

YOSHITOSHI: EL ÚLTIMO MAESTRO DE UKIYO E

GUILLERMO QUARTUCCI

El Colegio de México

John Stevenson, *Yoshitoshi's Women. The Woodblock Print Series "Fuzoku sanjuniso"*, Boulder, Colorado, Avery Press, 1986.

John Stevenson, *Yoshitoshi's Thirty-Six Ghosts*, Nueva York y Tokyo, John Weatherhill, 1983.

Shinichi Segi, *Yoshitoshi, the Splendid Decadent*, Tokyo, Nueva York y San Francisco, 1985.

Una forma típicamente japonesa de arte plástica es el *ukiyo e*, que literalmente se puede traducir como "pintura del mundo flotante", siendo el "mundo flotante" (*ukiyo*) una expresión de origen budista referida a la impermanencia de las cosas materiales y a la futilidad de los actos humanos, que los comerciantes de la época Edo (1603-1868) identificaron, con su proverbial pragmatismo y apego a los valores mundanos, simplemente con la "vida de los placeres". Aún en el idioma japonés contemporáneo *ukiyo* conserva esa connotación mundana. La palabra que corresponde a pintura es *e* (como en *sumi e*, pintura en tinta china) y es casi redundante afirmar que gran parte del genio japonés radica en la sorprendente habilidad del pueblo para plasmar en imágenes altamente estilizadas los valores fundamentales de su cultura. El *ukiyo e* nace con Edo, al principio de manera tímida sobre todo en el uso de los colores, y su aparición está asociada a la imprenta, ya que los primeros *ukiyo e* se utilizaron para acompañar textos literarios, generalmente de carácter costumbrista, antecedentes directos de la novela burguesa que habría de alcanzar su punto culminante, a mediados del siglo XVIII, con Saikaku. Texto y figuras se grababan en planchas de madera, de ahí que con el correr del tiempo, *ukiyo e* pasara a ser sinónimo de "grabado en madera", sobre todo cuando cobró autonomía con los grandes maestros del género (Utamaro, Hiroshige, Hokusai, etc.), y llegó a alcanzar gran popularidad entre la clase mercantil de las grandes

ciudades japonesas de la época del aislamiento nacional, cuyos miembros pagaban fortunas por las colecciones de sus artistas favoritos.

Sin embargo, esta forma de arte tan particular y que habla tanto del carácter del pueblo japonés que más continuidad ha mantenido hasta el presente —una mezcla de mundanidad, pragmatismo y resignación frente a las asperezas de la vida—, cayó de pronto en desgracia, como todo lo que oliera a “feudal”, a raíz del tardío descubrimiento de Occidente producto de la Renovación Meiyi, en 1868. Precisamente en esta época tan convulsionada de Japón en la que hasta el pasado más reciente se vuelve motivo de vergüenza y se comienza a cubrir el cuerpo desnudo porque en la Europa civilizada y cristiana así se hace, es cuando Yoshitoshi, el último gran artista de *ukiyo e*, el “espléndido decadente”, como se le ha bautizado en años recientes, produce su cuantiosa e inimitable obra.

Tsukioka Yoshitoshi o simplemente Yoshitoshi

Nació en Edo, en 1839, y murió en Tokio, en 1892, siendo Edo la capital shogunal desde la cual la familia Tokugawa impuso su poder a partir de 1603, desplazando la supremacía de Kioto —la capital oficial de Japón, donde residía el *tenno*, aunque sin gobernar—, y Tokio el nombre con que fue rebautizada Edo para convertirse en la capital de la monarquía constitucional en que se transformó Japón a raíz de la cataclísmica Renovación Meiyi. Yoshitoshi, pues, nació y murió en la misma ciudad, pero a lo largo de su relativamente corta existencia, fue testigo de las transformaciones vertiginosas y de las metamorfosis radicales a que se vio sometido el país, dejando testimonio de ellas en su portentosa obra plástica.

Yoshitoshi tenía 28 años cuando el régimen de los Tokugawa se derrumbó, y sobrevivió 24 más, a pesar del marco hostil hacia todo lo que oliera a tradicional (y él lo era, en grado sumo) que significó la renovación del país, su “occidentalización”. Sin duda, como a la mayoría de los habitantes de la pacífica y hedonista Edo, los vientos del cambio no le sentaron bien. Edo había desarrollado, en sus doscientos cincuenta años de aislamiento, un ambiente cultural, una manera de ser, que marcaron profundamente la sensibilidad de los habitantes de la ciudad, al punto que, ni aun la renovación, ni las guerras imperiales, ni la derrota de 1945, ni el prodigioso crecimiento de posguerra, lograrían borrarla.

