民の歴史学社会学』路社, 東京, 1994.
- Renov, Michael, *Theorizing Documentary*, Nueva York, Routledge, 1993.
- Rimer, Thomas (comp.), *Culture and Identity: Japanese Intellectuals during the Interwar Years*, New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- 佐伯知紀『国策と映画：永田雅一と大映の創設』NFC Newsletter, vol. III, núm. 2, 東京, 1997, pp. 10-11.

Taylor, Richard, *Film and Propaganda: Soviet Russia and Nazi German*, Londres, IB Tauris Publishers, 1998.

山口猛『幻のキネマ満映 - 甘粕正彦と活動屋群像』平凡社, 東京, 1995.

Young, Louise, *Japan's Total Empire: Manchuria and the Culture of Wartime Imperialism*, Berkeley, University of California Press, 1998.

LOS DISCURSOS DEL DISEÑO DE LA COMUNICACIÓN GRÁFICA EN LA CULTURA JAPONESA CONTEMPORÁNEA

Raúl Hernández Valdés

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

En abril de 2006 se realizó en El Colegio de México el primer *Simposio Iberoamericano sobre Cultura Visual de Japón*, una actividad cuya brevedad y sencilla formalidad fueron inversamente proporcionales a la riqueza de sus contenidos y la amplitud de sus miras académicas. Es probable que la importancia de esta actividad sea valorada de manera más justa cuando sus efectos vayan concretando nuevos espacios de discusión, en los que diferentes disciplinas puedan ponerse en contacto para intercambiar experiencias de investigación y difusión de los conocimientos interculturales que mencionaba la convocatoria. En ese simposio me referí al potencial formal del cartel japonés contemporáneo para expresar contenidos axiológicos de gran relevancia y vigencia, como los de la coexistencia, la sustentación y la paz.¹ La finalidad del trabajo era mostrar la operatividad visual de este producto comunicativo, y el medio —más que apoyo— de la argumentación lo constituyó un gran número de imágenes de carteles reconocidos que presentan esos contenidos como principios capitales de una nueva conciencia ciudadana y cuestionan las retóricas de la violencia y el hedonismo consumista. Ese trabajo no fue una explicación causal científica, sino una exposición básicamente estética, tal como lo es el que ahora presento, con un sustento menor de imágenes, por exigirlo así las condiciones editoriales. Debo señalar que el carácter de los otros cuatro trabajos presentados en el simposio,² mayormente orientado a la explicación

¹ Raúl Hernández Valdés, “Imágenes por la paz y la vida en la cultura japonesa contemporánea” (Departamento de Síntesis Creativa, Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F.).

² Emilio García Montiel, “Visualidad y sakariba: los espacios de ocio en la modernidad japonesa” (Departamento de Investigación, Universidad Cristóbal Colón, Veracruz). María Román Navarro, “Ut Pictura Poesis: cerámica, té y poesía en la época Momoyama” (Centro de Estudios Orientales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid). Amaury García Rodríguez, “El Shunga como discurso sociocultural: algunas reflexiones termi-

intelectiva, propia de las ciencias sociales y las humanidades, incluía también, en mayor o menor medida, la aprehensión sensible de las imágenes y el vocabulario poético, aspectos propios de la dimensión estética. No está de más hacer hincapié en que el valor probatorio de lo estético es meramente convincente y depende del reconocimiento social de la adecuación de los contenidos y la expresión estructurada que se muestra formalmente.

Después de la presentación, por las preguntas de los asistentes, comprendí que el énfasis en los aspectos estéticos propios del tema visuoespacial³ requería el planteamiento de una serie de criterios y categorías que contribuyeran a la apreciación y la valoración de algunos discursos visuales de la cultura estética japonesa. Este trabajo es, pues, un intento de participar, junto con otros estudiosos, en la compleja y apasionante tarea de tender puentes relativos entre las estéticas de Oriente y Occidente, dos visiones diferentes del mundo, muchas veces opuestas en la historia, pero cada vez más complementarias en la actualidad.

Para abordar la complejidad estética de los temas tratados en el simposio, y en particular la de la gráfica japonesa contemporánea, he recurrido a algunos resultados parciales de una investigación específica: *Los diseñadores gráficos en la cultura japonesa*, la cual se desarrolló entre 1999 y 2000 y fue auspiciada por la Universidad Autónoma Metropolitana y la Fundación Japón en México.

Es necesario mencionar que este trabajo se inscribe en un protocolo mayor, aún vigente, que estudia los nuevos discursos semiótico-visuales del arte-diseño en diferentes regiones culturales y sus correlaciones con los de la cultura iberoamericana.

Paralelamente, pretende encontrar respuestas a los retos emergentes de la educación de los diseñadores y los artistas contemporáneos, al ir en forma directa a la médula de las prácticas profesionales y académicas de sus diversas disciplinas. Como esta aproximación a la práctica es relevante en la medida en que considera su significación social y cultural, la investigación destaca la imbricación del pensamiento teórico y el trabajo práctico de diseñadores, artistas e intelectuales reconocidos y la influencia de sus puntos de vista, sus actividades y sus expresiones en los distintos contextos culturales en que viven y trabajan.

nológicas" (Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México, México, D.F.). Fátima Castro Rodríguez, "El J-horror y la construcción de identidades" (Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana, México, D.F.).

³ El término *visuoespacial* se refiere a las cualidades visuales y espaciales de los componentes de la cultura material, en particular de los productos del arte, el diseño y las artesanías, perceptibles por sus apariencias ópticas y hápticas, a través de los sentidos de la vista y el tacto objetivo o virtual.

Puede decirse que esta investigación está centrada en dos preguntas clave: ¿de qué modo y en qué grado los discursos visuoespaciales estructuran su contexto cultural?, ¿en qué grado y de qué modo los textos visuoespaciales son determinados por el contexto cultural?

El estudio se concentra, pues, en la práctica productora de textos culturales, considerando que en cada contexto civilizatorio toda forma concreta es componente de un tejido discursivo y los diseñadores, artistas y artesanos son operadores de formas cargadas de sentido.

Para los estudiosos de disciplinas distintas del arte y el diseño, que desean abordar los discursos de la gráfica contemporánea y en este caso la gráfica japonesa, convienen diversas aproximaciones a varios términos que aparecen frecuentemente, como *forma*, *cultura*, *estética*, *arte* y *diseño*, entre otros, para ampliar sus alcances significativos más allá de las categorizaciones y las definiciones cerradas que excluyen la posibilidad de las alteridades. Como punto de partida, es posible apoyarse en algunas premisas y nociones amplias e incluyentes, derivadas del pensamiento occidental contemporáneo, que permiten la suspensión de las contradicciones arbitrarias y animan la movilidad del sentido en múltiples direcciones. Confío en que, más adelante, al confrontar estas premisas con los principios y las presencias de la cultura visual japonesa, será posible explorar otros criterios de verdad y sensibilidad en los que operan aspectos tanto filosóficos como científicos de gran vigencia, como la relatividad y la interdependencia, la impermanencia y la vacuidad. En el hábitat del Japón actual, estos principios actúan y hacen posible que la coexistencia dinámica de múltiples formas, procedentes de diferentes partes de Occidente, de Asia y las locales sea una constante cultural. Habrá que intentar entender, generalmente, los modos complejos en que operan las formas del diseño y su naturaleza significativa en la construcción de la cultura visual.

ALGUNAS PREMISAS SOBRE LA FORMA, LA ESTÉTICA Y LA CULTURA VISUAL

La afirmación en el plano individual de que no hay pensamientos sutiles y que todo pensamiento produce forma en algún nivel, puede extrapolarse a la dimensión social en la cual las formas son emergencias del pensamiento colectivo, son productos culturales, entidades generadas y operadas por las pulsiones de las culturas concretas; es decir, que la cultura es el único ámbito en el que existen las formas. Las formas son entidades culturales, y por lo tanto, significativas.

Puede decirse, parafraseando a Roberto Doberti,⁴ que el hecho de nombrar una forma, de registrarla gráficamente o de aprehenderla, exige haberla interpretado y circunscrito mediante una red significativa. Aun en su acepción empirista como una disposición espacial objetiva, la forma, al ser experimentada, deja de ser una disposición física abstracta e intangible.

No obstante las versiones empiristas o idealistas, es en el orden de lo cultural, en su condición de entidad codificada, donde reside la posibilidad de conocimiento de la forma. Su condición significativa se revela al interior de la vida social, en la estructuración del hábitat que propone y en la lectura y la acción que gesta.

En términos contextuales y por su carga significativa, las formas en conjunto son también portadoras de valores culturales. El diseño o el arte, en su condición de operador de formas, no es un ejercicio neutro e higiénico de “resolución de problemas”; por el contrario, es una práctica comprometida con los significados y los valores que las formas construyen y transmiten. El diseño es una propuesta de “conferir sentido” a determinados segmentos y relaciones de la realidad. Cada obra de arte o de diseño es una proposición formal de confirmar o transformar, en su orden específico, el hábitat donde se inserta.

Por su parte Juan Acha,⁵ en términos semiótico-visuales, denomina cultura al ámbito en el que circulan las formas visibles y sus respectivas significaciones, que ofrecen —mediante sus productos— los diferentes sistemas culturales: lenguajes, ciencias, tecnologías, artes, artesanías, diseños, religiones, filosofías, políticas, etcétera. Entre otras funciones, tales formas circulan en pugna por el predominio de determinados intereses ideológicos. Las formas y las significaciones, impulsadas por el ser social, nutren la conciencia social de los ciudadanos y determinan sus comportamientos frente a los productos naturales y a los culturales. En términos muy simples, puede decirse que la cultura es el saber hacer colectivo de cada pueblo; algo así como el *know how* de cada formación social.

Según la interpretación materialista de la cultura, existe la cultura material, integrada por la producción, la distribución y el consumo de los bienes destinados a la subsistencia material de los ciudadanos. Y, a su vez, existe paralelamente la cultura espiritual, que comprende las actividades productivas, distributivas y consuntivas de los bienes encaminados a formar y desarrollar la

⁴ Raúl Hernández Valdés, “Planteamiento de un marco teórico sobre la morfología, a partir de las consideraciones de Roberto Doberti”, en Raúl Hernández Vadés (comp.), *Premisas sobre morfología y cultura*, México, UAM-X, 1991, pp. 23-37.

⁵ Juan Acha, “Forma y cultura”, en Raúl Hernández Valdés (comp.), *Premisas sobre morfología y cultura*, *op. cit.*, pp. 87-92.

conciencia. Ambas clases de bienes culturales poseen formas y significaciones (o funciones); entre éstas las visuales, que son las que aquí nos interesan.

Dentro de la cultura espiritual encontramos la cultura estética en su calidad de reunión de ideales y sentimientos de belleza y demás categorías estéticas fundamentales (horror, fealdad, dramaticidad y comicidad, sublimidad y trivialidad, novedad y tipicidad, etcétera), con respecto a su entorno natural y cultural. Hay que observar que estas categorías no son suficientes para considerar gran parte de los productos de la cultura visual asiática y por ello tendrán que ser ampliadas y revisadas a la luz de nuevos criterios al entrar en la materia de la cultura gráfica japonesa.

En Occidente, la cultura estética es la fuente y el destino de los productos de las artesanías, las artes y los diseños. La cultura estética occidental (dividida en hegemónica y popular) contiene una cultura artesanal, otra artística y la de los diseños. Estos tres subsistemas se han venido sucediendo en la historia, y hoy coexisten en todas las sociedades del sistema. La cultura occidental los fue produciendo para responder a sus nuevas necesidades socioculturales e históricas.

Como veremos más adelante, las sociedades asiáticas responden a desarrollos socioeconómicos, históricos y culturales distintos, aunque las interpenetraciones y las influencias recíprocas entre Occidente y Oriente no han dejado de existir. La jerarquización entre las bellas artes y las artes aplicadas y la división entre arte y diseño son ajenas a la cultura visual japonesa anterior a la primera mitad del siglo XIX y responden a conceptos occidentales importados con la entrada progresiva de la modernidad.

De acuerdo con Juan Acha, para poder comprender mejor la naturaleza estética de toda sociedad o individuo debe diferenciarse lo estético de lo artístico, como el todo de una de sus partes.⁶ La naturaleza estética es una facultad humana que se traduce en la sensibilidad estética. El arte constituye un producto cultural, igual que las ciencias y las tecnologías, y fue generado por alguna dificultad humana, como lo fueron las ciencias de la razón. Las artes y los diseños provienen de la facultad humana de la sensibilidad estética, anteriormente llamada gusto. Todo ser humano posee una sensibilidad o cultura estética, como también la poseen todas las colectividades.

Todo producto estético, llámese obra de arte, de artesanía o de diseño es ambiguo, polifuncional y polisémico.⁷ Es decir que tiene, tanto en lo individual como en lo social, diversas finalidades y diferentes lecturas y apreciaciones.

⁶ Juan Acha, *Introducción a la teoría de los diseños*, México, Trillas, 1988, p. 78.

⁷ Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Trillas, 1988, p. 60; Armando Torres Michúa, "La crítica de arte", *Artes Plásticas, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, año 1, núm. 4, México, UNAM, 1986.

nes dependiendo de su *función estética*, común a todos, de su *función temática* o *valor de uso* y su *función particular* o "*sistemática*", de cada artesanía, cada arte y cada diseño. La obra estética, en sí misma, no posee ningún elemento específico, pues la sensibilidad también predomina en nuestras experiencias frente a la belleza de la naturaleza. Su especificidad reside precisamente en sus múltiples valores y funciones, formas y significaciones, lecturas e interpretaciones. He aquí la generosidad de los productos de la estética de toda sociedad, en cualquier parte del planeta.

El artista plástico, el diseñador y el artesano construyen, cada uno a su manera, la cultura visual y por esta vía constituyen también la cultura espiritual. Son los operadores de las formas que contribuyen para que la realidad cultivada se manifieste perceptiblemente mediante el artificio, para que lo invisible se exponga ante los sentidos, para que lo potencial se exprese y actúe en los diversos ámbitos de la conciencia.

La apreciación de la obra de arte o de diseño depende primeramente de la intención de su propuesta y además de la consideración de sus componentes estéticos, temáticos y los sistemáticos, propiamente artísticos, artesanales o de diseño. Los componentes estéticos son los que afectan la sensibilidad de los destinatarios y cuyo impacto primero no se dirige a su capacidad de raciocinio. Estos componentes determinan la forma de la expresión de la obra.

Los componentes temáticos son aquellos que se ha dado en llamar contenido de las obras, y comprenden la sustancia vital subjetiva y objetiva y las tendencias del espíritu de la época, desde lo cotidiano hasta los aspectos trascendentes más complejos y sutiles y, también, denotativa o connotativamente, las condicionantes sociales, culturales, económicas y jurídico-políticas. Su tratamiento determina la forma del contenido de la obra.

Los componentes sistemáticos, artísticos o de diseño son los que se refieren a los estilos individual y colectivo, así como a los aspectos técnicos del sistema de producción. Su manejo y articulación determina la adecuación de la forma de la expresión y la forma del contenido de la obra específica.

La apreciación de la obra artística o de diseño depende, finalmente, de la observación correlacionada y la percepción sintética de todos y cada uno de los componentes como constituyentes de una unidad total, no fragmentada.

La consideración crítica de la misma obra depende de la detección pormenorizada y el análisis de los componentes en cada uno de los rubros que los configuran, así como de la explicación intelectual de sus relaciones recíprocas y la valoración de sus aportaciones y de su significación sociocultural.⁸

⁸ Carlos Blas Galindo, "Metodología para la crítica de las artes visuales", *Artes Plásticas, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, vol. 4, núms. 15-16, primavera, México, UNAM, 1993.

Estas premisas esquematizan un marco teórico que hubo que revisar en todo momento y fueron el instrumental que poseía antes de mi visita a Japón. Ellas me permitieron la primera aproximación que implica la comparación y el contraste. Pero la comprensión y la aprehensión holística, afectiva, del universo cultural de la gráfica japonesa contemporánea, de la semántica y la estética implícita en sus múltiples formas, exige otra conciencia, otras nociones e intuiciones que rebasan las declaraciones dicotómicas y gran parte de los paradigmas fragmentados de la cultura estética occidental. He tratado de reflejar esa conciencia alternativa en las conclusiones temáticas que más adelante se exponen, procurando que sus hilos originales aparezcan hilvanados en el entramado de los testimonios que se exponen tal y como fueron expresados.

RUTA GENERAL DE UNA INDAGACIÓN VISUAL

El propósito del proyecto específico *Los diseñadores gráficos en la cultura japonesa* fue conocer cómo se desarrolla hoy en día el trabajo de los diseñadores japoneses, desde sus concepciones iniciales y su proceso creativo hasta su inserción en el contexto cultural, económico y social. El estudio se apoyó en una serie de entrevistas a diseñadores profesionales, productores y académicos de los campos de la comunicación gráfica y otros creadores de disciplinas afines. Las visitas a sus estudios y talleres fueron muy importantes para conocer directamente su operación, las analogías y las particularidades de su trabajo personal y sus actitudes y juicios acerca de la cultura visual contemporánea.

Un objetivo era tener una aproximación a la formación de los jóvenes diseñadores, la adquisición de conocimientos, destrezas y habilidades profesionales y académicas que deben adquirir para responder tanto a las necesidades de la cultura japonesa como a las demandas internacionales. Otro objetivo era saber cómo adquieren actitudes distintivas frente al trabajo productivo, la ética laboral y su significación social.

La investigación fue asesorada por el diseñador gráfico Akiyama Takashi, profesor asociado de la Universidad de Arte Tama, de Tokio, y director del Programa de Ilustración de esa misma universidad. El trabajo de diseño y arte del profesor Akiyama ha sido galardonado en muchos países y reconocido por sus contribuciones a la extensión internacional de la cultura del diseño. El profesor Akiyama siempre ha establecido relaciones muy productivas entre numerosos diseñadores, universidades e instituciones de diseño alrededor del mundo.

El asesoramiento del profesor Akiyama fue fundamental para el proyecto. Su interés en los estudios de la ilustración contemporánea y el tema de su programa docente de ilustración⁹ ampliaron el panorama sobre el diseño japonés. Su enfoque sobre el potencial de la expresión por medio de la comunicación visual dio un nuevo giro al proceso de investigación; de modo que los aspectos formales del diseño se hicieron evidentes como vehículos de significado y sensibilidad, y sus cualidades expresivas, más allá de lo meramente cuantitativo, dieron un sentido más profundo a los resultados.

Las finalidades y objetivos del proyecto se sintetizaron en los temas básicos de una guía general y cuestionario para llevar a cabo una serie de entrevistas a un número limitado de diseñadores, representativo de importantes contribuciones gráficas a la gran diversidad de la cultura visual japonesa. Los temas básicos fueron:

- La vocación, los inicios y las raíces locales
- La idea de diseño
- Las temáticas y la dimensión estética
- Los aspectos sistemáticos, simbólicos y técnicos
- Los aspectos culturales y educativos

Desde el principio, la investigación fue revelando la fuerte estructuración de la cultura visual que ha expresado a la formación social japonesa. Esta visualidad aparece en todas las escalas de la cultura material, pero se manifiesta con mayor multiplicidad directamente en la escala humana de los objetos, los artefactos y las imágenes.

Debo insistir en que no ha sido un propósito de este trabajo desarrollar una explicación causal de las particularidades y diferencias económicas, sociológicas y políticas transversales al tema. Esa correlación interdisciplinaria de enfoques diversos sería sumamente enriquecedora, pero requeriría un estudio metodológico ulterior de colaboraciones especializadas para plantear las hipótesis, verificaciones y predicciones correspondientes. Reitero que ésta no es una explicación causal, científica, sino estética, que se hace por motivos básicamente afectivos, y cuyo valor probatorio es meramente convincente y depende prioritariamente del asentimiento del interlocutor, de su aceptación o de su reconocimiento social. La causa predice, el motivo

⁹ Akiyama Takashi, *Illustration Studies, Illustration Project*, Tama Art University, Tokio, Universidad de Arte Tama, 1999; Yuan Wang, *Takashi Akiyama Posters*, Shanghai, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 2005.

atrae.¹⁰ En la explicación estética se colocan simplemente las cosas unas al lado de otras, para que esa contigüidad deje ver mejor (por contraste, semejanza, etcétera) las características que nos interesan y que pueden conducir al juicio crítico posterior mediante tipos peculiares de comparaciones. También debo subrayar que una seria dificultad para apreciar la gran riqueza estética de las expresiones gráficas referidas en este trabajo es la limitación de las imágenes posibles de publicar en número y color, por lo que remito al lector a la bibliografía ilustrada sobre los creadores mencionados.

Los testimonios de los diseñadores, más de veinte visiones heterogéneas, revelan la pluralidad de tendencias en el diseño de la comunicación gráfica contemporánea. Al priorizar el método propio de la investigación de la historia oral sobre el mero enfoque teórico de una investigación documental, la información surgió de las conversaciones directas acerca de sus propias experiencias de trabajo y los procesos emergentes de su medio cultural. Los temas básicos comprendieron aspectos objetivos y subjetivos, implícitos en el pensamiento y las realizaciones de los diseñadores gráficos y artistas, pero también de varios arquitectos, urbanistas y planificadores, como Kamiya Hirota, Shina Eizō y Yokogawa Ken. Las obras de estos creadores están actualmente incorporadas en muchos de los discursos culturales y educativos japoneses y muchos de ellos trascienden su propio ámbito geográfico al ser reconocidos internacionalmente. Por los alcances de este trabajo, las ilustraciones y los testimonios que aquí se presentan, traducidos con la ayuda de Yoneda Hiromi, pertenecen solamente a algunos de los artistas y diseñadores gráficos entrevistados.

LOS CREADORES DE LA GRÁFICA JAPONESA CONTEMPORÁNEA

Ésta es, pues, una síntesis de las reflexiones que se han derivado del proceso de investigación, concretamente de las entrevistas con los diseñadores y artistas, de la consideración de sus propias palabras y actitudes, de un cuidadoso análisis de su trabajo de diseño gráfico y del acopio de datos y documentos sobre la cultura visual japonesa. Se ha dado una atención particular al grado en que el trabajo refleja la relación entre la práctica profesional y académica, el pensamiento personal, las ideas filosóficas y el contexto visual.

¹⁰ Isidoro Reguera, "Introducción", en Ludwig Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 29.

LA VOCACIÓN, LOS INICIOS Y LAS RAÍCES LOCALES

Para la mayoría de los entrevistados, el diseño gráfico es una manifestación de la comunicación visual. Muchos de ellos, académicos investigadores, coinciden en que el diseño no es una actividad separada del arte, si se comprende a éste como una cualidad óptima del trabajo: la operación productiva de la mayor calidad posible, conductora de contenidos estéticos en cualquier objeto, con propósitos funcionales, significativos o contemplativos. Ésta es una idea muy distinta del concepto de las bellas artes que fue importado como uno de los componentes de los paradigmas de la modernidad occidental, el cual separa las artes de los diseños y las artesanías, para ubicarlas en el rango menor de las artes aplicadas. Según Tanaka Noriyuki, en Japón el término de artes aplicadas fue algo extraño.¹¹ En Francia e Inglaterra, la Revolución Industrial coincidió con un movimiento para “aplicar” el llamado “arte puro” a la industria. En Japón, en ese momento no tenía sentido pensar en artes aplicadas puesto que, como muestra con ejemplos la historia productiva japonesa, el arte y la industria estaban ya unidos. En Europa, dice Satō Kōichi, el arte pertenecía básicamente a la aristocracia; las revoluciones democráticas generaron dos movimientos paralelos: por una parte, podría decirse que el pueblo llevó el arte a su propio nivel; pero también podría decirse que la aplicación del arte a la industria implicó la necesidad de elevar los diseños populares al nivel del arte. Mientras tanto, la manufactura popular japonesa se manifestaba ya con las cualidades del “estado del arte”. La cultura popular ha sido una realidad de origen; estaba ya ahí. Es, tal vez, debido al reiterado fenómeno asiático de los movimientos masivos que impulsan el desarrollo cultural, que no existió en el continente asiático el concepto de las bellas artes. La idea que igualaba el diseño al arte era ya una visión madura sustentada por una larga tradición. En muchos aspectos, este contexto es el que impulsa el vigor actual del diseño japonés.¹² El diseño japonés contemporáneo es otra forma de arte auténticamente integrada a la vida común y cotidiana. Ésta es, tal vez, la razón de que, en Japón, yo encontrara mayor vitalidad, audacia, inventiva y creatividad en el diseño de la comunicación gráfica que en las artes plásticas seguidoras de las corrientes occidentales modernas.

Para la mayoría de los diseñadores jóvenes, la idea del logro profesional está ligada a la capacidad de culminar la efectividad del trabajo comunica-

¹¹ Satō Kōichi y Tanaka Noriyuki, “Japanese Graphic design and aesthetic sensibilities: Dialogue with Koichi Sato and Noriyuki Tanaka”, *IDEA Magazine*, Tokio, 1994.

¹² *Idem.*

tivo con la mayor calidad estética. Muchos inician su práctica profesional a través de la ilustración. Otros primero se han sentido atraídos por las artes plásticas y luego han encontrado en el diseño un nuevo campo de expresión y experimentación con la relación entre la comunicación y la estética.

Los ciudadanos japoneses cuentan con un ambiente muy fértil para cultivar la apreciación estética desde sus primeros años, pues en su educación la apreciación de la naturaleza es muy importante. Ya se ha mencionado que la cultura material de este país hace un énfasis particular en los aspectos visuales, pero además tiene una larga historia de apertura hacia otras posibilidades culturales con expresiones coexistentes de tradición y actualidad. Por otra parte, hay que subrayar la fuerte tendencia de esta cultura para sustentar el flujo ordenado de las relaciones colectivas. Entre los apoyos más desarrollados para fomentar el funcionamiento social se halla el intenso cultivo de la visualidad, impulsado por una muy fuerte y sofisticada estructura tecnológica. Aparte de integrar la naturaleza a la cultura, el contexto social, los medios de comunicación y la educación, los japoneses tienen especial interés en definir y estimular la sensibilidad visual, empezando por la enseñanza básica. En muchos casos esta sensibilidad recibe la influencia directa del entorno local y el ambiente más íntimo, y es alimentada por los cuidados familiares. Algunos testimonios directos ilustran este tema.

Akiyama Takashi:

[...] Nací en Nagaoka, en Niigata, donde también transcurrieron las vidas de mis familiares al lado del río Shinano. Las bases de lo que yo soy, de mi carácter, proceden de la tradición de Nagaoka, a la cual contribuyeron mis antepasados. La naturaleza y la cultura de Nagaoka, así como su paisaje, me nutrieron con una inmensa emoción artística. Todas mis memorias empiezan con ella [...]

A veces, cuando regreso a mi pueblo, tengo esta sensación de que mi percepción de la belleza de la naturaleza, en la montaña de Nagaoka o del río Shinano, es la pauta de mi sentido de la estética: la nevada blancura del entorno y su vitalidad serena; el tiempo de la cosecha en el otoño dorado; el mundo espléndido de los juegos pirotécnicos en el verano, éstos son los escenarios de la armonía, los escenarios de mis orígenes [...]

Sawada Yasuhiro:

Nací en un ambiente donde el arte era una experiencia común. Mi familia producía el arte que nutrió las raíces de mi propia obra. Lo mismo fue para mi abuelo y, setenta años después de él, son las mismas raíces que alimentan

mi trabajo de diseño expresándose con medios contemporáneos y nuevos instrumentos.

Mis características personales como diseñador, mi unicidad, son una mezcla, una combinación de arte contemporáneo y tradición.

Satō Kōichi:

Los japoneses tienen una fuerte tendencia a identificarse con la naturaleza. La relación íntima con ella ha desarrollado en su conciencia la capacidad de responder con precisión a cada cambio sutil de las estaciones, lo cual se refleja en la adecuación de su vestimenta, acciones, percepciones y expresiones con los cambios estacionales. La tradición y el cambio, la preservación y la innovación de acuerdo con pautas cíclicas son el reflejo de esta tendencia en el diseño de la comunicación gráfica.

Para los japoneses, el diseño gráfico es un juego muy serio que consiste en relacionar un estado de cosas con otro, con el fin de conocer una cosa a través de su opuesto. Cuando era niño, me encantaba ver cómo mi propia sombra me relacionaba con la luz del sol [...]

Yamashita Pedro:

Desde muy pequeño fui educado para disfrutar creando cosas. En los estudios profesionales no tuve ninguna duda al incorporarme al departamento de diseño industrial. Más tarde conocí al gran maestro Tanaka Ikko, que me permitió trabajar como aprendiz en su estudio de 1965 a 1970. Ese tiempo constituyó la parte más sólida de mi formación. Mi mayor logro fue cuando mis trabajos fueron registrados en el anuario de JAGDA y en otras publicaciones. A partir de entonces pude incorporarme a la actividad económica y sustentar creativamente mi propio trabajo.

Kondō Noriaki:

Llegué al diseño en la Universidad de Arte, cuando aprendí la misión y la función que el diseño tiene en la sociedad. Por medio del diseño es posible que la gente sea consciente de las contribuciones que las cosas artificiales y las artes pueden hacer en su vida. Mi vocación se definió en la escuela media superior cuando estudié en el departamento de ciencias y matemáticas y exploré la topología, en la cual los valores numéricos y las fórmulas se transforman en figuras. Aprendí también la importancia y el interés de la imaginación y la comunicación para convertir una descripción en una imagen y cambiar experimentalmente los modos de la expresión.

LA IDEA DE DISEÑO

La “idea de diseño” es una expresión verbal que constituye el punto de partida y también el eje del proceso de diseño. Conduce las concepciones básicas de la disciplina, conocimientos, búsquedas, esquemas de procedimientos y modelos de pensamiento que el diseñador aplica a algún trabajo particular. Puede presentarse en términos racionales o puede considerar irrupciones imaginativas, intuiciones expresadas en forma de bocetos preliminares o dibujos cargados de energías emocionales y significados arquetípicos. La palabra *idea* no se refiere solamente a una formulación lógica, sino refiere también a la sensibilidad implicada en la visualización creativa, la discriminación selectiva y la estructuración de imágenes mentales.

El diseño de la comunicación gráfica es una práctica proyectual y de realización de objetos gráficos, en la que intervienen diversos momentos de transformación de conceptos a formas visuales, integrados por un proceso sistemático y ordenado dirigido a la comunicación.

Diseñar consiste en adecuar los medios que requiere la materialización de una idea gráfica. Desde el punto de vista metodológico, la idea gráfica es la que rige y hace posible el desarrollo de un proyecto de diseño; lo estructura, plantea los criterios de cohesión formal y determina los parámetros de coherencia y calidad del resultado. En términos semióticos, el diseño de la comunicación gráfica es una forma de lenguaje cuya propiedad es básicamente representar visualmente, y también con imágenes, contenidos que también son propios del lenguaje hablado y escrito: desde las descripciones más concretas de la materia hasta los conceptos más abstractos y los valores subjetivos más intangibles.

El diseño considera las imágenes según su eficacia comunicativa, instrumenta sus posibilidades evocadoras y sugestivas, su valor veritativo o de irrealidad, asociándolas entre sí tanto por su contenido como por sus aspectos formales evidentes, actuando siempre en el universo del sentido. En síntesis, el diseño convierte las imágenes en recursos gráficos, cuya función y utilidad está en relación directa con la finalidad práctica y argumental que persigue. Si la estructuración de la idea gráfica y la sustancia de su contenido están determinados por la palabra, la sustancia de su expresión, su medio de existencia y la materia de que se compone esta idea pertenecen al mundo de la imagen.

El diseño trabaja con la materia de la imaginación y con la imaginación de la materia. La referencia de la imaginación es la realidad, externa e interna. La percepción consciente de las diferentes dimensiones de la realidad es capital en la formación del diseñador. Reitero que el diseñador, como el artista y

el artesano, es un operador de formas de la realidad. Los momentos de operación de las formas van de la idea gráfica a la prefiguración del objeto de diseño, a su configuración como producto y al hecho de diseño instalado en el mundo como estímulo, como discurso, como una entidad cultural significativa.¹³ Acerca de este tema, algunos entrevistados manifestaron lo siguiente:

Akiyama Takashi:

En el diseño y la ilustración hay siempre un mensaje. El dibujo es el medio con el que expreso mi mensaje a la sociedad en la que vivo. Y me enorgullece realizar este trabajo.

El diseño de carteles demanda una gran habilidad para comunicar y difundir ideas en la sociedad. El cartel debe tener la suficiente claridad y fuerza para ser comprendido en cualquier lugar. Lograr esa comprensión es la máxima aspiración de la comunicación visual.

El diseñador de carteles tiene la gran oportunidad de generar una idea nueva con cada trabajo. Pero para hacerlo debe estar siempre alerta a lo que sucede en el mundo, a lo que pasa a su alrededor y con ese conocimiento ser capaz de ir más allá en su pensamiento, sus conceptos y su trabajo gráfico. Es el único modo de concebir ideas frescas y difundir mensajes originales en la sociedad moderna.

Me interesa contribuir a la expansión de un lenguaje internacional que cualquiera pueda entender a través del recurso visual más simple, como el que se aplica al dibujo “primitivo”, el *graffiti* y el *manga*. Busco expresar mis ideas, ideas básicas, comunes y fundamentales, a través de una ilustración directa, clara, contundente, con una simplicidad que no parte de cero sino de la depuración de todo lo superfluo. El futuro de la ilustración es extender el dominio de la comunicación a millones de personas alrededor del mundo. La comunicación visual tiene el poder de ir más allá de la comunicación verbal; puede trascender las barreras de los casi tres mil lenguajes orales y los cuatrocientos lenguajes escritos existentes.

Mi compromiso es tratar los problemas sociales, del medio ambiente y los asuntos vitales cotidianos que le conciernen a toda la gente.

Satō Kōichi:

Dependo de ideas esenciales para dar comienzo a mi trabajo; pero el proceso de diseño tiene muchos interrogantes y también múltiples respuestas.

¹³ Raúl Hernández Valdés, “Consideraciones para evaluar la enseñanza-aprendizaje del diseño”, en Luis Berruecos Villalobos (comp.), *La evaluación del sistema modular*, México, UAM-X, 1998, pp. 425-448.

Hay muchas ideas en una sola obra de arte o de diseño. Pero reducirla a la palabra *idea* no es conveniente, porque tanto el proceso creativo como la imagen resultante rebasan las ideas que inicialmente les dieron sustento: la imagen es lo que es. Como en el haikú, el tema está ahí y no hay explicación.

Matsui Keizō:

Cuando la idea viene, mi propósito es hacer algo nuevo con ella, algo que no haya sido hecho antes, como ahora, que estoy explorando el aspecto tridimensional del diseño gráfico; continúo profundizando en el trabajo que usted vio hace dos semanas en la exposición de la galería GGG, en Tokio.

Vivo en Japón, inmerso en la cultura japonesa; estoy situado en ella y en ella pienso constantemente. Trato de expresarla, externarla, de proyectarla internacionalmente y que el mundo fuera de Japón la comprenda.

Yamashita Pedro:

Organizo los conceptos directamente y, después de este proceso, simplemente voy al trabajo plástico. Me interesan los signos antiguos, aquellos propios de las épocas en que los seres humanos, con afán y dificultad, daban origen a la civilización y la cultura.

Disfruto estructurando el trabajo plástico delicado, ligero y aireado.

Araki Yūko:

Comienzo con muchas ideas para combinarlas después en busca de algo nuevo. Entonces viene el trabajo del apunte y el boceto para elaborar la idea central, a veces durante una semana entera, a veces en un solo día. Pero las personas cambiamos constantemente. Puede ser que lo que en un principio me interesó, ahora ya no tenga ningún interés para mí. Todo cambia en todo momento, y esa condición de impermanencia es también un principio que debe tenerse en cuenta en el trabajo de diseño y en la vida misma.

Ōka Sigel Shimo:

Mi idea esencial es dar un mensaje visual que sea fácil de comprender. No necesito el lenguaje escrito; lo que quiero es dar un mensaje solamente con un fuerte impacto visual, un mensaje de golpe comunicativo que cualquiera pueda entender. El principio que me guía es poner los medios para expresar lo modesto, la simplicidad, el desinterés, la generosidad. El poder del diseño debería servir para ayudar a los más débiles.

Kondō Noriaki:

El diseño es uno de los medios para manifestar el pensamiento, la voluntad, la intención y el espíritu en la imagen y el espacio.

Avanzo a tientas, en busca del modo de relacionar la información racional y la expresión ideal. Como en la topología, busco la figura y su proyección; pienso en cómo ajustarla y en las formas de componerla. Su orientación principal la establecen el carácter de la temática y los recursos para volverla interesante, convincente, seductora.

LAS TEMÁTICAS Y LA DIMENSIÓN ESTÉTICA

El aspecto temático se relaciona tanto con la sustancia como con la forma del contenido del trabajo artístico o de diseño; tiene que ver con la estructuración de los temas y subtemas, el tratamiento de los mismos, su valor veritativo o de irrealidad, su manejo retórico, su elocuencia y su adecuación con la forma de la expresión artística o de diseño.

En el Japón actual, los mensajes del diseño de la comunicación gráfica tienen una gran diversidad de contenidos sociales, culturales y políticos, paralelos a un persuasivo y sofisticado discurso orientado a la estimulación de los intereses comerciales y la economía del consumo. Paradójicamente, está surgiendo una fuerte corriente ciudadana en defensa del equilibrio de los sistemas ecológicos y la sustentación del desarrollo alternativo, apoyada también por un creciente grupo de pensadores, intelectuales, académicos y artistas, socialmente comprometidos pero conscientes de que la visión antropocéntrica del desarrollo de la última modernidad ha llegado al punto de involución; entre ellos se encuentran calificados diseñadores, preocupados por el medio ambiente natural y por fomentar los valores que apuntan hacia su protección.

Resulta particularmente interesante hallar una sutil significación espiritual en el trabajo de aquellos que se han propuesto revelar, a través de medios contemporáneos y una gran calidad en el oficio, una serie de elementos invariantes y las raíces de la cultura japonesa, prácticamente a través de cualquier mensaje.

Esa gran variedad de temas, independientemente de su orientación cultural o comercial, da lugar a un amplio rango de expresiones formales que van desde la mayor simplicidad y el conceptualismo extremo a estructuraciones muy complejas, la gestualidad más libre y el expresionismo más barroco. Con frecuencia se observa que, sin importar la temática abordada, mientras más alta es la calidad del diseñador gráfico, mayor es su capacidad

para ir más allá de las pautas existentes y los objetivos comunes de la comunicación, para alcanzar la esfera de la comunión al ser captada por otros la expresión artística de su ser más íntimo y con ello la manifestación más auténtica de la cultura. En el arte japonés tradicional, diversos criterios y categorías estéticas fueron aplicados para alcanzar esos fines. Las antiguas religiones provenientes de China, particularmente el budismo y el shintoísmo tradicional de Japón, ejercieron una gran influencia en todos los niveles de la vida cultural, particularmente en la estructura de las formas esenciales de las artes visuales. Hoy, esas esencias prevalecen en múltiples expresiones del arte contemporáneo. Para algunos estudiosos, como Luis Racionero, gran parte de esos criterios pueden ordenarse en una combinación breve de algunas categorías o tendencias más amplias, las cuales son perceptibles en las artes de varios países asiáticos pero pueden ser consideradas característicamente japonesas.¹⁴ Éstas pueden sintetizarse como sigue:

La resonancia

Este término se refiere a la relación de sentido y correspondencia emocional entre la obra de arte y quien la percibe. Para generar esta correspondencia se pone un énfasis mayor en la creación de un estado de ánimo, una condición afectiva, una condición particular de inteligencia sensible, que a la comprensión lógica o racional. La gráfica contemporánea japonesa refleja esta tendencia en muchas formas de expresión. En la estética occidental, el sentido de la palabra *empatía* podría corresponder al de *resonancia* porque se alude a la capacidad de una persona para participar afectivamente en la realidad de otra. Uno de los fines más nobles del arte, sin importar dónde haya sido creado éste, es actuar en el ser interno del observador y, a través de la experiencia de las emociones más decantadas, conducir la atención a los más altos niveles de la conciencia.

¹⁴ Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 33-57; Audrey y Yoshiko Seo, *Art of Twentieth-Century Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Masters*, Boston, Shambala, 1998, pp. 59-83; Eduardo Lizalde y Germán Montalvo, *El cartel japonés contemporáneo: siete creadores*, México, Cat. Biblioteca de México, 1998, pp. 6-68; Ono Sokyō, *Shinto: The Kami Way*, Tokio, Tuttle, 1998, pp. 1-92.

El ritmo vital

Se relaciona con la antigua noción del *ki*, el aliento, el espíritu esencial al cual se debe toda la existencia del universo, y con *senshi-ryoku*, la energía pulsante subyacente en cada ser y en cada cosa, en las innumerables escalas y ciclos de vida del universo. Muchos artistas visuales japoneses, más que operadores de formas, podrían identificarse como organizadores de energías. Intentan conocer y expresar los movimientos vitales del ser interior a través de los ritmos de la naturaleza. El ritmo, como pulso vital, no es una repetición mecánica de unidades visuales, sino la presión y la tracción, la sístole y la diástole de las energías expresadas en los cambios naturales. Al respecto, Satō Kōichi dice:

Uno no puede discutir sobre la visión que los japoneses tienen de la vida sin referirse a su conciencia de las cuatro estaciones del año. Es por ello que la medida de lo visual y la partición del espacio en el diseño tienden a estar en resonancia con el pulso del cambio en la naturaleza.

LA RETICENCIA Y LA SUGESTIÓN

En las artes visuales asiáticas, la exacta restricción de la expresión es de suma importancia. Esta reticencia refuerza la cualidad de decir más con menos. Los artistas visuales japoneses han desarrollado grandes habilidades para expresar la realidad trascendental con ciertos fragmentos, con algunas pistas sugeridas de las cosas relativas. La expresión visual de esta condición estética es similar a la sugestividad de la literatura nipona y la cualidad poética del haikú: lo grande está contenido en lo pequeño; la unidad, el espacio y la totalidad se sustentan en la porción limitada de la forma.

Para sugerir la totalidad, el artista puede llevar al campo de la visualidad recursos retóricos como la sinécdoque, la metonimia y diversos tropos metafóricos. La obra de arte puede centrarse en el fragmento de una cosa particular, en el efecto de una causa o en el detalle de un objeto, considerados como componentes constituyentes de una totalidad espacial. La forma y el espacio son, entonces, opuestos complementarios sustentados por una realidad trascendental.

Para el arte minimalista japonés contemporáneo, como lo fue para el antiguo arte zen, la reticencia se expresa con extrema simplicidad, pero ello no significa un pragmatismo utilitario, aridez o un ascetismo estéril, sino que su elocuencia depende de un gran cuidado, reflexión, sabiduría y pa-

ciencia y, en un momento dado, de la irrupción de un solo gesto espontáneo y contundente.

LA VACUIDAD

El vacío es la fuente potencial de la energía, la matriz de donde nacen y provienen todas las cosas. El vacío, en el arte japonés, es a veces más elocuente que la forma expuesta. Es más, la forma no puede aparecer sin el omnipresente vacío. La palabra *ma* significa espacio, abertura, hueco, brecha, intervalo, blanco..., pero tiene también otros significados más profundos y más abstractos. En las artes de Japón, así como en los diseños y las artesanías, se da un fuerte acento a los espacios existentes entre las formas; ellos son igualmente importantes como las formas en la composición total. También en la música los silencios son tan importantes como los sonidos. En la poesía, el verdadero significado se encuentra *entre* las palabras.

Esta síntesis de cuatro principios estéticos amplios para una aprehensión general del arte japonés fue de gran ayuda antes de mi entrevista con el profesor Satō Kōichi y previamente a la lectura de su artículo “La estética japonesa en la gráfica contemporánea”, publicado en la revista *IDEA* en 1994. En este artículo, hace un importante análisis crítico de las particularidades del diseño gráfico de hoy, clasificando y reduciendo sus aspectos a diez tendencias estéticas que aquí solamente sintetizo.¹⁵ Considero que estos criterios o tendencias planteadas por el profesor Satō son fundamentales para profundizar en la comprensión del gusto japonés y de gran relevancia para apreciar y entender no sólo la naturaleza estética de las artes visuales y el diseño, sino otras expresiones culturales como la arquitectura y el paisajismo. Esos aspectos son:

1. *Los planos sin sombra.* El sentido tradicional de la representación plana es uno de los rasgos más notables del diseño gráfico japonés, enfocado a eliminar el efecto cúbico de profundidad. Se refiere a la preferencia que la mayoría de los diseñadores japoneses tienen por la planitud, es decir, por los efectos bidimensionales del uso de los planos. “[...] hay una notable diferencia de matiz entre los diseños gráficos japoneses y occidentales orientados por planos, que se refleja en una distinción en su sentido del color y de la forma. Añadiría que también por el deslizamiento secuencial, vertical, lateral, o diagonal de los planos” (figura 1).

¹⁵ Satō Kōichi, “The Japanese aesthetics in contemporary graphics”, en *IDEA Magazine*, Tokio, 1994, pp. 20-45.

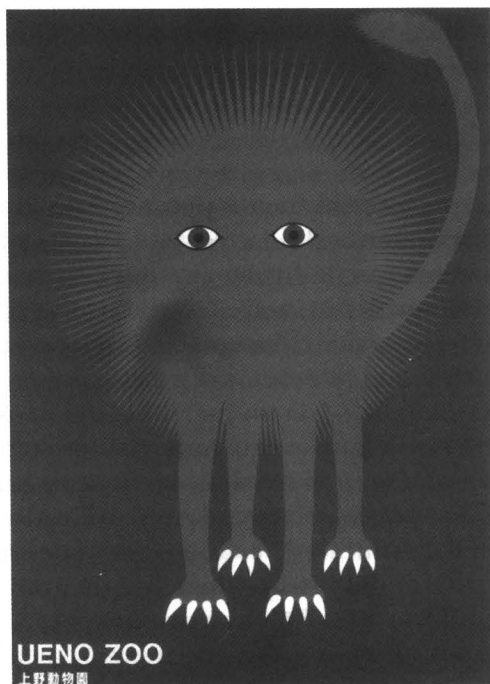


Figura 1. Los planos sin sombra.
 Nagai Kazumasa, *Ueno Zoo, Tokio*
 (*El zoológico de Ueno, Tokio*).
 Cartel promocional cultural, 1994.
 En *Posters by Kazumasa Nagai: Life*.
 Tokio, The Museum of Modern Art,
 1998, p. 62.

2. “*El gusto por la ligereza. [...] claridad y simplicidad se incluyen en muchas interpretaciones de la palabra kirei, y se encuentran a menudo en el diseño gráfico japonés.*”¹⁶ La relación de las cualidades estéticas del paisaje y el medio ambiente natural tiene gran influencia en el gusto colectivo de los japoneses. En un clima cálido y bochornoso, la frescura del blanco desempeña un papel muy importante en su actitud hacia el color y ocupa una posición especial en su sentido estético. La esencia formal del agua, bruma, lluvia, niebla y nubes son constantes en la preferencia por la transparencia y la blancura en la cultura visual antigua y contemporánea. En Japón casi todos los aspectos de la vida cotidiana se relacionan con el agua; la lengua japonesa tiene muchas palabras asociadas con la lluvia. El cultivo del arroz, por ejemplo, se realiza en el agua. Tal parece que el cultivo del arroz, que requiere un sinnúmero de cuidados minuciosos, ha tenido una importancia capital en el desarrollo de la estética japonesa. La proximidad del agua también se relaciona con el gusto de los japoneses por la transparencia y la levedad; por ejemplo, los japoneses no sólo tienen el gusto por los valores tonales altos y los planos luminosos pero translúcidos, como en arquitectura el uso de los *shoji*,

¹⁶ *Idem.*

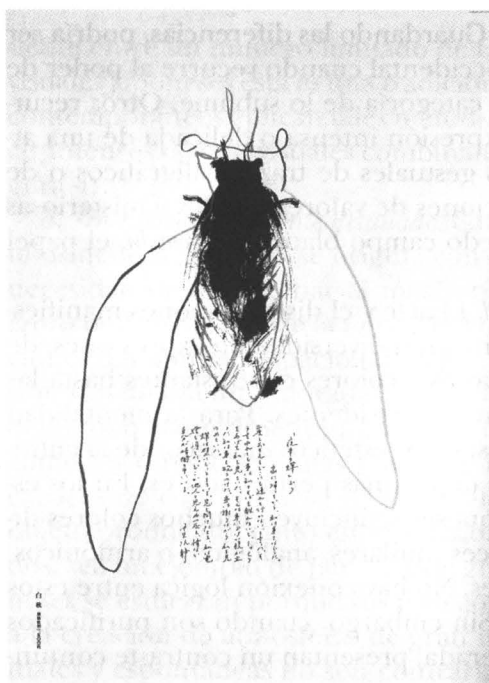


Figura 2. El gusto por la ligereza.
Nagatomo Keizuke, *Recruit. Co. Ltd.*
Cartel promocional empresarial, 1993,
en *Typodirection in Japan 1993*,
anuario, Tokio, Typodirectors Club,
1994, p. 108.

las puertas paneles deslizantes, sino también en la gastronomía por los platos claros y de sazón muy sutil, como el tōfu o queso de soya (figura 2).

3. *El espacio en blanco y el eco.* Como en la referencia anterior a la vacuidad, este principio se basa en uno de los conceptos contenidos en la palabra *ma*. Subrayo que en el arte japonés los espacios y las reverberaciones son tan importantes como las formas y los sonidos. De hecho, a veces el nivel cultural de una persona se juzga por el grado de su comprensión de la palabra *ma*.¹⁷ En el lenguaje visual este concepto puede traducirse como la combinación de áreas reducidas, llenas de formas con significados profundos y condensados, y los amplios espacios abiertos que las rodean. Como método, se usa para acentuar la expresión de un objeto en relación con su espacio circundante (figura 3).

4. *La naturaleza y la atmósfera.* Crear una atmósfera para expresar un significado es más relevante que hacerse entender racionalmente. El diseño gráfico japonés logra una comunicación visual mucho más efectiva por su trabajo sobre las atmósferas que por su relevancia lógica. Las imágenes de la belleza o la fuerza de la naturaleza son usadas frecuentemente como moti-

¹⁷ *Idem.*

vos para sugerir una atmósfera visual. Guardando las diferencias, podría ser algo similar a lo que hace la estética occidental cuando recurre al poder de las imágenes naturales para evocar la categoría de lo sublime. Otros recursos de los japoneses para revelar la expresión intensa o delicada de una atmósfera natural son los movimientos gestuales de trazos caligráficos o de sombras diferenciadas por secuenciaciones de valores tonales y misteriosas gradaciones de la tinta sobre el húmedo campo blanco del *washi*, el papel texturizado (lámina 14).

5. *El valor estético de la discontinuidad.* El arte y el diseño japonés manifiestan la discontinuidad por medio de una gran diversidad de expresiones, de los ritmos mixtos y sincopados, de planos y colores contrastantes hasta las combinaciones de formas más atrevidas y estridentes. Para la mentalidad occidental éste es, tal vez, uno de los aspectos estéticos más ricos de la cultura visual japonesa, pero también uno de los más perturbadores. En los esquemas cromáticos de los artistas japoneses se incluyen muchos colores diferentes que, más que relacionar matices similares, analógicos o armónicos, intentan generar discordancias visuales. No hay conexión lógica entre estos elementos; todos son fragmentarios. Sin embargo, cuando son purificados por medio de una combinación deliberada, presentan un contraste contun-

The New Spirit of Japanese Design: **Print**

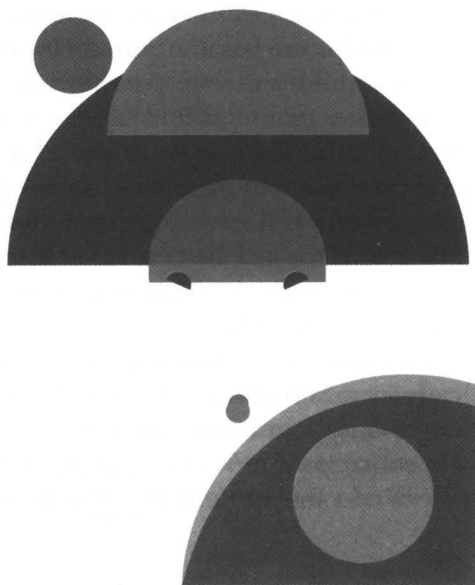


Figura 3. El espacio en blanco y el eco.
Tanaka Ikko, *Print: The New spirit of Japanese Design (La impresión: el nuevo espíritu del diseño japonés)*. Cartel promocional cultural, 1998, en Carlos Prieto, “Establecimiento del foro cultural México-Japón y presencias de Japón 2002”, *Casa del Tiempo*, época III, vol. IV, Universidad Autónoma Metropolitana, México, núms. 43-44, agosto-septiembre, 2002, p. 43.

dente entre un número limitado de factores. En la historia de los discursos visuales japoneses ésta es una tradición antigua; no obstante, los diseñadores contemporáneos aplican tales métodos de expresión porque pueden producir intensos efectos visuales combinando sus elementos denodadamente (figura 4).¹⁸

6. *Un cosmos finamente detallado.* Satō Kōichi afirma que gran parte de la idiosincrasia japonesa se origina con la naturaleza del cultivo del arroz y la necesidad de aprovechar al máximo la limitada porción de cultivo. Otro tanto podría decirse de la necesidad de instrumentalizar al máximo las funciones del mínimo espacio habitable. En otros países, la destreza y la precisión son altamente valoradas; en Japón, la tradición de estas cualidades se desarrolló naturalmente a lo largo de su historia cultural. En el diseño, como en otras disciplinas y oficios, los japoneses son muy industriosos y capaces de concentrarse en el detalle. Esto hace que prácticamente cada objeto producido, tanto en su totalidad como en sus componentes detallados, sea un ejemplo de pericia y de gran calidad. Muchos diseñadores japoneses se esfuerzan porque sus trabajos tengan un fuerte impacto, apelando a la creación de atmósferas de gran intensidad visual. Las expresiones gestuales y espontáneas no son contrarias al trabajo meticuloso ni a la exactitud. Actualmente, el uso de las nuevas tecnologías digitales afirma la finura microscópica de muchos trabajos gráficos que parecen representar un mundo de rigurosas definiciones matemáticas. Es necesario decir que, aunque el aspecto mental del detalle es muy apreciado, los japoneses generalmente consideran que la mayor cualidad estética de un trabajo gráfico no descansa en la precisión por sí misma. El maestro Satō interpreta que la búsqueda de la realización humana por la vía de la destreza revela una antigua tendencia espiritualista del pueblo japonés. Entre los diseñadores japoneses, cuando una obra gráfica incorpora adecuadamente este concepto, se califica con un término: *kinsho*, que podría traducirse atinadamente como “tensión” (figura 5).

7. *Espíritu y estado anímico.* Estas nociones, como las del ritmo vital, también están contenidas en la palabra japonesa *ki*. “En la visión china de la naturaleza, todo puede ser explicado en términos de *ki*”, dice el maestro Satō. “Se relaciona con una visión holística, una interpretación cósmica de la naturaleza como la verdadera y última realidad. En su interior más profundo, el artista y el diseñador saben que al trabajar con el *fude*, el pincel tradicional o el lápiz digital, todo está en confiar en la fuerza que mueve el universo.” En términos caligráficos, esta realidad se representa frecuentemente con trazos

¹⁸ *Idem.*

Figura 4. El valor estético de la discontinuidad. Yokō Tadanori, *The City and Design (La ciudad y el diseño)*. Ilustración de portada para el libro de Isamu Kurita, 1999, en Carlos García-Tort, “Tadanori Yokō y los carteles posibles”, *Lúdica: arte y cultura del diseño*, año 3, núm. 9, México, Collage Editores, octubre de 2000, p. 64.



de pincel que modulan la energía expresiva y, con ello, la cualidad estética de la imagen. Mientras que un “cosmos detallado” es una representación gráfica del tiempo y el trabajo, los conceptos de espíritu y estado de ánimo se refieren a un solo momento, capturado por la expresión de la caligrafía japonesa tradicional. Por otra parte, sus interpretaciones pictóricas recurren a los planos desvanecidos, las gradaciones y los difuminados. Asimismo, hay una íntima relación entre este aspecto y los conceptos de *ma* (espacio), naturaleza y atmósfera. Esta realidad, imposible de comprender exclusivamente por el pensamiento lógico, ha sido expresada desde la antigüedad, y continúa siéndolo, por medio de insinuaciones y sugerencias en misteriosos escenarios, detalles naturales, paisajes brumosos, agua y profundidades, describiendo la crónica de un instante en la inmensidad mutable de la naturaleza (figura 6).

8. *Simplicidad y minimalismo*. Este criterio estético, establecido después de la colorida cultura Heian y la cultura Kamakura de una poderosa visualidad, sustenta que el espíritu de las cosas naturales está incorporado en su



Figura 5. Un cosmos finamente detallado. Aoba Masuteru. *Morisawa & Co. Ltd.* Cartel promocional empresarial, 1993, en *Typodirection in Japan 1993*, anuario, Tokio, Typodirectors Club, 1994, p. 50.

materia desnuda y se revela en su propia sustancia. Afirma, como principio, que es mejor decir más con menos. El ejemplo más claro de este principio estético se encuentra en las expresiones del arte y el diseño del budismo zen, en el cual la simplicidad y los elementos esenciales tienen, en su discreta quietud, una gran elocuencia y una intensa fuerza expresiva.¹⁹ En arquitectura, sus preferencias se inclinan más por la simplicidad del templo Ginkaku, el llamado pabellón de plata, concluido en 1489, que por el esplendor del templo Kinkaku, el pabellón de oro, de finales del siglo XIV, ambos en Kioto. Una expresión cultural con la trascendencia de la ceremonia del té pareciera desarrollarse en función de la idea de que la belleza absoluta no existe: todo lo que existe tiende a la belleza, en cierto instante

¹⁹ Stephen Addiss, *The Art of Zen*, Nueva York, Abrams, 1989, pp. 7-36; Daisetz T. Suzuki, *El ámbito del zen*, Barcelona, Kairós, 1981, pp. 10-120; Osvaldo Svanascini, *La pintura zen y otros ensayos sobre el arte japonés*, Buenos Aires, Kier, 1979, pp. 9-138.

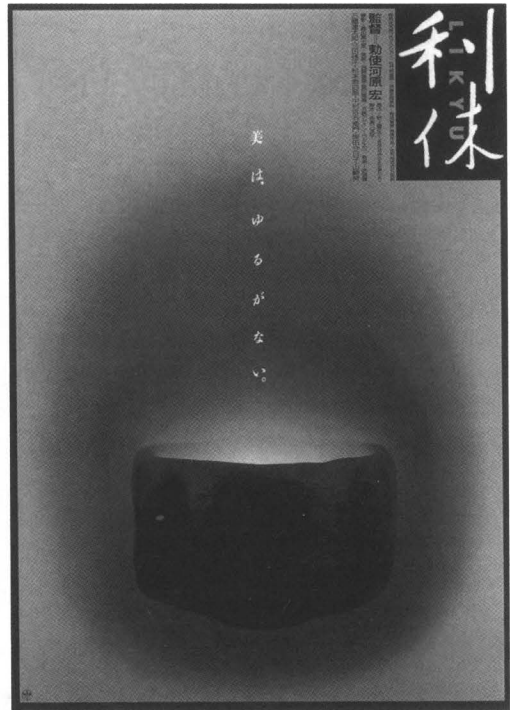


Figura 6. Espíritu y estado anímico. Satō Kōichi, *Rikyu*. Cartel promocional de cultura cinematográfica, 1988, en Tarima Masaharu, *Koichi Sato*, Tokio, Ginza Graphic Gallery, 1994, p. 49.

alcanza su perfección y al siguiente momento se desvanece. Este concepto parece corresponder hoy con el ciclo funcional del diseño gráfico japonés. Una de sus tendencias actuales trata de responder a las demandas públicas de mejorar la calidad de vida, creando obras de composiciones y texturas sencillas. En el campo del nuevo desarrollo de productos hay también movimientos que buscan contrarrestar la cultura de pacotilla del comercialismo masivo subrayando la simplicidad en el diseño económico y bien confeccionado, como la producción de *mujirushi ryōhin*, productos genéricos o de alta calidad sin marca (figura 7).

9. *Reanimación de las costumbres locales*. El espíritu o la energía expresiva de las antiguas culturas ha aparecido con formas diferentes en importantes etapas de la historia cultural de Japón. Por ejemplo, las características formales de las culturas ancestrales Jōmon y Yayoi se reflejan en múltiples expresiones culturales que han venido representando la idiosincrasia japonesa hasta las actuales manifestaciones visuales colectivas. Los primeros (10000 a 200 a.C.) fueron cazadores y desarrollaron una cerámica caracterizada por formas semejantes a la ondulación de las flamas. Los segundos (200 a.C. a 200 d.C.) planearon el futuro a partir del cultivo del arroz y desarrollaron una cerámi-

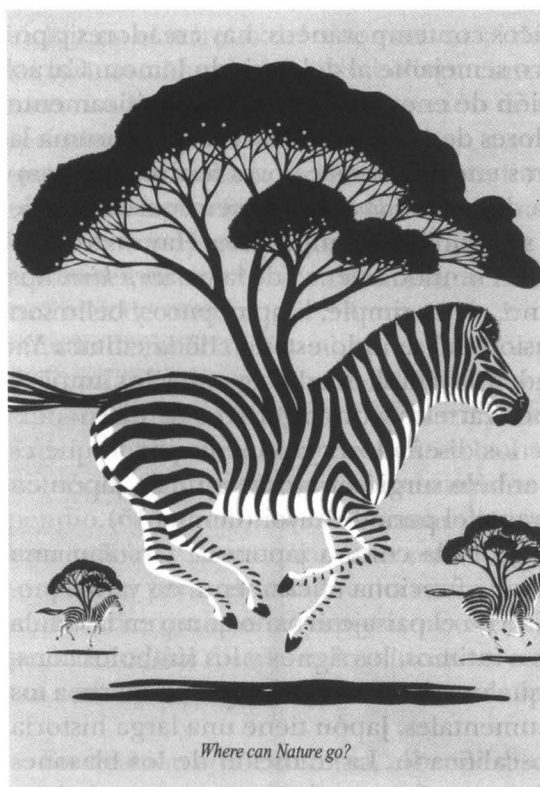


Figura 7. Simplicidad y minimalismo. U.G. Satō, *Where can Nature go?* (¿A dónde puede ir la naturaleza?). Cartel promocional cultural de la serie “Salvar la naturaleza”, 2000, en Raúl Hernández Valdés, “U.G. Satō: el sentido del humor y el humor del sentido”, en *Lúdica: arte y cultura del diseño*, año 5, núm. 13, diciembre, México, Collage Editores, 2002, p. 41.

ca más fina y decorada más sutilmente. Los dos grupos fueron tan diferentes entre sí como el fuego y el agua. Tal parece que la fusión de ambas culturas en su momento dio como resultado expresiones tan originales como las representaciones públicas de los *matsuri*,²⁰ o festivales populares, el teatro Nō,²¹ de hace aproximadamente seiscientos años, las xilografías del *ukiyo-e*, en color,²² y el teatro *kabuki*,²³ ambos del periodo Edo, y muchas otras artes y artesanías japonesas. Las energías de las antiguas culturas pueden verse

²⁰ Ono Sokyo, *Shinto: The Kami Way*, *op. cit.*

²¹ Édgar Ceballos, *Zeami: la tradición secreta del No*, México, Escenología, 1999, pp. 7-163; Tanaka Michiko, “Sekki Sano y el teatro tradicional japonés”, en *Encuentros en cadena: las artes en Asia, África y América Latina*, México, El Colegio de México, 1998.

²² Nigel Cawthorne, *El arte de los grabados japoneses*, Barcelona, Hamlyn, 1998; Basil Stewart, *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*, Nueva York, Dover, 1972; Amaury A. García Rodríguez, *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, México, El Colegio de México, 2005.

²³ Tanaka Michiko, *op.cit.*, pp. 132-142.

reflejadas en muchos diseños gráficos contemporáneos: hay creadores japoneses que tienen un sentido estético semejante al del periodo Jōmon. Caracteriza su trabajo la violenta irrupción de energías, expresadas gráficamente en torbellinos cromáticos generadores de un inefable placer que abruma la razón del espectador.²⁴ En sus obras encontramos colores festivos que también implican el valor estético de la *discontinuidad* y nos hacen conscientes de su fuerza, aun a costa de sacrificar su equilibrio compositivo. Hay otros creadores que, por su parte, manifiestan el sentido estético de la palabra *kirei*. Sus connotaciones, que incluyen lo llano, claro, simple, limpio, puro y bello son muy importantes para la comprensión del sentido estético de la cultura Yayoi. El énfasis en los planos sosegados, la simplicidad elegante y los amplios espacios vacíos presentes en muchos carteles y otros géneros de diseño, expresan el anhelo subconsciente de los diseñadores japoneses por lo que es *kirei*. Puede interpretarse que este anhelo surgió primeramente en Japón en los campos de cultivo del arroz durante el periodo Yayoi (lámina 15).

10. *Simbolismo y cristalización*. Hoy, en la cultura japonesa, circulan una gran cantidad de símbolos visuales que funciona eficazmente en varios modos y niveles de comunicación. Tanto en el paisaje urbano como en la escala común de los ambientes próximos e íntimos, los signos y los símbolos constituyen sistemas de identificación que van desde los blasones familiares a los logotipos, carteles e insignias monumentales. Japón tiene una larga historia como cultura de diseño simbólico calificado. La tradición de los blasones familiares se remonta a varios siglos y sus formas abstractas y geométricas, reconocidas por su belleza y refinamiento, constituyen el fundamento de la gran calidad del diseño de logotipos y signos de identidad corporativa. Los símbolos son expresiones profundas de la naturaleza humana y de significación cosmológica. Satō Kōichi dice que los japoneses disfrutaban asociando una forma geométrica simple, como un círculo o un triángulo, con algo real.²⁵ En la pintura a la tinta *El círculo*, de Sengai, maestro zen del siglo XVIII, el círculo representa, en un nivel, la totalidad del universo, y en otro, la máxima vacuidad. En otro sentido, sin embargo, el Jardín del Ryōan-ji en Kioto lleva la significación al extremo, a su anulación: simplemente el jardín del Ryōan-ji no simboliza. Tampoco representa una belleza natural procedente de un mundo real o mítico. Más bien, parece tratarse de una composición abstracta de objetos “naturales” en el espacio, cuya finalidad es disolver lo ilusorio y estimular la meditación. Por lo tanto, “este jardín se debe

²⁴ Yuan Wang, *Takashi Akiyama Posters, op. cit.*, pp. 9-160.

²⁵ *Idem*.

incluir en el terreno del arte existencial del vacío y la nada”.²⁶ Con relación a las formas naturales que simbolizan conceptos, en muchos jardines de monasterios zen puede verse la floración de nenúfares en estanques. El loto es el símbolo budista de la iluminación: sus raíces están incrustadas en el fango (pasiones humanas), mientras que sus flores y hojas se abren a la luz del sol (pureza). Según Satō, en todas las culturas, en sus aspectos trascendentales, los símbolos operan sobre el principio de las relaciones analógicas, pero los japoneses, aun en la vida cotidiana, tienden a ver los objetos como representaciones de otras cosas.²⁷ A través de las comparaciones se representa un mundo de realidad virtual, en el cual la verosimilitud, la “realidad aproximada”, está íntimamente ligada a la ficción y provee un medio imaginativo para el diseño gráfico que se proyecta en las relaciones sociales. Hoy el mundo ficticio del diseño gráfico está estrechamente ligado al mundo de la mercadotecnia y, al supeditarse al consumismo desmedido, es promotor del dispendio y generador del fenómeno llamado *trash*: la contaminación por la basura física y virtual. Ante este reto, los diseñadores se esfuerzan por tender un puente para salvar la brecha entre la realidad y la ficción. En Japón, hace mucho tiempo que se plantearon estrategias preliminares para que los espectadores del diseño se involucraran con pasión en esta especie de juego tan serio que juegan los diseñadores de la comunicación gráfica (figura 8).

En relación con este tema, algunos diseñadores consideran:

Nagai Kazumasa:

Mi trabajo siempre tiene una temática y ésta es la comunicación. A través del tema expongo nuestra cultura, nuestro arte y también mi ser interior. Desde hace varios años he estado trabajando con temas ambientales, centrados en la relación entre la naturaleza y sus criaturas. Trabajo con muchas criaturas y con animales reales e imaginarios. Pero no pienso racionalmente sobre lo que voy a hacer. Ellos vienen libremente a concretar la expresión de la vida en mi trabajo.

Katsui Matsuo:

La luz es la materia esencial de mi trabajo. Me gusta la luz solar y todo tipo de luz, como aquella producida por los medios electrónicos. Pero amo la luz natural porque es la fuente de la vida. Éste es, pues, el tema principal de la

²⁶ Günter Nitschke, *El jardín japonés: el ángulo recto y la forma natural*, Colonia, Taschen, 1993, p. 92.

²⁷ Satō Kōichi, *op. cit.*, p. 27.

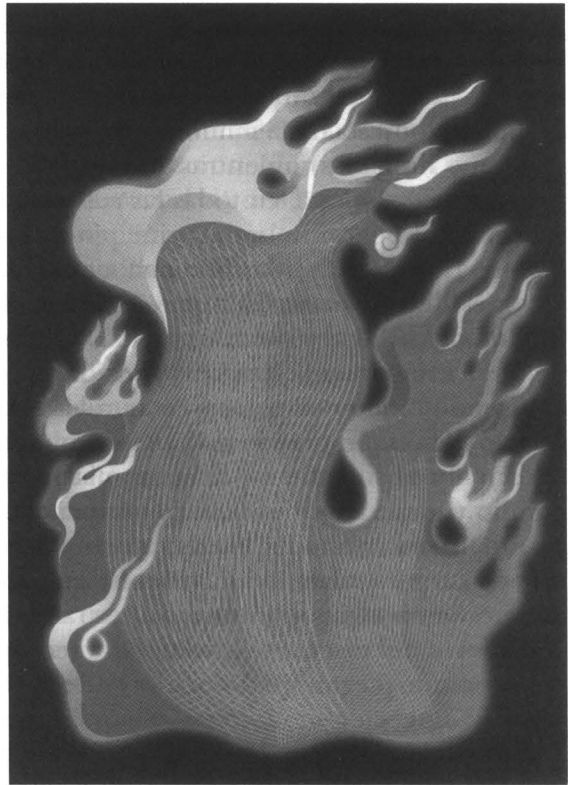


Figura 8. Simbolismo y cristalización.
 Matsui Keizō, *Fire (Fuego)*.
 Cartel promocional cultural, 1999,
 en Kazuhiko Fujii, *Keizo Matsui*,
 Tokio, Ginza Graphic Gallery,
 1999, p. 13.

mayoría de mis carteles: la belleza de la luz cambiante del cielo a lo largo del día, los efectos de la reflexión o la difracción de la luz sobre el agua, el aceite, o sobre la superficie pulida de una concha marina. Me interesa profundamente el misterio de la luz en el macrocosmos, las estrellas, constelaciones y galaxias. Me atrae profundizar, para luego mostrar el trazo dinámico de la luz en los átomos, todos confundidos en el mundo microcósmico.

Ōka Sigel Shimo:

Hace diez años tuve la necesidad urgente de cambiar y quemé todo mi trabajo. Ahora, estoy profundamente involucrado en un nuevo proyecto al que llamo diseño natural, el cual es una investigación sobre nuevas formas, un nuevo estilo y un nuevo significado enfocado en la naturaleza. Mis temas van de mi propia naturaleza individual a mi medio ambiente y en este espectro se encuentran los problemas políticos y sociales y los temas emergentes de este nuevo siglo XXI. Esto es lo que enseño a mis estudiantes en la Universidad Zokei de Tokio y el Instituto Kuwasawa.

El diseño debe cambiar su objetivo para contribuir a la formación de una sociedad con una visión más humana del presente y el futuro. Para mí, este objetivo implica desarrollar lo que llamo “diseño autocontrolado” y ser coherente con el concepto del diseño natural. Por ejemplo, ahora no estoy usando la fotografía. Mis posibilidades creativas descansan exclusivamente en el potencial de mi propio cuerpo. Mi creatividad depende de las habilidades de mi mano, directamente, con materiales naturales como el agua, la arena, la tierra y con texturas naturales de acuerdo con la idea del autocontrol, del control de mis propias capacidades sin extensiones mecánicas o electrónicas: una autorrestricción para ser capaz de crear con la naturaleza.

Mi equipo y yo ya no estamos interesados en cooperar con la publicidad. Las tendencias del diseño autocontrolado van hacia la orientación de la sociedad para aclarar los nuevos problemas, como la necesidad de asumir la responsabilidad ambiental al confrontar el consumismo exorbitante.

Actualmente trabajo en una exposición para invidentes que podrá ser percibida universalmente por todos los espectadores, sean o no invidentes. Ésta será una exposición de arte gráfico táctil. La tipografía ha ido cambiando aceleradamente, en particular con las tecnologías digitales y la internet, pero el sistema Braille no ha cambiado en cien años; es siempre el mismo en todas partes. Quiero que este nuevo trabajo, a través de marcas y texturas, sea “mirado” con las manos; que toda forma sea sentida por el contorno y el relieve y cada color por las texturas.

Yamashita Pedro:

Aun cuando era ya un diseñador exitoso, me cansé de la ilustración surrealista. Opté por buscar un cambio radical en mi vida y en mi trabajo y decidí llamarme Pedro. Actualmente no excluyo totalmente la publicidad, pero mi idea básica es desarrollar un trabajo muy expresivo sobre temas sociales y ambientales.

No estoy interesado en usar recursos complicados e impersonales. Quiero que mi expresión sea muy intensa, una forma de contornos simples y caligráficos, y trabajar con el movimiento directo de mi mano. Mi interés es revelar el vigor con la expresión de diversos colores y profundizar en la impresión de la velocidad.

Para mí, la relación entre el diseño y la ilustración es muy cercana. Es como si entre ambos constituyeran un matrimonio.

LOS ASPECTOS SISTEMÁTICOS, SIMBÓLICOS Y TÉCNICOS

El aspecto sistemático del arte o del diseño se relaciona con el trabajo sobre la forma de la expresión, sus procesos y sus resultados. La forma de la expresión se estructura por la ordenación y la composición de los elementos visuales y espaciales, su dimensión y medidas, escala, proporción y resoluciones cromáticas. Su sistematización depende de los diferentes recursos materiales, los instrumentos técnicos y los procesos productivos de la disciplina. Para tratar apropiadamente este aspecto, deben considerarse los estilos colectivo e individual, y el grado de originalidad de la obra de arte o de diseño. El estilo denota la serie de constantes formales en la producción individual, y también en los movimientos colectivos, corrientes o tendencias con los cuales el autor tiene un nexo formal.

La sustancia y la forma de la expresión en el diseño gráfico japonés tienen tanta diversidad y riqueza como la sustancia y la forma de su contenido, de su significación. Anteriormente me he referido al concepto *ki* usando la palabra *espíritu*, pero en este, como en otros términos, hay diferencias de significación más que sutiles que hacen que no puedan ser traducidos exactamente al español porque sus conceptos corresponden a distintas formas de contenido. Ya nos hemos referido a los términos japoneses para los conceptos de vacío y vacuidad, cuyo contenido es más amplio y más profundo que en las lógicas del español o del inglés. Lo más interesante para el diseño es que estos mismos contenidos extienden su sentido al ser llevados a los lenguajes formales de la poesía, la arquitectura y las artes visuales.²⁸

El lenguaje artístico de los diseñadores japoneses contemporáneos va desde la estricta simplicidad de la expresión derivada del uso de los instrumentos tradicionales del lavado a la tinta, la caligrafía y el dibujo a la pluma, pasa por instrumentos modernos como el aerógrafo y las técnicas de impresión mecánicas y llega a estructuras formales muy complejas apoyadas por la experimentación con la tecnología digital. Entre estas variaciones técnicas, coexiste un amplio espectro de formas expresivas, todas ellas diferentes. Tal diversidad puede ser confusa para el observador occidental, acostumbrado a percibir en términos de jerarquía, contradicción y discriminación. Pero los japoneses han desarrollado una visión más abierta que acepta un alto grado de diversidad y la participación de múltiples influencias foráneas. Para este tipo de percepción incluyente, pueden coexistir múltiples elementos distintos sobre varios trasfondos culturales. Sobre ello, dice Satō Kōichi:

²⁸ Hiroshi Aramata, *et al.*, *101 Key Words to Understand Japan*, Tokio, Heibonsha, 1995, p. 43; Satō Kōichi, *op. cit.*, p. 34.

“Los japoneses también disfrutaban la belleza de lo discordante, aun cuando no haya lógica entre sus elementos. Japón ha sido tradicionalmente muy positivo al asimilar ideas que implican contradicciones”.

No es extraño que las realidades externa e interna interactúen por medio de imágenes mentales y abstracciones para dar un contexto imaginativo a la expresión artística. Para llegar a la simbolización de las formas del arte y el diseño, no se recurre necesariamente a la representación iconográfica de las formas naturales, sino que la activación de la energía simbólica se hace con la intervención de formas estilizadas y elementos geométricos. La cultura japonesa tiene un gran acervo de elementos simbólicos generados por una antigua tradición, pero el gran potencial del diseño gráfico contemporáneo le permite modificar y actualizar estas formas simbólicas para renovar su significado y su energía interna.

El animismo es una forma particular del pensamiento simbólico de las culturas asiáticas, que confiere un poder especial al diseño gráfico japonés y que no es común encontrar en el diseño gráfico occidental. Las representaciones de la naturaleza van más allá de su función simbólica para adquirir una cualidad vital y dinámica por sí mismas. Por ejemplo, hoy en día, la cualidad vital de los animales de Hokusai,²⁹ en sus *manga*, dibujados en Edo, en el siglo XVIII, es semejante al vitalismo que encontramos actualmente en la serie *Design Life* de Nagai Kazumasa,³⁰ o en los carteles ambientalistas de Akiyama Takashi. Un cartel realizado por Katsui Mitsuo genera el poder perceptivo de vitalizar el espacio donde se localiza, de un modo similar al que tuvo, en el siglo XV, un *kakemono* realizado por Sesshū, selectivamente ubicado en su antiguo *tokonoma*.

Los siguientes testimonios ilustran este tema.

Satō Kōichi:

Mis métodos varían con cada trabajo particular. Integro procedimientos manuales con todos aquellos medios mecánicos o electrónicos que considere necesarios para lograr los resultados previstos. En mi estudio prevalece un ambiente de experimentación e invención, en el cual puedes encontrar una gran variedad de técnicas que van desde el pincel hasta los instrumentos digitales.

El proceso de diseño puede integrar el dibujo, la ilustración, modelos, pautas o patrones tradicionales y un trabajo muy cercano con las técnicas de

²⁹ J. Hillier, *Hokusai Drawings*, Londres, Phaidon Press, 1966.

³⁰ Nagai Kazumasa, *Posters of Kazumasa Nagai: Life*, Tokio, The Museum of Modern Art, 1998.

impresión en los momentos de la producción, después de haber especificado todas las calidades visuales y significativas que deseo como resultado gráfico.

Las ideas están en el centro de la tecnología. Pero la tecnología no es importante por sí misma, no importa lo que diga la propaganda del pragmatismo económico. Para mí, la importancia de la técnica reside en su capacidad para sustentar lo que yo, como diseñador, quiero expresar.

Nagai Kazumasa:

Mis primeras ideas las convierto en bocetos, que posteriormente serán desarrollados en equipo en las etapas más elaboradas del proceso de diseño y en las cuales estoy siempre presente, dando indicaciones, revisando fotos, impresiones y pruebas de todo tipo. Esto significa que debe haber una estrecha relación con el equipo para que cada instrucción sea comprendida.

La originalidad de mis carteles se debe al hecho de que están realizados por mí o bajo mi dirección. Yo tomo parte en las principales etapas del proceso, pero la colaboración de otros es de gran relevancia. Sus propuestas siempre son consideradas y su discusión no significa cancelar la creatividad. La identidad del trabajo se construye a través de la participación en equipo.

Actualmente, el diseño es una parte importante del mundo del arte que registra y responde a las tendencias de la sociedad. Mucho más que otros campos del arte, por ejemplo la pintura, porque el diseño va más allá de la mera expresión individual y se dirige hacia la comunicación de intereses colectivos. El diseño y el arte no están separados. Aun cuando la función básica del diseño sea mandar mensajes, siempre considero mis carteles como obras de arte. Mi intención es romper con las ideas comunes y ofrecerle a la gente una visión distinta de la naturaleza de las cosas. Me gusta que en mis obras haya criaturas naturales porque son simples y honestas. El diseño es un producto humano de grandes posibilidades, y por medio de él busco llegar al corazón de la gente. Por ello, prefiero las formas más simples, y aun primitivas, aunque use técnicas de impresión sofisticadas o muy complicadas.

LOS ASPECTOS CULTURALES Y EDUCATIVOS

El significado de la palabra *bunka* rebasa el término cultura y las premisas que examinamos al principio de este ensayo. Se refiere mayormente a las expresiones de vida, con forma propia, creadas, aprendidas y transmitidas de generación en generación por los miembros de un grupo o una sociedad particular. No sólo alude a la formación de los individuos en la concre-

ción de su humanidad, sino también a la formación colectiva y anónima de un grupo social en sus propias instituciones. Uno de los sistemas institucionales más importantes para reproducir la cultura es la educación, y entre los soportes fundamentales para la producción y la reproducción de la cultura visual se encuentran el arte y el diseño para la educación. En la mayoría de las imágenes gráficas, consideradas, entre otras cosas, como textos visuales, la relación arbitraria entre su expresión y su contenido descansa en el uso de signos, símbolos y alegorías, que son al mismo tiempo articulaciones funcionales entre los ámbitos de la cultura individual y la cultura colectiva.

El sistema educativo japonés promueve la cultura visual con una gran variedad de sistemas de estudio sobre todas las disciplinas del arte y el diseño. De mi paso por varias instituciones educativas en Europa y América, mi breve experiencia como investigador en la Universidad de Arte Tama en Tokio, y de la relación con varios diseñadores que, en diferentes universidades, transmiten sus conocimientos, habilidades y actitudes a las nuevas generaciones, puedo afirmar que, en el Japón actual, el nivel de la educación superior para el diseño de la comunicación gráfica es uno de los más altos del mundo.³¹ La formación de los diseñadores japoneses tiene principios, sistemas de enseñanza-aprendizaje y pautas didácticas muy distintos de los que en Occidente forman a un diseñador, y corresponden a las características propias de la formación social, económica y cultural japonesa. Entre los principales aspectos actitudinales a desarrollar, se hallan la disciplina, la ética laboral y el trabajo en equipo. Estas actitudes no significan condicionamientos conductuales mecánicos que impidan la creatividad y la libertad de expresión; por el contrario, puede decirse que la realización profesional y ciudadana descansa en una premisa capital: la libertad de decisión y de expresión plenas sólo son posibles en el conocimiento y observancia de las relaciones y las dinámicas de la permanencia o del cambio social. La significación social de la acción y la expresión es inseparable de la mayor significación espiritual. Al respecto, Tsuji Nobuo, rector de la Universidad de Arte Tama, afirma:

La libertad de expresión es lo que el individuo tiene que adquirir por sí mismo en el transcurso de las actividades cotidianas con su propia capacidad, con su propio poder; es algo que la gente lucha por ganar. La libertad de expresión demanda gran disciplina en el ámbito universitario, del mismo modo que lo requieren la vida ciudadana y la coexistencia social y de modo semejante al orden

³¹ JAGDA, *JAGDA Prospecto*, Tokio, JAGDA, 1996, pp. 3-7; JAGDA, "Design Education", en *JAGDA: Japan Graphic Designers Association Inc.*, Tokio, Rikuyosha, 1999, pp. 12-16.

que exige el mundo natural. Éste es el principio de lo que considero la buena disciplina o la disciplina correcta. En el campo de la educación del arte y el diseño tiene gran importancia que los profesionales se expresen por sí mismos con mayor elocuencia y profundidad que las convenciones de la palabra escrita. La lucha contra cualquier fuerza que perturbe las buenas disciplinas es un aspecto de los antecedentes históricos de la Universidad de Arte Tama.³²

Paralelamente a la Universidad de Arte Tama, muchas otras instituciones educativas desarrollan diversos programas curriculares para enriquecer el panorama potencial del diseño de la comunicación gráfica en Japón, al cual se integran aproximadamente 20 000 nuevos diseñadores egresados cada año. Los enlistados honoríficos tienen siempre el riesgo de incurrir en omisiones; corro ese riesgo para hacer una breve relación de algunos centros de enseñanza del diseño gráfico que, según la información obtenida,³³ tienen reconocimiento institucional relevante en el país:

Academia Humana, Academia Sokei de Bellas Artes de la Institución Takasawa, Colegio de Arte y Diseño de Hokkaidō, Colegio de Diseño Kumamoto, Colegio de Diseñadores de Osaka, Colegio Nipón de Entrenamiento Especial en Diseño, Colegio Sozsha de Diseño, Colegio Tōhoku de Ingeniería e Información, Escuela Vocacional de Artes y Artesanías Toyama, Facultad de Artes del Instituto Politécnico de Tokio, Facultad de Artes de la Universidad Waseda de Tokio, Instituto Toyo de Arte y Diseño, Instituto Tsukamoto Gakuin, Instituto Kuwasawa de Tokio, Universidad de Arte y Diseño de Kioto, Universidad de las Artes de Nagoya, Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio.