Los responsables de la creación de esta atmósfera cultural fue-

ron los *choonin*,¹ comerciantes y artesanos habitantes de las partes bajas de la ciudad, que comenzaron a prosperar gracias a la ociosa clase samurai que contrataba sus servicios con la riqueza expropiada a las hambrientas masas campesinas, que constituían el 90 por ciento de la población. Los *choonin* no tenían prestigio social y su única preocupación era ajustarse a las reglas del juego del incipiente mercado capitalista para acumular la fortuna que les permitiría disfrutar de los placeres que para sí fueron creando, conforme aquélla se acrecentaba y los resortes de la economía iban quedando en sus manos. Dentro de estos placeres —cuyo centro neurálgico eran los “barrios de tolerancia” que las rígidas leyes de los Tokugawa se vieron obligadas a reconocer, si bien controlándolos estrictamente para evitar que su pernicioso influencia se extendiera a otros sectores de la sociedad— el teatro *dyooruri* (teatro de muñecos) y el *kabuki* reinaban indiscutidos. Ambos géneros teatrales deben su existencia única y exclusivamente a los *choonin*, y constituyen una fuente de cultura que penetró, con el correr del tiempo, hasta los niveles más profundos de la mentalidad japonesa, al punto de poder afirmar que entenderlos es entender el “alma” japonesa. La narrativa de Edo y el *ukiyoe* son productos culturales desarrollados a la luz incandescente del teatro de Edo. El *ukiyoe*, cuando se independiza el texto escrito, echa mano constante al *kabuki*, a sus actores más populares y a sus escenas culminantes, para dar razón a su existencia. También la *geisha*, ese otro gran invento de Edo, sirve de motivo permanente a los grabados en madera.

En el tramo final de la época Tokugawa, en los “últimos días del *bakufu*” (*bakumatsu*), cuando aún se ignoraba que el destino estaba sellado, aunque ya se percibía en el aire que el fin del sueño estaba próximo, hace su aparición Yoshitoshi. Por ello le tocó en suerte ser testigo, desde la óptica privilegiada del artista, del derrumbe paulatino de una forma única de vida. El *ukiyoe* se había distinguido hasta él por su carácter decorativo, limitado casi exclusivamente a testificar la existencia como íconos de las portentosas criaturas de los barrios del placer de Edo. Con Yoshitoshi irrumpe violentamente el elemento psicológico, no sólo en la caracterización de los personajes, sino también en la atmósfera. Es decir, no sólo el referente se psicologiza; también la actitud psicológica del autor está presente. Aquí radica el modernismo de Yoshitoshi.

Yoshitoshi nació en el seno de una familia de comerciantes de

¹ Véase Guillermo Quartucci, “La revancha de los *choonin*”, en *Japón, hoy*, México, Siglo XXI, 1987.

Edo. A los once años entró como aprendiz en el taller de Kuniyoshi, un reputado maestro de *ukiyo e*. Asimiladas las técnicas básicas de esta forma de arte, se lanzó a los primeros ejercicios, mostrando la influencia obvia de su maestro. Sin embargo, su perfil de artista sólo cristalizó a partir de mediados de la década de 1860, con dos series de grabados que tuvieron gran repercusión en su momento: *Veintiocho muertes ignominiosas acompañadas de versos* (1866-1867) y *Cien selecciones de guerreros en batalla* (1868-1869). Como puede observarse, se trata de dos obras que coinciden con el huracán Meidi que acabó con los dos siglos de aislamiento propiciados por el régimen Tokugawa. Vistas más de cien años después, ambas series sorprenden por su increíble modernismo, más que del arte de Yoshitoshi, producto de la crisis de la época.

El Japón tradicional agonizaba frente a las exigencias de transformaciones perentorias en el interior y a las presiones externas del imperialismo europeo y norteamericano. El pueblo, sin embargo, se resistía al cambio y poco entendía de la discusión desatada en la clase dirigente, respecto de la necesidad de cambiar las estructuras o apuntalar las ya existentes, que llevó a la confrontación sangrienta de Meidi y al triunfo de la primera posición. Más bien, el pueblo se había acostumbrado a los dos largos siglos de paz del régimen que moría y disfrutaba con fruición del ambiente enrarecido que propician los gobiernos que se tambalean. Los últimos años del *bakufu* habían visto caer los rigores de la censura y la gente de las ciudades, sobre todo de Naniwa (viejo nombre de Osaka) y Edo, reclamaba con avidez un arte acorde con las necesidades psicológicas de los tiempos de crisis, un arte que rebasara los límites del clasicismo y fuera capaz de expresar las desmesuras manieristas de los tiempos que corrían. Yoshitoshi recogió el desafío y en sus obras antes mencionadas la sangre humana proveniente de cuellos cercenados, brazos amputados, estómagos cortados y cuerpos debatiéndose en la agonía de la tortura constituye el elemento principal, a la manera de lo que sucedía en los escenarios de kabuki, donde *gore*, grotesco y tramas truculentas se sucedían hasta provocar el delirio de los espectadores, que reclamaban más y más, no satisfechos con la simple pintura de una galería de personajes encabezados por rufianes, ladrones, usureros, prostitutas, funcionarios corruptos, sacerdotes envilecidos por los placeres de la carne, etcétera.