Algunas organizaciones profesionales promueven con gran fuerza la difusión, la estructura y la cultura del diseño japonés. La Asociación de Diseñadores Gráficos de Japón (JAGDA) tiene una posición privilegiada por ser la única organización nacional de profesionales del diseño gráfico con un número aproximado de 2 000 miembros que abarcan todo el país, de Hokkaidō a Okinawa. Esta entidad fomenta el diseño de la comunicación gráfica y estimula la vida cultural de los ciudadanos a través de un programa diversificado de actividades y patrocinios de foros, exposiciones, publicaciones, información y promoción de diseño público y alta tecnología, diseño en red, relaciones de intercambio entre países, diseño para la educación, para la protección civil, criterios arancelarios para filiaciones organizativas y otros beneficios. En 1999, la organización contaba con el patrocinio de más de

³² *The Tama Art University 2000 Prospectus*, Tokio, Tama Art University, 1999, p. 5.

³³ "Design Education", *op. cit.*; JAGDA: *Graphic Design in Japan 1999*, Tokio, JAGDA, 1999.

120 miembros asociados: empresas japonesas muy reconocidas, colegios e instituciones académicas.³⁴

Existen, además, otras organizaciones paralelas que contribuyen al sustento de la cultura visual y particularmente al diseño gráfico. Sucintamente hay que mencionar al Club de Tipodirectores de Tokio, la Sociedad de Ilustradores de Tokio y la Asociación de Diseñadores del Libro Japonés, entre muchos otros cuyas actividades son muy importantes en todo el país.

La cultura del arte y el diseño contemporáneo japonés se vive cotidianamente en los espacios públicos y privados, vías de circulación, calles, avenidas y plazas, sistemas de transporte público: metro, trenes y autobuses y centros culturales, recreativos y de entretenimiento, centros educativos, administrativos y comerciales. Es promovida por un amplio sistema de museos, como los museos Suntory de Tokio y de Osaka, Museo Nacional de Arte Moderno, Museo del Papel, Museo Multimedia ICC, Museo Watari de Arte Contemporáneo, Museo Artesanal Kogei-kan, Museo Hara, Museo Machida de Arte Gráfico, Museo de Arte Moderno de Ibaraki, Museo Nacional de Arte Moderno de Kioto, Museo de Arte Ōhara y muchos otros en Japón. Pero debe hacerse un reconocimiento muy especial a varias galerías promotoras de todas las expresiones del diseño, en particular el de la comunicación gráfica, algunas de ellas son Galería GGG, Galería Gráfica, Tokio Ginza Creation, Galería G8, Art Front Galería, en Tokio, y Galería DDD en Osaka. Algunas de estas galerías producen publicaciones sobre los diseñadores y el diseño contemporáneo, como GGG Books, y las series Graphic World, Graphic Wave y otras publicaciones especiales. *Art Box Gallery* es publicada por Art Box International, que promueve activamente la difusión de la cultura del diseño.

No deben ignorarse las vías particulares por las cuales el diseño de la comunicación gráfica interactúa con otros campos de la cultura material y la cultura espiritual, o es aplicado para reforzar, alterar o cambiar otras escalas del diseño, tales como el diseño de interiores, el diseño de productos, la arquitectura o el diseño urbano. Por ello busqué la opinión de otros profesionales acerca de la interacción de estos efectos en su práctica particular o cómo los consideraban desde su trabajo teórico. En este sentido, las entrevistas con el arquitecto y planificador Kamiya Hirotada, los arquitectos Shina Eizō y Yokogawa Ken, y el diseñador industrial Kurokawa Masayuki, en Tokio, así como el arquitecto Yoshida Itsurō, y Yoshida Toshirō, especialista en gestión del diseño, ambos en Osaka, fueron de gran valor para comprender los sistemas visuales de la cultura japonesa. En términos generales, en las

³⁴ *Idem.*

ciudades japonesas, todo tipo de comunicación visual tiene una expansión muy libre y abierta. La gran variedad de expresiones a través de los medios más tradicionales o más avanzados, en todas las escalas y proporciones del medio ambiente construido, dan vida a un nuevo paisaje urbano siempre cambiante, día y noche, sin paralelo en las ciudades occidentales, e impresionante por sus infinitas posibilidades para generar formas y mutaciones cinéticas de luz y color. El antiguo gusto por la discontinuidad alcanza, en el diseño de la comunicación visual de hoy, sus expresiones más audaces. Sin embargo, eventualmente hay resultados destructivos para algunos ambientes y atmósferas que han sido muy apreciados por los japoneses. Algunas áreas históricas o tradicionales, ciertos jardines y lugares públicos se preservan por medio de ciertas normas y regulaciones, pero en opinión de varios diseñadores gráficos, arquitectos, urbanistas y planificadores, esta normatividad debería ampliarse y ser mucho más severa para proteger tanto el paisaje cultural como el paisaje natural. Del mismo modo que hay leyes estrictas que evitan el vandalismo visual y la invasión desmedida del *graffiti*, algunas áreas recreativas y comerciales podrían regularse para evitar la extrema confusión y el caos informativo que pueden ser perturbadores y riesgosos para la calidad de vida y la circulación de los ciudadanos en las grandes ciudades, como Tokio y Osaka, y que son ya lugar común en ciudades de otros continentes, como la Ciudad de México.

Me he referido ya a la transformación de las influencias foráneas que, al entrar en contacto con las fuentes originales de la cultura japonesa, resultan en productos nuevos y únicos. No está de más insistir en que Japón ha sido sumamente abierto para aceptar y transmutar múltiples tendencias contradictorias en oposiciones complementarias. A pesar de ello, cuando esas influencias se han convertido en amenazas para el núcleo de la cultura local, las puertas se han cerrado para reconcentrarse en la reparación de esas fuentes culturales. No obstante la tendencia imperialista y la expansión agresiva de Japón en algunos periodos históricos, la tolerancia es hoy uno de los aspectos característicos de su cultura. Como en la antigüedad, la coexistencia religiosa se revela en la proximidad de los templos shintoístas y budistas (curiosamente, con la expansión actual del cristianismo no se ven templos cristianos junto a estos templos); la experimentación de las fusiones (y las confusiones) aparece en las combinaciones del gusto local con el gusto de los nuevos ingredientes extranjeros en la gastronomía japonesa contemporánea, la mezcla de formas y posibilidades para impulsar la avanzada de la carrera tecnológica y muchas otras combinaciones particulares; pero los ejemplos más notorios de esta receptividad se encuentran en las diversas artes contemporáneas como el cine, la música, la arquitectura, el diseño de

productos y los amplios rangos del diseño para la comunicación visual. Al respecto, podrían hacerse muchas citas bibliográficas, aunque prefiero presentar los breves, pero elocuentes, testimonios sobre la forma en que el diseño japonés ha venido respondiendo históricamente a la cultura original:

Kondō Noriaki:

Desde tiempos muy remotos hasta el siglo III d. C., diferentes migraciones (como los grupos Jōmon y Yayoi) se establecieron en las islas de Japón para dar nacimiento a un incipiente e inestable intercambio cultural.

Una fuerte influencia de la cultura china fue permanente en Japón entre los siglos VIII y XV. Del siglo XVI al XIX, específicamente a mediados del período Edo, floreció una cultura propia sumamente original. Era difícil que a ésta le afectaran influencias externas porque fue una época de aislamiento nacional.

La cultura europea, procedente principalmente de Inglaterra, entró en Japón en tiempos de la modernidad, pero la cultura norteamericana ha estado presente desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días.

En cada época, las diferentes culturas han pasado a través de un filtro que las ha adaptado a los modos de expresión que constituyen el estilo japonés y se han modificado al echar raíces en Japón.

La cultura japonesa tiene un aparente carácter provisional; al examinar la fusión de sus componentes es posible percibir los fragmentos de las culturas importadas en cada período; es difícil determinar cuál de ellos es el estilo original. La síntesis cultural puede ilustrarse con los ejemplos de las pinturas y caligrafías en rollo que fueron traídas de China a Japón, las cuales pueden leerse verticalmente, y horizontalmente de derecha a izquierda, y los libros importados de Europa, que se escriben y leen de izquierda a derecha. Actualmente, es posible beneficiarse de ambos procedimientos gracias a la inclinación práctica hacia la síntesis que tiene la cultura japonesa.

La animación también tuvo su origen en las pinturas en rollo importadas de China, en las cuales se expresaba tanto la historia como la tecnología de las imágenes. La nueva cultura emergente se expresaba en forma particular, dividiendo la historia en múltiples escenas.

Puede decirse que la cultura visual japonesa del presente es la que se ajusta a sí misma, como una cultura propia, a partir del último punto de intercambio de los flujos culturales procedentes de ambos hemisferios.

Nagai Kazumasa:

Entre las expresiones más ricas de la cultura japonesa se hallan las del *rinpa* y el *ukiyo-e*. El gusto original que se encuentra en sus raíces está presen-

te también en las del diseño gráfico contemporáneo. Pero el pasado no se puede reproducir. Es necesario buscar en las fuentes de la identidad para hallar la verdadera originalidad.

Para impresionar el gusto internacional uno debe ser nacionalista en el mejor sentido. Al hacer arte contemporáneo se debe ser original. La originalidad elimina la separación entre el arte internacional y el nacional, entre el arte contemporáneo y el tradicional. Para mí no representa ningún conflicto ser simultáneamente japonés y universal. Si se quiere ser universal, se debe ser muy humilde y local. Para ser universal hay que ser profundamente aldeano. Yo quiero hacer un diseño que sea muy fácil de comprender, con una calidad de manufactura muy alta y con ideas muy simples, sencillas y aun primitivas.

Estoy familiarizado con el arte indígena y popular de México. Algunos artistas y diseñadores han mencionado la afinidad de mis criaturas con las que hacen los artistas populares mexicanos.

En Japón, la educación general de los diseñadores ofrece un nivel promedio. Pero los diseñadores jóvenes más creativos son los más apreciados y, si tienen habilidades particulares, son separados del resto para darles una instrucción más completa. Hoy Japón tiene una tecnología muy elevada que sustenta su cultura local y su imagen en la cultura internacional. El desarrollo tecnológico ha incrementado la complejidad del diseño y los procesos de producción, y también la necesidad de que esos diseñadores talentosos tengan una capacitación ulterior en campos más específicos.

Durante las décadas de los sesenta y los setenta, Japón tuvo una gran difusión cultural por medio del diseño gráfico y eran necesarios muchos diseñadores. Ahora, esta necesidad se ha reducido. El diseño es un campo de trabajo más, pero muy competido. Los estándares son muy altos y hay muy pocos profesionales con cualidades artísticas excelentes. Actualmente, en Japón la computadora es un instrumento muy común y el internet un medio familiar, pero los diseñadores deben trabajar arduamente para adquirir una calidad visual alta y una condición profesional. Las habilidades técnicas son necesarias, mas también lo son la espontaneidad y la creatividad, en el sentido más profundo de estas palabras.

Matsui Keizō:

Yo crecí en Hiroshima. No viví la experiencia de la bomba ni tampoco el infortunio o la pobreza que se extendió alrededor de la guerra. Vivía en los nuevos edificios que se habían construido sobre la destrucción, el ambiente del proceso de norteamericanización y la presencia del ejército de Estados Unidos en la ciudad. En la escuela secundaria tuve la oportunidad de hacer

amigos. Por los años cincuenta y sesenta la cultura estadounidense ya se había establecido en Japón. A pesar del rencor, también experimentaba las ventajas de esa cultura. En esa época yo admiraba las cosas norteamericanas. Todo lo que sucedió en ese periodo está ahora en el centro de mis conceptos personales.

Muchos de los sobrevivientes de Hiroshima tenían cicatrices y estaban deformes. Yo crecí en esas circunstancias. De niño no sabía nada de la bomba, pero me preguntaba por qué los sobrevivientes eran diferentes de mí [...]. Después, en la escuela, en la clase de historia aprendí lo que le había sucedido al pueblo de Hiroshima [...]. Las cosas que vi cuando era niño tienen ahora una enorme presencia en mí [...].³⁵

Cuando lo nacional no considera lo que se denomina internacional, entonces no puede ser llamado nacional. Al tratar lo nacional, mi pensamiento se desplaza a lo internacional y viceversa. Vivo en los tiempos modernos, por lo tanto, sólo puedo ver la tradición desde el lado de la modernidad. Interpreto el pasado y el presente desde mi propia experiencia. Tendemos a pensar que la tradición es lo que hicieron nuestros antecesores, pero para mí no es así. Para que domine una cultura floreciente debemos preservar sus mejores bienes para las generaciones venideras. Si la buena cultura logra sus objetivos, entonces el diseño gana; el diseño y su potencial. Yo sé que el poder comercial del diseño es esencial para la economía y la vida actual, pero cuando produzco mi arte tengo en mi mente la cultura.

La educación para el diseño es muy efectiva en el sistema japonés. Tal vez haya un cálculo excesivo en los programas educativos, y el estilo de enseñanza de la Bauhaus³⁶ está aún presente de muchos modos. Creo que aún no se formula un nuevo diseño adecuado a las nuevas necesidades emergentes. Tampoco se ha previsto la educación para ese nuevo diseño.

La sociedad está cada vez más inmersa en la tecnología multimedia y todo lo que estamos haciendo cambia rápidamente. Ahora, como equipo, estamos trabajando no sólo con el diseño gráfico en tres dimensiones, sino también con la animación y el diseño arquitectónico, siempre en busca de la mayor calidad posible. Creo que hay que librarse del diseño que, por su mala calidad, no merece el nombre. Mi máxima aspiración es hacer feliz a la gente produciendo el mejor diseño. Me parece que, hasta ahora, mi me-

³⁵ *The Spirit of Hiroshima*, Hiroshima, Hiroshima Peace Memorial Museum, 1999, pp. 1-128.

³⁶ La Bauhaus: institución educativa de arte, diseño y arquitectura que impulsó un sinnúmero de ideas progresistas en su tiempo, avalándolas para potenciar su incidencia. Es considerada el crisol del modernismo europeo. Se fundó en 1919 y operó primero en Weimar y después en Dessau, hasta que fue cerrada por el régimen nazi en 1933.

jor contribución es la exploración tridimensional para el diseño gráfico espacial.

Hoy el mundo es sumamente confuso, pero a través del diseño yo produzco claridad, serenidad y belleza, y considero que ésa es mi mayor contribución a la cultura.

Akiyama Takashi:

Antes que nada debe haber principios, una ideología que sea transmitida de padres a hijos, de generación en generación, a través del potencial de la comunicación, el ADN y la expresión más allá de la palabra. Ésta es la sustancia de *bunka*, nuestra cultura, y es lo que aprendí en Nagaoka, en Niigata, mi lugar natal [...].

Pienso en el diseño como el juego de establecer pautas o reglas que son necesarias en la vida cotidiana. Por ejemplo, para conducir un automóvil se necesita primeramente conocer las reglas de tránsito. En el mundo presente se requiere un trabajo de diseño que sea comprendido por cualquier persona. Alejar el ruido y traer el orden es la tarea del diseño. Yo diseño para comunicar de la mejor manera lo que pienso, para expresarlo con mi propia voz. Yo soy mi propia voz. Diseño la forma de la comunicación y entonces transmito la idea. Trabajar con el diseño ha tenido un importante efecto: ser capaz de expresarme a mí mismo.

He estado en muchos países, pero a través del diseño los he conocido profundamente, así como a través del diseño conozco muchos otros que aún no he visitado.

Observar, entenderse sin palabras, es una forma trascendental de la comunicación. Usamos regularmente el lenguaje verbal, pero el ideal del diseño es la comprensión más allá de las palabras. Esto es lo que aprendí en Nagaoka: entender la esencia de las cosas, comprender, penetrar, extenderse y transmitir sensibilidades; como el médico que comprende el lenguaje de la fisonomía y el gesto y es capaz de diagnosticar y prescribir un medicamento. Para un diseñador, la mayor prioridad es observar profundamente la forma de las cosas y entender su esencia, comprender lo que es la realidad y la verdad de las cosas mirando más allá de su apariencia.

En la cultura japonesa la naturaleza circundante y el paisaje están siempre presentes, también los elementos naturales y la sensibilidad humana. Afortunadamente, este planeta no es homogéneo y cada cultura es distinta, no obstante las tendencias de la globalización y el consumismo. La naturaleza es la que ha creado la sensibilidad particular de los japoneses. Para ellos, la relación con el otro tiene una gran trascendencia. Éstos son principios de la cultura japonesa que pueden encontrarse en expresiones filosóficas y re-

ligiosas como el shinto y el budismo, y están también presentes en el diseño contemporáneo alternativo, inteligente y creativo. Creo que estos principios esenciales pueden observarse, aprenderse y expresarse mediante el dibujo.

Esto es lo que intento transmitir a mis alumnos: comprender la esencia de las cosas por medio del dibujo. Cada uno tiene que aprender cómo expresar su propio potencial. Si se es capaz de expresar correctamente lo que se piensa, entonces es posible responder cualquier interrogante y se tiene el poder de enfrentar cualquier circunstancia que se presente.

El deslumbramiento por la parafernalia técnica de la modernidad occidental, incrementada en Japón y otros países asiáticos, no ha impedido ver que su apogeo y expansión se ha sustentado, en gran parte, en una acelerada dinámica de dispendio que tiene como consecuencia múltiples disfunciones sociales y culturales y el desequilibrio ambiental que actualmente es muy difícil de detener. El poderoso aparato de los medios de comunicación y la educación modernizante han sido soportes activos de esta estructura generadora de una gran riqueza que, paradójicamente, es también depredadora y cuyos efectos negativos padece desde hace tiempo el resto del mundo. Yokō Tadanori, reconocido diseñador, nos comenta sobre el diseño, integrante sustantivo de la poderosa estructura económica de su país: “El diseño modernista, vinculado íntegramente con la industria moderna y que ha hecho una contribución capital a nuestra civilización materialista, está ahora tratando de arrancarnos nuestras propias almas”.³⁷

Finalmente, respecto del encuentro con las fuentes de la cultura, habría que decir que la investigación histórica contemporánea ya no renuncia a la manifestación estética ni al contenido y la forma del mito en aras de la metodología y el rigor científico, sino que reconoce el sentido sustancial de su narrativa y las claves de su interpretación. De acuerdo con Satō Kōichi, al remitirnos a las cristalizaciones icónicas de los pueblos que originaron la cultura japonesa, encontramos la tensa oposición de las fuerzas simbólicas del fuego y el agua. Sin embargo, la posible neutralización mutua de ambos elementos arquetípicos fue suspendida por la síntesis creativa de la cultura, con lo que la contradicción se convirtió en complementación. Si aplicamos los bosquejos culturales e históricos que se han mencionado al diseño de Hinomaru, la bandera japonesa, podemos decir que el espacioso plano del fondo blanco corresponde a la tradición cultural del periodo Yayoi, mientras que el sol rojo, ardiente y dinámico, corresponde a la tradición cultural

³⁷ Richard Hollis, *Graphic Design: A Concise History*, Nueva York, Thames and Hudson, 2000, p. 207.

del periodo Jōmon. El diseño total simboliza el matrimonio del fuego y el agua; es la quintaesencia de la tradición en la cultura japonesa contemporánea.

FUENTES CONSULTADAS

- Addiss, Stephen, *The art of Zen*, Nueva York, Abrams, 1989.
- Aramata Hiroshi *et al.*, *101 Key Words to Understand Japan*, Tokio, Heibonsha, 1995.
- Akiyama Takashi, *Illustration Studies: Illustration Project*, Tokio, Tama Art University, 1999.
- Bancroft, Anne, *Zen: Direct Pointing to Reality*, Londres, Thames and Hudson, 1995.
- Cawthorne, Nigel, *El arte de los grabados japoneses*, Barcelona, Hamlyn, 1998.
- Ceballos, Édgar, *Zeami: la tradición secreta del No*, México, Escenología, 1999.
- Fujii Kazuhiko, *Keizo Matsui*, Tokio, Ginza Graphic Gallery, 1999.
- García Rodríguez, Amaury A., *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, México, El Colegio de México, 2005.
- García-Tort, Carlos, “Tadanori Yokō y los carteles posibles”, *Lúdica: arte y cultura del diseño*, año 3, núm. 9, octubre, México, Collage Editores, 2000.
- Hernández V., Raúl, *Premisas sobre morfología y cultura*, México, UAM-X, 1991.
- , “Consideraciones para evaluar la enseñanza-aprendizaje del diseño”, en Luis Berruecos Villalobos (comp.), *La evaluación del sistema modular*, México, UAM-X, 1998.
- , “U.G. Satō: el sentido del humor y el humor del sentido”, *Lúdica: arte y cultura del diseño*, año 5, núm. 13, diciembre, México, Collage Editores, 2002.
- Hillier, J., *Hokusai Drawings*, Londres, Phaidon Press, 1966.
- Hiroshima Peace Memorial Museum, *The Spirit of Hiroshima*, Hiroshima, 1999.
- Hollis, Richard, *Graphic Design: A Concise History*, Nueva York, Thames and Hudson, 2000.
- JAGDA, *JAGDA Prospecto*, Tokio, JAGDA, 1996.
- , “Design education”, en *JAGDA: Japan Graphic Designers Association Inc.*, Tokio, Rikuyosha, 1999.
- Katsui Mitsuo y Kashiwagi Hiroshi, *Mitsuo Katsui: Cosmos of Color and Light*, Tokio, Rikuyosha, 1998.
- Nagai Kazumasa, *Posters of Kazumasa Nagai: Life*, Tokio, The Museum of Modern Art, 1998.

- Nitschke Günter, *El jardín japonés: el ángulo recto y la forma natural*, Colonia, Taschen, 1993.
- Ono Sokyo, *Shinto: The Kami Way*, Tokio, Tuttle, 1998.
- Prieto, Carlos, "Establecimiento del foro cultural México-Japón y presencias de Japón 2002", *Casa del Tiempo*, época III, vol. IV, núms. 43-44, agosto-septiembre, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- Racionero, Luis, *Textos de estética taoísta*, Barcelona, Barral, 1975.
- Sakai Tadayasu, *The Japanese Prints 1950-1990*, Tokio, The Japan Foundation, 1992.
- Reguera, Isidoro, "Introducción", en Ludwig Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Satō Kōichi, "The Japanese Aesthetics in Contemporary Graphic", *IDEA Magazine*, Tokio, 1994, pp. 20-45.
- Seo, Audrey Yoshiko, *Art of Twentieth-Century Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Masters*, Boston, Shambala, 1998.
- Stewart, Basil, *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*, Nueva York, Dover, 1972.
- Suzuki, Daisetz T., *El ámbito del zen*, Barcelona, Kairós, 1981.
- Svanascini, Osvaldo, *La pintura zen y otros ensayos sobre el arte japonés*, Buenos Aires, Kier, 1979.
- Tama Art University, *Tama Art University 2000, Prospecto*, Tokio, 1999.
- Tanaka Michiko, "Seki Sano y el teatro tradicional japonés", en *Encuentros en cadena: las artes en Asia, África y América Latina*, México, El Colegio de México, 1998.
- Tarima Masaharu, *Kōichi Sato*, Tokio, Ginza Graphic Gallery, 1994.
- Toledo, Daniel, Michiko Tanaka y Omar Legorreta, *Japón: su tierra e historia*, México, El Colegio de México, 1991.
- Tokyo Typodirectors Club, *Typodirection in Japan 1993*, Tokio, P.I.E. Books, 1994.
- Yuan Wang, *Takashi Akiyama Posters*, Shanghai, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 2005.

BIBLIOGRAFÍA AUXILIAR

Además de la bibliografía citada, se incluyen los siguientes textos que, por su orientación gráfica o su conceptualización, pueden contribuir a enriquecer la apreciación visual de la obra de los autores referidos y sus correspondientes influencias culturales:

- Akiyama Takashi, *Takashi Akiyama's Posters in Mexico 1994*, Tokio, Shansho, Dd-Marketing, 1994.
- , *Fax Art: Tokyo-Helsinki*, Tokio, Yumekoubou, 1997.
- , *Dictionary A to Z: Conceptual Illustration Project 99*, Tokio, Tama Art University, 1999.
- Bienal Internacional del Cartel en México, *V Bienal Internacional del Cartel en México*, México, Trama Visual, 1998.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *El cartel japonés contemporáneo*, México, Matiz, 1999.
- Earnshaw, Christopher J., *Sho: Japanese Calligraphy*, Tokio, Charles E. Tuttle, 1989.
- Ichikawa Katsuhiko, *Ego No Ki: Katsuhiko Ichikawa Photographs*, Tokio, Rikuyosha Publishing, 1994.
- JAGDA, *Graphic Design in Japan 1999*, Tokio, JAGDA, 1999.
- Katsui Mitsuo, *Mitsuo Katsui: Cosmos of Color and Light*, Tokio, Rikuyosha Publishing, 1998.
- , *Mitsuo Katsui*, Tokio, GGG Books, 1993.
- Koga, Masahiko, *Masahiko Koga: from the Book*, Tokio, Masahiko Koga, 1998.
- Matsui Keizō, *Keizo Matsui*, Tokio, GGG Books, 1999.
- Nagai Kazumasa, *Kazumasa Nagai*, Tokio, GGG Books, 1993.
- , *Carteles de Kazumasa Nagai*, México, Trama Visual, 1996.
- National Museum of Modern Art, *Guide Book*, Kioto, 1994.
- Oriental Calligraphers Federation, *The Contemporary Calligraphy of Japan*, Tokio, The Oriental Calligraphers Federation, 1986.
- Osaka Suntory Museum, *Laughing: The International Poster Exhibition*, Catálogo, Osaka, 1999.
- , *Tourism in Posters*, Catálogo, Osaka, 1996.
- Reed, William, *Sho do*, Tokio-Nueva York, Japan Publications, 1989.
- Satō Kōichi, *Kōichi Satō*, Tokio, GGG Books, 1994.
- Satō, U. G., *U. G. Satō's Nonsense World*, Tokio, Takasaki Museum of Art, 1996.
- , *Appel Antinucleaire par Affiches Telecopies*, Tokio, JAGDA, 1996.
- Tuer, Andrew W., *Japanese Stencil Designs*, Nueva York, Dover Publications, 1967.
- Yamashita, Hideo (Pedro), *Hideo Yamashita: Illustration Portfolio*, Tokio, Art Box International, 1996.

KIKUJIRŌ: EL HÉROE BUFÓN

Lorenzo Javier Torres Hortelano
Universidad Rey Juan Carlos

Kitano Takeshi es quizá uno de los cineastas japoneses contemporáneos más interesantes y originales de nuestro tiempo. En este artículo se intentará analizar cómo parte de ese éxito de público y crítica viene dado, en gran medida, por su proximidad a un arquetipo clásico, como es el del bufón.¹ Hemos elegido esta figura de origen occidental porque creemos que su riqueza textual abarca gran parte del sentido de la obra de Kitano, aunque estamos conscientes de que no hay exactamente un arquetipo igual en la cultura japonesa. Pese a este inconveniente, se revelan ciertas ventajas a partir de tal comparación, de las cuales no es la menor que el lector occidental sitúe de inmediato, en su marco conceptual, al tipo de personaje que comentamos. Además, como se analizará más abajo,² el bufón y el tipo de personaje que ha ido desarrollando Kitano a lo largo de su cinematografía en mayor o menor medida, y que cristaliza en *El verano de Kikujirō*, comparte campos de significación muy interesantes, así como aspectos formales similares que se irán desgranando a lo largo del artículo.

Como se ha dejado entrever, posiblemente su película más rica en el nivel textual en este sentido sea *El verano de Kikujirō* (*Kikujirō no natsu*, 1999),³ la cual proponemos recorrer en profundidad, pues en ella —sin dejar de lado el estilo más violento y surrealista al que su público está habituado— ofrece

¹ Dōkemono. Disponible en internet en http://spencer.blackmarket.net/dic_word_detail.asp?id=74715 (15 de agosto de 2006).

² *Infra*, epígrafe 2.

³ Éste sería un breve desarrollo argumental del filme: Masao, un niño de nueve años, que nunca sonríe y al que le toca pasar las vacaciones de verano con su abuela, puesto que su madre trabaja fuera de la ciudad, se aburre. Realmente no conoce a su madre; así, cuando encuentra una foto de ella decide emprender un viaje en su busca. Le ayudará Kikujirō. Pausadamente, se convierten en amigos, aunque Kikujirō gasta caóticamente el dinero del niño. Luego de varias peripecias en las que Kikujirō sale siempre mal parado, descubren que la madre tiene otra familia. Desde ese momento, Kikujirō se empeña en hacer feliz a Masao, aunque para ello tenga que convertir el mundo en una bufonada. Finalmente, le dona a Masao lo único con un valor simbólico: su nombre, Kikujirō.

la caracterización de un personaje que puede conceptualizarse de manera efectiva como bufón, y que da un sentido en esencia distinto del que se encuentra generalmente a lo largo de su filmografía.

La construcción de esta figura por parte de Kitano tiene, como todo elemento textual, una función narrativa que viene reforzada por su puesta en escena.⁴ Si este libro se centra en la cultura visual japonesa, es pertinente, pues, analizar en profundidad la puesta en escena del bufón tal como la realiza uno de los iconos actuales de la cultura audiovisual japonesa.

La elección del bufón en concreto cobra sentido si se quiere evitar cierta paralización inherente a un análisis exclusivamente formal: esta figura nos dará una clave que ayudará a encontrar un sentido diferencial en el texto de Kitano y, por extensión, en la cultura visual japonesa. Por ello mismo, en este artículo se hará referencia a otras obras de arte y textos que tienen que ver con la cultura japonesa, intentando que ese cruce intertextual enriquezca el análisis.⁵

Se recurrirá para ello a una serie de herramientas textuales en sentido amplio, es decir, no sólo a aquellas provenientes de la semiótica sino también del psicoanálisis, la antropología y la estética. Son varias las razones para ello: en el nivel general, consideramos que para estudiar cualquier tipo de cultura, incluida la japonesa y, en concreto, su aspecto visual, este tipo de metodología interdisciplinaria facilita y enriquece el análisis, así como ayu-

⁴ Hablamos muy en concreto de “puesta en escena”, diferenciándola de la “puesta en cuadro” o la “puesta en serie”, que son conceptos que suelen utilizarse indistintamente en forma ambigua en el campo de la teoría cinematográfica. Si la puesta en cuadro es la captación del espacio-tiempo cinematográfico a través del plano como unidad signifiante y del uso de la cámara como extensión de la mirada del director, y la puesta en serie hace referencia al montaje como principio constructivo que organiza de forma coherente las imágenes, la puesta en escena, por su parte, hace referencia a todas aquellas técnicas específicamente cinematográficas que ayudan a presentar visualmente el contenido de los diferentes planos creando un estilo visual reconocible a lo largo de la película: tamaño, altura, angulación y movimiento del plano, gama cromática, definición, profundidad, sonido diegético o extradiegético, etcétera.

⁵ No hay espacio aquí para analizar las posibles influencias o similitudes con otras películas, pues la lista es grande. En primer lugar, las reconocidas por el propio Kitano: la novela *Corazón: diario de un niño* de Edmondo de Amicis (1886), y las películas de Yamada Yōji, sobre todo las de la serie *Otoko wa tsurai yo (Es duro ser un hombre)*, con el personaje Tora-San como protagonista, en la que se considera la serie filmica más famosa de Japón (1969-1995). Pero también deberían tenerse en cuenta varias *road-movies* (en un momento del *making-off* Kitano declara que su película es similar a una de este género): *El chico (The Kid)*, 1921 de Chaplin; *The Champ (El campeón)*, 1931, *Nagaya shinshiroku (Historia del caballero de la pensión)*, 1947 de Ōzu; *Estación Central (Central do Brasil)*, 1998, y un largo etcétera. Parte de esta lista se la debemos al profesor Aaron Gerow (comunicación personal), que próximamente publicará un libro sobre Kitano.

da a superar la excesiva especialización, parcelación o fragmentación de los saberes y enfoques aplicados. Todo ello favorece un camino integrador que creemos que mostrará resultados más válidos.

El análisis semiótico no debe ser necesariamente autoexcluyente respecto, por ejemplo, del análisis de cariz psicoanalítico o de cualquier otro tipo. Si se avanza en esa línea, vale un interrogante que pueda dar pie a explicitar la metodología propuesta: ¿puede hablarse de una metodología de análisis textual que no sea exclusivamente semiótica? Si se responde positivamente, se entenderá el análisis textual como una macrometodología en la que la semiótica será una herramienta más, la cual, como veremos enseguida, podría cumplir una función esencial en la fase inicial del análisis. Del mismo modo, el psicoanálisis sería otra disciplina más, quizá de uso más útil en estadios avanzados del análisis.⁶

Es, asimismo, una metodología aplicable a todo tipo de textos, si bien presenta un interés esencial en los artísticos (literarios, filmicos, plásticos, musicales, etcétera). Se puede hablar, entonces, de una metodología del texto artístico, cuyo marco conceptual es interdisciplinario: la estética, la semiótica, el psicoanálisis, la antropología, la filosofía y la teoría del cine son algunos de los saberes que se han puesto en funcionamiento en el análisis. En este artículo no habrá tiempo de resumir cómo actúa cada uno de ellos, pero sí intentaremos definir, al menos, algunos de los conceptos clave con los que se operará.⁷

Por ejemplo, el concepto de *texto*, que es, desde nuestra perspectiva, uno de los más importantes y que debido a su polisemia necesita que nos detengamos en él para manejarlo correctamente en el análisis. Como afirma Jesús González Requena, “el texto es el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma”.⁸ O, dicho de otro modo, el texto sería ese es-

⁶ Estamos conscientes de que ni el panorama político español ni europeo (tendente a la fragmentación), ni el ambiente académico nacional ni internacional, con investigadores, como David Bordwell, críticos con las macroteorías, es favorable a este tipo de perspectivas abarcadoras. Quizá, por ello, sostenerlas suponga toparse con lo fértil de lo políticamente incorrecto.

⁷ La propuesta de análisis de lo visual en Japón que se ofrece en este artículo tiene su basamento intelectual en un amplio proyecto de investigación que se ha desarrollado desde principios de la década de los noventa, primero en España y posteriormente en Brasil, Canadá, Francia, Italia y México, y que dirige el catedrático de Análisis de la Imagen de la Universidad Complutense de Madrid, Jesús González Requena. Es una propuesta metodológica, pues, que ya ha dado sus frutos y que ha ido cristalizando en un conjunto de seminarios, proyectos editoriales como la revista cultural *Trama & Fondo*, congresos sobre análisis textual, etcétera, y que ha venido a llamarse *Academia del Texto*.

⁸ Jesús González Requena, “El texto: tres registros y una dimensión”, *Trama & Fondo*,

pacio en el que se conformaría el deseo del espectador. Precisamente, la semiótica, como ciencia que estudia los procesos de significación, no daría cuenta de esa experiencia crucial del deseo del ser humano en los textos.

La experiencia es eso que no puede articularse como significación. O si se prefiere: lo que no puede transmitirse en un proceso de comunicación. También por ello mismo: lo que no puede ser entendido, pero que es objeto de saber [...].

Pues se trata de una magnitud que puede ser detectada a través de los efectos, de polarización o de quiebre, que produce [...] en los discursos [...].

¿Y no deberíamos pensar los textos artísticos desde un punto de vista semejante? Es decir: como el resultado de ese extraño acto de lenguaje —pues tal es— que conduce a tratar de escribir la experiencia.⁹

Aquí se encuentra el porqué de esa focalización en el texto artístico. De manera resumida, puede afirmarse que es en este tipo de textos donde puede analizarse de una manera más enriquecedora el anclaje de la subjetividad humana mediante su experiencia de esos textos. Evidentemente, todo ello parte del hecho de que la subjetividad humana es importante. Así, ese anclaje en el texto no es igual cuando el espectador se enfrenta, por ejemplo, a un partido de fútbol que a una película clásica. Y con este ejemplo no se quiere valorar positiva o negativamente sobre si las diferentes experiencias son mejores o peores, sino acerca de cómo el anclaje de la subjetividad humana es cualitativamente distinto entre ellas.

Como se deduce del fragmento reseñado de González Requena, los textos artísticos y, dentro de ellos, los cinematográficos, son más que un simple discurso inteligible. Precisamente, lo que más atrae de éstos al espectador son aquellos momentos en que su comunicabilidad, es decir, lo que hace que entendamos el contenido manifiesto del texto, empieza a resquebrajarse, a producir ruido, provocando una interrogación en el espectador que le hará volver a ese texto artístico repetidamente a lo largo de su vida.

Aquí hablaremos de subjetividad para poder rendir cuentas de la experiencia humana del lenguaje que se produce en los textos. Y para ello se atenderá a tres registros: *lo imaginario* (es decir, lo que hace deseable a una imagen), *lo semiótico* (o red de significantes) y *lo real* (lo que en el texto está más allá de las *imágenes* y de los significantes, es decir, lo que se resiste al entendimiento del espectador). Finalmente, se tiene en cuenta una dimensión, *la simbólica*, que surge del hecho de considerar el texto como un espacio de

núm. 1, Madrid, Asociación Cultural Trama y Fondo, 1996, p. 9. Se puede consultar también en <http://www.tramayfondo.com/revista-historico.php> (15 de agosto de 2006).

⁹ *Ibidem*, p. 10.

interrogación del sujeto. Así, la dimensión simbólica es un interrogante que puede dar lugar a la formulación de una palabra que afronte lo real. Precisamente, ese interrogante, si retomamos el ejemplo futbolístico, no se da en un solo partido. O sólo a veces, por ejemplo, cuando se repite una y otra vez la jugada del gol desde diferentes ángulos: en el psicoanálisis se sabe de la especial pregnancia de la repetición del momento justo en el que ocurre algo significativo.

Estos registros, de origen lacaniano¹⁰ y revisados por González Requena,¹¹ no son simples abstracciones sino elementos materiales del texto que conviene localizar en el análisis mediante un proceso más o menos exhaustivo de lectura o segmentación de la imagen y el audio, sin perder de vista la estructura narrativa general. Los retomaremos y localizaremos más adelante, precisamente en uno de los planos de arranque de la diégesis de la película.

KITANO: VIOLENCIA Y POESÍA¹²

Con las películas he empezado a sentir que he estado reescribiendo la historia de mi vida, últimamente. Supongo que el yo

¹⁰ Cfr. Jacques Lacan, *El seminario 1: los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*, Barcelona, Paidós, 1995; *El seminario 2: el yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-1955)*, Barcelona, Paidós, 1984.

¹¹ Cfr. la explicación pormenorizada y justificada de estos registros que se encuentra dispersa por toda la obra de González Requena; pero es recomendable acudir a “El texto: tres registros y una dimensión”, *op. cit.*, pp. 3-32.

¹² Parte de la documentación de este epígrafe, sobre todo en lo referente a la biografía de Kitano, se extrajo de Fernando de Felipe, *et al.*, “La escritura de la violencia”, R. Lardín *et al.*, *El principio del fin: tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Paidós, The Japan Foundation, Festival Internacional de Cinema de Sitges XXXVI, 2003, pp. 103-132. Asimismo, se consultaron las siguientes páginas web: Ismael Alonso, “Humor amarillo”, *La Butaca*, Revista de cine, Valencia, 2004, disponible en www.labutaca.net/films/colabora/elverano.htm (16 de agosto de 2006); Damian Cannon, “Kikujiro no natsu”, *Movie Reviews UK*, Gran Bretaña, 2000, disponible en www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Kikujiro.html (16 de agosto de 2006); Geoff Gardner, “Kikujiro”, *Senses of Cinema*, Melbourne, 2000, disponible en <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/10/Kikujiro.html> (16 de agosto de 2006); Jonathan Rosenbaum, “Weird and Wonderful”, *Chicago Reader* (On Film), 2000, disponible en www.chicagoreader.com/movies/archives/2000/0600/000630.html (16 de agosto de 2006); Andrew Saunders, “Kikujiro: Tapestries”, *Senses of Cinema*, Melbourne, 2000, disponible en <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/10/Kikujirotap.html> (16 de agosto de 2006); Jasper Sharp, “Kikujiro”, *Midnight Eye (The Latest and Best in Japanese Cinema)*, Rotterdam, 2001, disponible en www.midnighteye.com/reviews/Kikujiro.shtml (16 de agosto de 2006); Ian Whitney, “Kikujiro”, *The Dual Lens*, 2003, disponible en www.duallens.com/index.asp?reviewID=51603 (16 de agosto de 2006).

que muestro en mis películas es el auténtico. Me han hecho replantearme. Muchos de los trabajos que hago para televisión son prefabricados. En mis películas, aunque no quiera, me acerco más a la verdad aunque parezca que juego con juguetes. Es inevitable revelar tu naturaleza, tu esencia. Eso significa que por mucha dignidad que tengas, eres como un sacerdote que en público es muy santo pero confiesa que desea a las mujeres cuando se emborracha. Las películas son así. Tal vez siento una gran oscuridad, de la que intento alejar mis obras. Pero cambiar mis películas significa cambiarme a mí mismo. Sé que debería dar brillo a mis películas y a mi vida. Hablando personalmente.¹³

Estas palabras las expresaba Kitano al final del documental¹⁴ que se rodó en paralelo a *El verano de Kikujirō*, las cuales no hacen sino subrayar lo que desarrollaremos a continuación, en el sentido de que Kitano ha creado un interesante espacio intertextual entre su vida y su obra. Cuando afirma que a través de sus películas reescribe su vida, hace referencia no sólo a que son en gran parte autobiográficas, sino a que introduce cambios en esa reescritura, sin que por ello falte a la verdad. Al contrario, se aproxima, por medio de ésta, a una verdad inesperada e inevitable al mismo tiempo que le aleja del lado oscuro del ser humano, el cual no intenta ocultar, sino atravesar, sublimándolo.

En otro sentido, avanzando en lo que se explicará sobre el bufón, podemos ver en ese lado oscuro la otra imagen complementaria del bufón —la lágrima dibujada en el rostro del *clown* que tan bien supo retratar Fellini—. En definitiva, estas declaraciones nos demuestran cómo en la obra de Kitano, pero sobre todo en esta película, pueden encontrarse elementos autobiográficos muy significativos, pues van a dar una densidad especial al texto que nos propone, dado que no se va a tratar sólo de la vida virtual de unos personajes sino que los va a impregnar de vivencias personales, la mayoría de ellas dramáticas.

¹³ Cfr. documental de Makoto Shinozaki, *Jam Session: The Oficial Bootleg of Kikujiro (Kikujiro no natsu koshiki kaizokuban)*, Office Kitano, Japón, 1999, minuto 87. Información en Tom Mes, "Jam Session", *Midnight Eye*, Rotterdam, 2001. Disponible en <http://www.midnighteye.com/reviews/jamsess.shtml> (17 de agosto de 2006).

¹⁴ Makoto Shinozaki, *Jam Session: The Oficial Bootleg of Kikujiro (Kikujiro no natsu koshiki kaizokuban)*, Takio Yoshida y Masayuki Mori (productores), Office Kitano, Japón, 1999 (película documental distribuida en formato DVD). Información en Tom Mes, "Jam Session", *Midnight Eye*, Rotterdam, 2001, disponible en <http://www.midnighteye.com/reviews/jamsess.shtml> (17 de agosto de 2006).

Kitano ha escrito mucho sobre su propia vida, al igual que otros autores.¹⁵ Se puede hablar, entonces, de un intertexto entre su vida y su obra que va desde sus escritos, pasa por sus programas televisivos¹⁶ y llega hasta sus películas. Un número significativo de éstas tienen claras y reconocidas referencias autobiográficas, las cuales pueden ser importantes a la hora de considerar el texto de Kitano en conjunto. Pero vale una precaución: como se ha dicho a menudo, su vida es un mito en sí misma; así, como afirma Aaron Gerow, al igual que Kitano crea diferentes personalidades de sí mismo, no sería exagerado pensar que *crea diferentes vidas de sí mismo*.¹⁷ Gerow se basa en declaraciones de compañeros de la infancia de Kitano que afirman que, al menos, algunas de sus afirmaciones acerca de esa época son incorrectas. Por lo tanto, debemos considerar todo ello con la reserva debida, dado que, en un grado cuya indeterminación queda fuera del alcance de este análisis, la imagen del sujeto Kitano, incluso lo que sabemos de su biografía, está sin duda construida según unos parámetros no absolutamente fieles a la realidad que muestran. No obstante, sea cual fuere la realidad, esos elementos biográficos aparecen en el relato e influyen de manera decisiva en la trama y en su puesta en escena visual.

En este sentido también se puede comparar la figura del bufón y esta ambigüedad biográfica de Kitano, pues el bufón tiene dos caras: la cómica que ofrece al público y la de su propio drama humano, como bien supo ver Velázquez, y como se verá, lo que se percibe en esa consciente imprecisión de Kitano sobre su vida es un drama que tiene que ver con sus orígenes y con su capacidad para sublimarlos o darles sentido.

Según el propio Kitano, *El verano de Kikujirō* está basada en parte en su recuerdo de que el único tiempo que realmente pasó con su padre, que se llamaba Kikujirō, fue cuando, ocultándose a la madre, éste lo llevó a la playa con sus colegas del trabajo —Kitano lo afirma pese a que en otras declaraciones señala que su padre nunca pasó tiempo alguno con sus hijos—. Por lo tanto, si esos recuerdos son verídicos o no, no nos cabe más que aplicar la metodología propuesta, es decir, seguir el texto al pie de la letra. En este sentido, hay un dato intertextual absolutamente verídico: tanto el protagonista, interpretado por Kitano, como su padre se llaman Kikujirō, lo

¹⁵ Remitimos a la bibliografía consultada incluida al final del artículo.

¹⁶ Al mismo tiempo que rodó *El verano de Kikujirō* no detuvo sus colaboraciones televisivas.

¹⁷ Comunicación personal a través del foro de discusión sobre cine japonés Kinejapan, Universidad de Ohio, cuya web es <http://pears.lib.ohio-state.edu/Markus/> (12 de agosto de 2006). Aaron Gerow es Asst. Professor of Film Studies and East Asian Languages and Literatures y Director of Undergraduate Studies en la Universidad de Yale.

cual es muy significativo, sobre todo si, como se verá al final, el personaje de Kikujirō se convierte, a su vez, en una especie de padre.

Kitano Takeshi nace el 18 de enero de 1947¹⁸ en Adachi-ku, Tokio, como hijo tardío de Kikujirō, un modesto artesano del barniz y de una voluntariosa y, en algunos momentos, fastidiosa, mujer, Saki. En este sentido, *El verano de Kikujirō* puede verse, quizá, como un sincero homenaje a la ruda y trágico-cómica figura del padre de Kitano, que ronda ya los cincuenta años cuando éste nace. Kitano, el menor de tres hermanos, crece en una precaria casa situada en un suburbio obrero de Tokio al que el director da una ambigua altura mítica cuando afirma: “Crecí en la misma zona en la que creció la gente de la *yakuza*. Casi nunca hablaba con mi padre. Creo que era miembro de la *yakuza*, aunque para mantenernos se veía forzado a trabajar como pintor”. Así, incluso cuando habla del padre, la bufonada está presente; lo que puede apuntar, como señalamos arriba, hacia ese núcleo doloroso en que algo quema en el relato vital del sujeto (bufón) Kitano. El lector queda avisado, de todas formas, de que, hasta donde hemos alcanzado, no encontramos ninguna declaración de Kitano en la que conscientemente quisiese construir un personaje que se basara en la tradición del bufón, ya fuese ésta oriental u occidental.

Uno de los personajes favoritos de Kitano, además del bufón, como se deduce de esos recuerdos, es el del *yakuza*; pero no el típico *yakuza* frío, impenetrable, sin compasión, sino uno bastante más humanizado, con más empatía, aunque igualmente violento. Es interesante, pues, que Kitano relacione su propio origen, a través del padre, con esa figura mítica del imaginario japonés.

Frente a estos recuerdos, cuyo carácter mítico contrastan con cierta ironía que rezuma, se encuentran otros de carácter neorrealista: “Recuerdo mi vecindario como una gran familia, la gente sembraba vegetales en los campos cercanos y los lavaba en el río, los niños corrían tras las mariposas y las libélulas mientras nuestras madres charlaban en los baños públicos y nuestros padres pasaban la tarde en el bar o sentados, bebiendo en las esquinas”.¹⁹ En la biografía de Kitano este hecho tiene su sentido: su padre es más bien un tipo mediocre y humilde que hace todo lo posible para sacar adelante a su numerosa familia a golpe de trabajos extra. El problema es que suele tornarse extremadamente violento (aunque sólo de puertas adentro) cuando se emborracha, para terminar descargando su frustración contra los suyos.

¹⁸ Cfr. Fernando de Felipe *et al.*, “La escritura de la violencia”, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹ Office Kitano, Tokio, 2002, disponible en http://www.officekitano.co.jp/contents/frames/efent/event_live.html (5 de mayo de 2006).

Como contrapeso tenemos a la madre, a cuya tenacidad se debe el que sus hijos no abandonen los estudios ni se den a la mala vida. En relación con la madre, es interesante señalar aquí cómo en el cine de Kitano los personajes femeninos suelen ser más planos que los masculinos; pero no debe deducirse de ello una postura negativa de Kitano hacia el género femenino, pues como ha declarado en alguna ocasión, simplemente le cuesta entender la psicología femenina.

En concreto, en *El verano de Kikujirō*, la madre del pequeño protagonista se presenta como un objeto inalcanzable en el que cierta crueldad no intencionada para con el niño se muestra de forma muy poética; precisamente, esa forma poética demuestra que, como se ha señalado, no hay ninguna crítica implícita de Kitano a la mujer, sino que ésa será, como se mostrará más abajo en el análisis, una etapa necesaria de maduración del personaje. Homenaje también, pues, a su madre y a su tenacidad; pero también asombro ante la inquebrantable fe de ésta(s) en los hijos y en el hombre.

No obstante, el recuerdo de Kitano sobre su madre no es tan idílico como puede parecer a primera vista: según sus declaraciones, esa tenacidad se convierte a menudo en crítica hacia todo lo que él hace, negando importancia a sus logros y amonestando duramente sus deslices, incluso cuando Kitano consigue finalmente el éxito. Muere de Alzheimer, y Kitano pasa con ella los tres últimos días de su vida; la enfermedad de su madre es uno de los periodos más largos en que deja de desarrollar su actividad profesional. Ésta será la enfermedad que tiene la madre de Kikujirō en la ficción, como se ve cuando la visita en el asilo —la única vez que deja solo al niño.

El pequeño Takeshi, uno de los mejores estudiantes de su curso, pronto descubre dos de sus grandes pasiones: el beisbol y el boxeo. Tras aprobar los exámenes de ingreso en la Facultad de Ingeniería Mecánica y tras una etapa efímera en la que piensa dedicarse al diseño de coches, los intereses de Takeshi pronto toman un rumbo más bohemio. Fascinado por la cultura *hippie*, la actitud *beatnik*, el pensamiento de Sartre y la música de Charlie Parker y Bill Evans, Takeshi, que pasa ya más horas en los cafés de jazz que en las aulas, es finalmente expulsado de la universidad por *mal comportamiento*.

Coherente con su vitalidad y habiendo defraudado sensiblemente a su padre, se independiza a los veinte años de edad. Superviviente nato y poseedor de una envidiable capacidad de adaptación, el joven Kitano se busca la vida trabajando de camarero, mozo de carga, representante, pocero o taxista. Es un periodo extremadamente duro, pero cargado de libertad personal y bastante precario en lo económico, lo que le hará, finalmente, replantearse su estilo de vida y que, igualmente, nos recuerda al personaje impulsivo y libertario de Kikujirō.

En el verano de 1972 se traslada a Asakusa —el barrio donde viven los protagonistas de *El verano de Kikujirō*—, en donde se agolpan los principales clubes de alterne y los cabarets de la ciudad (o sea, la actualización del concepto de *mundo flotante* que tan maravillosas obras de arte nos dejó en el periodo Edo de la cultura tradicional japonesa), donde termina sirviendo cafés en un insalubre local nocturno donde se alternan los *stripteases* con los números cómicos. Éste es otro elemento intertextual muy significativo: en un momento dado del relato, Kikujirō, su mujer y el niño, Masao, toman un refrigerio en un café de esa zona de Tokio. Cuando salen, después de que ésta le da dinero²⁰ para que emprendan el viaje en el que Masao debe encontrar a su madre, Kikujirō se acerca a observar los carteles de un teatro que se encuentra enfrente de la cafetería. Se trata de un plano secuencia general en el que al principio sólo se le ve a él (F1a),²¹ y tras pocos segundos entra Masao por la izquierda (F1b), sin que Kikujirō le haga mucho caso. Se trata de un local de teatro real, el Furansu-za,²² activo en el momento del rodaje y dedicado a todo tipo de actuaciones, incluyendo las variedades (como puede verse en el plano posterior en el que aparecen varias *vedettes* ligeras de ropa, F2).²³ El plano anterior, F1a-b, y el subsiguiente, F3, en el que se salta al otro lado —como si se optase por el punto de vista de los carteles—, parecen indicarnos que Kikujirō está rememorando su infancia, hecho que viene a ser reforzado, además, por la ausencia de diálogo (estilema kitaniano) que produce un efecto más evocativo.

No se trata pues de una secuencia gratuita en el montaje. En este sentido, comentando su vida en aquellos años previos a convertirse en una estrella, en los que no sabía a qué se dedicaría profesionalmente y sin explicarse muy bien por qué, decide ir al Furansu-za:

²⁰ Es interesante remarcar que Kikujirō actuó durante gran parte de su vida adulta como tesorero o administrador de su madre, por lo que aquí tenemos una nueva intertextualidad devuelta por la letra del texto.

²¹ Todas las imágenes de la película han sido tomadas de la copia en DVD editada por Manga Films en el año 2001. De aquí en adelante nos referiremos a los fotogramas incluidos en las figuras, con la letra F más un número consecutivo.

²² *Furansu-za* significa “teatro francés”.

²³ Nos puso sobre esta pista Michael McCaskey, *Kitano Takeshi's Kikujiro (Kikujiro no natsu)*, 1999, inédito, Course of Japanese Literature in Film Class, Associate Professor, Ph.D., Yale University, 2005.

Pero una de estas veces, cuando me estaba deprimiendo, de repente vino a mí.²⁴ “¿Qué te parece volver a Asakusa²⁵ y aprender a ser un cómico?” No sé exactamente cómo llegué a esta conclusión, pero una vez que llegué a ella, parecía que era la única cosa que hacer. Era una cuestión de “saltar antes de mirar”. Una vez que tomé esa decisión, no hubo vuelta atrás.

Asakusa era el único lugar a dónde ir. Tenía que ir allí y probar mi suerte, ganase o perdiese. Era Asakusa o nada. Parecía que Asakusa me estaba llamando y sentía que no tenía otra elección. Pudiese ser que dentro de mí sintiese de alguna manera el espíritu de mi difunta abuela,²⁶ una cómica que interpretaba baladas tradicionales.

Ahora allí estaba yo, en la luz solar del brillante verano, en la calle, en el Sexto Distrito²⁷ de Asakusa. Tuve precisamente el mismo tipo de excitación que sentí de pequeño allí, y tuve la sensación de que podía conseguir allí un par de bazas en el futuro.²⁸

Allí empieza encargándose del ascensor, desempeño que le permite conocer al director de espectáculos, el cual le pone inmediatamente a tomar lecciones de claqué. Éste es otro interesante dato biográfico que aparece en dos momentos concretos de la historia: el primero de éstos se da hacia el inicio del película, cuando un par de bailarines de claqué ensayan un número (F4-5): el personaje interpretado por Kitano, Kikujirō, les increpa crudamente, pues no ve ningún interés en ese baile; sin embargo, hacia la mitad

²⁴ “But at one of these times, when I was feeling down, it suddenly came to me. ‘What about going back to Asakusa, and learning to be an entertainer?’ I don’t know exactly how I arrived at this conclusion, but once I arrived at it, it seemed the only thing to do. It was a matter of ‘leaping before I looked’. Once I made this decision, there was no question of turning back. / Asakusa was the only place to go. I had to go there and try my luck, win or lose. It was Asakusa or nothing. It seemed that Asakusa was calling me, and I felt I had no other choice. It might be that within myself I somehow sensed the spirit of my deceased Grandmother, an entertainer who performed traditional ballads. / Now here I was, in the bright summer sunlight, out on the street, in the Sixth Ward in Asakusa. I had just the same sort of feeling of excitement I had as a child here, and I had the feeling that I might pull off a trick or two here in the future”.

²⁵ Asakusa es una zona vecina a su lugar de nacimiento.

²⁶ Es interesante señalar a este respecto que la mujer de Kikujirō, en el umbral del café frente al teatro, le dice que *se lleve al niño, que ella ya avisará a su abuela*.

²⁷ *El Sexto Distrito (Rokku)* es una referencia al área de Asakusa donde muchas de las tiendas, restaurantes, bares y otros lugares de entretenimiento se han concentrado tradicionalmente. Cfr. McCaskey, *op. cit.*, p. 15.

²⁸ Kitano, Beat Takeshi, *Asakusa Kiddo [El chico de Asakusa]*, Tokio, Shinchō bunko, 1988, p. 17. Existe una traducción al francés: *Asakusa Kid, Le Serpent à Plumes*, París, 2001; y otra al italiano, *id.*, Alexander Carlini (comp.), Milán, Mondadori. Asimismo, Kitano ha escrito una larga serie de ensayos autobiográficos y sobre su obra. La mayoría no están traducidos a lenguas occidentales. *Infra* bibliografía consultada.

del relato, él mismo intenta unos pasos de claqué, lo que muestra el proceso de maduración del personaje, precisamente, a partir de convertirse él mismo en un bailarín de claqué, pero dando a su baile tintes de bufón de manera consciente.

La segunda secuencia en la que aparece un baile de claqué (F6 y 7a-b-c-d) es justo antes del momento más intenso de la historia —en su centro geométrico—,²⁹ cuando Masao descubre que su madre tiene ya otra familia, por lo que hace un eco muy especial con la primera secuencia ilustrada (F1 a F5) —el citado Furansu-za y todo lo que ello supuso— y con el conjunto de la película.

Si en la primera secuencia del claqué el montaje era por corte y distante (F4-5), ahora Kitano muestra un plano secuencia mediante un movimiento ascendente de la cámara que indica que Kikujirō, decididamente, se ha volcado en su papel de bufón. Kitano no muestra sólo un movimiento ascendente, sino que cambia la angulación de la cámara de picado a contrapicado, engrandeciendo la figura de Kikujirō, quizá para indicar que, a partir de este punto de inflexión, éste va a convertirse en una especie de padre simbólico que va a atreverse a *bailar* de otra manera, como se intentará mostrar más adelante. Al final de esta última secuencia exclama: “El claqué no es tan difícil”,³⁰ en clara referencia a la secuencia del café y de éste a su juventud en Asakusa; pero también queriendo señalar que empieza a encontrarse a gusto en su papel de bufón.

Este carácter autobiográfico de la secuencia se ve reforzado por un hecho que viene a subrayar ese aspecto: justo antes del citado baile, un personaje masculino se sienta en la parada del autobús (F8). El actor que lo interpreta es Kaneko Kiyoshi, comediante de profesión en la vida real y, desde 1974, pareja cómica de Kitano: ambos forman el dúo The Two Beats para realizar comedia tipo *manzai* —una especie de *stand up comedy* a dúo—. ³¹ Trabajan de esta manera en diferentes bares de Tokio en los que sus escatológicos e incluso repulsivos números cómicos no tardan demasiado en llamar la atención de los cazatalentos televisivos, que ven en las atrevidas y delirantes provocaciones tipo *dadá* de la pareja un producto perfecto para ganar audiencia. Así, en 1976 aparecen por primera vez en televisión, donde casi instantáneamente se convierten en un éxito, y acaban en la NHK, la televisora más conocida del Japón. Sin embargo, la ultraconservadora cadena nacional, la más importante del país, reacciona al principio con precaución ante el impara-

²⁹ Minuto: 01:06:03.

³⁰ Minuto: 00:57:11.

³¹ *Infra*, epígrafe 2. Genealogía del bufón.

ble ascenso mediático del dúo, el cual, sin embargo, es recibido con pasión por el público y fríamente por la crítica.

En Furansu-za, pues, sigue los consejos de los comediantes veteranos y aprende sus rutinas. Así, podría afirmarse que todos esos comediantes con los que convivía formaban una familia para Kitano —del cual ya se ha señalado que tenía poca o nula relación con su padre y complicada con su madre—, al igual que ocurre con el niño de la ficción, que sólo empieza a saber lo que es una familia a lo largo del viaje con Kikujirō. Éste, por su parte, consigue crear también para Masao una especie de familia a la que se unirán en momentos concretos una serie de amigos comediantes de esta época de Furansu-za: los motoristas góticos y el escritor viajero.

Antes de conseguir su primer éxito público, Kitano tendrá su oportunidad: uno de los actores habituales del local nocturno citado anteriormente se enferma y Kitano aprovecha la oportunidad ocupando su lugar en el escenario, para interpretar a un travesti. Aunque su improvisado debut no es un desastre total (un sector del público llega incluso a reírse), el director no está demasiado convencido de sus aptitudes escénicas, por lo que le recomienda reorientar su carrera. Hemos incidido en este momento concreto de su carrera, pues creemos que en él se da un punto de inflexión que, además, tiene que ver con el aprendizaje profesional de las rutinas del cómico que creemos decisivas para la posterior construcción del personaje del bufón.

En 1978, a los 31 años de edad y justamente ante las puertas del éxito masivo, Takeshi decide casarse con una joven actriz llamada Mikiko, la mujer que se convertirá desde entonces en su musa y en su principal consejera y cosufridora, amén de su apoyo moral e incluso financiero cuando atraviesa una mala racha. Con su carrera y su vida aparentemente encarriladas, Takeshi vuelve la vista atrás y empieza a acercarse de nuevo a su familia, a la que tiene abandonada. En 1979, durante una actuación, muere Kikujirō, su padre, de una larga dolencia cardíaca. No llegará a disfrutar, pues, del éxito que su hijo está a punto de alcanzar como estrella televisiva con programas míticos que llegaron incluso a España, con el nombre de *Humor amarillo*.

El salto al cine, sin embargo, será más traumático: en su segundo papel como actor participa en la cinta de Ōshima, *Senjō no Meri Kurisumasu (Feliz Navidad, Mr. Lawrence, 1983)*, que se supone, además, es su primer papel dramático; no obstante, el público japonés, acostumbrado a verle como una estrella mediática de la comedia bufa, se toma a broma la extrema dureza de su interpretación. Ante tan humillante experiencia, Kitano se jura hacer que todos sus personajes resulten a partir de ese momento serios y oscuros. Así, su primer largometraje como director, *Sono otoko, kyōbō ni tsuki (Violent Cop, 1989)*, es radical en su abstracto planteamiento a partir de los escom-

bros del género negro, tono que seguirá en varias de sus historias posteriores y que, en parte, puede rastrearse en *El verano de Kikujirō* y en su segunda película, *3-4x jūgatsu* (*Boiling Point*, 1990), en la que aparece un *yakuza* inquietante. Antoine de Baecque nos da alguna de las claves de esta figura que podemos reconocer igualmente en *Kikujirō*:

En esta película constantemente sorprendente, donde el relato parece a merced de la fantasía de su director, en el que conviven de manera permanente la risa más descabellada y la melancolía más extraña, Kitano hace una extraordinaria composición de un *yakuza* inquietante e incongruente, capaz de las iniciativas más extravagantes, atravesado por un sentimiento suicida y, sobre todo, da prueba de un sentido del encuadre y del espacio absolutamente asombrosos. Un espacio estrictamente horizontal en el que los personajes se inscriben como otros tantos jeroglíficos a los que se trata menos de descifrar que de mirar cómo se mueven y se divierten en su mismo enigma y su indiferencia por el mundo que les rodea. Los personajes [...] no hacen otra cosa que existir, que estar allí, y escapan totalmente a cualquier juicio y a cualquier psicología.³²

La vida, además, le dará razones suplementarias para esa estilización de sus personajes, pues en 1994 ésta cambia drásticamente: tras rodar su primera comedia, *Minnayatteruka!* (*Getting Any*, 1994), tiene un accidente casi mortal en su motocicleta al conducir completamente ebrio: chōca contra un poste de teléfono y se sale de la carretera. Pasa cuatro meses hospitalizado, con numerosas fracturas, principalmente en la cabeza, que le dejan severas cicatrices y una afasia que le da el toque definitivo para interpretar al terrorífico y, a la vez, humano *yakuza* que creía ver en su padre. Kitano lo comenta con su peculiar humor:

En el accidente me golpeé el costado derecho de la cabeza. Parece que este costado está relacionado con el potencial artístico. Así que había dos posibilidades: o me convertía en un genio inigualable o me transformaba en un completo imbécil... Obviamente, preferí intentar ser un genio. Y me puse a leer montones de libros y a ver muchas películas para alimentar mi creatividad.³³

En otro momento, en una rueda de prensa, comenta: “Oí una vez una frase de la Biblia, que venía a decir que los que tienen vida deben estar aten-

³² A. de Baecque (comp.), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 294.

³³ Alikuekano, *Conociendo a Takeshi Kitano (parte 2)*, Zonalibre, Criadero de Alikuekanos (blog), 2003, disponible en <http://72.14.209.104/search?q=cache:LSqX0Y0Ys54J:www.zonalibre.org/blog/alikuekano/archives/007098.html>. (1 de enero de 2006).

tos y despiertos... Ahora comprendo que quería decir que los que tienen vida deben vivirla al máximo”.³⁴ El traumático accidente le impulsa a dejar la bebida y a dedicarse profundamente a la lectura, la música, el estudio de la ciencia y a la pintura, en este caso, con un claro estilo *naïf*, que nos retrotrae a los dibujos infantiles y a la propia figura del bufón: por ejemplo, de su mano son los cuadros que pinta uno de los personajes de *Hanabi (Flores de fuego, 1997)*, como puede verse en esas formas circulares que coronan la cabeza de dos animales salvajes: un estilizado león (figura 1) y un tranquilo leopardo (figura 2), que recuerdan a las guirnaldas y campanillas del bufón. Con ello no afirmamos que haya una intencionalidad consciente por parte de Kitano para que esos adornos semejen un bufón: muchos grandes artistas trabajan con determinadas formas —normalmente escasas— que ellos mismos no racionalizan; pero como analistas debemos saber localizar a través de su obra e intentar encajar en el sentido general de ésta.

Gradualmente cimienta su cinematografía como director, alcanzando, si cabe, más libertad que en la tv. En este sentido, es asombrosa su asimilación como director de culto en Occidente a principios de los noventa, pues es el primero, realmente, en abrir de nuevo la puerta hacia esa fantástica cinematografía que es la japonesa al Occidente contemporáneo, aunque ya a un nivel muy diferente del que alcanzan Kurosawa, Mizoguchi u Ōzu.

El proyecto inmediatamente posterior, *El verano de Kikujirō*, supondrá un nuevo cambio de registro, en esta ocasión enfocado a la comedia sentimental, el *slapstick* y el mundo de los sueños, a modo de *road movie* chaplinesca. Esta historia desilusionó a muchos críticos —que ya lo habían encasillado en un cine de la violencia poética—, sobre todo porque era una comedia y no seguía la línea violenta de sus anteriores filmes.

Brother (2000) sugiere una confluencia entre *Sonachine (Sonatina, 1993)* y *El verano de Kikujirō*. La historia del *yakuza* caído en desgracia que se exilia en Estados Unidos, donde vive su hermano menor, sirve aquí de pretexto para un extraordinario despliegue de violencia, acompañado como siempre de un trabajo de reelaboración de algunos tópicos genéricos. Posteriormente vendrá lo que supone un nuevo giro en su carrera, ofreciendo la nada divertida *Dolls* (del año 2002), que se convierte en un ejercicio dramático de elaborada estética. Su proyecto *Zatōichi* (2003), acoge su primera producción de época, pero vuelve de nuevo a ofrecer un protagonista ambiguo en cuanto a su moralidad y en la que cabe de nuevo la comedia atravesada por la violencia. Y finalmente, su reciente película como director, *Takeshi's*, que no ha tenido éxito de público ni de crítica, en la que hace un

³⁴ VV. AA, *Takeshi Kitano, Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci)*, 1998, p. 128.

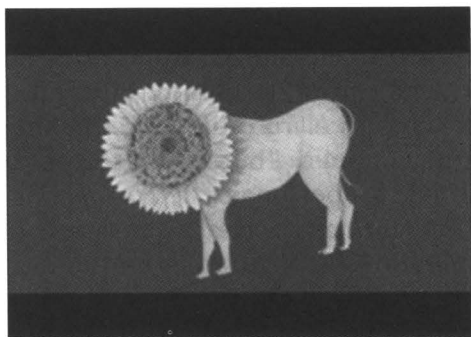


Figura 1

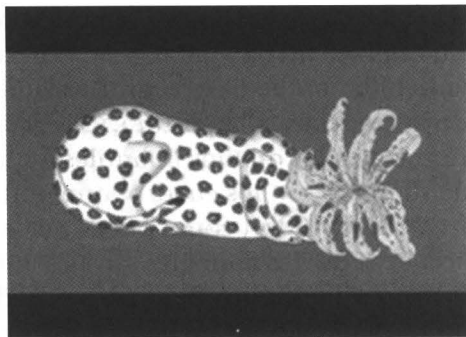


Figura 2

elaborado ejercicio surrealista, de nuevo, con un profundo recorrido autobiográfico.

Durante varios años ha sido reconocido como la celebridad más popular de su país en el ámbito del entretenimiento, una mezcla entre Quentin Tarantino y Clint Eastwood. Es, asimismo, autor de más de medio centenar de libros de todo tipo (ensayos científicos, novelas, poemas) y está dotado de una energía creativa ilimitada. Kitano es capaz de hacer compatibles en el espacio, el tiempo y la inspiración, sus proyectos cinematográficos, pictóricos y hasta musicales con sus intervenciones televisivas³⁵ —siete por semana, grabando en una para dos y usando la que le queda libre para el cine—; es, además, un actor muy solicitado por otros afamados directores —por ejemplo, su actuación, dirigida por Miike Takashi (*Izo*, 2004).

GENEALOGÍA DEL BUFÓN

Antes de iniciar el análisis de la película, conviene indagar someramente en el origen etimológico y simbólico del término bufón. Hasta donde hemos podido llegar, no hemos encontrado una tradición japonesa que sea perfectamente asimilable al bufón tal como se entiende en Occidente. No obstante, puede relacionarse con la tradición *manzai* que hemos apuntado y que hunde sus raíces en el periodo Heian del siglo IX, por lo que, al menos temporalmente, comparten parte de su apogeo y, sobre todo, comparten su gusto por el humor absurdo. Sin embargo, el “género” *manzai* va dirigido,

³⁵ Los motoristas “góticos” que aparecen en el último tercio del relato están basados en el especial humor *manzai* japonés y ambos participaron en el programa *El castillo de Takeshi*.

históricamente, al pueblo llano y no a la corte como en el caso del bufón medieval. Suele clasificarse en:³⁶

- a) *Rakugo* (palabras caídas): un hombre usualmente sentado enuncia monólogos cómicos que siempre terminan con un truco ingenioso conocido como *ochi* (caer) o *sage* (bajada), consistente en una repentina interrupción del flujo de la pieza. Kitano adapta, en cierta forma, esta estrategia a su cine,³⁷ por ejemplo, como tropo de paso de un capítulo a otro de la película, normalmente, con Kikujirō recién apaleado o en una posición corporal descontextualizada.³⁸
- b) *Manzai* (talento involuntario): dos hombres, el primero, *tsukkomi*, ayuda al otro, *boke*, a mostrar su comicidad (a modo de contrapeso) moviéndose atrás y adelante, y utilizan rutinas cómicas basadas en una gran cantidad de diálogo rápido y jerga. Asimismo, y esto es muy importante si lo relacionamos con el bufón, es común que el *tsukkomi* golpee en la cabeza y reprenda al *boke*.³⁹

Refiriéndose a Kitano, quien, como se señaló más arriba, fue parte de una pareja *manzai*, Kano Takeo afirma:

[al decir que el *manzai* es] sólo una técnica para dar la apariencia de un habla de tonterías [...] Beat Takeshi probablemente quiso decir que entre más alto nivel alcanza la técnica de decir tonterías y cuanto más habilidoso es en ello, más el formato *manzai* se estabiliza y más deviene completo en actuación. Al mismo tiempo, sin embargo, el impacto del humor inversamente se debilita y en eso reside el problema de la limitación del *manzai*.⁴⁰

³⁶ Agradecemos a Trent Reid habernos puesto sobre esta pista.

³⁷ Por ejemplo, en el capítulo de la feria, en el que Kitano recibe la venganza de unos *yakuzas*: al final se le ve tumbado en un banco boca arriba, apaleado y en una posición bastante inverosímil. Hay una larga secuencia en el documental sobre la película, *Jam Session*, que muestra muy bien el origen del rodaje de esa secuencia.

³⁸ Cfr. *Rakugo*, Wikipedia The Free Encyclopedia, 2006, disponible en <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Rakugo&oldid=52517532> (18 de agosto de 2006).

³⁹ Cfr. *Manzai*, Wikipedia The Free Encyclopedia, 2006, disponible en <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Manzai&oldid=69562066> (18 de agosto de 2006).

⁴⁰ Xavier Benjamin Bensky, *Commodified Comedians and Mediatized Manzai: Osakan Comic Duos and their Audience*, Department of Asian Languages and Literature University of Washington, ASPAC (Pacific Regional Body of the Association of Asian Studies (AAS), Conference Papers), disponible en <http://mcel.pacificu.edu/aspac/papers/scholars/bensky/bensky.htm> (16 de agosto de 2006). Citado de Kano Takeo, "Manzai Metsuboron" ("Teoría de la caída del *manzai*"), en Furukawa *et al.* (comps.), *Kamigata Shogei No Sekai*: "[By saying that *manzai* is] only a technique to give the appearance of speaking nonsense [...] Beat Takeshi

Sea como fuere, debemos tomar todas estas influencias con precaución, pues el tipo de *manzai* que Kitano aprendió en el *Furansu-za* era el *conte*, un humor a base de *sketches* o escenas cortas de comedia de menos de treinta segundos.

Ante esta ambigüedad y dado que excede a nuestro estudio, conviene volver a la letra del texto: como veremos gráfica y textualmente, parece evidente que en *El verano de Kikujirō*, Kitano ha elaborado su personaje partiendo del concepto de bufón —lo que no significa que lo haya hecho conscientemente—. ⁴¹ Si hablamos de influencias, en este sentido, en el ámbito cinematográfico se encuentran personajes similares, como el bufón de *Ran* (Kurosawa, 1985), o en alguno de los personajes de *Ukigusa* (*La hierba errante*, 1959) de Ōzu; sin embargo, en el primer caso, se trata de la versión de una obra de Shakespeare (*El rey Lear*, 1605), por lo que Kurosawa simplemente mantiene un personaje que hace de contrapunto importante al rey en esta historia de origen occidental y, en el segundo, aunque los personajes son unos actores de *kabuki* desempeñan, al igual que el personaje de Kurosawa, un papel secundario en la trama. No obstante, ambos son interesantes si atendemos a que son los desencadenantes o los testigos de ciertos lados oscuros, decadentes o simplemente negativos de los personajes principales. ⁴²

Evidentemente, no en todas las películas de Kitano puede afirmarse que cuando actúa de comediante es a modo de bufón, al menos no en un sentido amplio; pero sí se repiten, en la mayoría de los papeles que interpreta en sus diferentes películas, algunas de las características más interesantes que vamos a delimitar en el bufón —y no sólo en las películas dirigidas por él, pues otros directores han aprovechado igualmente su filón cómico—. En ese sentido, y ya que más arriba se ha hecho referencia a su biografía personal y profesional, se podría afirmar que en sus trabajos televisivos sí actúa más como un comediante a secas, mientras que en el cine, su personaje arquetípico sería el bufón. De nuevo, quede el lector advertido de que, hasta donde hemos investigado, no sabemos que existan términos individuales en

probably meant to say that the more that technique of speaking nonsense reaches a high level and the more one becomes skilled at it, the more *manzai*'s format becomes settled and the more it becomes complete as a performance. At the same time, however, the impact of the humor conversely weakens, and therein lies *manzai*'s limitation". [La traducción es nuestra.]

⁴¹ No sabemos de ninguna declaración al respecto, lo que nos hace sospechar —si aceptamos la premisa de que Kikujirō actúa, a veces, como un bufón—, precisamente, que hay una clave en ese arquetipo que daría sentido a parte de lo que ocurre en el relato. Lo iremos analizando.

⁴² En *Ran*, es el testigo de la decadencia y locura del rey; en *Ukigusa*, los actores de *kabuki* traen el conflicto (empezando con un hijo ilegítimo) a la pequeña localidad costera.

la lengua japonesa o en su cultura teatral y televisiva para diferenciar ambos ámbitos (comediante/bufón), por lo que se trata de una teorización nuestra que intentaremos demostrar.

Así describe Voltaire en su *Diccionario filosófico* la figura del bufón: “[...] término latino con el que se designaba a los que aparecían en el teatro con las mejillas infladas para recibir bofetones con el fin de que el golpe fuera más ruidoso e hiciera reír más a los espectadores”.⁴³ De hecho, ése es su origen etimológico,⁴⁴ pues popularmente éste hacía un ruido característico, *bufaba*, al recibir el bofetón. Hay aquí una clara relación con Kikujirō en el sentido de que los golpes, accidentes, ataques, caídas, etcétera, que sufre a lo largo del relato son incontables.

Una definición más elaborada del término bufón la encontramos en el *Diccionario de teatro* de Pavis Patrice: “El bufón está presente en la mayor parte de las dramaturgias cómicas [...] es el principio orgiaco [*sic*] de la vitalidad desbordante, la palabra inextinguible, la revancha del cuerpo sobre el espíritu (Falstaff), la burla carnavalesca del pequeño frente al poder de los grandes (Arlequín), la cultura popular frente a la alta cultura (los pícaros) [...]”.⁴⁵

En *El verano de Kikujirō*, parece evidente que Kikujirō está más cerca del arlequín en lo que tiene de *yakuza* falsario y, sobre todo, está cerca del modelo del pícaro. No obstante, creemos que la figura del bufón que interpreta Kitano es todavía más rica. La definición continúa así: “[...] el bufón es como el loco, un ser marginal. Este estatuto de exterioridad le autoriza a comentar impunemente los acontecimientos, en una especie de forma paródica del coro trágico. Su palabra, como la del loco, es a la vez prohibida y escuchada”.⁴⁶

Entonces, ¿está loco Kikujirō? No lo parece realmente, sobre todo si tenemos en cuenta el final del relato. Sí es claramente un ser marginal o bufón⁴⁷ que, como se indica en la cita, comenta la realidad y actúa de manera impu-

⁴³ Voltaire, *Diccionario filosófico*, Barcelona, RBA, 2002.

⁴⁴ Del italiano *buffone*, y éste de *buffo*, *Bufón*, DRAE, Madrid, disponible en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA=buf%C3%B3n&TIPO_HTML=2&FORMATO=ampliado&sourceid=mozilla-search (19 de agosto de 2006).

⁴⁵ Pavis Patrice, *Diccionario de teatro* (Dramaturgia, estética, semiología), Barcelona, Paidós, 1998.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Los mejores ejemplos, en este caso, son los bufones velazquianos del Real Alcázar, pintados en tiempos de Felipe IV, los cuales muestran el penetrante espíritu de observación del maestro pintor de corte, en los que subyace una corte decadente. Es decir, Velázquez muestra el lado oscuro complementario al bufón; oscuridad que es complementaria, sin embargo, del comediante sin más.

ne sobre ella; pero se podría añadir que actúa, asimismo, creativamente. Esto último es lo que se ve, por ejemplo, en la secuencia de las carreras en el velódromo, cuando Kikujirō intenta adivinar los números de los ganadores a través de la mente de Masao (F9).

Nos preguntábamos si Kikujirō está loco o no. En ese sentido, la explicación del concepto de bufón, según Patrice, sigue así —esta vez citando a Foucault:

Desde las profundidades de la Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los demás: ocurre incluso que su palabra es considerada como nula o no pronunciada [...]; pero también ocurre que, a diferencia de cualquier otra palabra, se le atribuyen extraños poderes, como el de decir una verdad oculta, el de anunciar el futuro, el de ver desde la total ingenuidad lo que la sabiduría de los demás no puede percibir.⁴⁸

Puede reconocerse en estas palabras de Foucault la magia que el bufón Kikujirō intenta gestionar por medio del niño Masao, por ejemplo, en la secuencia de las carreras. Patrice cita también a Adorno en un punto que se ve igualmente reflejado en la película que analizamos:

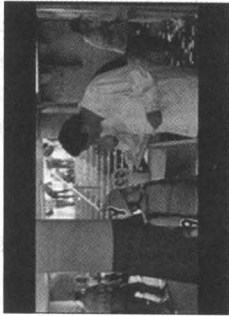
Si el género humano hubiese conseguido desprenderse tanto como creemos de su parecido con los animales, no ocurriría que de repente fuera capaz de reconocer ese parecido y de sumergirse en la felicidad que ello le proporciona; el lenguaje de los recién nacidos y el de los animales parecen el mismo. En el parecido de los payasos con los animales se ilumina el parecido del hombre con el mono: la constelación animal-tonto-payaso es uno de los fundamentos del arte.⁴⁹

Es lo que puede verse en los siguientes fotogramas pertenecientes al último tercio de la historia, en los que se comparte con los espectadores la visión poliédrica de una libélula (F10-11) y en los que observamos a uno de los personajes que Kikujirō va conociendo durante la aventura, otro bufón, transformado en pulpo (F12).

Pero quizá el plano más significativo de la película, por su puesta en escena y por estar situado justo al inicio de la diégesis, es F13, pues es realmente el primer fotograma en el que aparece caracterizado como bufón. Así, será

⁴⁸ Cfr. Patrice, *op. cit.*, citado de M. Foucault *L'ordre du discours*, París, Gallimard, 1971, pp. 12-13.

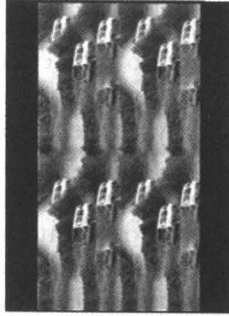
⁴⁹ Cfr. Patrice, *op. cit.*, citado de Theodore Adorno, *Théorie esthétique*, París, Gallimard, 1964, p. 163.



F9



F10



F11



F12



F13



C



D

Figura 3. Fotogramas F9-F13 y detalles C y D

este plano el que definirá desde el principio el carácter de bufón de Kikujirō. Esos molinetes alrededor de su cabeza que en el montaje se mueven sobre lo que parece una foto fija, efectivamente, recuerdan a la caperuza con puntas como orejas de asno o con cascabeles del bufón típico (Detalles C⁵⁰ y D⁵¹). De esta manera, sin haberle visto actuar todavía, ya se ve que está caracterizado como bufón. En este sentido, si retomamos la metodología que hemos explicitado al principio, esta caracterización tan acusada tiene que ver con el registro imaginario de F13, reforzado por la puesta en escena elegida.

Al ser la primera vez que Kitano aparece en la historia, es un momento de gran importancia para mostrar al espectador el tipo de personaje con el que se va a encontrar. Se trata de una foto extradiegética, como el resto de las fotos señaladas —a modo de macrosegmento—. De hecho, sus posturas y el mismo escenario parecen mostrar la preparación para una foto de estudio: se intuye por la frontalidad de la imagen, por elementos escenográficos como los cojines en los que se apoyan, el quimono de él y, sobre todo, por el fondo de la composición, en la que vemos un biombo de apariencia tradicional. Éste sería el segundo de los registros que se comentaron anteriormente: el semiótico o cadena de interrelaciones a la que nos puede llevar la imagen. El tercero, lo real, viene marcado por lo que hace huella en la imagen, por lo que se sale del buen orden del discurso semiótico y de las imagos proporcionadas. En nuestro caso, son las hastiadas miradas a cámara (fotográfica) de los personajes hacia el espectador, a modo de interpelación directa al principio del relato; también las grafías japonesas que se superponen al plano-fotografía que nos devuelven la materialidad de la imagen, así como el movimiento —dentro de la imagen fija— de ese elemento que hemos afirmado que caracteriza como bufón a Kikujirō: los molinetes de viento.

Ya se ha dicho cómo F13 señala hacia la figura del bufón, que contrasta con el ropaje tradicional; pero éste, por otra parte, aporta un efecto de sentido suplementario: su estilo tradicional hace retornar ese carácter originario hacia el que señala la puesta en escena del plano; y lo que puede deducirse es que ello lo marca como padre simbólico (de Masao). Y ahí se podría localizar la dimensión simbólica de la imagen, la cual engloba los tres registros anteriores. Así, si el registro imaginario tenía que ver más con la puesta en escena, la dimensión simbólica se relaciona más con la estructura narra-

⁵⁰ *Genios (revista infantil)*, Agea (Grupo Clarín), Buenos Aires, s. a. *Gwendolyn, Guillermo y el bufón* (ilustración de Ignacio Noé), disponible en www.imaginaria.com.ar/11/0/noe.htm.

⁵¹ Felipe Packard y Ricardo de la Vega, *El bufón sorprendido*. Escultura de papel maché, 29 x 11 x 10.5". Jane Sauer, Thirteen Moons Gallery, Nuevo México, disponible en <http://www.thirteenmoonsgallery.com/sagemoon/artistPages/FP.html>.

tiva del relato. Además, el fondo de la fotografía de F13 conforma ese horizonte simbólico de los orígenes que marcará la peripecia de Masao en la búsqueda de su madre, ayudado por un *yakuza* mediocre, reconvertido en bufón para conseguir su mayor proeza: enseñar a un niño a sonreír.

La construcción del personaje de Kikujirō como bufón se va reforzando a lo largo de todo el relato y tiene como punto de llegada el horizonte hacia el que señala el fondo dorado del plano que analizamos (F13) —como algo que vale la pena—; es decir, la conversión de Kikujirō en padre simbólico, cuyo particular pasaje por el bosque mágico de dificultades es convertirse, previamente, en bufón.