Yoshitoshi tenía 29 años cuando se produce la Renovación Meidi. Un año antes de este acontecimiento, como presagiando el inminente y sangriento fin de una época, había concluido *Veintiocho muertes ignominiosas*, que le proporcionaron una fama instantánea, colocándolo a la cabeza de las preferencias plásticas de las masas ur-

banas. Cuando las fuerzas rebeldes, después de triunfar en casi todos los rincones del shogunato, se lanzan a la conquista de Edo, los leales, en un último y desesperado esfuerzo, se concentran en la colina de Ueno, donde ofrecen una feroz resistencia que no impide que sean masacrados. Yoshitoshi, al día siguiente de esta batalla, recorrió con un ayudante el escenario de los sucesos, tomando bocetos rápidos de los cadáveres mutilados y ensangrentados, con un rictus de horror reflejado en sus caras. Estos apuntes, a los que ya tranquilamente en su estudio les agregó elementos de su propia imaginación enfermiza, fueron la base fundamental para la realización de *Cien selecciones de guerreros en batalla*, serie que como la anterior alcanzó un éxito fulminante. La relación entre Yoshitoshi y sus seguidores fue semejante a la del público actual que espera la crónica de su periodista favorito de algún hecho que conmueva a la opinión pública. Se trata de una relación eminentemente urbana y moderna.

Sin embargo, la popularidad de estos temas comenzó a decaer y, con ello, la buena estrella de Yoshitoshi, imposibilitado psicológicamente, como todo gran artista, de adaptarse a las no siempre mejores condiciones que provocan los cambios violentos. La Renovación Meidi, en sus primeros años, pretendió acabar de raíz con todo lo que recordara el pasado inmediato, incluyendo en ello las artes tradicionales. El *ukiyoe* no fue ajeno a estos cuestionamientos. Los artistas plásticos europeos, sobre todo los impresionistas franceses, coetáneos de los acontecimientos que ocurrían en el remoto y exótico Sol Naciente, vieron asombrados cómo la porcelana que de allí llegaba, ahora que se habían abierto las barreras comerciales, venía envuelta en unas maravillosas estampas cuya concepción del espacio, la línea y los colores nada tenían que ver con la tradición occidental. Y es que los japoneses de Meidi, despreciándolos por reaccionarios, utilizaban los *ukiyoe* como papel de relleno. Los artistas de *ukiyoe* se vieron así obligados a buscar nuevos horizontes y los que pudieron ingresaron a la naciente industria periodística, como ilustradores de los primeros periódicos y revistas modernos. Yoshitoshi se plegó a la corriente de los tiempos para sobrevivir y así se mantuvo hasta mediados de la década de 1880, en que volvió a la carga con nuevas series de grabados, ya rehabilitado el *ukiyoe* en el gusto popular y en los designios de la burocracia, dando inicio así a la etapa de la madurez artística. Producto de esta etapa en la que el artista logró cristalizar su estilo, laboriosamente labrado en su intimidad creadora, a pesar de los embates de los vendavales de la historia, son *Treinta y dos aspectos de costumbres y maneras* (1888) y *Treinta y seis fantasmas* (1889-1892), dos magníficas colecciones unitarias que todavía hoy estremecen por su inapresable condición feé-

rica y a la vez sensual, preanunciada en *Cien aspectos de la luna*, portafolio de imágenes cautivadoras que brotaron de improviso de la varita mágica del artista en 1885, cuando ya su genio parecía extinguido.

Treinta y dos aspectos de costumbres y maneras (*Fuudzoku Sanjuunisoo*) o el “no” a la burocracia

Con esta obra, luego de varios años de actitud complaciente hacia las autoridades Meidi, colaborando por encargo en publicaciones periodísticas, Yoshitoshi retoma su camino de artista de *ukiyo*, y no sólo ello, sino que rescata la más auténtica tradición de este género plástico al ocuparse de toda una galería de retratos femeninos a la manera de los grandes maestros del siglo XVIII (Harunobu, Kiyonaga, Eishi, etcétera), tradición que había caído en un profundo descrédito en los años posteriores a la Renovación.