Se podría profundizar mucho más acerca de la figura del bufón, por ejemplo, incidiendo en su origen helénico y en su relación con el drama, pero éste no es el lugar para hacerlo. No olvidemos, sin embargo, que el drama forma parte indisoluble del bufón; al igual que, como ya se apuntó en el resumen biográfico, se intuye también cierto drama de Kitano con sus padres.

Quizá la otra figura importante complementaria a la del bufón en Kitano sería la del *yakuza*, que ya hemos visto más arriba que Kitano relaciona directamente en su biografía —quizá imaginariamente— con la figura del padre. En este sentido, es interesante cómo define Gregory Barret a esta figura mítica del imaginario oscuro japonés: “El líder de una banda *yakuza* se llama *oyabun*, que literalmente significa figura del padre, y a sus secuaces se les llama *kobun* o ‘figura del hijo’”⁵² y, más adelante “el moderno héroe *yakuza* representa una función social que está en el corazón de cualquier sociedad, primitiva o moderna: el sacrificio individual para la preservación social. Como un rito de iniciación, muere simbólicamente para la regeneración de la tribu”.⁵³ A continuación, en el análisis más detenido del texto, podremos detenernos en este aspecto de Kitano/Kikujirō como padre simbólico.

⁵² Gregory Barret, *Archetypes in Japanese Film: The Socio-political and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines*, Cranbury, NJ, Associated University Press, 1989, pp. 64-65. “The leader of a *yakuza* band is called *oyabun*, which literally means father figure, and his henchmen are called *kobun*, or “son figures”.” [Traducción propia.]

⁵³ *Ibidem*, p. 76. “The modern *yakuza* hero performs a social function that is at the core of any society, primitive or modern: individual sacrifice for social preservation. As an initiation rite, he dies symbolically for the regeneration of the tribe”. [Traducción propia.]

ANÁLISIS DEL RELATO: EL BUFÓN COMO PADRE SIMBÓLICO

Se intentará ahora analizar someramente la estructura de *El verano de Kikujirō*, que es más compleja de lo que a primera vista pudiera parecer. Por ejemplo, un hecho que suele olvidarse es que en realidad el relato se construye como un enorme *flash-back*. Lo podemos comprobar si atendemos a las secuencias de inicio (F14)⁵⁴ y de final de la película (F15).⁵⁵ Estas dos secuencias se corresponden temporalmente; así que lo que hace Kitano es cortarlas para introducir en medio el cuerpo del relato. Éste, por lo tanto, es en realidad anterior en el tiempo a la primera secuencia del relato.

Otro elemento estructural esencial es el compuesto por la serie de fotos a modo de diario infantil. La primera de esas fotos se ve al final del segmento de arranque de la película (F13). Es, por tanto, una especie de marco narrativo formado por una serie de entradas ilustradas y en movimiento tituladas con la frase “Qué hice en las vacaciones de verano”.

Retomaremos más adelante el tema de las fotos. Ahora, vamos a describir sucintamente los diferentes tipos de segmentos o macroelementos que utiliza Kitano para estructurar el relato. En primer lugar, una serie de capítulos introducidos por las fotos del álbum y encabezadas por frases descriptivas de lo que ocurre en cada capítulo. F13 sirve de ejemplo previo; pero es realmente el plano F17a-b el que introduce la serie desde el punto de vista de Masao (F16), por lo que a él se le debe adjudicar su existencia.

En segundo lugar, la estructura de la película se fundamenta en secuencias expresionistas de carácter onírico perfectamente coreografiadas y con una puesta en escena más estilizada, sobre todo en la iluminación, que resulta en unos colores muy saturados y que podemos afirmar que pertenecen al inconsciente de Masao. Son sus sueños que operan como comentarios o suplementos espectaculares y, sin embargo, privados, en una escala superior a la del puro viaje (F19-20).

En tercer lugar, se muestra una serie de secuencias de *gags* extendidos en el tiempo, pero también en el espacio, a partir de grandes planos generales que convierten a los personajes en una especie de bolas de *pin-ball* que rebotan de un lado a otro del cuadro (F21-22-23).

Por último y complementario al anterior macrosegmento, se encuentra una serie de secuencias de *gags* más breves y con predominio de planos medios (por ejemplo, como cuando Kikujirō quiere aprender a nadar, F24-25-26) que toman la forma de *tableau vivant* y que provocan miradas perplejas en los otros personajes.

⁵⁴ Minuto: 00:05:26.

⁵⁵ Minuto: 01:52:48.



F13



F14



F15



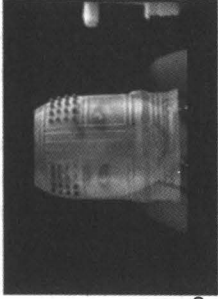
F16



F17a



F17b



F18



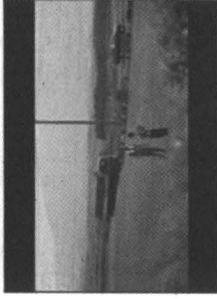
F19



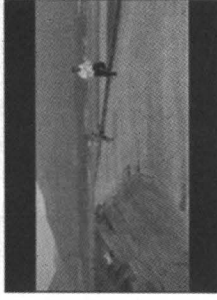
F20



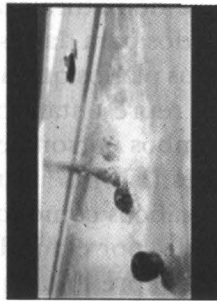
F21



F22



F23



F24



F25



F26



F13

Figura 4. Fotogramas F13-F26

Vamos a centrarnos ahora en esa primera fotografía del álbum que ya hemos visto (F13), en la que aparece por primera vez la imagen del protagonista y director de la película, sobre la que se volverá al final del artículo y que nos va a dar el primer trazo de bufón del protagonista.

Esos molinillos alrededor de la cabeza de Kitano/Kikujirō efectivamente recuerdan a la caperuza con puntas como orejas de asno o con cascabeles del bufón típico (Detalles C y D). Por lo que, sin haberle visto actuar todavía, ya se adelanta que está caracterizado como bufón. Al ser la primera vez que Kitano aparece en la película, como ya se ha indicado, es un momento de gran importancia para mostrar al espectador el tipo de personaje con el que se va a encontrar. Es interesante remarcarlo, además, ahora que analizamos someramente su estructura, pues Kikujirō no aparecerá en ningún momento de la historia de esa guisa. Es, por tanto, una foto extradiegética, por lo que se puede afirmar que estas fotos tienen un *status* de realidad diferente de las demás imágenes del relato.

En este fotograma (F13), todos los elementos resaltan la figura del que será el protagonista del relato, el cual, pese a su vestimenta tradicional que le inviste de cierta dignidad, aparece ya como un bufón debido a esa corona y a su inconfundible expresión de fastidio, desazón o descreimiento; o quizá, de simple fanfarrón. Lo que todavía no se puede saber a estas alturas de la historia, pero que luego se verá confirmado, es que ese ropaje tradicional, que hace referencia a unos orígenes ancestrales, no sólo le caracteriza como bufón (hecho reforzado por los molinillos de viento), sino que le señala también como padre simbólico.

F27 es la imagen previa a F13 en el montaje, o sea, la portada del álbum de fotos. Los caracteres japoneses en rojo significan “Qué hice en verano”. Puede suponerse por ello que pertenece a Masao. Lo indican la estética infantil y la viveza de los colores sobre un cielo azul, donde unos niños cabalgan sobre un delfín que salta hacia el sol. La escena es, por tanto, bucólica e infantil.

Las fotos que van salpicando la trama a modo de separadores son una especie de naturaleza muerta. Se trata de planos móviles simplemente enmarcados para darles apariencia de fotografía. Tales elementos parecen alejar estos planos que analizamos de lo puramente fotográfico, o como si estuviesen representando el mismo acto fotográfico. Nos referimos al hecho de que ambos personajes parecen posar en una especie de estudio fotográfico japonés (F13): se intuye por la frontalidad de la imagen, por elementos escenográficos como los cojines en los que se apoyan, el quimono de él y, sobre todo, por el fondo de la composición, en el que vemos un biombo, que podría representar perfectamente alguna de las historias clásicas de los



F27



F13



F28a



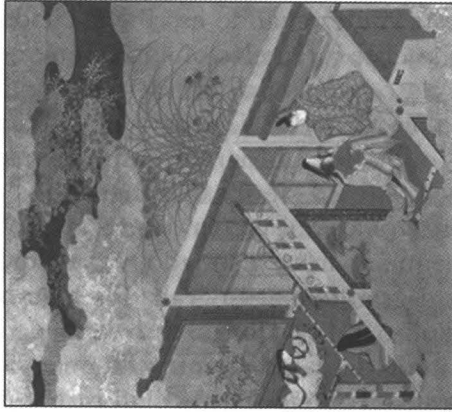
F28b



F29a



F29b



E



F

Figura 5. Fotogramas F27-F29 y detalles E y F

*Cuentos de Genji*⁵⁶ (Detalles E⁵⁷ y F). Por cierto, los *Cuentos de Genji* y el mismo biombo ocurren y aparecen en los edificios palaciegos de la época, lo que, de nuevo, nos acerca a la figura del bufón, pues como es sabido, en la época medieval se encargaba de entretener, sobre todo, a los reyes.

Se trata de una recopilación clásica de cuentos de la corte del siglo xi, de la época Heian, realizada por una mujer, Murasaki Shikibu. Es algo así como nuestro *Romancero* o *El libro del buen amor*. Su autora viajó pródigamente antes de escribir esta recopilación y tuvo un hijo cuyo padre murió cuando éste era pequeño. Es en esta viudez cuando escribe la citada recopilación a manera de capítulos sutilmente interrelacionados. Tenemos aquí tres elementos en común con el relato de Kikujirō: una serie de capítulos que demarcan un relato más amplio, el tema del viaje y un niño huérfano de padre. Lo importante es que el fondo de la fotografía conforma un horizonte simbólico formal que hace referencia a ciertos orígenes.

Kitano, pues, se muestra a sí mismo caracterizado como un bufón (F13). En cuanto a la mujer que aparece a su lado, va vestida, por contraste, con ropa moderna, con un gran leopardo grabado en su blusa. Su imagen, al contrario de la de Kikujirō, no es cómica, sino seria, de alguien que sabe de lo real de la vida, mirando descaradamente y como con hastío a la cámara.

Vamos a dar ahora un pequeño salto en la historia, al momento en que Masao descubre las fotos de su madre, todavía en el primer tercio del relato. El relato, en este punto, termina de introducir el tema de la fotografía. Lo interesante es que Masao descubra las fotos de su madre al estar buscando el sello de la casa, el sello familiar que puede hacer de él alguien con derecho a *decirse* de esa casa. Sin embargo, no lo encuentra y sí descubre, en cambio, unas fotos de la madre (F28a-b).

Por lo tanto, ahí está encerrada cierta clave del relato en el sentido de que Masao, para ser merecedor de esa casa vacía en la que la comida se le sirve fría (F29a-b) y para obtener un nombre —establecido en el sello como apellido familiar— deberá buscar a su madre; pero no para fusionarse en un paraíso imaginario con ésta (cosa que no ocurrirá, como se comprueba en el que es, quizá, el mejor giro de guión del relato, cuando Masao descubre que su madre tiene ya otra familia); decimos que Masao intentará volver al seno materno, pero para encontrar, indirectamente, a un padre simbólico, pese a que éste resulta ser un bufón o, más bien, gracias a ello.

En la siguiente secuencia, en la que se ve a Kikujirō junto a la mujer de la

⁵⁶ Murasaki Shikibu, *Romance de Genji* (*Genji Monogatari*), Palma de Mallorca, Juventud, 2000.

⁵⁷ Tosa Mitsunori (1583-1683), *Escena del romance de Genji*, cap. 18; Matsukaze, *Veinte escenas ilustradas del romance de Genji*, en Shikibu, *op. cit.*, p. 32.



Figura 6. Fotogramas F30-F31

foto del inicio ya comentada (F13) —su esposa—, ésta descalifica a Kikujirō de manera evidente: avisa a los chicos de que si siguen fumando acabarán como él, es decir, derrotado. Se sabrá enseguida que no lo dice con maldad, es decir, no es una mujer histérica, pues vemos cómo le hace un gesto de complicidad con el codo a Kikujirō; pero para que Kikujirō se comprometa a ofrecer un espacio de posible simbolización que, de momento, se muestra como bufonada (F30a).

Por lo tanto, es una frase para que reaccione y para que les diga algo ejemplar a los chicos en la línea que ella ha iniciado. Sin embargo, él actúa como un bufón, contestando a esa derrota que implican las palabras de la mujer con el signo totalmente contrario: el de la victoria (F30b).

Entre medias se intercalan imágenes del desplazamiento de Masao por el puente, indicándonos que lo que está ocurriendo en esa escena tan cotidiana también le va a influir: de hecho, se cruzará con ellos al final del puente (F31).

En este momento surge el primer vínculo indirecto entre Masao y Kikujirō, pues aunque no se hablan directamente entre ellos, Kikujirō es capaz de mostrar compasión y afirma, pese a su *status* de bufón ya señalado: “Dios, qué niño más triste”. Desde el arranque de la película, las imágenes muestran continuamente elementos que tienen que ver con un origen; lo cual también se refleja en los diálogos. Sin solución de continuidad, como si fuese causa de esa tristeza, aparece el tema de la filiación:

Mujer: Vive con su abuela.

Kikujirō: ¿Dónde están sus padres?

M: No creo que tenga padre.

K: ¿Y su madre?

M: Creo que trabaja en algún sitio.

K: De eso, nada. Seguro que se fue con algún hombre.

M: No todas son como tu madre.

K: La tuya se ha casado tres veces.

M: ¡Deja en paz a mi madre!

K: Tú te metes con la mía.

La cuestión es que los tres personajes —la mujer, Kikujirō y Masao— tienen un nexo en sus respectivos orígenes que consiste en el hecho de haber vivido infancias dentro de familias desestructuradas, en las que sólo perdura la madre, ya sea porque ésta haya abandonado al padre o viceversa, o porque éste haya muerto; es decir, falta el padre. Por su parte, la madre, en los tres casos, además, ha formado una nueva vida junto a otro hombre.

Quizá es ahora buen momento para recordar un dato muy significativo ya señalado: el padre de Kitano también se llamaba Kikujirō. Por lo tanto, se dan dos corrientes inconscientes del sujeto Kitano que chocan en este texto. Por una parte, se muestra un Kitano que, por lo que se ve en el película, anhela un padre con el que, contradictoriamente, como hemos visto en su biografía, nunca se llevó demasiado bien. ¿Quiere esto decir que le hubiese gustado tener otro padre o que su madre lo dejase por otro? En este artículo no se trata de especular sobre la vida del autor, por lo que vamos a ceñirnos a lo que nos diga el texto filmico, pero sin dejar de lado el biográfico y el de las propias declaraciones de Kitano.

En ese sentido, el texto explicita cómo se habla de las madres de los personajes y no de sus padres, lo cual ya califica a éstos como padres fallidos y, cuando se les nombra explícitamente, como en el caso de Masao, es para dudar de su existencia. Sea como fuere, el texto expresa explícitamente que los tres personajes comparten el hecho de tener padres y madres ausentes, al tiempo que la propia biografía de Kitano nos dice que la relación con su padre era de rebeldía. Ésta es la característica que más califica a *El verano de Kikujirō* como relato posmoderno; de hecho, las *road movies* son un típico género posmoderno. Esto sólo como primera impresión, pues lo que podremos deducir al final del viaje es que lo que parece evidente es que Masao ha llegado a una dimensión simbólica mediante un proceso de maduración que le ha llevado a saber lo que es tener un sustituto del padre que, finalmente, actúa como tal en las últimas imágenes de la película, cuando le dona una palabra, su nombre:

Masao: ¿Cómo te llamas, señor? (F32)

Kikujirō: ¡Kikujirō, maldita sea! ¡Lárgate ya! (F33)

Se trata, además, de una donación que —siguiendo la propuesta de los tres registros y una dimensión simbólica— está fuera de lo imaginario: el fondo dorado de F13 se ha convertido en vacío en F34; en vacío, y en un



F32



F33



F34



F35

Figura 7. Fotogramas F32-F35

puente que simboliza la nueva vida que tendrá que atravesar Masao. Pero es también el vacío hacia el que mira Kikujirō, el de su infancia dejada atrás y a la que quizá ahora ha donado algo que él no tuvo (F35).

Esa donación, el mismo proceso de maduración que sufre Masao —y decimos que sufre porque es lo que se percibe claramente en sus pesadillas—, viene a desmontar esa primera impresión posmoderna que se tiene al ver *El verano de Kikujirō*, y citamos muy en concreto esta película no sólo porque sea sobre la que estamos trabajando, sino porque, realmente, creemos que supone un punto y aparte en su filmografía. Para reforzar esta idea, diremos que lo que se reproduce en esta película, antes que una estructura posmoderna, es la estructura clásica del relato simbólico, muy en concreto, la del cuento maravilloso (lámina 13). Podemos localizar aquí, con González Requena, no sólo la estructura de ese tipo de relato, sino la del mismo complejo de Edipo:

El punto de partida del proceso edípico es la relación dual entre el niño —sea cual sea su sexo biológico— y su madre, en la que ésta comparece no sólo como objeto absoluto del deseo del primero, sino también como su modelo identitario, como el molde mismo en el que el niño se ve y del que obtiene una primera imagen de sí.⁵⁸

⁵⁸ Jesús González Requena, *Clásico manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006, p. 530.

En este sentido, ya hemos comprobado cómo Masao experimenta esa identificación imaginaria con la madre a través de las fotos y de la comida, maternalmente protegida (F29a-b). Pero para que el proceso edípico avance, para que se pueda salir de él, se hace necesaria la presencia de la figura del padre —sea éste biológico o no— que se instaura en Ley de manera conflictiva como lucha por el deseo de la madre. Y ahí encaja la figura de Kikujirō. Esta estructura de Edipo es muy similar a la del cuento maravilloso de Propp, en la que una “situación inicial, estable, carente de conflictos y amenazas, se ve quebrada por un alejamiento —una disyunción— entre el sujeto y su objeto de deseo, encarnado en la casa familiar, materna, que ha de ser abandonada”.⁵⁹ Evidentemente, ni la película de Kitano ni casi ningún cuento maravilloso sigue al pie de la letra estas estructuras; pero no debemos ver en ello un menoscabo de su potencia, sino de su riqueza textual.

Si volvemos a la lámina 13, en la que se muestra el esquema básico del relato simbólico, se deduce que el cuento maravilloso clásico empieza con la necesidad de resolver un problema que le ocurre al héroe. Del mismo modo, en la ficción cinematográfica, Masao debe buscar a su madre, encontrar la clave de esas fotografías.

Otro elemento básico en el cuento maravilloso es el bosque, en este caso, transmutado en rascacielos, puentes y calles laberínticas de Tokio y en todas esas carreteras secundarias que llevarán a nuestros protagonistas hasta el mar.⁶⁰ En todo relato simbólico hay, además, un destinatario, en este caso, interpretado por la mujer de Kikujirō, que explícitamente ayuda a que se produzca otro de los elementos imprescindibles en todo cuento maravilloso: el viaje. Decimos que lo hace de manera explícita, porque le da 50 000 yenes a Kikujirō con el fin de que tengan un viaje tranquilo hasta el lugar donde vive la madre. El problema es que Kikujirō se lo gasta en las apuestas; pero eso no menoscaba su función, pues, como bufón, es capaz de insuflar cierta magia a la realidad, una magia muy necesaria para el niño Masao.

En este sentido, Kikujirō se convierte también en uno de los elementos básicos del cuento maravilloso. Nos referimos a que cumple con la función de arma mágica que ayuda al héroe a cumplir su tarea. Esta arma, pues, tiene que ver con el *status* de bufón que se le ha adjudicado a Kikujirō. Más abajo intentaremos analizar mejor esa función. Ahora nos basta con el he-

⁵⁹ *Ibidem*, p. 532.

⁶⁰ No da tiempo de tratar en este artículo de este otro gran elemento que forma toda una cadena semántica a lo largo de la cinematografía de Kitano, como es el mar. Simplemente apuntamos de nuevo hasta qué punto su obra y su biografía forman un intertexto pues, como se ha señalado más arriba, según sus propias declaraciones, el único momento feliz junto a su padre lo pasó en una escapada a la playa que, además, ocultaron a la madre.

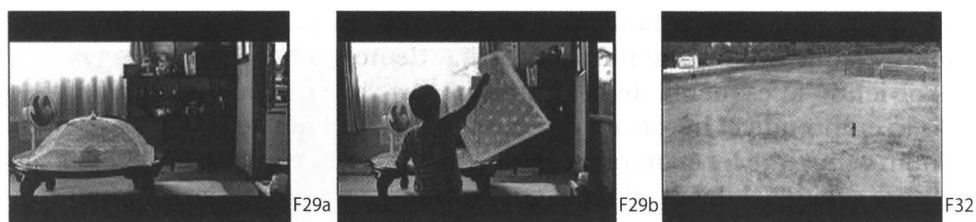


Figura 8. Fotogramas F29-F32

cho de que su magia va a ayudar a Masao a gestionar lo real del mundo, en su caso, el hecho de que su madre lo haya abandonado.

El choque con el bufón Kikujirō le provoca sueños a Masao, lo que parecía bastante improbable en la casa vacía con la abuela (F29a-b) ya señalada, o rodeado de vacío en el campo de entrenamiento de fútbol (F32).

Todo el viaje de ambos hasta que llegan a casa de la madre del niño trabaja en esa dirección: crear o dar la posibilidad de que la pulsión que lleva a Masao a buscar a su madre se convierta en deseo, más allá de lo imaginario. En otras palabras, que haya lugar para su inconsciente y ahí cobran sentido las diversas secuencias oníricas que salpican el viaje. Esto es lo que va cristalizando a través de los sueños de Masao, aunque sea a partir de infames experiencias como la del pederasta, que dará lugar a pesadillas, o a través de interrogarse sobre la espalda tatuada de Kikujirō, a modo de insignia de los *yakuza*.

Así, González Requena nos recuerda que los cuentos maravillosos suelen ser escuchados por los niños de noche —ayudan a conciliar el sueño— y de boca de los padres, “con lo que las condiciones de transmisión del cuento infantil quedan ceñidas por dos factores dotados de intensa carga emocional: el horizonte amenazante de la pesadilla que el sueño trata de exorcizar y la relación densamente afectiva que liga al receptor del cuento con el narrador que lo transmite”.⁶¹

Todo ello se hace más complejo si tenemos en cuenta que los padres pueden ser protagonistas de las pesadillas del niño, no porque estén explícitamente en ellas —aunque puede darse el caso, como ocurre en la pesadilla roja de Masao—, sino porque “las pesadillas de los niños se manifiestan ligadas a la vida sexual de sus padres. Como lo demuestra a menudo el hecho de que se despierten y se dirijan a la habitación de éstos interrumpiendo el abrazo”,⁶² quizá atraídos por el ruido que éstos provocaban. Ahí encontraría

⁶¹ *Ibidem*, p. 534.

⁶² *Ibidem*, pp. 534-535.

su función el cuento infantil transmitido por los padres, como horizonte simbólico que ayudaría al niño a conciliar de nuevo el sueño.⁶³

Volviendo al esquema de la lámina 13, ese viaje que hemos indicado no sólo lo emprende el héroe, en este caso Masao, y el que le ayuda en la tarea, Kikujirō, sino que les acompaña el espectador que, en el relato simbólico, es siempre sujeto del deseo, al igual que Masao. En este caso, deseo por encontrar a su madre.

Como ya se ha señalado, a mitad del relato hay un importante giro: lo que hemos considerado como objeto de deseo, la madre, se revela como imaginario; pero a costa de que Masao viva el aspecto más real de su vida al saber que su madre ha formado otra familia. Todo ello es muy coherente con el desarrollo del relato simbólico, pues éste requiere atravesar lo imaginario para tocar lo real, que puede quemar, pero que, si se gestiona simbólicamente, es posible evitar que destruya al sujeto, suturando la herida producida a través de la dimensión simbólica.

En este sentido, Masao atraviesa su particular estructura edípica⁶⁴ como ese conjunto de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto de sus padres.⁶⁵ Su padre ya desapareció en el pasado, por lo que sólo le quedaba la realización del deseo por su madre. Éste se hace ahora imposible, pues de nuevo ella ha dirigido el suyo hacia otro hombre. En este sentido, la estructura edípica desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la personalidad y en la orientación del deseo humano,⁶⁶ y eso es lo que se va a mostrar en esta secuencia (F37 a F45).

Efectivamente, para que Masao pueda acceder a la dimensión simbólica del relato, tendrá que atravesar ese espejo, como así ocurre, de una manera íntimamente dolorosa. Estamos en el momento más intenso del relato. Por cierto, en uno de los lugares más importantes en cualquier película, es decir, casi en su centro geométrico. Precisamente aquí aparece el primer movimiento de compasión de Kikujirō hacia el niño, primero con la mirada (F44), luego con su abrazo (F45).

Para el acceso a lo simbólico es imprescindible una Ley, con mayúsculas, no una jurídica, sino una propiamente simbólica, es decir, basada en la palabra, y que formalmente puede venir marcada por una puerta que se cierra (F42). En la lámina 13 se muestra cómo esa tarea destinada por la mujer de

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Preferimos esta expresión a la de *complejo edípico*. Cfr. González Requena, *Clásico manirista...*, *op. cit.*

⁶⁵ Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1993, pp. 61-66.

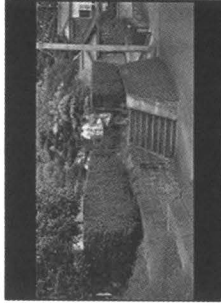
⁶⁶ *Idem.*



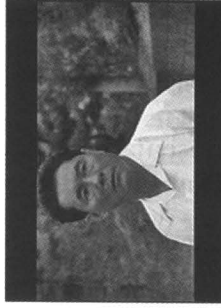
F37



F38



F39



F40



F41



F42



F43



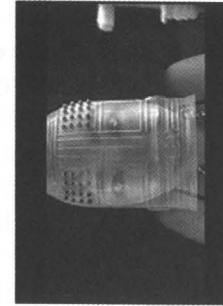
F44



F45



F46



F18

Figura 9. Fotogramas F37-F45, y F18

Kikujirō y llevada a cabo por éste para ayudar al niño, viene atravesada por un separador rojo, por la Ley en mayúsculas. Ésta va a empezar a aparecer no sólo cuando Kikujirō salve a Masao del pederasta que se transformará en roja figura de la pesadilla, sino, sobre todo, a partir de esta secuencia en la que llegan a la casa de la madre.

En este sentido, la planificación de la secuencia está presentada de tal manera que la mirada de la madre está cautiva, su deseo está absolutamente dirigido a ese otro padre, por lo que la exclusión de Masao es doble. Recordemos que el drama edípico, y con él la posibilidad de un relato para el niño, sólo es posible cuando irrumpe un tercero en la relación dual madre-niño. “Y ese tercero sólo comienza a operar cuando la madre, ese ser que hasta entonces sustentara con su presencia la imago primordial, mira en otra dirección, localizando, en el universo del niño, una presencia externa que hiende la plenitud de la relación dual.”⁶⁷

Antes de seguir adelante, se ha de señalar un detalle que, por la distancia cultural, puede pasar inadvertido para el espectador occidental. Nos referimos al hecho de que se muestre tan crudamente el abandono por parte de la madre, la cual, a su vez, aparece incluso de forma bella, pues la cámara se recrea en su cuerpo y en su elegante forma de moverse, lo que, por otra parte, refuerza su necesario carácter imaginario.

Desde un punto de vista occidental, parecería que algo se escapa a nuestro entendimiento, es como si necesitásemos una explicación. El hecho es que, en la sociedad japonesa, las mujeres viudas que se casan en segundas nupcias o las madres solteras pueden elegir “repudiar” (entre comillas) a sus hijos, y no por una cuestión de liberación femenina o feminismo, sino para que el nuevo marido no tenga por qué cargar con ellos.

Realmente, el centro exacto lo ocupa una de las secuencias más sombrías del relato:⁶⁸ la pareja ha llegado a un momento de desesperación, sin dinero, comida o transporte, descansan de noche en la parada del autobús. Kikujirō se dice para sí mismo: “Es igual que yo” (F46).

Como hemos visto en la secuencia de la madre, Kikujirō deja de ser un bufón para donar una Ley, ahora sin ninguna violencia, separando definitivamente al niño de la madre. Se puede objetar que es el propio niño el que no se acerca a la madre. Bien, ante eso sólo puede añadirse que Kikujirō está ahí como garante —como ley— de que eso no sucederá. Así que éste se comporta por única vez en toda la película no como un bufón, sino como un adulto que, finalmente, apoya a Masao y muestra compasión por él.

⁶⁷ González Requena, *Clásico manierista...*, *op. cit.*, p. 544.

⁶⁸ Minuto 00:59:47.

Precisamente tras esta secuencia aparece en el relato la campana de ángeles. Recordemos que una campana, como elemento escenográfico, ya había aparecido al principio en las carreras, donde por primera vez Kikujirō hacía apelación a cierta magia para dominar la realidad y, posteriormente, volvía a aparecer en los sueños de Masao, fusionada con rostros de prostitutas (F18).

Evidentemente, hay aquí una referencia sexual explícita. Para entenderlo en el contexto del relato clásico, volvamos de nuevo a las palabras de González Requena, al momento en el que el niño es despertado por los ruidos del acto sexual de los padres:

Ciertos ruidos asociados a la madre despiertan al niño cuando éste ha debido experimentar una crucial transformación de su entorno espacial más inmediato. Cierta ley de la que todavía no sabe nada ha dictado su exclusión, en el oscuro tiempo de la noche, de la habitación materna. Una nueva habitación —a partir de ahora la suya, celda de su individualidad naciente— le ha sido destinada. Y desde allí, en la distancia, le es dado oír un sonido confuso, pero en cuyo núcleo resuenan los gemidos de la madre.⁶⁹

Así, esa campana (F18) que se transfigura en la cara de la prostituta puede hacer referencia a los gemidos sexuales. Asimismo, más adelante, la campana se convierte en un ángel —de la mano de Kikujirō, que se la roba a unos motoristas—, por lo que a las significaciones anteriores se les suma las de un mensajero especial portador de una palabra.

Pero, ¿quién es el mensajero o, mejor, cuál es el mensaje? El mensajero parece que es Kikujirō, el bufón, y el mensaje tiene que ver con su función en el relato: Kikujirō se convierte, porque se compromete a ello, en portavoz de un mensaje de la madre. Atendamos a las palabras que Kikujirō le dice a Masao (F47a):

—Como te dije, tu madre ya no vive allí. Pero, por si acaso venías a verla, te dejé esta campana. Cuando estés triste, sólo debes tocar la campana de ángeles y un ángel vendrá a ayudarte. Vamos, tócala. Un ángel traerá a tu madre.

Es decir, Masao ya no vive en ese paraíso imaginario hacia el que creía estar corriendo. Su mundo, el de todos los seres humanos, tiene que ver más con los tropiezos, con lo real que ha descubierto mediante Kikujirō y, sobre todo, tiene que ver con su aceptación de la soledad (F49I). El bufón que Kikujirō lleva dentro le va mostrando que eso no es necesariamente negativo. De alguna manera, Kikujirō le ha ofrecido a Masao un relato, un cuento

⁶⁹ González Requena, *Clásico manierista...*, *op. cit.*, p. 536.

maravilloso, cuya función ha sido aportarle unos “materiales narrativos que le permitan simbolizar eso que hasta entonces, para él, no ha podido ser vivido de otra manera que como un *shock* brutal [...] la función del cuento [...] se nos descubre [...] como el material imprescindible para que las pulsiones desordenadas que lo habitan cobren forma”.⁷⁰

El mensaje es, pues, que hay otra vida posible para Masao: la campana representaba lo peor de Kikujirō (el juego y las prostitutas); pero también puede señalar, según cómo se la utilice, hacia una realidad mágica o simbólica, con la condición de que Masao pase por ese proceso de maduración que se ha mencionado con anterioridad, el cual, de momento, no acaba de experimentar, pues toca la campana y, sin embargo, no consigue ver al ángel (F47b).

En este momento, Kikujirō le ofrece una palabra simbólica, es decir, nombra una promesa: “El ángel vendrá”. Sin embargo, Masao dice no saber cómo hacer para que venga: eso es lo que tendrá que aprender y, para ello, Kikujirō sacará, ahora sí, lo mejor de su personalidad de bufón, mostrándole a Masao, en el tramo final de la película, todo tipo de juegos en los que pondrá la fantasía y la imaginación, pero en los que éste deberá participar activamente. Y es que eso es de manera precisa lo que ofrece el cuento maravilloso: “una figura que no sólo prohíbe, sino que enuncia el mandato, otorga el objeto mágico y sanciona la victoria”.⁷¹

F48 corresponde exactamente al momento posterior al citado diálogo. Es la imagen que se tomó para el cartel de la película, la cual guarda ciertas similitudes con el cartel de la de Chaplin, *The Kid*, del año 1921 (detalle G).⁷² Lo que nos devuelve de nuevo la figura del bufón, pero sensiblemente humanizada, como era el caso del personaje de Charlot. Precisamente, en esta película muda, también un niño pierde a su madre, y hay una secuencia onírica antológica en la que toman protagonismo una serie de ángeles.

Lo que interesa remarcar ahora es lo que sucede inmediatamente a continuación, pues finalmente sí aparece en el cielo el ángel del que hablara Kikujirō: precisamente cuando Masao agita, con el rostro desangelado y la cabeza inclinada, la campana dentro de un gran tubo de hormigón abandonado en el que se enfrenta crudamente a su soledad como sujeto en el mundo. Podemos afirmar, entonces, que agita la campana desde un lugar interior, quizá desde su inconsciente, el cual ha ido saliendo paulatinamente a

⁷⁰ *Ibidem*, p. 537.

⁷¹ *Ibidem*, p. 545.

⁷² *The Kid* (cartel). Film Studies, Department of English, Ohio State University, disponible en <http://english.osu.edu/areas/film/filmstudies.htm> (19 de agosto de 2006).



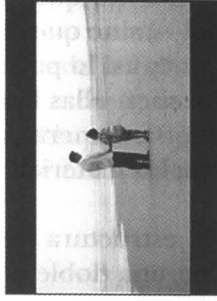
F47a



F47b



G



F48



F49a



F49b



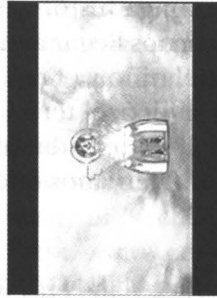
F49c



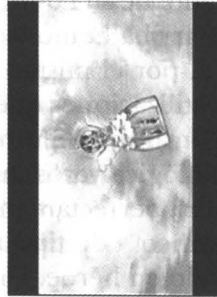
F49d



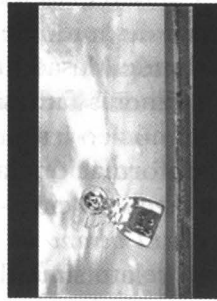
F49e



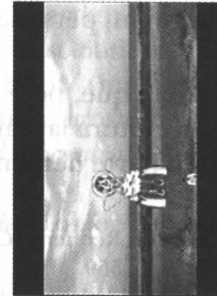
F49f



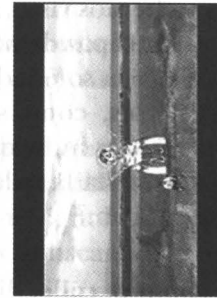
F49g



F49h



F49i



F49j



F49k



F49l

Figura 10. Detalle G y fotogramas F47-F49

la luz a lo largo del relato. Pero no se trata simplemente de que el cuento maravilloso le permita a Masao elaborar su deseo inconsciente —lo que de carga sexual lleva implícito el sonido de la campana del ángel—, sino que en ese relato simbólico es donde Masao ha aprendido a desear: “y así lo prueban, por lo demás, las primeras fantasías diurnas del niño: si en ellas late siempre, al fondo, con su núcleo irrepresentable, de una u otra manera, la experiencia sexual, su conformación narrativa se alimenta de los materiales que el cuento —y, en su estela, el cine— le ofrece”.⁷³

De alguna manera, en *El verano de Kikujirō* se replica la estructura del cuento maravilloso como relato simbólico que se articula en una doble articulación de donación y carencia, “y en la que la figura del héroe constituye la referencia determinante de su configuración”.⁷⁴

En este sentido, más arriba hemos señalado cómo Kitano se acoge a ese género literario, el cual, por el mismo hecho de ser género, se organiza a partir de una serie de estilizaciones que guían al lector haciendo que su relación con la realidad constituya un vehículo ideal para su lógica interna en la que sólo se exige una lógica verosímil (no realista o psicologista). Así, la figura del bufón encuadra perfectamente a la película en otro tipo de género, esta vez cinematográfico y de tipo melodramático: ahí encontramos la cifra del bufón convertido en héroe. Un *showman* sin más nos hubiese llevado al ámbito de la pura comedia; sin embargo, con la figura del bufón —que, como ya hemos visto, conjuga históricamente el humor y el sufrimiento humano— es capaz de hacernos llegar al núcleo duro de amargura que atraviesa el relato: la soledad del niño y el recuerdo del padre de Kitano.

道化者 es, como se indicó, el término japonés para referirse a bufón. Si interpretamos individualmente cada uno de los tres ideogramas de los que está compuesta la palabra, tenemos que, según el contexto en el que se utilice, significan:⁷⁵

道 camino, calle, distrito, viaje, enseñanzas morales.

化 cambio, tomar la forma de..., influencia, encanto, crisálida, engaño.

者 alguien, persona.

Es decir, que, pese a que no parece haber una tradición del bufón como tal en la cultura japonesa, los *kanji* que se han diseñado para definirlo abarcan gran parte del sentido del héroe bufón que hemos localizado en el rela-

⁷³ González Requena, *Clásico manierista...*, *op. cit.*, p. 557.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 559.

⁷⁵ Cfr. <http://spencer.blackmarket.net>, *loc. cit.* (18 de agosto de 2006).

to y que nos sirve para finalizar: a través de un *camino o viaje, alguien*, el niño Masao, toma un *camino* determinado en el que aprende una serie de *enseñanzas morales*, gracias a o por *influencia de alguien* externo, un héroe que ha tomado la forma del bufón. Todo ello lo *transforma*, le hace madurar como por *encanto*, o como se transforma una *crisálida*: en algo esplendoroso o que vale la pena —¿un nombre al que acogerse?— y que, finalmente, ya no permite una vuelta atrás.

FUENTES CONSULTADAS

- Abe, K. *et al.*, *Beat Takeshi vs. Takeshi Kitano*, Nueva York, Kaya Press, 2005.
- Adorno, Theodore, *Théorie esthétique*, París, Gallimard, 1964 [hay traducción española, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004].
- Alikuekano, *Conociendo a Takeshi Kitano (parte 2)*, Zonalibre, Criadero de Alikuekanos (blog), 2003. Disponible en <http://72.14.209.104/search?q=cache:LSqX0Y0Ys54J:www.zonalibre.org/blog/alikuekano/archives/007098.html> (1 de enero de 2006).
- Baecque, A. de (comp.), *Nuevos cines, nueva crítica: el cine en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Barcaroli, Luciano *et al.*, *Il cinema nero di Takeshi Kiano: con tre sceneggiature: Sonatine, Hana-bi, Brother*, Milán, Ubulibri, 2001.
- Barret, Gregory, *Archetypes in Japanese Film: The Socio-political and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines*, Cranbury, NJ, Associated University Press, 1989.
- Bensky, Xavier Benjamin, *Manzai: Metamorphoses of a Japanese comic performance genre*, tesis de maestría, McGill University, 1998. Disponible también en versión electrónica: OAIster, University of Michigan Digital Library Production Service. Disponible en http://www.collectionscanada.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape11/PQDD_0023/MQ41089.pdf
- , *Commodified Comedians and Mediatized Manzai: Osakan Comic Duos and their Audience*, Department of Asian Languages and Literature University of Washington, ASPAC (Pacific Regional Body of the Association of Asian Studies, AAS, Conference Papers). Disponible en <http://mcel.pacificu.edu/aspac/papers/scholars/bensky/bensky.htm> (16 de agosto de 2006).
- Bīto (*Beat*) Takeshi [Kitano Takeshi], *Kyōso tanjō [El nacimiento del “Gran Maestro”]*, Tokio, Ōta Shuppan, 1990.
- , *Bīto Takeshi no seikimatsu dokudan: Heisei kibyishi*, Tokio, Shōgakkan, 1991.

- , *Dakara watashi wa kirawareru [Esto es por lo que estoy disgustado]*, Tokio, Shinchōsha, 1991.
- , *Takeshikun: “Hai!” [“¡Takeshi!”: “¡Presente!”]*, Tokio, Ōta Shuppan, 1991.
- , *Me ni wa me o, doku ni wa doku o: Bīto Takeshi no seikimatsu kibōyshi [Ojo por ojo, diente por diente]*, Tokio, Shōgakkan, 1992.
- , *Minna - yatteru ka!*, Tokio, Fussōha, 1995.
- , *Buru firumu: Kitano Takeshi no 428 nichikan [Película azul: 428 días de Kitano Takeshi]*, Tokio, T2 Shuppan, 1998.
- , *Takeshi Kitano: al final de la violencia*, Semana Internacional de Cine de Valladolid (43), Valladolid, 1998.
- , *Watashi wa sekai de kirawareru [El mundo me odia]*, Tokio, Shinchōsha, 1998.
- , *Bīto Takeshi' Takeshi Kitano*, Edgware (Middx.), Tadao Press (RM Europe), 1999.
- , *Komanechi!: Bīto Takeshi zenkiroku [La historia completa de Beat Takeshi]*, Tokio, Shinchōsha, 1999.
- , *Takeshi no “gōgai”!: Tō-Supo kyakuin henshōchō Kitano Takeshi mondai hatsugenshū '91-'98*, Tokio, Yōsensha, 1998.
- , *Aniki mon frère: un film*, París, L'Avant-scène, 2000.
- , *Rencontre du septième art*, París, Arléa, 2000.
- , *Kikujirō to Saki [Kikujirō y Saki]*, Tokio, Shinchōsha, 2001.
- , *Takeshi ga Takeshi o korosu riyū: zen'eiga intabyūshū*, Tokio, Rokkingu On, 2003.
- Bīto (Beat) Takeshi, et al., *Rencontres du septième art*, París, Arléa, 2003.
- , *Shōwa sanjūdai kara yonjūdai ni kakete shōsetsuka no Shinjuku wo aruku*, Tokio, 2004. Disponible en <http://www.tokyo-kurenaidan.com/takeshi-shinjyuku1.htm> (17 de agosto de 2006).
- Bīto (Beat) Takeshi y K. Chesneau, *Naissance d'un gourou*, París, Denoël, 2005.
- Buccheri, V., *Takeshi Kitano*, Milán, Editrice Il Castoro, 2001.
- Cahiers du Cinéma*, Suplemento (*Grande Cinéaste*) por el aniversario doble cero, Ciné-Manga par Takeshi Kitano, núm. 600, abril, Jean-Michel Frodon (comp.), París, 2005.
- De Amicis, Edmondo, *Corazón: diario de un niño*, Madrid, Edaf, 1990.
- Desser, David et al., *Cinematic Landscapes: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, Austin, University of Texas Press, 1999.
- Felipe, Fernando de et al., “La escritura de la violencia”, en R. Lardín et al., *El principio del fin: tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Barcelona, Paidós, The Japan Foundation, Festival Internacional de Cinema de Sitges XXXVI, 2003, pp. 103-132.

- Foucault, M., *L'ordre du discours*, París, Gallimard, 1971 [hay traducción española, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2005].
- Fumarola, Donatello, *Takeshi Kitano*, Audino, Roma, 1998.
- González Requena, Jesús, "El texto: tres registros y una dimensión", *Trama & Fondo*, núm. 1, Madrid, Asociación Cultural Trama y Fondo, 1996.
- , *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006.
- Goodridge, Mike, *Directing*, Londres, Focal Press/Elsevier Publishing, 2001.
- Hiroshige, Ando, *Cuentos de Genji en cincuenta y cuatro capítulos (Genji Monogatari Gojuyoyo)*, Tokio, Isekane, s.a.
- Karl, French (comp.), *Art by Film Directors*, Londres, Mitchell Beazley, 2004.
- Kletowski, Piotr, *Smierc jest moim zwyciestwem: kino Takeshi Kitano*, Cracovia, Rabid, 2001.
- Lacan, Jacques, *El seminario 1, Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*, Barcelona, Paidós, 1995; *El seminario 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-1955)*, Barcelona, Paidós, 1984.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1993.
- McCaskey, Michael, *Kitano Takeshi's Kikujiro (Kikujiro no Natsu) 1999*, inédito. Course of Japanese Literature in Film Class, Yale University, 2005.
- McDonald, K. I., *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006.
- Mes, T. y J. Sharp, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2005.
- Murasaki Shikibu, *Romance de Genji (Genji Monogatary)*, Palma de Mallorca, Juventud, 2000.
- Namada Taro, *Mahjong jinkokuki: Korinai 77nin [La leyenda nacional del mahjong: lecciones de 77 personas]*, Tokio, Gakken, 2004.
- Patrice, Pavis, *Diccionario de teatro. (Dramaturgia, estética, semiología)*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Picard, M., *L'esthétique de la violence dans l'oeuvre cinématographique de Martin Scorsese et Takeshi Kitano*, Montreal, Université de Montreal, 2002 ["Memoria presentada en la Facultad de Estudios Superiores para la obtención del grado de M.A. en Estudios Cinematográficos"].
- Ruggiero, Francesco, *Takeshi Kitano: della morte e dell amore*, Roma, Sentieri Selvaggi, 2005.
- Schilling, Mark, *Contemporary Japanese Film*, Nueva York, Weatherhill, 1999.
- Shinchō 45*, "Komanechi: Beat Takeshi zenkiroku" ["La historia completa de Beat Takeshi"], Tokio, Shinchōsha, s.a.

- Torres Hortelano, Lorenzo J., *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética Zen*, Valladolid, Caja España, 2006.
- Voltaire, *Diccionario filosófico*, Barcelona, RBA, 2002.
- VV. AA., *Takeshi Kitano*, Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci), 1998.
- Yoshikawa, Muneo Jay, "Popular performing arts: Manzai and Rakugo", en Richard Gid Powers y Hidetoshi Kato (comps.), *Handbook of Japanese Popular Culture*, Nueva York, Greenwood, 1989, pp. 75-96.

Material audiovisual

- Shinozaki, Makoto, *Jam Session: The Oficial Bootleg of Kikujiro (Kikujiro no natsu koshiki kaizokuban)*, Takio Yoshida y Masayuki Mori (productores), Japón, Office Kitano, 1999 (película documental distribuida en formato DVD). Información en Tom Mes, *Jam Session*, Rotterdam, Midnight Eye, 2001. Disponible en <http://www.midnighteye.com/reviews/jamsess.shtml> (17 de agosto de 2006).
- Kitano, Takeshi, *El verano de Kikujiro (Kikujiro no natsu)*, Barcelona, Manga Films (DVD), 2001.
- Limosin, Jean-Pierre, *Takeshi Kitano l'imprevisible. (Collection Cinéma, de notre temps)*, André S. Labarthe y Jeanine Bazin (productores), París, coproducción de AMP/La Sept Arte/INA/Office Kitano, distribución MK2, 2005 (película documental distribuida en formato DVD).

Páginas

- Alonso, Ismael, "Humor amarillo", *La Butaca*. Revista de cine, Valencia, 2004. Disponible en www.labutaca.net/films/colabora/elverano.htm (16 de agosto de 2006).
- Cannon, Damian, *Kikujiro no natsu*, Gran Bretaña, Movie Reviews UK, 2000. Disponible en www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Kikujiro.html (16 de agosto de 2006).
- DRAE, Madrid. Disponible en <http://buscon.rae.es>.
- Film Studies*, Department of English, Ohio State University. Disponible en <http://english.osu.edu/areas/film/filmstudies.htm> (19 de agosto de 2006).
- Gardner, Geoff, "Kikujiro", *Senses of Cinema*, Melbourne, 2000. Disponible en <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/10/Kikujiro.html> (16 de agosto de 2006).

- Genios (revista infantil)*, Buenos Aires, Agea (Grupo Clarín), s. a.
- Japanese English Online Dictionary*. Disponible en <http://spencer.blackmarket.net> (18 de agosto de 2006).
- Kinejapan*, Universidad de Ohio. Disponible en <http://pears.lib.ohio-state.edu/Markus/> (12 de agosto de 2006).
- Office Kitano*. Disponible en http://www.office-kitano.co.jp/contents/frames/event/event_live.html (5 de mayo de 2006).
- Rosenbaum, Jonathan, "Weird and Wonderful", *Chicago Reader (On Film)*, 2000. Disponible en www.chicagoreader.com/movies/archives/2000/0600/000630.html (16 de agosto de 2006).
- Saunders, Andrew, "Kikujiro: Tapestries", *Senses of Cinema*, Melbourne, 2000. Disponible en <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/10/Kikujirotap.html> (16 de agosto de 2006).
- Sharp, Jasper, "Kikujiro", *Midnight Eye (The Latest and Best in Japanese Cinema)*, Rotterdam, 2001. Disponible en www.midnighteye.com/reviews/Kikujiro.shtml (16 de agosto de 2006).
- Spencer Blackmarket. Disponible en http://spencer.blackmarket.net/dic_word_detail.asp?id=74715
- Whitney, Ian, "Kikujiro", *The Dual Lens*, 2003. Disponible en www.duallens.com/index.asp?reviewID=51603 (16 de agosto de 2006).
- Wikipedia: The Free Encyclopedia, disponible en <http://en.wikipedia.org>

APROXIMACIONES PARA UN ESTUDIO ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE IMÁGENES Y PROPAGANDA POLÍTICA EN JAPÓN DESDE EL AÑO 1999 HASTA EL AÑO 2006

Carolina Ceca Gómez
Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN

Intentar conocer por qué se crean unas imágenes y qué mensaje quieren proyectar hacia el espectador nos ayuda a comprender el Japón de los últimos años. Este país es un gran generador y consumidor de imágenes. El Japón actual no puede comprenderse sin esas torres de anuncios luminosos que se levantan en miles de esquinas, sin esas pantallas que proyectan sin descanso en el centro de cualquier ciudad del país y esos jóvenes repartiéndolo a pie de calle, cerca de las estaciones y centros de comercio, publicidad que envuelve un paquete de pañuelos de papel. ¿Por qué Japón se ha convertido en un gran centro comercial?

Hace un par de días leíamos en *The Japan Times* un breve artículo de Hugh Cortazzi¹ en el que se preguntaba: “¿Ha cambiado Japón para mejorar?” En unos pocos párrafos, planteaba en qué ha cambiado Japón, dejando en manos de los lectores la respuesta al enunciado.

Según Cortazzi, la sociedad japonesa de la posguerra estaba basada en un sistema socioeconómico aislado del exterior con un poder burocrático fuerte. Las empresas competían en el mismo terreno y la posibilidad de abrirse a un mercado mundial aún no se veía como una realidad; además, la calidad de vida se estaba sacrificando en pos de favorecer la recuperación del país. Yo añadiría, además, la fuerte presión estadounidense.

La sociedad, a pesar de parecer estática, ofrecía posibilidades de ascenso gracias al esfuerzo y las capacidades personales. El ingreso a determinadas universidades decidía futuros, el desempleo apenas existía y los trabajos de por vida estaban garantizados en grandes compañías.

¹ Hugh Cortazzi, “Has Japan Changed for better?”, *The Japan Times* (versión online), 2006, disponible en <http://www.japantimes.co.jp/> (27 de abril de 2006).

Por otro lado, en las medianas y pequeñas empresas, a pesar de su importancia económica, el empleo no era estable. El aislamiento empresarial pesaba demasiado y la necesidad de competir con el exterior y acceder al mercado internacional fue una de las razones de peso para que los japoneses hayan dado un giro importante a sus vidas, y a pesar de que en palabras de Cortazzi: “The situation could not last and Japan had to recognize that to live in the world it had to open up. The process was slow and it is not yet complete”,² las consecuencias son evidentes. Aquí se ofrece al lector una relación de aspectos negativos y positivos que son consecuencia de la apertura.

Entre los negativos se encuentra la disolución de la clase media y el distanciamiento cada vez más notorio entre ricos y pobres, la existencia de grupos marginales, el elevado desempleo, el descenso de la posibilidad de competir mediante el esfuerzo propio y la aparición de enfermedades psicológicas y físicas derivadas de los fuertes cambios. Por el contrario, existe un mayor espíritu emprendedor, la tendencia hacia la apertura externa y el costo de la vida es más equilibrado comparado con los niveles internacionales (sin olvidar sus recompensas en economía).

El resumido análisis que desarrollaré a continuación pretende esbozar la relación entre política e imágenes artísticas y meramente comerciales desde el año 2001 —año en el que se inaugura la Trienal de Arte Contemporáneo de Yokohama— hasta el 2006 —en el que termina la segunda edición de dicha exhibición.

La mayoría de los trabajos existentes que están vinculados a las imágenes creadas en Japón y sus relaciones con los poderes políticos tratan de temas anteriores al fin de la etapa de posguerra del siglo pasado. La importancia de una revisión de lo que está ocurriendo en este momento viene del deseo de comprender la bipolaridad tan compleja en la que viven los japoneses, su lucha constante entre lo local y lo foráneo, acentuado por el progreso de la globalización y el decoro estadounidense y cómo viven esto los japoneses cada día, ello a través de las imágenes tanto artísticas como comerciales que encuentran en su vida cotidiana.

Japón, incluso en las etapas de alto cierre, ha vivido y fagocitado las influencias externas creando una cultura rica cargada de valores estéticos. Ahora, se debate y plantea de nuevo todo ello a raíz de la recuperación económica del país.

² *Idem*. [Traducción: La situación no podía durar y Japón tuvo que reconocer que para vivir en el mundo debía abrirse. El proceso era lento y no se ha completado aún.]

En “Being in and of the world”, Peter Matanle³ trata del delicado estado en el que Japón se halla y de cómo se debate entre la globalización y la permanencia de sus orígenes como nación única (*Nihonjinron*).

La inestabilidad se respira en el ambiente y los japoneses reconocen que su identidad está sufriendo una crisis importante que hace mella en su vida diaria, consciente e inconscientemente mediatizada, en todo caso, por el gobierno y las grandes compañías de telecomunicaciones.

En su artículo “Media and communication in Japan: Current issues and future research”, Barbara Gatzten⁴ nos presenta el estado de los estudios de los medios de comunicación y su relación con los asuntos políticos. Según la autora, los medios masivos en Japón han pasado de seguir las pautas ordenadas a saltar al otro lado, ejerciendo una fuerza crítica opuesta a los intereses gubernamentales a pesar de las presiones evidentes de éste.⁵ El poder de grupos mediáticos como los que integran la cadena pública NHK (fuertemente influida por los poderes políticos) y la TV Asahi (fuerza mediática “independiente”) hace que podamos encontrar varios estilos visuales con contenidos fuertemente dirigidos política y comercialmente.

La manera de expresar esos contenidos y su tendencia a querernos hacer creer que este país es diferente de otros, nos permite observar las sutilezas y peculiaridades de lo cierto y lo incierto, de lo absorbido y lo negado.

Los medios de comunicación masiva en Japón (como en la mayoría de los países) funcionan de manera ambivalente como portadores de una opinión en la cual un público determinado se siente reflejado y, al mismo tiempo, como generadores de un tipo de pensamiento que tarde o temprano va a calar entre los consumidores. Al consumir ese producto (ya sea comida o una escultura), se conseguirá no únicamente contribuir a la economía de una compañía, sino luchar por el mantenimiento de una ideología determinada: la filosofía de la megaempresa. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿Qué debe la política al arte y qué debe el arte a la política? ¿Cómo se crean imágenes de corta vida para generar un impacto en tiempo récord? ¿A qué juegan los artistas y los políticos cuando se citan en un centro comercial?

³ Peter Matanle, “Being in and of the world”, disponible en <http://www.japanesestudies.org.uk/reviews/Matanle.html> (8 de enero de 2006).

⁴ Barbara Gatzten, “Media and communication in Japan: Current issues and future research”, disponible en <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/Gatzten.html> 2006/04/26 (10. de febrero de 2006).

⁵ *Idem*.

LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA EN JAPÓN

Los medios de comunicación masiva se pueden entender como los grandes portadores de mensajes. Comunicación y medios van unidos desde sus inicios. Según Gatzert⁶ se hallan divididos en tres grandes segmentos: periódicos, televisión/servicios de telecomunicación y, por último, internet.

En Japón, los periódicos se sitúan a la cabeza como generadores de opinión, por detrás están los servicios de telecomunicaciones e internet. En palabras de Ellis S. Krauss, y para comenzar a esbozar, se presenta una cita del último capítulo de su libro *Media and politics in Japan*:

Newspapers are highly integrated with the business world through nonownership connections. The oligarchy of national newspapers not only dominates the press but also has close connections with and influence over broadcasting. As Westney further points out, structural diversity seems to result not in a great variety of information and opinion, but in conformity in content. When we look at the collection of information in Japan, we see further evidence of centralization and concentration rather than diversity. The public broadcaster, NHK, and the commercial stations and national newspapers primarily rely for their information on the reporters' club system. This system [...] tends to breed conformity and also dependence on official sources, particularly in the national bureaucracy.⁷

La sensación de que de algún modo todo queda difuminado y, al mismo tiempo, de que todo está claramente definido y diferenciado de lo demás, es uno de los binomios al que nos enfrentamos al leer notas referentes a este tema. Hasta qué punto están claros los límites o no, si existen presiones y censura y lo que ello supone, lo plantea David McNeill⁸ en su ya clásico "Me-

⁶ *Idem.*

⁷ Pharr & Krauss, *Media and politics in Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1996, pp. 357-358. [Traducción: Los periódicos están altamente integrados al mundo de los negocios a través de conexiones extrapropietarias. La oligarquía de los periódicos nacionales no sólo domina la prensa sino que también posee conexiones cercanas e influencia sobre las transmisiones radio-televisivas. Tal y como lo reafirma Westney, la diversidad estructural parece resultar no en una gran variedad de información y de opinión, sino en uniformidad de contenido. Cuando miramos al conjunto de información en Japón, vemos más evidencia de centralización que de diversidad. La cadena pública NHK y las estaciones comerciales y periódicos nacionales confían, sobre todo, en la información del sistema de club de reporteros. Este sistema [...] tiende a la uniformidad y también la dependencia en las fuentes oficiales, particularmente en la burocracia nacional.]

⁸ David McNeill, "Media intimidation in Japan (A close encounter with hard nationalism)", 2001, disponible en <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/McNeill.html> (21 de diciembre de 2005).

dia intimidation in Japan (A close encounter with hard japanese nationalism)”. En este breve e interesante artículo, publicado en *Japanese Studies*, narra su experiencia en una radio local japonesa.

El matrimonio McNeill decidió hablar en una radio de Tokio, en la que habitualmente participaban, sobre la Masacre de Nanjing. Durante el programa, comentaron la imposibilidad de negar lo sucedido, pues en un viaje reciente habían tenido la posibilidad de observar fuentes directas sobre lo ocurrido. Tal y como describe el autor, en sólo media hora del término del programa aparecieron tres miembros de un grupo político local mostrando su disconformidad y desagrado ante las opiniones vertidas. El grupo se quejaba de que:

The Nanjing Masacre had not been “officially announced” (*koshiki happyo*) by the government, so we shouldn’t have mentioned it. [...] If we were going to use the radio to talk about communist countries, why didn’t we tell our listeners that Japan had exported thousands of tons of rice to help famine-stricken North Korea, he asked. Why, he wanted to know, were we going on about China? Was our radio communist?⁹

Las consecuencias de hablar respecto de este tema llegaron sólo unos días después, cuando el director de la emisora comunicó al autor del artículo que a partir de entonces, se obviarían asuntos que tratasen temas políticos, para asegurar la supervivencia de la cadena televisiva; además de la obligación de leer al aire un texto en el que se pedían disculpas por lo sucedido la semana anterior con respecto a la Masacre de Nanjing. El director comunicó claramente que si no se cumplían estas disposiciones, se perdería la ayuda económica automáticamente.

¿Son los medios japoneses diferentes a los de otros países? Krauss y McNeill nos perfilan respuestas. Por un lado, Krauss¹⁰ opina que no está claro que la falta de una cierta libertad periodística y/o control defina los medios japoneses; sin embargo, sí podría determinar la manera en que empresa y poder están conectados. En su artículo, McNeill¹¹ reflexiona en torno de la opinión vertida por Krauss y añade que el miedo a ser diferente, a romper

⁹ *Idem*. [Traducción: La Masacre de Nanjing no había sido “anunciada oficialmente” (*koshiki happyo*) por el gobierno, así que no deberíamos haberla mencionado. [...] Si íbamos a utilizar la radio para hablar de países comunistas, por qué no dijimos a nuestros oyentes que Japón ha exportado millares de toneladas de arroz para ayudar a la famélica Corea del Norte, preguntó. Por qué, quiso saber, ¿vamos con China? ¿Era nuestra radio comunista?]

¹⁰ Pharr & Krauss, *op. cit.*, p. 358.

¹¹ David McNeill, *op. cit.*

la armonía del grupo y a no estar en consenso con los demás genera graves problemas en el medio japonés, hecho que abre la puerta para desarrollar cierto tipo de comportamiento a favor de una acción política determinada.

¿Qué papel otorgan los políticos a las imágenes a través de los medios de comunicación masiva? Si bien la fusión de las dos opiniones de los especialistas que acabo de citar define claramente la peculiaridad de los medios japoneses, esto marcará sin lugar a dudas la manera de hacerlas llegar a través de ellos.

Cada grupo de telecomunicaciones responde a un tipo de mensaje diferente, aunque, a la hora de la verdad, los poderes gubernamentales ejercen tanta presión que no se podría decir que en Japón exista un medio abiertamente de izquierda tal y como habitualmente se entiende.

Entre todos los grupos de medios, el que sin lugar a dudas ocupa un lugar especial en los estudios entre imagen y propaganda es la cadena pública NHK (Nippon Hōsō Kyōkai).

En un artículo publicado el año pasado en *The Japan Times*, “JAPAN: Abe admits telling NHK to censor TV program”,¹² Abe Shinzō reconoce haber censurado la emisión de ciertas partes “comprometidas” de un programa televisivo de esta cadena. Las imágenes seleccionadas tenían que ver con el veredicto de culpabilidad del emperador Hirohito durante la guerra.

Tal y como queda reflejado en el artículo “[...] The government has denied that Abe’s conduct constituted State interference in public media, even though he was deputy chief Cabinet secretary at the time”.¹³ El acto de cortar literalmente partes del programa “molestas” para los poderes políticos no fue considerado por el gobierno un acto negativo, sino una misión política más.

Éste es uno de los ejemplos más comunes que vive la televisión japonesa desde sus inicios. Henry Laurence, en su artículo publicado en *Social Science Japan* en el año 2001,¹⁴ establece las diferencias entre las cadenas públicas de televisión NHK, BBC y PBS, con el fin de ver a través de ello la particularidad de cada país. La comercialización de cada cadena, su respuesta a las activida-

¹² The Japan Times (comp.), “JAPAN: Abe admits telling NHK to censor TV program”, 2005, disponible en <http://www.asiamedia.ucla.edu/article.asp?parentid=19642> (5 de abril de 2006).

¹³ *Idem*. [Traducción: El gobierno ha negado que la conducta de Abe constituyó una interferencia del Estado en los medios públicos, aun cuando él era, en aquel entonces, el secretario del gabinete de la jefatura.]

¹⁴ Henry Laurence, “Public Television under Threat? How are NHK, the BBC and PBS responding to the global media revolution”, *Social Science Japan Online*, 2001, disponible en <http://newslet.iss.u-tokyo.ac.jp/> (2 de abril de 2006).

des gubernamentales y cómo ha desarrollado la tecnología de internet son algunos puntos de vista desde los cuales analiza la situación de cada una. La cadena NHK es una de las más potentes en el ámbito mundial, pero, a pesar de ello, y como ya ha quedado claro en comentarios anteriores, no vendría a configurar un punto de vista fresco e independiente. La NHK es considerada por muchos una pieza más de una democracia aún no asumida por los políticos de la agrupación más poderosa de Japón y la sociedad japonesa. En su relación con las imágenes, la NHK es famosa por su patrocinio del arte; el caso de la Trienal de Yokohama nos da claves para comprender la relación política-medios-arte en Japón.

EL CASO DE LA TRIENAL DE YOKOHAMA

En septiembre de 2005 Yokohama se cubría de carteles de la Trienal Internacional de Arte Contemporáneo, proyecto que había comenzado a gestarse hacía más de ocho años como el primer festival de arte contemporáneo de Japón.

Hace una década, Japón se encontraba en una situación económica bastante diferente a la que vive en el momento actual. Su imagen en el plano internacional había caído del pedestal y tanto la apariencia como la economía querían volver a recuperar su trono en Asia.

Casualidades o no, la idea de crear una macroexposición financiada por ciertos poderes aparece, como comenta Christopher Phillips,¹⁵ relacionada con la clásica rivalidad política con Corea del Sur: “Certainly the international resonance of Korea’s Kwangju Biennale, begun 1995, was not lost on Japan’s cultural establishment, which seems consciously to have set out to top it”.

A los japoneses les sobraban motivos para organizar eventos: por un lado, el deseo de mostrar una imagen nueva y, por el otro, las rivalidades políticas permanentes con sus vecinos asiáticos. La idea de hacer una exposición internacional que consagrara a Japón dentro del panorama cultural asiático fue un concepto que de inmediato agradó a los poderes políticos. Las prin-

¹⁵ Christopher Phillips, *Crosscurrents in Yokohama: The art world’s newest international event debuted with an enviable budget, and impressive waterfront site and a sobering mission: to jump-start Japan both culturally and economically – Yokohama Triennale*. Brant Publications, Inc., 2002, disponible en http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_1_90/ai_82012870 (23 de marzo de 2006). [Traducción: Ciertamente, la resonancia internacional de la Bienal Kwangju de Corea, comenzada en 1995, no fue pasada por alto por el *establishment* cultural de Japón, el cual parece haberse propuesto conscientemente superarlas.]

cipales fuentes de financiamiento para la primera edición de la Trienal Internacional de Arte Contemporáneo fueron las siguientes: la Fundación Japón, la ciudad de Yokohama, la NHK (Nippon Hōsō Kyōkai) y el periódico *Asahi Shimbun*.

Los tres primeros podrían considerarse totalmente predecibles: la Fundación Japón es la institución oficial del gobierno japonés para el desarrollo de los intercambios culturales internacionales. Por otra parte, está la ciudad de Yokohama, es decir, el gobierno local de la segunda ciudad más poblada de Japón, donde se lleva a cabo el acontecimiento. Y la NHK, los servicios de telecomunicaciones estatales, que como ya comenté anteriormente están ligados a los poderes presidenciales. Y, por último, el periódico *Asahi Shimbun*, conocido por su oposición al gobierno, con el que la unión de ambas direcciones políticas era posible.

La elección del lugar para llevarla a cabo fue una selección inteligente y práctica. Yokohama, como acabo de comentar, es la segunda ciudad más poblada de Japón. Frente a Tokio, es una ciudad de nueva construcción, fresca y aún no explotada suficientemente en el ámbito cultural. Yokohama cuenta con una comunicación rápida, barata y directa al centro de Tokio vía red ferroviaria. Posee una imagen joven, cercana y cosmopolita. Tiene un gran centro de negocios y algo que ya no tenía Tokio: ansias de acoger nuevos eventos.

Las dos ediciones se han dado lugar en la misma zona de Yokohama: en los alrededores del puerto. Según la organización, viene a ser una metáfora de la sensación de apertura al mundo que se pretendía mostrar. Una ciudad accesible en todos los sentidos.

En la edición del año 2001 de la Trienal Internacional de Arte Contemporáneo, se seleccionó una serie de edificios históricos en los alrededores del Yamashita Pier, en las cercanías a la estación de tren Minato Mirai, una de las líneas de tren más avanzadas de Japón y recién estrenada para los nuevos acontecimientos.

Minato Mirai conecta el centro de negocios de Yokohama con la zona más clásica. El nombre que se le ha dado es el que se empleaba antiguamente para nombrar Yokohama, es decir, la organización conectó la historia de una ciudad joven con las grandes expectativas de futuro.

Para desarrollar el proyecto fueron elegidos cuatro expertos de nacionalidad japonesa, todos cercanos a los cincuenta años de edad: Kōmoto Shinji, Tatehata Akira, Nakamura Nobuo y Nanjō Fumio. El hecho de que sea un grupo de cuatro hombres indica algo importante: la manera de trabajar iba a ser por principio japonesa.

Tal y como vienen presentados en la página de internet de la organización 2001: Kōmoto Shinji, curador del Museo de Arte Moderno de Kioto;

Tatehata Akira, profesor de la Universidad de Arte Tama; Nakamura Nobuo, director del CCA, Centro de Arte Contemporáneo de Kitakyushu; y, finalmente, Nanjō Fumio, curador independiente.¹⁶

El título de la primera edición fue: *Mega Wave: Towards a New Synthesis*. En palabras de Christopher Phillips:

One curator from New York's Museum of Modern Art remarked, after surveying the lavish scope of the Yokohama exhibition, "This is Japan's bid to become the dominant Asian player in contemporary art". The sense of cultural striving was evident in the show's title, *Mega Wave: Towards a New Synthesis*, and in its advance publicity. The exhibition, it was promised, would not only sum up the global state of contemporary art but would also evoke the "great waves of change... inundating our entire society".¹⁷

La intención era clara: exhibir una gran concentración de artistas internacionales dando un empuje político y económico a través de la idea de frescura y de algo que nace rompiendo moldes.

A la pregunta de qué puede ofrecer nuevo esta trienal al mundo de las megaexposiciones, Kōmoto Shinji responde en la página de internet de la organización lo siguiente:

I don't think we can achieve what we want with a simplistic, superficial approach: a facile engagement with the discourse of globalization, effusive embracing of the new media or information technology, or a focus on stereotypical views of Japan or Asia. [...] I think we need to present new ways of seeing, new ways of interpreting the world and society, and new possibilities for relating art to society that are unique to "Yokohama 2001" [...].¹⁸

¹⁶ vv. AA. Yokohama Triennale, 2001, disponible en <http://www.jpf.go.jp/yt2001/en/info/index.html> (2 de febrero de 2006).

¹⁷ Christopher Phillips, *op. cit.* [Traducción: Un curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York comentó, después de examinar el alcance prodigo de la exposición de Yokohama, "ésta es la oferta de Japón para llegar a ser el jugador dominante asiático en arte contemporáneo". El sentimiento de esfuerzo cultural fue evidente en el título, *Mega Ola: hacia una nueva síntesis*, y en sus avances publicitarios. La exposición, como fue prometido, no sólo resumiría el estado global del arte contemporáneo sino también evocaría las "grandes olas de cambio... inundando por entero a nuestra sociedad."]

¹⁸ vv. AA., Yokohama Triennale, *op. cit.* [No pienso que podamos alcanzar lo que deseamos con un acercamiento simplista y superficial: una conexión fácil con el discurso de la globalización, un abrazo efusivo de los nuevos medios o la tecnología de la información, o un enfoque basado en estereotipos de Japón o Asia. [...] Pienso que necesitamos presentar nuevas maneras de ver, nuevas maneras de interpretar el mundo y la sociedad, y nuevas posibilidades de relacionar el arte con la sociedad que son únicas en "Yokohama 2001".]

A pesar de lo cual, sigue comentando:

This may be an overwhelming task, like introducing a new computer operating system that is a completely different from the one already in use all over the world, like building a different kind of operating system based on questions that cannot be analyzed by an algorithm [...].¹⁹

A pesar de la selección de nuevos talentos internacionales con sus correspondientes financiamientos para hacer algo único y específico para este superproyecto, los “nuevos y frescos” artistas elegidos fueron los ya consagrados por los medios de comunicación: Akasegawa Genpei, Yoko Ono, Yayoi Kusama, Orimoto Tatsumi, entre otros.

Las intenciones eran claras: no debía dejarse de lado la economía. A la pregunta de qué es lo que va a hacer este acontecimiento por la ciudad de Yokohama, Nanjō Fumio responde²⁰ que después de observar el modelo europeo que conecta economía con cultura, los japoneses deben comenzar a plantearse lo mismo: reforzar la malparada economía era uno de los principios. Entonces, los papeles quedaban bien repartidos: The Japan Foundation y la NHK jugarían vendiendo una imagen fresca al exterior. La ciudad de Yokohama abriría definitivamente sus puertas a la cultura y el *Asahi Shimbun* reforzaría la apariencia compacta que pretendía otorgar fuerza al nuevo Japón.

Tras un comienzo con fuerza, con cuatro años de preparación y un altísimo presupuesto, era obvio que debía haber una continuación. Las expectativas, independientemente de los resultados en cifras de ganancias o pérdidas, eran muy altas como para que no se diera una segunda convocatoria; además, era una gran oportunidad de última hora para los poderes políticos. La segunda trienal coincidía, precisamente, con los actos de campaña de las elecciones generales de 2005.

En esta ocasión el título irónicamente tuvo bastante que ver con los resultados de la misma: *Art Circus (Jumping from the ordinary)*. En vez de cuatro directores, en un principio fue seleccionado únicamente uno, Arata Isozaki, que dimitió sólo medio año después de comenzar la nueva edición y fue sustituido por el arquitecto Tadashi Kawamata. De los cuatro años de preparación para la anterior trienal, ahora la cuenta atrás comenzaba únicamente un año antes con una falta total de estabilidad en la organización y de pre-

¹⁹ *Idem*. [Esto puede ser una tarea abrumadora, como introducir en un nuevo ordenador un sistema operativo completamente diferente del que está funcionando en todo el mundo, como la construcción de un sistema operativo basado en preguntas que no pueden ser analizadas por un algoritmo.]

²⁰ *Idem*.

supuesto. De 115 artistas se pasó a ochenta, y en vez de ser seleccionados en múltiples viajes de los organizadores, se lanzó una convocatoria cerrada a treinta instituciones. En menos de ocho años, la fuerza por crear algo nuevo se cambió por un trabajo asegurado que apenas arriesgaba en nuevos talentos y que cumpliría con las expectativas de promoción de último momento de las estratégicas y adelantadas elecciones presidenciales.

La ubicación, aunque en el entorno del Yamashita Pier como en la anterior convocatoria, no contó con edificios históricos sino con dos almacenes portuarios que dejaban ver desde lejos las construcciones ultramodernas del centro empresarial separado por el mar y una neblina que evocaba que algo no terminaba de estar asentado. Los artistas japoneses seleccionados estaban, contradictoriamente, dedicados al aspecto comercial. Algo que también sucedería en la segunda edición, por ejemplo, con Nara Yoshitomo.

Como describe Stephanie Cash, la idea de esta segunda trienal era la del *World Atlas of Contemporary Art* que por falta de tiempo, tras la dimisión de Arata Isozaki, pasó a ser en palabras del nuevo director, *work-in-progress*.²¹ La idea de que algo estaba inacabado, que no cuajaba y con la sensación de estar organizado rápidamente confrontaba con la apenas existencia de público. A pesar de los miles de carteles repartidos por la ciudad, la dificultad de llegar hasta donde estaba ubicado y las prisas por llegar a tiempo a inaugurarlos consiguieron matar definitivamente algo que cumplió el objetivo deseado: ser una imagen efímera y fresca para un momento nuevo. ¿Habría algún interés tan fuerte como para organizar una tercera trienal?

PACHINKO, LA SUPERECONOMÍA DIVIDIDA

En todo Japón hay Pachinko y éste viene a conformar la economía más poderosa de todo el país. Eso quiere decir que una de las grandes fuerzas empresariales en el nivel mundial estaba basada en algo parecido a las máquinas tragamonedas. Ahora, en Japón, las empresas de Pachinko son sustentadas por personas con problemas de ludopatía. Este modelo económico se caracteriza por estar apoyado en un continuo crecimiento: los consumidores siempre necesitan más y las empresas crecen más y más.

En un breve artículo en internet de Kim Myong Chol, encontré con sorpresa que una gran parte de los propietarios de Pachinko tienen relación sanguínea con coreanos (hecho que muchos japoneses desconocen). Según

²¹ Tadashi Kawamata, "Mensaje del director", 2005, disponible en http://www.yokohama2005.jp/en/director_message.php (10 de enero de 2006).

el autor, mientras que las empresas de Pachinko con vinculación coreana tratan de crecer, el control de la policía japonesa aborta los intentos de desarrollo comercial del país vecino.²²

Si se pregunta directamente a los japoneses por la opinión que tienen de Pachinko, la gran mayoría aporta una visión negativa. Esto se debe a que los locales de Pachinko invaden Japón: en cualquier barrio existen al menos dos negocios de esas máquinas y cerca de las estaciones más importantes se pueden encontrar calles enteras dedicadas exclusivamente a ello. Además, son conocidos los múltiples casos de crisis económicas familiares fuertes e incluso de muertes debidas a la fuerte adicción al juego.

La relevancia del mercado de Pachinko en Japón se incrementa cada día. Una escena cotidiana muestra cuando se abren las puertas de par en par y se escucha el ruido de las bolas cayendo de manera vertiginosa por sus pantallas.

Los clientes no son un grupo homogéneo; tampoco los premios, que van desde chokolatinas hasta viajes o dinero en efectivo a pesar de su prohibición estatal.

Evidentemente, dentro de este macronegocio hay movimientos políticos fuertes y las rivalidades entre coreanos y japoneses se hacen notar por medio de su publicidad. Las imágenes aparentemente inocentes de chicas en bikini contrastan con un mensaje claro que se pretende enviar: sexo, política y ludopatía se fusionan creando una imagen impactante.

El imaginario es el siguiente: imágenes de muñecos inocentes que intentan tocar a chicas de grandes pechos dibujadas al estilo manga, famosos actores coreanos (símbolo erótico de las amas de casa japonesas), como Bae Yong-joon al estilo más *kitsch*, todo mezclado en unos pocos metros cuadrados.

La publicidad (de los locales de Pachinko) está repartida en diversos formatos: periódicos, televisión, marquesinas en el interior de los trenes... e incluso en paquetes de pañuelos de papel que se reparten día y noche por las calles comerciales de todas las ciudades.

El mensaje es muy directo, los colores chillones y la temática no es demasiado variada. Cada poco tiempo salen nuevas máquinas con su correspondiente promoción y los clientes aumentan. Mientras tanto en la trastienda, el gobierno, mediante grupos de presión policial y burocrática, hace todo lo posible para que el negocio no quede en manos de propietarios venidos di-

²² Kim Myong Chol, "The Expatriate Koreans in Japan: Status and Prospects", artículo escrito para el *Koreans Abroad*, Korea Forum Symposium at Berkeley Carteret Oceanfront Hotel, Asbury Park, NJ, disponible en http://cfkap.com/articles/Expatriate_Koreans_in_Japan051502.htm (28 de enero de 2006).

rectamente de Corea del Sur o en segundas generaciones de empresarios de nacionalidad japonesa, pero de sangre coreana.

LO QUE SE “DEBE” PUEDE EXPORTAR

Si hay algo que ha marcado de manera inconfundible los pasos de Aida Makoto es su relación con la censura. Este artista japonés que nació en 1965 con frecuencia ha visto criticada su obra, e incluso, literalmente borrada.

Aida Makoto incursionó en el campo de las artes visuales sellando su trabajo con características exquisitas de su personalidad. Lo oscuro, la crítica sublime, la violencia y el sexo son rasgos distintivos e inconfundibles de su obra.

Ha trabajado en pintura, dibujo, instalaciones, manga, etc. En todos ellos el tema tiene un común denominador: una mirada analítica de su entorno con su correspondiente respuesta.

Aida Makoto exterioriza sus opiniones y emociones ante lo que ve y lo expresa a través de su sensibilidad japonesa. El artista, con conocimientos profundos de su cultura y basando sus esquemas visuales en los códigos en los cuales se mueve, más que imágenes muestra debates abiertos sobre lo que ocurre en su país.

En sus obras se aprecian temas de interés social, como el duro papel al que quedan relegadas muchas mujeres en Japón. Algunas pinturas muestran a mujeres como objetos de juegos sexuales violentos, atadas con correas y amputadas. Con estética del manga, critica desde el mismo medio lo que vienen a ser publicaciones diarias dirigidas a clientes heterogéneos que pueblan trenes allá donde sea.

Este artista representa a un grupo reducido que se arriesga continuamente y que ve cómo su trabajo, en ocasiones, no puede cruzar la frontera hacia otros países por miedo a mostrar los propios conflictos.

Uno de los últimos escándalos se dio en ARCO'06 en Madrid. Aida Makoto vio cómo periodistas y público picaban el anzuelo. Para sorpresa de muchos, una de sus obras mostraba las palabras ETA/GAL sobre la imagen de una hamburguesa. Sin duda, el artista sabía que esas palabras causarían revuelo, había tocado un tema bastante sensible de la historia española reciente. La obra era de pésima calidad pero cumplía con los objetivos que se había planteado: traspasar la frontera japonesa y dar de qué hablar en los medios de comunicación.

Para ello, se sirvió del doble juego de palabras, en España ETA/GAL recuerdan de inmediato el problema político y social; posiblemente se valiera de

esos términos para poder exportar su obra sin que se diera demasiada importancia al sentido que desarrollo a continuación. En Japón, *ETA/GAL* tiene un significado absolutamente distinto; *eta* remite a un par de temas tabú en la sociedad japonesa.

El origen histórico de *eta* en Japón es lejano. Los *eta* eran las familias de trabajadores dedicados a empleos impuros que tenían contacto directo con la matanza de animales, por citar un ejemplo. La manera en que se desarrolla un grupo social totalmente rechazado tiene relación con la prohibición budista del acto de quitar la vida y el sentido de lo puro e impuro de la tradición Shinto.

Actualmente, viene a ser uno de los grupos minoritarios más discriminados de la sociedad: el hecho de nombrar la palabra *eta* es tabú, pronunciarla supone para muchos el peor insulto, lo más bajo. Existen problemas laborales relacionados con este segmento de la sociedad y se dan casos continuos de segregación laboral hasta el punto de que hace unos años estalló un escándalo al darse a conocer unas listas impresas, que compraban las grandes compañías, en donde se indicaba qué zonas eran habitadas por los *eta*. El objetivo era claro: cerciorarse de que en sus empresas no entrara a trabajar nadie relacionado con ellos.

Por otro lado, la palabra *gal* hace referencia a un nuevo grupo social de jóvenes que broncean sus cuerpos y compran ropa de novedad en los grandes centros comerciales de las urbes japonesas. Los más extremos salen continuamente por la noche a discotecas de música tecno y apenas muestran interés por el decoro. En ocasiones hablan a gritos y presentan una inclinación extraordinaria por el exhibicionismo; por mostrarse tan opuestos al decoro japonés se han ganado el puesto más bajo entre la sociedad japonesa que apela a las buenas maneras.

Esa obra, que parecía tan ingenua y tan simple, llama a reflexionar sobre la necesidad de rebasar problemas sociales tan importantes como los grupos minoritarios y sobre el problema de comunicación que los ha convertido en un tabú cultural.

El caso concreto de este artista revela la manera en que, desde los propios códigos, se pueden abrir nuevas perspectivas desde un punto crítico y valiente.

DESIGN FESTA: FUERA DEL ESQUEMA

Design Festa nació bajo las siguientes premisas: sin patrocinadores, sin selección y sin restricciones. Es el festival de “arte contemporáneo” con más visi-

tantes y expositores de Asia. En la edición de invierno de 2005 se reunieron más de 50 000 visitantes y 6 000 expositores.

La idea consiste en concentrar el mayor número de artistas de diferentes campos que quieran mostrar sus obras en el centro de Tokio ante miles de personas y algunos medios de comunicación. No existe patrocinio ni relación con ninguna institución oficial y, a pesar de ello, más que decir que haya sobrevivido sin esa ayuda, ha aumentado de una manera desorbitada las cifras de sus visitas y de artistas expuestos.

La primera edición se efectuó en Tokio en 1994, y en 2006 ya ha superado la edición 23. Se celebra en el mayor centro expositor de Japón: el Tokyo Big Sight, y pueden encontrarse desde artistas visuales hasta músicos, artesanos, diseñadores industriales, *vjs* y *djs*, entre otros.

No hay galeristas ni museos ni curadores. Y eso, a pesar de la asistencia multitudinaria, se hace notar: este festival apenas aparece reflejado en los medios de comunicación de masas. Se sabe de Design Festa por medio de revistas independientes, de *blogs* y del boca a boca. Sólo en ocasiones aparecen breves artículos en algún periódico de largo alcance con la foto de algún artista.

El sistema perdura a través del siguiente esquema: los artistas pagan el espacio que utilizan y pueden alquilar el equipo que requieran durante uno o los dos días en los que se lleva a cabo el festival. No son descartados por un jurado ni por la organización. No existe una preselección ni una idea definida a defender por un director que mantenga un hilo conector. No hay ideología ni catálogo.

No todos los artistas que exhiben son profesionales y la calidad varía considerablemente de unos a otros. A pesar de los pros y contras, hallamos algo realmente especial: un ambiente fresco con muchas ganas de hacer algo distinto, de invertir su propio dinero arriesgando a perderlo por mostrar sus trabajos sin presiones y, además, buscando alguna oportunidad. Cada artista vende y defiende directamente su trabajo. Se permite tomar fotos, aunque la última voz la tiene el artista. Al encontrarse presentes los artistas, puede establecerse una comunicación directa con ellos y la mayoría está dispuesto a ofrecer información sobre su obra; además, puede mantenerse contacto con algunos de ellos en varios idiomas por medio del correo electrónico.