La serie presenta treinta y dos mujeres de diferentes clases sociales y profesiones durante los cien años anteriores; es decir, se retrotrae a tipos y costumbres muy familiares de la desacreditada época Tokugawa, cuando la cultura *choonin* de Edo alcanzaba su punto culminante. ¿Qué llevó a Yoshitoshi a encarar este tipo de trabajo, que unos pocos años antes le habría significado el anatema de la sociedad “esclarecida” de Meidi, representante del racionalismo a la europea? ¿Será que a los primeros años de optimismo en la Renovación sucedieron el desaliento y la idea de que después de todo la paz de Tokugawa no había sido tan negativa? ¿Habría sido una forma de rebelarse contra la rigidez de la burocracia y la mediocridad generalizada que había generado? ¿Quizá, después de veinte años de occidentalización, Yoshitoshi, y la sociedad japonesa en general, tomaban conciencia del vacío espiritual a que los había precipitado el cambio, y querían retomar, antes de que fuera demasiado tarde, el camino abandonado?

Fuudzoku sanjuunisoo refleja tanto la elección conservadora de Yoshitoshi de sus temas como su oposición a la occidentalización que asolaba a Japón. Su única concesión en la serie a los cambios que afectaban a las mujeres en la tumultuosa época Meidi es el último grabado, una dama de sociedad paseándose en traje occidental. Yoshitoshi creyó que su papel no era documentar los cambios sociales recientes, como lo hicieron otros artistas del grabado de la época, sino describir las actitudes y emociones del Edo tradicional. Yoshitoshi quería transmitir la cualidad de la vieja cultura de Edo frente a un mundo contemporáneo

que cambiaba con rapidez. Se vio a sí mismo como la última estirpe de los grabadores populares, condenados a desaparecer con una manera de vida que él sentía una responsabilidad personal representar. Las tensiones y frustraciones que le produjo este papel que se arrogó a sí mismo probablemente apresuraron su camino a la locura y a la muerte temprana, cuatro años después de que *Treinta y dos aspectos* fuera producida (*Yoshitoshis' women*, p. 10).

En efecto, la contemplación de estos 32 retratos femeninos provoca una extraña confrontación con un pasado que ya era lejano hacia fines del siglo pasado. No sólo la iconografía remite a otra época, sino que los personajes, cuidadosamente seleccionados, transmiten una cualidad psicológica imponderable que trasciende la expresión de los rostros y se ubica en el gesto total del cuerpo, en las posiciones, en los peinados, en el estampado de los kimonos, todo ello manifestación de una época que la burocracia se empeñaba en desacreditar y el pueblo, con sus artistas, se afanaban por impedir que desapareciera.

Yoshitoshi comenzaba a mostrar signos inequívocos de que su razón se tambaleaba. Tantos cambios en tan corto periodo habían minado sus resistencias. En su misma obra, los cambios habían sido violentos: de su gusto por la sangre y lo macabro, que conoció su culminación en los últimos años del shogunato, pasó a la ilustración de publicaciones periodísticas puestas en boga por el espíritu renovacionista de los tiempos, amparado por una burocracia de nuevo cuño positivista. Sin embargo, el magnetismo de los viejos tiempos, no siempre peores, le hicieron tomar conciencia de los valores de la tradición y en ella se refugió para dar forma a la etapa más significativa de su carrera, impregnada de un psicologismo clasicista en donde se conjugaban la civilización japonesa en su conjunto y el elemento moderno que trascendía los programas de la burocracia, algo así como la idea de que la sensibilidad de un pueblo no se planea en las oficinas.

Pero aún antes de morir, Yoshitoshi habría de dar la mejor prueba de todo esto: sus *Treinta y seis fantasmas*, síntesis y culminación de su obra.

Treinta y seis fantasmas (Shingata sanjuurokkaisen) o el asalto a la razón

Las narraciones fantásticas japonesas cuentan con una larga tradición en Japón que se inicia casi simultáneamente con la aparición

del género de ficción, en el siglo x, del cual el *Gendyi monogatari* constituye el máximo exponente. A la creencia local en deidades de la naturaleza que cohabitaban con los humanos, propias del shintoísmo, se sumó, en el siglo vi, con la introducción del budismo, la idea del alma de los muertos que debe ser apaciguada mediante ritos para favorecer su acceso a la condición de Buda, a riesgo de que el espíritu se apareciera a los vivos si no se seguían los pasos correctos, y la idea de la reencarnación.