Esto no quiere decir que sólo dos días al año la utopía del artista se haga realidad. Design Festa tiene una sede permanente en uno de los centros del Tokio independiente: el barrio de Harajuku. Ese espacio se llama Design Gallery y funciona a la vez como organizador de ese masivo festival que es Design Festa y como soporte para promocionar y dar cabida a artistas bajo el mismo método, pero en un espacio muy reducido.

Todo esto se desarrolla en un edificio de varias plantas donde se ubica la oficina de la organización, pequeñas salas de exposiciones y talleres de trabajo alquilables por unos días o incluso meses. Este ejemplo marca un paréntesis en lo presentado en este trabajo y abre un debate muy interesante acerca de la necesidad o no de patrocinio en Japón y la desaparición, por lo tanto, de una relación directa entre arte y mensajes de índole política que habitualmente hallamos conectados por medio del patrocinio.

FUENTES CONSULTADAS

- Hayashi, Chikio y Yasumasa Kuroda, *Japanese Culture in Comparative Perspective*, EUA, Greenwood Publishing Group, 1997.
- Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo xx*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- Kasza, Gregory J., *The State and the Mass Media in Japan, 1918-1945*, California, University of California Press, 1993.
- Krauss, Ellis S., *Broadcasting Politics in Japan: NHK and Television News*, EUA, Cornell University Press, 2000.
- Murakami, Takashi (comp.), *Tokyo Girls Bravo*, Saitama, Kai Kai Kiki Corporation, 2002.
- Pharr y Krauss, *Media and Politics in Japan*, Hawai'i, University of Honolulu Press, 1996.
- VV. AA., *Japanese Systems: An Alternative Civilization?*, Yokohama, Sekotac, LTC, 1992.

Recursos electrónicos

- Assmann, Stephanie, "Japanese women's magazines (Inspiration and commodity)". Disponible en <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/Assmann.html> (20 de mayo de 2006).
- Burke, Gregory, "Inside Mediarena: contemporary art from Japan in context", *New Zealand Journal of Media Studies*, vol. 9. Disponible en <http://www.nzetc.org/tm/scholarly/name-110645.html> (15 de abril de 2006).
- Cortazzi, Hugh, "Has Japan changed for better?", *The Japan Times* (versión on-line), 2006. Disponible en <http://www.japantimes.co.jp/> (27 de abril de 2006).
- Dodd, John, "'kcs: The alternative investor: from Pachinko parlors to a high school for dropouts, 59-year-old Akira Fujii is redefining the term 'investment opportunity', 2005". Disponible en http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0NTN/is_63/ai_n13778753 (3 de diciembre de 2005).

- Gatzen, Barbara, "Media and communication in Japan". Disponible en <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/Gatzen.html> 2006/04/26 (1o. de febrero de 2006).
- , "Media ownership and democratic debate in Japan: A look at how politicians and corporations have pressured media to steer clear of hard-nosed reporting critical of business and government", *USC Annenberg Online Journalism Review*, 2003. Disponible en <http://www.ojr.org/japan/media/1043977542.php> (4 de noviembre de 2005).
- , "NHK's vision of Asia", artículo presentado en ICAS 2, Berlín, 2001. Disponible en www.japanesestudies.org.uk/ICAS2/Woehr.pdf (14 de enero de 2006).
- Ishiguro, Kuniko, "Generating equal employment opportunities for female managers: Balancing work and life in 21st Century Japan", *Social Science Japan Online*, 2005. Disponible en <http://newslet.iss.u-tokyo.ac.jp/> (22 de enero de 2006).
- Heartney, Eleanor, "Art: live and public – public art projects – Report from Japan", Brant Publications, 1997. Disponible en http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n3_v85/ai_19223715 (27 de abril de 2006).
- Kawamata, Tadashi, "Mensaje del director", 2005. Disponible en http://www.yokohama2005.jp/en/director_message.php (10 de enero de 2006).
- Kilburn, David, "Advertising insights: Japanese systematic barriers to creative innovation – Issue 001". Disponible en <http://www.japan.com/adventures/newsletter/index001.php> (17 de abril de 2006).
- , "Changing roles of women in Japanese advertising". Publicado por primera vez en *CB News*, núm. 426, 4-10, 1996. <http://www2.gol.com/users/kilburn/women.htm> (13 de enero de 2006).
- , "Twilight of the samurai: Men in Japanese advertising". Publicado por primera vez en *CB News*, 1997. Disponible en <http://www2.gol.com/users/kilburn/twilight.htm> (21 de marzo de 2006).
- Kurose, Yuki, "The strategies used in Japanese advertisement", *ERIC Clearinghouse on Languages and Linguistics*, 2002. Disponible en http://eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2/content_storage_01/0000000b/80/0d/da/d4.pdf (22 de enero de 2006).
- Laurence, Henry, "Public television under threat?: How are NHK, the BBC and PBS responding to the global media revolution", *Social Science Japan Online*, 2001. Disponible en <http://newslet.iss.u-tokyo.ac.jp/> (2 de abril de 2006).
- Loeffler, Carl Eugene, "Video in Japan – Access to Japan", Point Foundation, 1990. Disponible en http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1510/is_n69/ai_9205688 (10 de febrero de 2006).

- Matanle, Peter, "Being in and of the world". Disponible en <http://www.japanesestudies.org.uk/reviews/Matanle.html> (8 de enero de 2006).
- , "The salaryman and Japan's modernity", 1999. Disponible en <http://newslet.iss.u-tokyo.ac.jp/> (13 de marzo de 2006).
- McAuley, T.E., "Inside the world of Japanese TV", 2004. Disponible en <http://www.japanesestudies.org.uk/reviews/McAuley.html> (30 de enero de 2006).
- McNeill, David, "Media intimidation in Japan (A close encounter with hard nationalism)", 2001. Disponible en <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/McNeill.html> (21 de diciembre de 2005).
- McNicoll, Tony, "Risky biz: Pachinko is persuasive and profitable. And with Japan's politicians now pushing for casinos, it just might be a prototype", Japan Inc., 2003. Disponible en http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0NTN/is_46/ai_108722589 (24 de febrero de 2006).
- Myong Chol, Kim, "The expatriate Koreans in Japan: Status and prospects", artículo escrito para *Koreans Abroad*, Korea Forum Symposium at Berkeley Carteret Oceanfront Hotel, Asbury Park, NJ. Disponible en http://cfkap.com/articles/Expatriate_Koreans_in_Japan051502.htm (28 de enero de 2006).
- Phillips, Christopher, "Crosscurrents in Yokohama: The art world's newest international event debuted with an enviable budget, and impressive waterfront site and a sobering mission: to jump-start Japan both culturally and economically – Yokohama Triennale", Brant Publications, 2002. Disponible en http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_1_90/ai_82012870 (23 de marzo de 2006).
- Phillips, Susanne, "Images of Asia in Japanese best-selling manga", artículo presentado en ICAS 2, Berlín, 2001. Disponible en www.japanesestudies.org.uk/ICAS2/Phillipps.pdf (24 de enero de 2006).
- Santiago, Ardith, "Manga Beyond Ukiyo-e, Aesthetics, postmodernism and Japan", Aesthetics and Hermeneutics (UCLA), 1999. Disponible en <http://www.hanabatake.com/research/beyond.html> (15 de marzo de 2006).
- The Japan Times* (comp.), "JAPAN: Abe admits telling NHK to censor TV program", 2005. Disponible en <http://www.asiamedia.ucla.edu/article.asp?parentid=19642> (5 de abril de 2006).
- VV. AA., "Yokohama Triennale", 2001. Disponible en <http://www.jpj.go.jp/yt2001/en/info/index.html> (2 de febrero de 2006).

J-HORROR: LA CONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO EN EL JAPÓN CONTEMPORÁNEO

Fátima M. Castro Rodríguez
El Colegio de México

INTRODUCCIÓN

En un inicio, la idea central de esta investigación planteó el regreso del cabello en el cine contemporáneo de horror como elemento iconográfico relacionado con una nueva forma de ver lo femenino en Japón a fines del siglo xx. Pero a lo largo de la indagación, caí en cuenta de que el motivo era el correcto, pero el camino errado. En Japón, como se verá a lo largo de este trabajo, el elemento femenino en espectros, fantasmas y representaciones de dementes es común y se encuentra arraigado en la instauración misma de una identidad japonesa.

La construcción de identidades descubre sus procesos a la luz del análisis del género cinematográfico que Occidente ha bautizado como *J-horror*. Las cintas estudiadas a lo largo de esta investigación y su contextualización en la actualidad funcionan en el análisis del presente como punto de partida para entender el propósito del discurso filmico y su papel dentro del ámbito social en Japón a fines del siglo xx y principios del xxi.

Los códigos visuales de esta sociedad se subvierten y toman nuevo significado creándose y re-creándose en el nuevo discurso tomado de este imperio de los signos, tal como Barthes se refiriera a Japón en su libro homónimo; esta repetición de esquemas formales trae consigo la instauración de un nuevo código que encuentra su correspondencia en la visión norteamericana de "Oriente".

Los signos empleados en esta narración funcionan como dos caras de una misma moneda, ya que si por un lado buscan precisar el lenguaje de los propios guiones culturales con el fin de adaptarse a la introducción de elementos que redefinen el significado de los roles históricos, al mismo tiempo funcionan como discurso de la periferia, donde a partir de la sobreexposición y exageración de estos antiguos valores se busca producir un nuevo modelo de identidad. Todo lo anterior se ejemplifica a lo largo de la investigación mediante el análisis de las películas.

La reinterpretación de los prototipos históricos trae consigo la separación entre identidad colectiva y la búsqueda personal de la individualidad representada por el apego de una nación a las prácticas sociales heredadas, cuyo valor más profundo y arraigado se encuentra en una concepción tradicional de la maternidad.

La mujer se separa por decisión propia de las convenciones establecidas en el rol de género para constituirse desde fuera de éstas como crítica de los discursos de poder, separándose así de su papel designado dentro de la estructura social y generando para sí espacios donde las lecturas del signo no participan del engaño (o mala fe sartreana), condición de interacción con la esfera de poder.

Así que, del análisis de una muestra de películas en un subgénero cinematográfico, llegamos a otro punto aparentemente muy distinto y muy lejano que en la superficie se muestra como un simple gusto por la adrenalina, pero en profundidad se manifiesta como un miedo terrible a la feminidad que se proyecta en lo “otro”.

RADIOGRAFÍA DEL MIEDO: PLANTEAMIENTOS BIOLÓGICOS Y CULTURALES

El miedo como concepto se encuentra conformado en partes iguales por constructos culturales heredados e instintos biológicos inherentes a la condición humana. Explicar su funcionamiento revela en gran medida los procesos de los que se vale la imagen para impresionar no sólo el sentido de la vista, también para atrapar al espectador en una experiencia totalizadora que tiene su contraparte en los impulsos corporales resultantes del contacto con esta manifestación cinematográfica del terror. Tal como han señalado Tamborini y Weaver: “La representación simbólica nos ha permitido enfrentar nuestros temores en rituales que nos ayudan a lidiar con las diferentes amenazas”.¹ Así, mediante este proceso, homologamos al filme de horror con el rito, ya que los dos reúnen similares características y funciones.

Las facetas e iconografías en las que se despliega el horror se originan en temáticas escatológicas arraigadas con fuerza en el inconsciente humano (dejo abierta la cuestión de si son innatas o adquiridas). Es común reaccionar ante la vista de la sangre y el dolor de un ser vivo; estas imágenes activan en lo profundo el deseo de supervivencia, el cual se maneja como una señal

¹ “Symbolic representations have allowed us to face our fear in rituals that help us cope with different threats”, Ron Tamborini y James Weaver, “Frightening entertainment: A historical perspective of fictional horror”, en Ron Tamborini (comp.), *Horror Films*, New Jersey, Lawrence Earlbaum Associates, 1995, p. 5.

que alerta al cuerpo y lo mantiene en tensión, a la defensiva. La tensión física y psicológica a la que se somete el individuo provoca espasmos corporales y reacciones químicas (que se llevan a cabo en el cerebro) que liberan adrenalina, la cual ocasiona un súbito cambio en la ventana de respuesta frente a lo que se muestra, y la reacción adquiere condición de inmediatez. De este modo, en un filme, la primera secuencia de horror cobra gran importancia, ya que entona el ambiente en el que se desarrollará la cinta. La exhibición de películas de horror pretende enfrentar al participante a una prueba donde sus reacciones se encuentren codificadas de acuerdo con su papel social.

Todos tenemos reacciones instintivas hacia estos elementos, pero el control y expresión de estas angustias se adquieren culturalmente por la convivencia con otros miembros de la estructura social. La manera en que reaccionan tanto el hombre como la mujer ante situaciones de peligro tiene un origen fisiológico. La forma de lidiar con ello se expresa en el contexto del rol de género, ya que adjudicamos escalas emotivas precisas y calculadas para cada una de las partes donde se permite a la mujer reaccionar con exaltación, mientras que en el hombre se exige control y, en el mejor de los casos, pasmo. Estas escalas forman parte de los complejos signos que constituyen los protocolos de interacción social que permiten a los sujetos lidiar con la conmoción que origina el miedo.

Dentro de este esquema, la actitud masculina por excelencia es racionalizar la situación: el personaje masculino siempre busca un origen físico y palpable que desenmascare la amenaza “sobrenatural”, buscará siempre controlar cualquier condición de su entorno: “[...] la muerte ha sido domesticada: morir confirma la absoluta irrelevancia del organismo natural frente al absoluto social”.²

Culturalmente, el papel del varón tiende a la protección del más débil —en este caso, una mujer o un niño, ya que entre hombres el más débil siempre tiende a ser abusado—, por lo que la mayor carga de responsabilidad, en este sentido, recae en la figura masculina. Proteger resulta una palabra cuya magnitud da cabida a muchos otros conceptos como proveer, resguardar, procrear, señales que reflejan su construcción de virilidad y la imagen que debe proyectar socialmente: “[...] para cumplir con las expectativas del papel masculino, el hombre debe ser un ‘buen proveedor’”.³

² “[...] death has been domesticated: dying merely confirms the absolute irrelevance of the natural organism in face of the social absolute”. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, Londres, NLB, 1974, p. 232.

³ “[...] to fulfill a masculine role expectation. A man should be a ‘good provider’”. Peck-Sawyer, “Men and women”, en J.H. Pleck y Jack Sawyer (comps.), *Men and Masculinity*, New Jersey, Prentice Hall, 1974, p. 31.

En el caso de la sociedad japonesa, la vulnerabilidad de la mujer es una de las características más inculcadas y de mayor valor; se puede trazar su origen hasta la literatura cortesana del periodo Heian: “[...] en la literatura cortesana japonesa, la lástima es un componente significativo del amor, y la vulnerabilidad era un atributo extremadamente valorado”.⁴ La debilidad de una de las partes permite la convivencia entre los roles y el desempeño controlado de cada uno, lo que asegura, así, que se perpetúen.

A la mujer se le permite buscar refugio y protección en aquel más fuerte, es su deber exigir esta protección, ya que en ella se encuentra la responsabilidad de subsistencia de la especie y, por lo tanto, de la cultura.

Estos mecanismos puestos en marcha por el horror ponen al descubierto procesos culturales que a la luz de estas imágenes se delatan como explicaciones míticas a las primicias biológicas del ser humano. El binomio reproducción-muerte se presenta en todas las variantes del género de horror, la amenaza constante a la propia supervivencia toma forma en el papel del monstruo o villano tan temido por todos, y en el caso del *J-horror*, la imagen femenina ajena a la construcción tradicional del rol de género.

El horror funciona, de esta forma, como una purga de los miedos inconscientes a la proximidad y a la generación de vínculos con esta nueva figura extraña y alienante. En la sociedad japonesa, la comunicación cotidiana se percibe distante⁵ y hasta cierto punto con tintes de aversión a la corporalidad; por eso el cine de horror japonés tiene esa poderosa capacidad de generar empatía, ya que busca, como lo referíamos con anterioridad, depurar el miedo a la proximidad física y, por tanto, lograr que se establezcan relaciones de cercanía que fundamenten y perpetúen la existencia de los procesos sociales.

En Japón, como en otros países, la existencia de espíritus y seres sobrenaturales funciona como sustento de una realidad histórica que está siempre presente en el discurso de la convivencia cotidiana. Lo anterior se entiende como el legado cultural de los antepasados, que siempre pesa sobre las nuevas generaciones; es responsabilidad de éstas mantener el sistema, mientras

⁴ “[...] in Japanese court literature, pity was a significant component of love, and vulnerability was a highly valued trait”. Margaret Childs H., “The value of vulnerability: sexual coercion and the nature of love in Japanese court literature”, *The Journal of Asian Studies*, vol. 58, núm. 4, noviembre de 1999, p. 1077.

⁵ Los protocolos de interacción de los actores son en extremo codificados; implican la deducción de la edad, *status* social y económico por medio de los signos visuales que proporcionan las partes (vestimenta, ademanes, entre otros), las cuales conforman códigos complejos que orientan al hablante sobre cómo dirigirse a un tercero. De igual manera, el contacto físico es muy mal visto y es impensable entre desconocidos.

que el fantasma del fracaso siempre persigue a los sucesores de los antiguos modelos sociales. La falsa ilusión de avance tan arraigada en la modernidad del siglo xx, aunada a la aparente “permanencia” de la tradición, crean temporalidades ficticias que, en origen, reflejan las mismas dudas y preocupaciones suscitadas ante la resistencia de los individuos frente a la estructura de poder.

La presencia tan marcada de arquetipos visuales⁶ que construyen el imaginario de un género como el *J-horror* se vuelve sintomática de un problema nuclear en la escala de valores tradicionales japoneses. La introducción de nuevos comportamientos provenientes de Occidente y de otros países del Este asiático provoca un resquebrajamiento en el esquema social heredado que induce así un desajuste que se traduce a todos los niveles de poder en Japón: “[...] de igual manera, el feminismo es visto simplemente como una idea prestada de Occidente que poco preocupa a los auténticos intelectuales japoneses y ciudadanos comunes”.⁷

A partir del desarrollo de nuevos modelos, se hace patente que la juventud no tiene necesidad (ni ganas) de establecer lazos afectivos ni de proximidad con otros actores sociales; esto se convierte en la amenaza principal a la estructura de la sociedad, de ahí que surjan discursos generacionales que busquen retroceder el avance de estas conductas de resistencia, como el caso de Nakata Hideo, o que, por el contrario, apoyen la ruptura de las identidades prototípicas de nacionalidad y de género, evidente en la réplica de Shimizu Takashi.

JAPÓN: UNA INTRODUCCIÓN A LA CULTURA DEL MIEDO

Desde siempre, la vida diaria en Japón se ha encontrado y continúa inmersa en un mundo lleno de espíritus y fantasmas. Se les rinde tributo a los antepasados, quienes conviven en el ámbito diario con la familia, y es así como se combinan las esferas de lo material e inmaterial, creando un espacio intermedio donde aparentemente todo es posible.

Existe una diferenciación entre estas esferas, pero las dos conviven en una misma dimensión espacial y temporal —el pasado se mezcla con el presen-

⁶ Este grupo de arquetipos (largo cabello negro, tez pálida, entre otros) toman forma en la imagen de la *yūrei* (espectro).

⁷ “[...] feminism too is seen simply as another borrowed idea from the West of little concern to authentic Japanese intellectuals and ordinary citizens”. Lisa Bloom, “Gender, race and nation in Japanese contemporary art and criticism”, en Nicholas Mirzoeff (comp.), *The Visual Culture Reader*, Nueva York, Routledge, 2005, p. 223.

te—. “Una parte de la japoneidad de los japoneses es la incuestionable y hasta casual aceptación del pasado como una parte definitiva de la vida contemporánea.”⁸ Así que no es extraño que el cine obtenga su trama e imágenes de la cultura popular japonesa.

La forma más “fiel” (en un sentido más apegado a lo japonés) que Occidente tiene para relacionarse primariamente con la cultura japonesa son las historias sobrenaturales recopiladas por Lafcadio Hearn⁹ en su libro *Kwaidan (Kaidan)* o historias de lo sobrenatural, un gran número de leyendas de espíritus, monstruos y fantasmas surgidas en el periodo Heian —mismo periodo que trae consigo el ideal de belleza cortesana de la mujer pálida de largos cabellos azabache—, indicativo de la relación de la imagen con la palabra.¹⁰

Asimismo, existen otros libros que han ampliado el acervo de leyendas de espíritus, aparecidos y fantasmas que con escrupuloso orden los japoneses han creado para clasificar este mundo fantástico —y a veces terrible— que no es que transgreda la esfera de lo humano sino que es una con ella en perfecto equilibrio. Hablamos aquí del *Nihon yōkai taizen* y el *Tosanjinnyawa*,¹¹ por mencionar algunos de los principales, de los cuales obtenemos importantes indicios para entender la diferencia entre espíritus y fantasmas que llega hasta nosotros desde el Japón tradicional.

En el imaginario japonés, existe un gran número de seres sobrenaturales, entre los que destacan las *yūrei*,¹² de las cuales se ocupa particularmente esta investigación. Al respecto, podemos decir que no son espíritus sino voluntades atrapadas entre estas dos esferas (el mundo de los vivos y el mundo de los espíritus) por un deseo de venganza que les otorga materialidad. Éstas (*yūrei*) son las mujeres que forman parte del presente estudio. El cabello es la voluntad que anima a este ser que horroriza, que es deforme y se retuerce

⁸ “A part of the japaneseness of the Japanese is this unquestioning and even casual acceptance of the past as a definite part of the contemporary life.” Donald Richie, *Japanese Cinema*, Nueva York, Anchor Books, 1961, p. 123.

⁹ Explorador inglés que, maravillado por Japón, se decide a vivir el resto de su vida en este lugar, y de todo lo que conoce manda libros a Occidente, entre los que destacan el *Kwaidan (Sobrenatural)* y *Kokoro (De la espiritualidad)*.

¹⁰ En Japón la palabra forma parte de la imagen, son una, y como tal, no se pueden separar, ya que no se entendería la complejidad del discurso, mientras que en Occidente la palabra en la mayoría de las ocasiones funge sólo como tipografía que, suprimida de la composición, no modifica en forma tan radical el discurso.

¹¹ Esto en general es un condensado de todos los libros estudiados para este ensayo.

¹² Estos espíritus son voluntades atrapadas, las cuales toman materia para llevar a cabo una venganza. También, son aquellas personas que no entienden su paso a la muerte y se quedan atrapadas en el mundo de los vivos.

como muestra de la corporeidad —o, mejor dicho, corporalidad— de su demencia.

IDENTIDADES: NACIONALIDAD Y GÉNERO EN JAPÓN

Es difícil ser un individuo en Japón.

Murakami Haruki

En el caso particular de Japón, la creación de identidades de género está fuertemente arraigada a la construcción de la identidad nacional, esto se hace patente en el ejercicio de artistas contemporáneas como es el caso de Aoshima Chiho, Takano Aya y Mori Mariko, por mencionar algunas dentro del amplio universo de artistas que buscan descifrar el papel que tiene la mujer dentro de la sociedad japonesa actual. Hablando de artistas que trabajan en esta misma línea, Bloom señala: “Lo que conecta sus trabajos es la preocupación de cómo la cultura visual —fotografías y películas— representa sitios controvertibles en los que se escribe la historia nacional, así como el significado e impacto de las nuevas y viejas políticas de cómo se olvidan y recuerdan las vidas de las mujeres en Asia, Japón y sus diásporas”.¹³

Dado lo anterior, es posible considerar que se pretende por parte de estas creadoras develar la función de cada uno de los roles, no como constructos culturales opuestos sino como catalizadores mutuos en una reacción social controlada: “Lo que es particularmente significativo es cómo las artistas, incluyendo a Shimada y Ohura, entre otras, usan su arte como una forma de criticar el papel crucial que el Estado tiene en la formación de contenidos de la historia nacional de Japón al establecer límites en la forma en que se recuerda el pasado”.¹⁴ Estos modelos son interdependientes y se apoyan el uno al otro para seguir existiendo. Al mismo tiempo, esta interacción sirve de sustento a la estructura social. No es una interacción sencilla, puesto que siempre se busca resaltar las oposiciones de uno y otro modelo.

¹³ “What connects their work is a concern with how visual culture —photographs and films— represent contentious sites where national history is written and the significance and impact of new and old politics of remembering and forgetting on the lives of women in Asia, Japan and their diasporas”. Bloom, *op. cit.*, p. 224.

¹⁴ “What is particularly significant is how artists including Shimada and Ohura, among others, are using their art work as a way to critique the crucial role the state plays in shaping the content of Japan’s national history by also setting limits on the style in which the past is remembered”. *Ibidem*, p. 219.

En realidad, lo que logran estas oposiciones es una especie de modelo comparativo que construye el papel en cuanto a lo que no es: “[...] el reconocimiento de las diferencias sexuales es el reconocimiento de que la mujer es otra aparte de no-hombre”.¹⁵ Es decir, popularmente se considera que las mujeres, por no tener pene, no son valientes, de ahí que se construya la imagen de lo femenino basada en esta oposición como “diferencia” sexual.

Es algo similar a un discurso de buenos y malos, en el que si desaparece la figura del villano el esquema completo se resquebraja, ya que no hay contra quién luchar; algo parecido sucede dentro de las interacciones de género. La mujer es la primera en debatir su papel histórico. El hombre contribuye al resquebrajamiento del sistema social. Sin embargo, al ver que las funciones asignadas culturalmente a su género no aplican en este nuevo esquema, comenzará a crear modelos en oposición a la nueva figura femenina. Como ejemplo tenemos el surgimiento de la cultura *kawaii* y sus seguidores, los *otaku*, cuyo infantilismo exacerbado pretende congelar en el tiempo a estos perpetuos adolescentes que se niegan a participar de las funciones sociales designadas para su clase (en el sentido más amplio del término).

La figura femenina aparecerá como enemiga —se instituye como amenaza— ya que tambalea la estructura en la que se fijan dichos papeles. La amenaza se neutraliza, se purga en el inconsciente, porque a la que se ataca es a la mujer adulta e independiente. La mujer que proponen estas películas es la oposición a la mujer que representa los valores “tradicionales”.¹⁶

El hombre neutraliza este miedo por medio de su representación; de esta forma, se hace de una válvula de escape que canaliza la ansiedad que le provocan las relaciones interpersonales consiguiendo así aproximarse a la mujer.

Estos miedos se representan en la figura del hombre atacado. Huelga decir que la amenaza que le impone esta nueva figura en formación es la única alerta que necesita para poner en marcha mecanismos de defensa que le impiden establecer un diálogo con este nuevo signo. Existe, sin embargo, la sensación de querer terminar con el antiguo esquema, sin lograr desembarazarse del tradicional que sigue desnivelando la balanza.

¹⁵ “[...]the recognition of sexual difference is the recognition that woman is other than not-male”. Janet Walker, “Psychoanalysis and feminist film theory”, en Diane Carson *et al.* (comp.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 87.

¹⁶ A pesar de que los directores de las cintas estudiadas no han proporcionado información directa acerca del papel de la mujer en sus películas, se entiende que hay un énfasis en retomar la representación tradicional del fantasma y rescatar las leyendas populares sobre el mismo tema.

LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

El impacto de la tradición popular en el cine de horror japonés ayuda a enriquecer el acervo visual cinematográfico, estableciendo códigos visuales que contribuyen a afianzar lazos empáticos entre la obra y el espectador. En esta línea encontramos el trabajo de cineastas como Nakata Hideo y Kobayashi Masaki, quien, con *Kaidan*¹⁷ (*Kwaidan*), es, visualmente hablando, la influencia principal en el trabajo de Nakata.

Kobayashi recrea en su filme *Kaidan* cuatro historias del libro homónimo de Lafcadio Hearn (“El cabello negro”, “La dama de las nieves”, “Hoichi sin orejas” y “El fondo de la taza de té”), en el que gran parte de su influencia visual se deja entrever creando un perfecto balance entre la trama y la imagen. Como en un manuscrito, al más puro estilo de las imágenes cortesanas producidas en el periodo Heian,¹⁸ las imágenes y la historia son un binomio inseparable mediante el cual Kobayashi teje el hilo conductor del relato.

Este mismo estilo narrativo es el que retoma Nakata Hideo para construir sus filmes. En sus inicios (me refiero a sus primeros trabajos, *Ringu 1* y *2*, y *Chaos*) es un poco insípido y se nota una búsqueda por la línea de ensayo y error. Al tratar de encontrar un estilo propio, copia aquel de su predecesor y se siente un poco acartonado en el desarrollo visual de sus personajes; paulatinamente se vuelve cada vez más depurado y alcanza la cumbre de la perfección en su película *Agua oscura* (*Honogurai mizu no soko kara*).

La pureza de la imagen se combina con una trama limpia y sencilla que introduce al espectador al Japón cotidiano, y logra fuertes sobresaltos en el público, ya que un elemento común, como una mancha de humedad, es el detonante de una serie de sucesos que provocan gran sobresalto en el auditorio. Apoyado en una trama aparentemente superficial, Nakata entreteje los motivos profundos detrás del guión —una búsqueda abocada de tanto en tanto al quehacer autobiográfico— con los cuales el espectador se siente identificado.

El cine se convierte en la arena de representación social, ya que en él se explayan con detalle los más profundos miedos y anhelos de los actores que día a día interactúan para generar redes de significado que mantengan la estabilidad de la estructura social. Se borran los límites críticos que permiten terminar con una posible alineación de la estructura dominante:

¹⁷ Obra representativa del género de horror.

¹⁸ Este nuevo esquema pictórico surge entre las cortes y es mayormente patrocinado por las mujeres, las cuales son las depositarias de la cultura japonesa.

El cine ha logrado exitosamente fundir a los sujetos en sus funciones sociales, de modo que aquéllos completamente incorporados, ya sin conciencia de ningún conflicto, disfrutan su propia deshumanización como algo humano, como la dicha de la calidez. La interconexión total de la industria cultural, sin omisiones, es una con la total falsa imagen social.¹⁹

Formalmente las películas del *J-horror* son idénticas, se sigue al pie de la letra una misma fórmula visual,²⁰ lo cual da una indicación, una pauta para entender la motivación detrás de esta necesidad creativa. La construcción del estereotipo femenino es paralela a la del género cinematográfico, un esquema de sencillos pasos que permite el desarrollo mecánico. Es una forma estable cuyo énfasis se concentra en el proceder de acuerdo con las reglas, en este caso del género cinematográfico, pero que se entienden también como las reglas marcadas por la sociedad.

Las naciones del Este asiático se han dado a la tarea de reproducir el modelo cultural hegemónico; así, podemos encontrar copias²¹ de este género cinematográfico en lugares como China o Corea. ¿Qué necesidades llena esta exigencia, por qué se repite el modelo japonés y no se crea uno propio? Tal vez al ser una esquematización de la representación social, como la mayoría de los casos, el estereotipo cultural se torna en la adopción de esa nacionalidad “truncada”. Asia se vuelve un concepto cada vez más desdibujado, así que no hay gran diferencia para aquel que copia el modelo (ya que es sólo forma sin contenido).

¹⁹ “The film has succeeded in transforming subjects so indistinguishably into social functions, that those wholly encompassed, no longer aware of any conflict, enjoy their own dehumanization as something human, as the joy of warmth. The total interconnectedness of the culture industry, omitting nothing, is one with total social delusion.” Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, Londres, NLB, 1974, p. 206.

²⁰ Por esta fórmula visual nos referimos a la presencia de la figura de un victimario hiper-masculinizado, una víctima débil que mutará posteriormente en un fantasma vengativo y el retrato de adolescentes y de adultos jóvenes del Japón contemporáneo.

²¹ Se retoma el mismo esquema (evidencia de que se conoce el original y por tanto sí hay una clara función de “copia”) y en algunos casos, como ejemplo el caso de Corea, se realiza la misma película sin llevar a cabo adaptaciones locales al guión o la imagen, en contraste con el caso estadounidense donde se adaptan los localismos más crípticos sin perder ese corte de exotismo.

LO FEMENINO EN LA IMAGEN: EL CUERPO VISTO
DESDE EL J-HORROR

En cierto punto, la imagen y la palabra se topan con una disyuntiva y la riqueza del discurso visual se ve entorpecida por conceptualizaciones provenientes del lenguaje, así que, paralela a la trama, en la que el signo cobra significado, hay que destacar la autonomía y riqueza de la imagen como polarización de la sociedad que representa.

La afectividad y la comprensión en el ser humano son anteriores al lenguaje; existe una profundidad en la experiencia que al pasar al lenguaje, por medio de la abstracción, no se conserva íntegramente. Por ello, es necesario asentar todos los aspectos del fenómeno que se transmite por medio de la imagen cinematográfica, tal como se presentaría en un estudio que en un primer momento dirija la mirada hacia la totalidad de lo experimentado y, posteriormente, lo explicita.

¿Cómo es posible expresar la afectividad por medio de una imagen? A pesar de que sentimientos como la tristeza o la alegría pueden no ser tan problemáticos, en cuanto a la representación icónica se refiere, la angustia —por ejemplo— carece de un elemento recíproco (la sonrisa, el llanto) que aluda a la radicalidad de la vivencia.

La serie de elementos anquilosados en la experiencia angustiante de lo “otro” encuentran cauce por medio del cuerpo. El cuerpo es lo que me permite estar en el mundo, no “soy” en mi cuerpo, sino con mi cuerpo. El cabello aquí funge como extensión corporal, no como las extremidades, sino como un límite que empieza a dejar de ser sujeto para convertirse en cosa (sabemos que el cabello continúa creciendo después de la muerte).

Al momento de advertir un cabello largo y ondeante surge la experiencia de aquello que se desborda, de aquel ser que no es nada (en cuanto desconocido) y se vierte completamente hacia el exterior.

En lo que se refiere a la comprensión como modo de ser —como en la “apertura” de Heidegger— hay un cierto trato en el que el cabello se “aparece” como “útil”. Es una parte de nosotros que, sin embargo, manipulamos como objeto externo (el cabello mismo no es sensible, solamente el cuero cabelludo). El sentido de los “útiles” se devela propiamente al usarlos, conoce más lo que es un lápiz quien ha escrito con él que quien ha leído un tratado al respecto. En esta línea, podemos ver que la manipulación del cabello expone una relación paradójicamente con uno mismo, ya que es elemento externo a nuestro cuerpo, pero refiere a nuestra identidad. Acaso no sea casual la importancia del cabello para las mujeres del Japón tradicional (ya que éste determina su *status* económico y marital).

En el video²² que se muestra dentro de la película *El aro*, vemos a una mujer en un ámbito privado que cepilla su cabello. Aquí, el simbolismo se refiere a lo interior, lo oculto, aquello que sólo nos atrevemos a imaginar: se la ve a ella de frente cepillándose. Aquí, el cabello, como se muestra en el interior de una estancia, no cubre la cara como en el caso de Sadako, quien exterioriza lo interior; el cabello la cubre dejándola sin individualidad, hablando por ella, dándole identidad únicamente en su género.

Lo que asusta aquí es que, al retirar la individualidad que otorgaría el rostro a este personaje, se extrapola lo particular hacia lo universal; aunque hay una clara identidad de género, representada por el cabello, ésta no se individualiza, y así se da a entender que Sadako no es la única mujer mala, sino que todas las mujeres tendrían la semilla de la maldad en potencia, convirtiéndose así en objeto del temor masculino.

Como último punto de este apartado, cabe señalar la experiencia del mal como cuestión ontológica en las imágenes del horror japonés en contraste con la cultura judeocristiana. En Occidente, el ser —en sentido filosófico— se transforma al elegir la bondad, por ello desde los Padres de la Iglesia el mal es un problema, una realidad inexplicable desde sus categorías neoplatónicas. La solución al problema radica en que no existe el mal ontológico, al contrario de lo que afirman los maniqueos (a manera de coprincipio), sino simplemente es el mal moral, un apartarse del camino divino posibilitado por el libre arbitrio. Prueba de esto es que incluso la figura de Satanás es mala por decisión propia.

En *El aro*, en *La maldición* o en *Agua oscura* puede comprobarse lo anterior. Estos niños, a diferencia de lo que cabría esperar en una típica historia occidental, no son meros espíritus atormentados, como puede verse con Sadako en *El aro*. Esta maldad se expresa con distintos recursos, como los ojos en blanco (la ausencia de mirada y por tanto incapacidad de compene-

²² Después de un largo momento de estática, surge en pantalla una imagen redonda parecida a una luna llena. Esta primera imagen engañosa se revela como algo más, un pozo tal vez, ya que desde las sombras una figura se asoma temerosamente y nos mira desde arriba. El video da la impresión de haber sido visto y copiado en múltiples ocasiones ya que permanece en la imagen el grano muy reventado y hay estática. Posteriormente, aparece una mujer ante un espejo oval cepillando el cabello; durante algunos cuadros el espejo cambia de posición a la derecha, regresa a la izquierda y nos muestra la imagen de una niña de largos cabellos vestida de negro. La pantalla se llena de caracteres *kanji* para después pasar a imágenes de una serie de individuos en la ladera de un volcán lamentándose y retorciéndose. Una figura con la cara cubierta se encuentra al borde de un precipicio, apunta hacia algo que no podemos ver, inmediatamente después se presenta el *close up* de un ojo en donde se refleja el ideograma de *sada* al revés, el ojo parpadea, pero el signo se mantiene en el mismo lugar. Una toma abierta exterior nos muestra un pozo sin cubrir, la estática regresa y el video termina.



Figura 1. Fotograma de la película *Ringu* (1998), dirigida por Nakata Hideo. Sólo aquellos que se encuentran a punto de morir logran mirar a Sadako a los ojos

tracción con un otro) y por supuesto el cabello, que colocado al modo de una cortina cubre precisamente el rostro, único aspecto del cuerpo que encarna la dimensión de persona, su individualidad (véase la figura 1). Este rasgo característico del personaje (su maldad) se vuelve muy difícil de comprender para el espectador occidental, ya que no entiende que un individuo sea ontológicamente malo; para él, el mal es una cuestión derivada del libre albedrío cristiano.

De este modo, se refuerza el simbolismo de lo que se interpreta como papel femenino. Nakata, en sus películas, pone un marcado énfasis en el valor de la maternidad, es así como una y otra vez pretende mantenerse aquello que se cree tradicional (se rescata el horror, que es uno de los elementos fundamentales en los que se basa la construcción de la identidad japonesa). La mujer debe permanecer en el ámbito privado y su abnegación e instinto materno son misterios sólo de ella y para ella; así, aparece Sadako como contraparte de la figura materna tradicional y se establece como el producto de la infidelidad y la omisión de la tradición.²³

²³ Se considera un rasgo de occidentalización el concebir una hija fuera del matrimonio o el ser infiel, de ahí que Sadako se vuelva la encarnación de todo lo que atenta contra las bases de la sociedad japonesa tradicional.

EL ARO (RINGU)

La película de Nakata Hideo, basada en la novela homónima de Suzuki Kōji,²⁴ narra la historia de una videocinta maldita que, tras un aviso telefónico, mata después de siete días a quienes la ven.²⁵ Antes de ahondar en los detalles de la trama, cabe señalar grandes diferencias entre la novela de Suzuki y el guión que Takahashi Hiroshi realiza para Nakata Hideo. La primera de ellas es importante y de gran pertinencia en el análisis de género: en la adaptación cinematográfica, el protagonista, Asakawa Kazuyuki, es convertido en mujer, Reiko; el otro personaje, Takayama Ryūji, que en la novela resuelve el misterio junto con Asakawa Reiko, ya no es solamente un amigo, sino su ex cónyuge.

Estos cambios aparentemente intrascendentes para la trama hacen que el discurso de la película amplíe su espectro de análisis, como ya mencionábamos, hacia ciertas cuestiones de género que serán exploradas por el propio filme; esto se aúna a detalles posteriores, como el hecho de que en la versión cinematográfica quien mata a Sadako²⁶ es su propio padre, mientras que en la novela esto no se especifica.

Debido a la muerte de su sobrina, supuestamente provocada por el video, Asakawa Reiko comienza a investigar la leyenda urbana ejerciendo su oficio periodístico. Tras dar con el video y verlo, recibe el telefonema sobrenatural. Cabe notar que el último cuadro del video muestra un aro luminoso sobre un fondo negro. La situación se torna más peligrosa cuando Yoichi, su hijo, encuentra el video y lo pone.

Reiko entonces recurre a su ex marido, Ryūji, para investigar los orígenes de la cinta y descubrir la manera de evitar tanto la muerte de Yoichi como la suya. Al seguir las pistas a partir de ciertas imágenes que aparecen en el video, los ex cónyuges dan con la historia de Sadako, una niña cuyo nacimiento está rodeado de calamidades que afectan a todos los habitantes de la zona. Al hablar con los padres de Sadako, Reiko y Ryūji averiguan que aparentemente la niña era malvada sin motivo, simplemente nació así, y que en vano la internaron en un hospital psiquiátrico.

Al final de la película, Reiko y Ryūji dan con el pozo donde Sadako fue brutalmente lanzada hacia su muerte. Sin embargo, al descender por el pozo, Reiko encuentra el cadáver incorrupto de la niña; al tocarlo, comien-

²⁴ *Ringu* es una serie de cuatro libros, entre los que destacan *Ringu* y *Loop*. De los filmes sólo *Ringu* y *Ringu 0* se basan en la serie escrita.

²⁵ *Ringu* es un neologismo de Suzuki que es a la vez una onomatopeya del timbre del teléfono y un juego de palabras con la voz inglesa *ring*.

²⁶ *Sadako* en japonés significa "castidad" o "pureza".

za a recibir imágenes, entre las que destaca el padre de Sadako lanzándola al pozo y tapiándolo. El aro luminoso, lo último que ve Sadako antes de morir, es el halo formado por la luz exterior y la tapa del pozo. Tras compartir su historia, el cadáver se desintegra.

No obstante, contra lo que se esperaría, éste no es el final. El espectro no calma su ira tras la resolución del misterio y regresa por conducto de un aparato televisivo y mata a Ryūji. Lo único que puede mantener a salvo a quien ha visto el video es hacer una copia.

Al final de la película, Reiko hace que Yōichi copie el video. Paradójicamente, la única forma de protección contra este ente se vuelve la reproducción y copia del video (reproducción como alusión al rol biopsicosocial que representa la maternidad), y la única forma de sobrevivir es integrarse a la cadena social que se genera mediante la distribución del video.

Es importante señalar que, en otras películas del género, pueden verse algunos paralelismos con las otras cintas del género analizadas en este trabajo: en *Agua oscura* la madre divorciada es atacada por la hija de la adúltera, mientras que en *La maldición* la adúltera y su hijo (supuestamente producto del adulterio) regresan a consumir su venganza por medio del asesinato de todos aquellos que entran en contacto con la casa que habitaban.

Es notorio cómo en *El aro* la mujer tiene un papel primordial, como núcleo de la familia que intenta proteger. De este modo, aparentemente Reiko lleva a cabo el papel que le corresponde; sin embargo, no de la manera habitual, puesto que es una mujer trabajadora e independiente,²⁷ alejada de esta figura de oposición arraigada en el tradicionalismo social japonés.