Sin embargo, no es sino a partir de la época Tokugawa cuando este tipo de narrativa cobra impulso inusitado con la introducción de historias similares desde China, donde el género fantástico gozaba de gran popularidad desde la dinastía Ming: gran parte de la producción china pasó a Japón, sea en forma de traducciones, sea adaptada a patrones psicológicos locales que conservaban la estructura narrativa básica, pero alterando las características de los personajes y las circunstancias, volviéndolos japoneses. Ejemplo de esta tendencia es *Botan dooroo* (La lámpara de la peonía), que figuraba en la colección de narraciones fantásticas chinas del siglo xv *Sentoo shinwa*, traducida parcialmente al japonés en el siglo xvi y en su totalidad en el siglo siguiente. Más tarde *La lámpara de la peonía* fue adaptada al teatro kabuki, después de triunfar en el rakugo, a principios de Meidiyi, una vez superado el rechazo a la tradición de los primeros veinte años. Otro ejemplo es *Dyasei no in* (La impura pasión de una serpiente), incluida en la colección china del siglo xviii *Seiko kaiwa*, adaptada magistralmente al mundo japonés por Ueda Akinari, quien la incluyó en su *Ugetsu monogatari* (Cuentos de lluvia y de luna).

La creencia budista en la reencarnación condiciona la vida presente a las existencias previas, debido a la presencia de errores no expiados, remordimientos, rencores y otras pasiones humanas que impiden al ser humano encaminarse por la senda de la iluminación. Así, el mundo de los muertos y el de los vivos son uno solo, en la lucha por la liberación del deseo.

Uno de los blancos favoritos de la burocracia Meidiyi fue acabar precisamente con estas creencias, fortaleciendo el papel que el shintoísmo había de jugar en la conformación de un Estado racionalista y “moderno”, como el que se pretendía, para competir con Occidente. Yoshitoshi, atento a la rebelión contra el pensamiento oficial que había comenzado a gestarse a partir de *Cien aspectos de la luna* y, sobre todo, *Treinta y dos aspectos*, y respondiendo a los dictados de su mente, cada vez más perturbada por las energías empuñadas en ello, produce su obra culminante (y última): *Treinta y seis fantasmas*, vasto repertorio plástico de las “irracionalidades” que

constituían el núcleo de la cultura japonesa tradicional.

Se basa para ello en textos clásicos de Jeian y Kamakura; en piezas de teatro noh, luego recreadas por el dyooruri y el kabuki; en leyendas tradicionales, popularizadas por los recitadores itinerantes; en narraciones fantásticas de inspiración china, muy populares, como ya se mencionó, a partir del siglo xvii, todo ello pasado por el tamiz de la cultura *choonin* de Edo, cultura urbana donde el elemento sobrenatural empieza a presentar características modernas: el autor —ya sea escritor o artista plástico— comienza a reflexionar sobre la forma de producir un “efecto”, ya no moralizante (como habían sido las fábulas de horror del budismo medieval), sino psicológico. El objetivo es asustar.

El temperamento de Yoshitoshi, su rechazo del burocratismo de Meidi, su exaltación —como contrapartida— del espíritu lúdico de Edo y su fobia por el racionalismo de corte occidental que se pretendía imponer en la nación —justificación del imperialismo que se estaba gestando— fueron una carga muy pesada para su espíritu y al poco tiempo cayó en la locura. Sin embargo, *Treinta y seis fantasmas* asombra aún hoy por la fuerza onírica de su contenido y por la voluntad de transmitir un mensaje que superara la mediocridad del Japón finisecular. La serie fue muy pronto calificada de “decadente” por sus contemporáneos. El arte oficial la relegó al olvido —como a casi toda la obra de Yoshitoshi, si se exceptúa *Treinta y dos aspectos*—, las generaciones posteriores desconocieron su nombre y sólo en el último tercio del siglo xx, un puñado de occidentales la sacó del desván de las cosas clausuradas, a pesar de los críticos japoneses, empeñados en descalificarla. Sin embargo, el espíritu de Yoshitoshi siguió vivo en las masas, en su afán por resistir a las manipulaciones del *establishment* sacrosanto, en la memoria colectiva del espíritu de Edo y en el descubrimiento de que no hay causa que justifique el sacrificio de la voluntad de vivir. En el Japón del “milagro”, las jóvenes generaciones, como lo hacen con los autores de historietas, habrían considerado a Yoshitoshi un vocero de su estado de ánimo.