Desde la perspectiva de Reiko, la película es una especie de *bildungsroman*²⁸ en la cual la protagonista realiza una investigación, un viaje, para llegar a reconocerse a sí misma en Sadako. Parte del discurso social que subyace en la narrativa de *El aro* radica en la juventud de los protagonistas. El matrimonio de Reiko es un error que resulta en un saldo negativo: hacerse cargo de un hijo cuando no está lista psicológica ni económicamente, sin contar con el apoyo de Ryūji, con quien no mantenía contacto alguno hasta antes de estos sucesos.

¿Por qué Reiko sufre esta desventaja frente a su ex marido? ¿Qué hizo ella para merecer la carga que lleva? Al igual que Sadako, no son sus acciones las

²⁷ De ninguna manera se menciona a la protagonista como modelo único (o única mujer) independiente del Japón contemporáneo, ni se ataca, por otro lado, la libre elección de la mujer por un estilo de vida hogareño.

²⁸ La *bildungsroman* originalmente se refiere a la novela de aventuras en lengua alemana, donde el personaje —usualmente una mujer—, a lo largo de distintas aventuras, se descubre a sí mismo. Posteriormente, al término se le da un uso más amplio para referirse en general a las novelas de autodescubrimiento.

que la convierten en objeto de violencia —quizá en ambos casos sea una violencia social, si recordamos que los padres de Sadako sufrían constantes presiones de los vecinos—, sino su propia condición.

Una característica fundamental de Sadako es que se oculta bajo la espesa cortina formada por su largo cabello negro. Este elemento visual refuerza la feminidad como lo otro no presente, como la alteridad invisible. Al final de la película, Reiko descubre el cabello del cadáver de Sadako para exclamar “¡Eres tú!”. Sólo tras retirar el cabello —el constructo cultural—, Reiko puede reconocer a la niña y, metafóricamente, a sí misma. Posteriormente, el hombre queda nulificado por la propia Sadako y Reiko queda a salvo transmitiendo el mensaje. Parece que una lectura de la trama como discurso de género podría no ser tan aventurada, sobre todo si consideramos los cambios realizados específicamente para la película.

Otro factor importante es la imposibilidad de la familia de “defenderse” de Sadako. A lo largo de su historia, hay un intento de los padres de neutralizarla a través de espacios sobredeterminados, lugares donde puedan ocultarla de la mirada pública que no soporta la diferencia (en el sentido ontológico que le da Deleuze, es decir, como diferencia en sí misma y no con respecto a otra cosa).

Mediante su encierro en distintos lugares de la casa y luego en un hospital psiquiátrico, Sadako sigue siendo un reto para la comprensión. Sólo, aparentemente, en su última morada, el pozo, Sadako queda determinada (o sobredeterminada). Sin embargo, como se ve en la película, el pozo tampoco es capaz de contenerla. Y ni siquiera un video puede “determinarla”, pues es capaz de salir de la pantalla de televisión para matar a Ryūji.

Es pertinente apuntar que esta escena también fue creada por el guionista para el filme, lo cual apunta a la intención del director de mostrar esta faceta de Sadako (por un principio hermenéutico hay que conceder en principio una coherencia detrás del discurso y no apresurarse a suponer que se trata de un mero recurso para alargar el suspenso).

Como puede verse, la película tiene una lectura como reflexión entre lo público y lo privado y las funciones de género de acuerdo con este binomio. La mujer moderna violenta este orden y a partir de ahí surge una tensión que debe ser resuelta. En este sentido Sadako no es un mero personaje, lo cual explicaría las circunstancias sobrenaturales que rodean su nacimiento. En cierto modo es una fuerza, oscura en un inicio por incomprendida, que deviene malvada sólo tras sufrir violencia familiar y social.²⁹

²⁹ La maldad ontológica no necesariamente tiene que ser de origen, sino que puede ser el resultado de una corrupción. La diferencia que tendría respecto de la maldad moral es que,

Ésta parece ser la interpretación que Nakata realiza de la novela, conclusión que surge tras analizar algunos de los elementos visuales ya mencionados y los diversos cambios introducidos en el guión; así, mientras la novela de Suzuki es un *technothriller*, la película tiene un trasfondo más significativo. La generadora y guardiana de la identidad, la mujer, al parecer comienza a preguntarse por su propia identidad, y al igual que en la realidad, no hay una respuesta unívoca.

AGUA OSCURA
(HONOGURAI MIZU NO SOKO KARA)

Nakata retoma la narración de sus películas anteriores para construir su mejor trabajo a la fecha, *Agua oscura*. Esta película sirve como punto de contacto de toda su labor filmica, la cual reúne una serie de elementos que invariablemente han aparecido de forma constante en su trabajo, como la figura del padre —siempre ausente pero en torno al cual gira el eje de la película—, el agua y, el más importante de todos, el cabello.

Al inicio del filme, el horror adquiere un cariz puramente psicológico que introduce al espectador en problemas comunes del Japón contemporáneo: el divorcio, la inserción de la madre soltera en el ámbito laboral, la escasez de vivienda y el alto precio de la vida en la ciudad. Esta trama que poco a poco se convierte en un temor irracional, envuelve a las protagonistas en situaciones de pánico absoluto.

Agua oscura relata la historia de una mujer (Mitsuko) en proceso de divorcio y de su hija (Ikuko) de siete años. Mitsuko se encuentra en una pelea legal por ganar la custodia de su hija, mientras su ex esposo, un hombre dominante, se vale de cualquier treta para demeritar el desempeño de su ex esposa y así, a manera de venganza por el divorcio, arrebatarse la custodia de Ikuko. Al tratar de rehacer su vida, Mitsuko consigue un empleo como editora de libros y después de muchas dificultades halla alojamiento para ella y su hija. Al inicio ocurren situaciones molestas que paulatinamente avanzan hacia el campo de lo extraño. Misteriosas filtraciones de agua en el techo impiden a Mitsuko vivir en forma tranquila; su desesperación aumenta con las constantes apariciones de una niña de largo cabello, lo que la orilla a

en este caso, la estructura original se transformaría en otra que de suyo propiciaría actos malvados. Dicha estructura resultaría completamente determinante para el individuo al momento de proyectarse en el mundo (existir). La libertad —o posibilidad— es una condición necesaria para poder hablar de mal moral y, en este caso, se encuentra ausente.



Figura 2. Fotograma de la película *Agua oscura* (2002), dirigida por Nakata Hideo. Las constantes goteras y manchas de humedad comienzan a desesperar poco a poco a las inquilinas

considerar la mudanza. Su abogado la convence de permanecer en la casa, ya que un cambio de domicilio se percibiría como signo de inestabilidad ante los tribunales, y podría perder la custodia de su hija. Mitsuko e Ikuko permanecen en el departamento, decisión que cobraría la vida de una de ellas.

A pesar de manejar una trama sencilla, que a ratos se complica por la introducción de elementos “sobrenaturales”,³⁰ estos giros y nudos ayudan a entender las historias que paralelamente se desarrollan y que nos dan una perspectiva más amplia de los hechos.

Nakata reconstruye en una de estas historias (que finalmente convergen en una) la semana anterior a la muerte de la misteriosa niña de cabello largo. Por medio de recuerdos impregnados en objetos y documentos borrosos, el director desenvuelve esta historia paralela manejada por primeros planos y tomas muy amplias que ubican a este ente como un ser vivo. De igual manera, es por demás acertada la forma en que combina los dos movimientos anteriores con cámaras subjetivas que dan individualidad al carácter de esta niña y ubican la dirección emocional del personaje.

³⁰ Es natural en el *shintō* la convivencia diaria con los espíritus de los que ya se han ido; pongo entre comillas “sobrenatural” porque, como occidental, así es como percibo estos sucesos.

Cabe destacar el acertado uso cromático que Nakata otorga al filme. La selección de colores corresponde a una clara distinción de lugares y tiempos. En principio, esta paleta monocromática puede parecer simple, pero mientras se desarrolla la trama se comprende hacia dónde se dirige el esfuerzo. El uso de matices en gris extrapolados al blanco y al negro introducen la angustia emocional y la opresión que viven Mitsuko y su hija, mientras que los ocres tendientes al sepia relatan la historia de la niña del cabello largo, ubicando al hecho en un pasado, cuya acción aún no concluye.

Exactamente al final de la película se devela a Ikuko como narradora de la historia; sus ambientes son azules y verdes y remiten al agua limpia. Estos colores también dirigen a pensar en la nostalgia y el final esperanzador, elementos que Nakata emplea para dar cierre a la historia.

El uso acertado del color permite establecer lazos empáticos con los personajes ya que, en un nivel primario, el espectador relaciona los ambientes con los sentimientos y colores, lo que permite que la narración se lleve a cabo de manera más fluida y sin redundar en explicaciones verbales de lo que se percibe visualmente.

No conforme con esta compleja construcción visual (que funciona de forma muy sencilla para el espectador), el director realiza, justamente al final de la película, uno de los mayores despliegues filmicos de su trayectoria. Para terminar en forma espectacular, relata en esta secuencia la muerte de Mitsuko a manos del terrible espíritu: Mitsuko, creyendo rescatar a su hija, la levanta en brazos y corre con desesperación al elevador (figura 3). Inútilmente, presiona todos los botones sin obtener respuesta; a lo lejos puede ver cómo la puerta de su apartamento se abre lenta y misteriosamente. Frenéticamente presiona de nuevo todos los botones. Sin soltar a la niña, intenta cerrar las puertas del elevador; a lo lejos, una figura gris se dirige lentamente hacia ellas. Mitsuko, desesperada, voltea a todas partes en busca de ayuda, su mirada se centra de nuevo en la figura que camina hacia ella y bajo esta segunda inspección se da cuenta de que se trata de su hija... Desconcertada, observa lo que lleva en brazos, sólo para darse cuenta de su error. Ikuko intenta ayudarla, pero es detenida en seco por el grito de su madre; lentamente, el elevador cierra sus puertas y se dirige al piso superior. La niña corre y se desploma delante de sus puertas; después de unos segundos de tensión, el ascensor se abre dejando salir una inmensa cascada de agua sucia que cubre por completo a Ikuko. Todo culmina con un *medium long shot* que muestra el elevador vacío.

En esta escena, Nakata Hideo trae de nuevo al espectador las constantes temáticas que han plagado su obra: el agua como signo de limpieza (que sólo funciona borrando o destruyendo lo anterior), el sacrificio mater-



Figura 3. Fotograma de la película *Agua oscura* (2000), dirigida por Nakata Hideo

no,³¹ el cual concede al hijo la vida (en este sentido trabajan muy bien el agua y lo materno como el nacimiento) y la superposición de planos temporales que conllevan un regreso al orden establecido (la convivencia entre el mundo de los vivos y los muertos).

Con referencia al aspecto sonoro, encontramos las gotas de agua como *leit motiv*, que Nakata logra introducir con gran maestría, amplificando el sonido de la caída de líquido en situaciones comunes. Paulatinamente, esta expectación culmina en las escenas de mayor terror con grandes caídas de agua, provocando de esta forma que el sonido sea el detonador de adrenalina en el espectador y, en ocasiones, más terrorífico que la imagen.³²

Musicalmente, la introducción de cuerdas para expresar la tristeza y desolación construye piezas musicales intensas (a pesar de que nos referimos a un sonido trillado, casi caricaturesco en la línea del pop japonés melodramático) que apela al espectador emotivamente sin que éste se sienta atrapado en un cliché.

³¹ Se puede leer también como suicidio de honor que permite la reinserción del hijo en el núcleo social. Esta práctica fue muy común en el Japón antiguo y continúa hasta nuestros días, aunque de forma más aislada.

³² *Cfr.* con el estudio de audiencias de Ron Tamborini, "A model of empathy and emotional reactions to horror", en *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*, EUA, Lawrence Earlbaum Associates, 1996.

Éstas son las razones que vuelven a *Agua oscura* una figura emblemática del *J-horror*.³³ Aunque su logro no se establece únicamente en la calidad de recursos filmicos y narrativos, sino en la instauración y reformulación de los códigos visuales del horror japonés, convirtiéndolo en una figura arquetípica que será una influencia para nuevos directores de este género como Shimizu Takashi y su serie *Ju-on*.³⁴ De forma similar a lo que el trabajo de Kobayashi en la cinta *Kaidan* significaría para Nakata, su trabajo lo convierte en mentor de los nuevos directores que buscan enriquecer los recursos narrativos del horror.³⁵

De esta manera se construyen nuevos caminos para el género que se enriquecen mostrando las diferencias generacionales (y que conservan siempre la tradición como lazo) y reformulan lenguajes para volverlos así acordes a su época.

LA MALDICIÓN (JU-ON)

La acción descrita en la película se sitúa en el Tokio actual; la descripción que Shimizu realiza de la capital de Japón se ve matizada por los recursos narrativos que emplea para construir su historia. Mediante crípticos pasajes relatados en primera persona —por cada uno de sus protagonistas—, el director reproduce un retrato caótico y descentralizado —en el sentido de discursos de poder— de esta moderna capital.

La historia adquiere sentido al ser vista en su totalidad; aquí no podemos entender el propósito o dirección de la trama mediante una parte de la narración, ya que el hilo que conduce a los personajes a lo largo de esta cinta se entiende en conjunto y no sólo en los nudos que representan cada una de estas historias. La presencia de cada uno de estos personajes activa por medio de su paso no sólo la repetición de acontecimientos pasados, que aparecen atrapados en un tiempo indeterminado, sino que este mismo rescate de la memoria histórica se establece como condición de interacción con los personajes y su intervención en futuros sucesos de índole sobrenatural.

³³ Clasificación estadounidense para el cine de horror japonés que sigue esta línea.

³⁴ La serie *Ju-on* consta de tres cintas. Las primeras dos son realizadas para la televisión y su éxito propicia la creación de una tercera que funciona como precuela a las dos primeras y que fue lanzada en la pantalla nacional e internacional.

³⁵ Como el caso de *La maldición*, que establece nuevos recursos narrativos a partir de esquemas marcados con anterioridad por Nakata. Shimizu, a diferencia de Nakata, no construye en forma lineal sus historias; al contrario, las fragmenta al mostrar su convergencia en tiempos similares y sucesos que las conectan unas con otras.

Realizar una narración lineal que explique los sucesos descritos en la película significaría destruir el estilo narrativo tan particular del director y, con éste, el mensaje que busca transmitir a través de esta trama desarticulada. La narración se compone de múltiples voces, al igual que el Japón contemporáneo; unificar el discurso para explicarla sería caer de nuevo en determinismos culturales así como en el apoyo a un sistema gubernamental que busca amasar (ya que no unifica sino que aplasta) otras perspectivas bajo el concepto del *nihonjinron*. Como señala Baudrillard: “Japón ha conseguido su mundialización (técnica, económica y financiera) mejor que todo el mundo, sin pasar por lo universal (la sucesión de las ideologías burguesas y de las formas de la economía política) y sin perder nada de su singularidad”.³⁶

De ninguna forma Japón es único y uniforme, de ahí que la narrativa fragmentada pretenda deconstruir los grandes mitos sociales para armar una historia compuesta de todas estas voces. “La sociedad ‘japonesa’ como un todo no consiste únicamente en gente de ascendencia japonesa que vive en Japón sino también en asiáticos del Este provenientes de sus colonias y lugares anteriormente ocupados, ainu, okinawas, gente con antepasados de otros países que vive en Japón, así como japoneses que viven en el extranjero”.³⁷

El proceso, no narrativo, que emplea Shimizu a lo largo de la película dificulta su descripción al lector que no la ha visto. Como ya habíamos mencionado, al “ser género” estas películas comparten elementos que distinguimos como iguales a través de las narraciones; en este caso, podemos explicar tales elementos insertos en esta trama llenando así el hueco descriptivo que podría existir dentro del ensayo.

En *La maldición* se vuelve patente la ausencia. El espacio vacío en esta imagen lo compone el espectro de lo femenino, lo inexistente por sí mismo. Aquí la crítica social de Shimizu se ramifica en dos vertientes; una que se dirige al campo de la identidad sexual y otra que canaliza a la identidad nacional, medularmente, ambas críticas hacen referencia a los discursos de poder pero sus argumentos se construyen de forma distinta.

En el primer caso —y ya haciendo alusión a escenas de la película— notamos la presencia femenina con la vulnerabilidad como constante. En *La maldición* el papel femenino se construye en clara oposición al masculino; esta construcción dirige la mirada al “lugar de la ausencia”, ya que no hay una

³⁶ Jean Baudrillard, *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 181.

³⁷ “‘Japanese’ society as a whole does not consist only of people of Japanese descent living in Japan but also East Asians from its former colonies and occupied territories, Ainu, Okinawans, people of foreign ancestry living in Japan as well as Japanese living abroad.” Bloom, *op. cit.*, p. 217.

imagen clara de lo femenino que no sea construida en la oposición, por tanto, no existe como ente separado, sino que está subordinado a esta primera.

La confrontación entre esta memoria histórica “tradicional” del papel femenino choca con una concepción nueva del papel de la mujer en la sociedad. El gran mito³⁸ aparece de nuevo sólo para reconstruirse y dejar paso a la recuperación no sólo del derecho de elección, sino también a la conciencia del propio cuerpo, marcada por el movimiento fragmentado del espectro, signo de su deconstrucción (lámina 16).

En el caso de su *remake* norteamericano no se adapta nada del guión (como en el caso del *remake* de *Ring 1, 2* y *Darkwater*), se repite de forma idéntica ya que por este medio se busca la asimilación occidental ya presente en signos visuales de su narrativa (libertad femenina); no se necesita reescribir porque ya contiene en ella los signos de la “occidentalización”, lo cual no sucede con *El aro*, que tiene que ser reinterpretada para una audiencia no asiática, por lo que se vuelve más obvia y se explica constantemente tratando de adaptarse al espectador occidental.

LECTURA DEL ICONO: LAS IMÁGENES COMO MONÓLOGOS

En el ámbito de la cultura, el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente como un pluralismo armónico, en el cual coexisten pacífica e indiferentemente los más contradictorios trabajos y verdades.

Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*

Es necesario entender cómo se construye la imagen para determinar qué de ella nos asusta y por qué nos asusta. ¿Dónde radica la riqueza de la imagen? ¿Acaso en el discurso que la construye? ¿En su valor estético? ¿En el valor que le confiere el espectador?

Para Barthes el valor que el público otorga al objeto pasa a primer plano, dejando así en un término menor su valor de uso, artístico o de cambio —el objeto desaparece, ya que lo que importa es lo que se dice de él— y se desvanece en la abstracción que el mismo espectador hace de él. La connotación de la imagen la otorga su capacidad de diálogo con la actualidad del espectador.

Es así como sentamos las bases para una interpretación del papel que juega el espectro en el cine de horror japonés contemporáneo. El espectro señala la

³⁸ Aquí sería pertinente referir al lector al antes citado Donald Richie y su definición de la “japoneidad”. Véase *supra* Donald Richie.

ausencia, la falta del orador³⁹ que transmita el discurso del poder desde el poder mismo. De esta manera la opinión pública centra su atención en cuestiones que le atañen de manera inmediata. La ausencia provocada, el escaso interés de perpetuar los papeles y continuar participando de su representación, origina rupturas en los discursos hegemónicos, logrando así el desecho de lenguajes caducos en pos de nuevos discursos provenientes de los estratos dominantes.

La exclusividad que pertenece al lenguaje de la imagen no parece empañar la condición de ausencia que construye al espectro. Éste se caracteriza por ser inclusivo y, como tal, una construcción de memorias, borramientos y discursos de la periferia, de manera que se vuelve una creación gestante, sin sentido, depositaria de la emancipación de la “mala fe”, en el más estricto sentido sartreano.

Esta condición “depositaria” del espectro permite diferentes lecturas generacionales, caben aquí tanto la indignación moral que provoca el desajuste de funciones en las generaciones más adultas, como la significación de un estado preparadigmático que sea principio del fin de estas convenciones sociales para generaciones más jóvenes (nichos a los que generalmente se dirige la película).

Culturalmente la figura femenina se vuelve la depositaria del deseo, el rol masculino es siempre el ente que desea, de ahí que la mujer busque resquebrajar las unidades de significación de género a partir de la diferencia, por tanto, se vuelve el sujeto que desea desear, de ahí el surgimiento de las nuevas figuras mediáticas del consumo desenfrenado: las *shōjo*, que ocupan el lugar de la ausencia desde la ausencia misma, es decir, se vuelven una figura *quasi* fantasmagórica, infértil (no-productiva en el sentido social) y al mismo tiempo hipersexuada (imagen de la aspiración, búsqueda de apropiación) o en palabras de Horkheimer: “Si se quita el tabú de lo sexual se derrumba con ello la barrera que fomenta el anhelo”.⁴⁰ No hay en ella deseo, ya que lo personifica, es un ente contradictorio, es dominada y al mismo tiempo ejerce control al representar la ausencia de poder (ausencia fálica), la cual reprime desplazándola como deseo (el deseo del deseo): “en cualquier dirección en que se gire, la casi (y por tanto ambigua) mujer púber se encuentra ahí para promocionar y comprar productos, para agitar al consumidor y ella misma encontrarse emocionada por la ola de interés de bienes y servicios que circulan como juguetes a su alrededor”.⁴¹

La figura fantasmagórica se erige como amenaza de aquello masculino,

³⁹ El emperador como su vocero.

⁴⁰ Max Horkheimer, “La función de la teología en la sociedad”, en *A la búsqueda del sentido*, Salamanca, Sígueme, 1998, p. 114.

⁴¹ “[...] in whatever direction one turns, the barely (and thus ambiguously) pubescent

seduce con su fingida vulnerabilidad (una de las acepciones que se le da al cabello largo), para mostrarse, en última instancia, como la personificación de todo aquello a lo que teme, la construcción femenina basada en la alteridad. Se vuelve perversa ya que emplea los mismos medios.

Esto es un microcosmos que refleja un problema más grande: el vacío de potestad en el gobierno japonés. Éste trae consigo una reestructuración de signos por los cuales se construye el poder, fundamentando su origen (hago énfasis en el uso de este término) en el análisis del mito y el anclaje en las costumbres. De ahí que se refuerce el papel histórico que desempeña la mujer en el Japón, buscando calzarlo en los procesos actuales. “El quinto fenómeno de la era moderna es la desdivinización o pérdida de los dioses. [...] El vacío resultante se colma por medio del análisis histórico y psicológico del mito.”⁴²

CONSTRUCCIONES: CONTRAPUNTEOS ENTRE “ORIENTE” Y “OCCIDENTE”

Occidente importa la estructura japonesa de hacer cine, así que formalmente las películas son idénticas, se sigue al pie de la letra la fórmula japonesa; tanto así que la película es un proyecto japonés⁴³ con dinero norteamericano, lo cual ya nos da un indicio, una pauta, para entender el porqué de esta necesidad. Se buscan nuevos lenguajes de “horror” que expresen en palabras de otros imágenes existentes en la cultura popular norteamericana,⁴⁴ pasado por un prisma de horror que convierte a Japón en una amenaza que comienza a construirse en la globalización.

Es necesario entender este proceso como una especie de neocolonialismo, mediante el cual se impone hacia el mundo la mentalidad hegemónica (en este caso norteamericana), la cual no parece permear del todo en la sociedad japonesa, con lo que se presenta una amenaza para los intereses estadounidenses y se vuelve un temor proyectado en la reconstrucción de

woman is there both to promote products and purchase them, to excite the consumer and herself be thrilled by the flurry of goods and services that circulate like toys around her.” John Whittier Treat, “Yoshimoto Banana writes home: Shōjo culture and the nostalgic subject”, *The Journal of Japanese Studies*, vol. 19, núm. 2, verano de 1993, p. 361.

⁴² Martin Heidegger, “La época de la imagen en el mundo”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2000. p. 69.

⁴³ La película sólo se traduce al inglés y las partes más herméticas para los occidentales se explican en forma ridícula y en ocasiones hasta insultante, construyendo de nuevo “otro” basado en el exotismo oriental.

⁴⁴ La *banshee* es un espectro de cabellos largos muy similar a estos fantasmas japoneses. Esta idea es una herencia de la cultura irlandesa a Estados Unidos.

figuras del imaginario norteamericano (el cabello de los espectros japoneses como una especie de *neobanshee*.)

De esta manera, se vuelve necesario clasificar este miedo (tornándolo en un género) para entenderlo; por eso lo convierte en un esquema de pasos sucesivos, una forma estable que pueda controlarse y clasificarse para neutralizar la amenaza que representa este hermetismo japonés, una amenaza oculta y velada que ellos no entienden, pero construyen en sus miedos y limitaciones en la apertura de lazos de comunicación.

Lo que más llama la atención es que la primera persona interesada en llevar el horror japonés a Estados Unidos no haya sido un norteamericano sino un chino, Roy Lee, estadounidense de segunda generación. ¿Por qué él y por qué ahora? ¿Qué necesidades llena esta exigencia, por qué películas de Japón y no chinas? Tal vez al ser segunda generación, como la mayoría, el cliché cultural creado por los nativos se vuelve —como ya mencionábamos con anterioridad en el caso de la “copia”— la adopción de esa nacionalidad “truncada”. Se torna el producto dialéctico entre las construcciones orientales y occidentales. Tal vez por eso Lee decidió llevar el cine japonés, ya que en su visión es cualquier cosa asiática, no hay gran diferencia para él, así que retoma el cine japonés como estandarte de los determinismos orientalistas que Occidente aplica. Rescata filmes en los que se repite el esquema de la mujer subyugada y la profunda espiritualidad que se gesta en los legendarios mitos orientales (en este caso sería más correcto decir orientalistas).

Hablando del cabello, como se dijo anteriormente, funciona como signo de identidad colectiva suprimiendo al mismo tiempo la individualidad, convirtiendo a la mujer en objeto. Al representar los miedos que otros proyectan en ella, ésta se convierte en una creación masculina, creación que asusta ya que está inconclusa, no se cierra en sí misma sino se abre a los demás, funciona como receptáculo de ideas y planes que otros tienen para ella ya que “en la imagen cinematográfica lo masculino siempre se cuenta como papel activo que cosifica (objetualiza) la figura femenina”: se le considera el constructor, “mientras que lo femenino es lo pasivo, lo maleable, el objeto que recibe la acción”.⁴⁵

A la mujer se le obliga a ocultarse de la mirada pública, la persona pública y la privada son dos distintas, y ninguna de ellas habla de la verdadera esencia femenina (construida de forma individual) ya que su voluntad está siempre subordinada a la del hombre de la casa. Esta dicotomía femenina (mujer pública y privada) se caracteriza por ser las dos construcciones masculinas.

⁴⁵ Cfr. Walker, *op. cit.*, pp. 83-84.

El hombre, en cambio, deja de lado su carácter público y vuelve a ser él mismo al estar en interiores, dejando así la formalidad social, pero no la mujer a quien se le tiene prohibido ser ella misma aun dentro de su propio espacio —lugar al que se le confina, por prácticas culturales y sociales— cuyo papel más representativo es el de la esposa.

CONCLUSIONES

El hombre inventó el poder de las cosas ausentes.

Paul Valéry

Si consideramos el torbellino moderno como génesis del movimiento feminista, podríamos referir diversas implicaciones que conlleva este nacimiento. La pérdida de teleologías ocasiona un cambio social general que lleva arrastrando una reconfiguración de las estructuras patrilineales como eran conocidas hasta un poco antes del siglo XVIII.

Comienza a gestarse un cambio que traerá consigo el regreso de ciertos mitos deterministas creados en el discurso del poder masculino y afirmados en una base “científica”, que, cual verdad absoluta, pretende volver “naturales” las construcciones genéricas impuestas en la etiqueta denominada como “lo femenino”, éstas tomarán forma en el elemento iconográfico antes referido (el cabello).

El objeto a estudiar y su contextualización en la actualidad funcionan como plataforma de partida para entender el propósito del discurso filmico y su función dentro del ámbito social —en particular referido a la forma en la que se ve el rol femenino— a fines del siglo XX y principios del XXI (una era posfeminista). Vemos, pues, que el horror japonés —como el *farmakon* de Derrida— es cura y al mismo tiempo veneno. Cura en cuanto a que funciona como mediación para el conocimiento de la mujer y de lo oriental, invirtiendo su papel marginal por uno central; veneno en cuanto a que el otro nunca llega a asimilarse, sino que permanece perpetuado como estereotipo fusionado en la figura femenina poderosa, pero irracional. Sin embargo, es un primer paso hacia el autoconocimiento, que irremediablemente comienza por la imagen que los demás tienen de uno.

De modo que encontramos en esta progresión de imágenes terroríficas un paralelo con la sucesión de cambios sociales que se vislumbraron a fines del pasado siglo. En la fábula visual que nos muestra Nakata encontramos los signos de la mujer que abandona el hogar y, por tanto, se vuelve diferen-

te y nociva, como si el alma de la tradición japonesa abandonara su recinto. Como una contraparte a este discurso, surge la deconstrucción que realiza Shimizu, en que por medio de su narración dislocada y la dimensión individual⁴⁶ que da a la figura fantasmagórica, evidencia los procesos que perpetúan los estereotipos de género e identidad.

Este trabajo defiende la idea de que el nuevo horror japonés es una manifestación cultural que va más allá de la expresión de problemas personales de sus creadores. El éxito de taquilla y la rápida sucesión de películas en tan poco tiempo se explican por el tratamiento de un tema que no había hallado propiamente lugar dentro del discurso filmico contemporáneo. La presión generada entre una imagen de lo femenino propagada “oficialmente” y una realidad cada vez más ajena a ésta se encuentra, sin duda, en el denominado *J-horror*.

Muchos han declarado muerto el mito moderno según el cual la introspección permitiría un autoconocimiento instantáneo. El hombre concreto podría conocer los valores universales de la humanidad sólo contemplando dentro de sí. Lo mismo aplicaría para la mujer y lo femenino. Sin embargo, esto no puede darse de manera sincrónica, como se pretendió alguna vez, sino diacrónicamente. Se llega al autoconocimiento observando e interpretando las propias manifestaciones culturales a lo largo de la historia, lo que Gadamer llamó la vía larga.

Es así como nos encontramos, a fin de cuentas, con un problema de interpretación. Al igual que el paciente psicoanalítico, el agente social se sentirá tentado a relacionar sus propios actos con lo que siente de manera espontánea. Sin embargo, en ambos casos hay raíces más profundas que insertan sus conductas dentro de un contexto más amplio que los dota plenamente de sentido.

Tras detectar estas líneas temáticas repetidas, este trabajo ha pretendido enmarcar la problemática dentro de la situación histórica particular de Japón. Esto, para trazar la evolución de una construcción de lo femenino que en esa cultura comienza por ser espectral y etérea —la angustia ante lo desconocido— para encarnarse en imágenes cada vez más concretas y conscientes de sí mismas. Desde este punto de vista, las conclusiones no son muy

⁴⁶ Sirva de ejemplo el caso de la profesora Dorinne Kondo: “Siempre estuve definida por mis obligaciones y lazos con otros. Yo estaba ‘siempre ya’ atrapada en redes de relaciones, en las cuales la responsabilidad amorosa no es separable del poder, donde las relaciones lo definen a uno y nos posibilitan para definir a otros”. “I was always defined by my obligations and links to others. I was ‘always already’ caught in webs of relationship, in which loving concern was not separable from power, where relationship define one and enable one to define others.” Dorinne Kondo, *Crafting Selves*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, p. 26.

distintas a las de la mayoría de los estudios de género, lo cual no ha de sorprender si se tiene en cuenta que comúnmente se trata del mismo fenómeno estudiado en distintos contextos.

FUENTES CONSULTADAS

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, Londres, NLB, 1974.
- Anderson, Joseph *et al.*, *The Japanese Film*, Nueva York, Grove Press, 1960.
- Baudrillard, Jean, *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Bloom, Lisa, "Gender, race and nation in Japanese contemporary art and criticism", en Nicholas Mirzoeff (comp.), *The Visual Culture Reader*, Nueva York, Routledge, 2005.
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Carson, Diane *et al.* (comp.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1994.
- Childs H., Margaret, "The value of vulnerability: sexual coercion and the nature of love in Japanese court literature", *The Journal of Asian Studies*, vol. 58, núm. 4, noviembre de 1999.
- Hearn, Lafcadio, *Kwaidan*, 3a. ed., Madrid, Espasa Calpe, 1962.
- Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2000.
- Horkheimer, Max, *A la búsqueda del sentido*, Salamanca, Sígueme, 1998.
- Kondo, Dorinne, *Crafting Selves*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.
- Pericles, Trifonas Peter, *Barthes y el imperio de los signos*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Pleck, J.H. y Jack Sawyer (comps.), *Man and Masculinity*, New Jersey, Prentice Hall, 1994.
- Richie, Donald, *Japanese Cinema*, Nueva York, Anchor Books, 1961.
- Tamborini, Ron (comp.), *Horror films*, New Jersey, Lawrence Earlbaum Associates, 1995.
- Whittier Treat, John, "Yoshimoto Banana writes home: Shōjo culture and the nostalgic subject", *The Journal of Japanese Studies*, vol. 19, núm. 2, verano de 1993.

Recursos electrónicos

- Rucka, Nicholas, *Dark Water, Midnight Eye: The Latest and Best in Japanese Cinema*, 2001. Disponible en <http://www.midnighteye.com/reviews/darkwater.shtml> (21 de marzo de 2005).

England, Norman, "Hideo Nakata", en *Horror directors*. Disponible en <http://www.horrordirectors.com/hideonakata.html> (21 de marzo de 2005).

Heianna, Sumiyo, *Interview with Roy Lee, Matchmaker of the Macabre*, Kateigaho International Edition. Disponible en <http://www.kateigaho.com/int/win05/horror-lee.html> (10 de mayo de 2005).

Interview with Hideo Nakata, Specter Director. Kateigaho International Edition. Disponible en <http://www.kateigaho.com/int/win05/horror-nakata.html> (10 de mayo de 2005).

Fichas técnicas

Agua oscura (2002)

Título original: *Honogurai mizu no soko kara*

Dirigida por: Nakata Hideo

Escritores: Suzuki Kōji (novela), Nakata Hideo (guión)

Género: *J-horror*

País de origen: Japón

Duración: 101 min.

Color

El aro (1998)

Título original: *Ringu*

Dirigida por: Nakata Hideo

Escritores: Suzuki Kōji (novela), Takahashi Hiroshi (guión)

Género: *J-horror*

País de origen: Japón

Duración: 96 min.

Color

La maldición (2000)

Título original: *Ju-on*

Dirigida por: Shimizu Takashi

Escritores: Shimizu Takashi (guión)

Género: *J-horror*

País de origen: Japón

Duración: 92 min.

Color

COLABORADORES

Castro Rodríguez, Fátima M. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, México, D. F. Participó como investigadora para el proyecto ARCODATA. Ha publicado ensayos y críticas en diversas gacetas universitarias, entre las que destacan *Punto de partida* (UNAM) y *EXITarte* (Universidad Iberoamericana). Actualmente investiga acerca de la construcción de identidades por medio de la visualidad en el Japón contemporáneo, y cursa el programa de Maestría en Estudios de Asia y África, especialidad Japón, en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México.

Ceca Gómez, Carolina. Licenciada en Historia del Arte y Doctoranda de la Universidad de Salamanca, España, dentro del programa de estudios “Situación del arte en el momento actual”. Está preparando la tesis titulada *Arte digital japonés* en la misma universidad. Ha cursado hasta este año estudios de posgrado en la Universidad Ferris (Japón), en el Departamento de Estudios Interculturales de Globalización.

Chamas, Fernando Carlos. Becario de Iniciación Científica del Acuerdo entre la Provincia de Toyama, Japón, y el Centro de Estudios Japoneses de la Universidad de São Paulo, durante cuatro años consecutivos (de 1998 a 2002), con el objetivo de investigar la escultura budista japonesa. Licenciado en Letras (japonés y portugués) por la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo. Viajó a Japón en 2005 con apoyo del Programa COE (Center of Excellence) del Departamento de Folklore de la Universidad de Kanagawa para investigar acerca de la escultura budista japonesa. Concluyó, en 2006, la Maestría del Programa en Lengua, Literatura y Cultura Japonesa en el Departamento de Letras Orientales de la Universidad de São Paulo, con el tema de investigación “Escultura budista japonesa”.

García Montiel, Emilio. Doctor en Historia de la Arquitectura por la Universidad de Tokio; maestro en Estudios de Asia y África por El Colegio de México, y licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Ha publicado, entre otros, el libro *Muerte y resurrección de Tokio* (El Colegio de México, 1998), y tiene en preparación *Reconstruyendo Ginza: los espacios simbó-*

licos de la modernidad japonesa. Actualmente conduce la investigación “Imaginario de Tokio como ciudad de futuro”. Ha sido profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, de El Colegio de México y del Instituto Tecnológico de Monterrey. Desde 2003 es docente-investigador de la Universidad Cristóbal Colón, en el puerto de Veracruz.

García Rodríguez, Amaury A. Doctor en Estudios sobre Japón y maestro en Estudios de Asia y África, especialidad Japón, ambos por el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México. Realizó sus estudios de Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Ha impartido cursos en varias universidades de México, y participado en encuentros nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación giran alrededor de la cultura popular urbana y sus producciones visuales, en particular las relaciones entre las estructuras de poder y la producción de estampas eróticas durante los siglos XVII y XIX en Japón. Cuenta con varias publicaciones en revistas especializadas, además del libro *Cultura popular y grabado en Japón* (El Colegio de México, 2005). Es profesor del Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México.

Hashimoto Cordaro, Madalena N. Doctora en Filosofía (Estética) por la Universidad de São Paulo, Brasil, 1999. Obtuvo su título de Maestría en la School of Art (especialidad Grabado) de la Washington University en St.-Louis, 1994. Graduada en Artes Plásticas (Grabado) y en Letras (portugués, español, japonés) por la Universidad de São Paulo, lo que demuestra su interés temprano por interrelacionar los estudios del lenguaje visual con el literario. Es profesora de Arte y Literatura Japonesa en la Universidad de São Paulo, y además mantiene un taller particular dedicado al arte del grabado y de la pintura.

Hernández Valdés, Raúl. Estudió la Maestría en Artes Visuales en la UNAM, Arquitectura en la misma institución, así como Planeación Urbana en la Real Academia Danesa de Bellas Artes, en Copenhague, Dinamarca. Realizó estudios de artes plásticas en la ENAP. Ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas de pintura y gráfica. Actualmente investiga sobre los discursos visuales en las culturas contemporáneas. Su práctica docente se ha alternado entre las carreras de Arquitectura y Diseño de la Comunicación Gráfica. Cuenta con varias publicaciones sobre la teoría y la práctica del diseño y el arte. En la UAM-X fue jefe del Departamento de Síntesis Creativa, coordinador de Extensión Universitaria y, de 1991 a 1995, director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño.

Moya, Marián. Doctora en Sociología (Universidad de Rikkyo, Tokio). Obtuvo la Maestría en Sociología por la misma universidad y realizó sus estudios de Licenciatura en Ciencias Antropológicas en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Ex becaria del Ministerio de Educación de Japón y de la Universidad de las Naciones Unidas en Tokio. Fue becaria posdoctoral, profesora e investigadora invitada de la Facultad de Culturas Comparadas, Universidad de Sofía. Es profesora e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Pradel, Chari. Obtuvo el título de bachiller en Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú) en 1984. Su experiencia en Japón incluye prácticas profesionales en el Museo de Arte de la Prefectura de Ehime (1983-1984), así como estudios de idioma japonés en la Universidad de Waseda en Tokio (1986-1987). En 1988 inició sus estudios de posgrado en Historia del Arte Japonés en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA). Obtuvo su maestría en 1990 y su doctorado en 1997. Pradel ha impartido cursos en varias instituciones de educación superior en el sur de California, y desde 2004 es profesora contratada en el Departamento de Arte de la California State Polytechnic University, Pomona. Sus áreas de investigación comprenden el arte budista y religioso de Japón.

Román Navarro, María. Doctora en Historia del Arte Asiático por el Departamento de Historia del Arte de Asia Oriental de la Universidad de Heidelberg, Alemania. Cursó la Licenciatura y la Maestría en Japonología e Historia del Arte en la Universidad de Viena. Ha sido profesora ayudante en las universidades de Heidelberg y de Kansas. Ha participado en varios encuentros académicos internacionales, y tiene artículos en publicaciones internacionales sobre cerámica japonesa. Investiga activamente en torno a la cerámica japonesa, su conceptualización y recepción, así como en temas vinculados con la semiótica. Su libro sobre el proceso de introducción de la cerámica Bizen en la ceremonia del té será publicado próximamente por la editorial Reimer Verlag. Es profesora de la Universidad Autónoma de Madrid.

Torres Hortelano, Lorenzo Javier. Doctor en Ciencias de la Información (Comunicación Audiovisual) por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor titular (Universidad Rey Juan Carlos) de Teoría de la Comunicación Audiovisual y Programación Audiovisual, 2005. Ha trabajado en Relaciones Externas y Publicidad de la Asociación Cultural Trama y Fondo, y de la revista homónima. Miembro de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del

Cine). Ha publicado diversos artículos y reseñas en el ámbito de la comunicación y el arte en general (*TELOS, Diván El Terrible, Trama y Fondo, Minikomi*), y ha participado en varios congresos internacionales sobre cine e imagen. En 2006 publicó el libro "*Primavera tardía*", de Yasujiro Ozu: *cine clásico y poética Zen*.

Cultura visual en Japón
se terminó de imprimir en junio de 2009
en los talleres de La Buena Estrella Ediciones, S.A. de C.V.,
Amado Nervo 53-C, col. Moderna,
03510 México, D.F.
Portada: Irma Eugenia Alva Valencia.
Tipografía y formación: Sans Serif Editores, S.A. de C.V.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México.

Cultura visual en Japón. Once estudios iberoamericanos reúne un conjunto de trabajos que arrojan luz sobre las implicaciones de las diferentes estrategias metodológicas interdisciplinarias contenidas en el enfoque de la cultura visual. Asimismo se incluyen textos de autores que han incorporado en su metodología de trabajo el análisis de la construcción y la legitimación visual de los procesos socioculturales, así como las prácticas cotidianas de producción de significados culturales a partir de la visualidad. La diversidad de los temas abordados en *Cultura visual en Japón*, y la pluralidad de las perspectivas teóricas de los autores, permiten que esta obra sea una muestra representativa de los estudios sobre la cultura visual de Japón que se llevan a cabo dentro del contexto académico iberoamericano.

Este libro es el resultado del Primer Simposio Iberoamericano sobre Cultura visual en Japón, evento concebido no sólo para difundir el importante trabajo de los especialistas iberoamericanos en un campo de estudios que continúa preterido en muchas universidades, sino también asentar las problemáticas en torno al conocimiento, la enseñanza y los imaginarios de las culturas no occidentales. El volumen reúne tanto los artículos correspondientes a las ponencias presentadas en el simposio, como trabajos posteriores de investigadores invitados.

ISBN: 978-607-462-023-8



9 786074 620238

EL COLEGIO
DE MÉXICO