

GRAMÁTICA VISUAL DE JAPÓN

GUILLERMO QUARTUCCI
El Colegio de México

TODO VIAJERO OCCIDENTAL que llega a Japón sin ningún conocimiento previo queda sorprendido ante el grado de modernización que ha alcanzado ese país y, cómodamente, le atribuye el fenómeno al tan comentado “milagro” que ha dado y sigue dando tanto que hablar al resto del mundo. La tradición se observa muy poco en las calles de una ciudad como Tokio, en donde todo es movimiento, agitación, y en donde las multitudes marchan apresuradas, colmando con su presencia los no demasiado amplios espacios públicos. Tanto hombres como mujeres visten impecablemente, de riguroso traje occidental, y sólo de vez en cuando alguna dama de edad ya avanzada luce el tradicional kimono.

Sin embargo, si el viajero enciende la televisión estéreo que está en el cuarto de su hotel y sintoniza alguno de los canales públicos, le sorprenderá la gran cantidad de programas cuya acción transcurre en épocas pasadas. Allí podrá observar una profusión tal de imágenes de la iconografía tradicional de Japón —a la que lo tenían acostumbrado las escasas películas japonesas vistas en su país— que podrá pensar que las *gueishas* y los samurais todavía existen, aun cuando no encajen con los transistores, las cámaras fotográficas, los relojes de cuarzo, las calculadoras diminutas, los televisores y los coches; la otra faz conocida de ese Japón contradictorio que no termina de ofrecerle una imagen clara. Asimismo, el viajero quedará sorprendido por los programas de dibujos animados para niños, plenos de acción y violencia, ya ambientados en un futuro hipotético controlado por computadoras y robots; ya en un pasado remoto, en donde el espíritu humano debe luchar contra enemigos surgidos de otras galaxias, o al contrario, de cavernas insondables, para salir, como es debido, orgullosamente triunfante.

No obstante, el viajero respirará aliviado cuando encuen-

tre por casualidad, entre los inextricables laberintos de unas imágenes y una lengua que le son totalmente ajenas, algo que se asemeja al melodrama familiar al que está acostumbrado en su país, en el cual la ropa no difiere de la que ha observado en la calle y, a juzgar por la naturalidad de los actores, lo que pasa no está lejos de la realidad cotidiana.

Lo que no sabe el viajero es que a las historias ambientadas en el pasado se les llama en japonés *dyidaigeki* (drama de época); a las ambientadas en el presente, *guendaigeki* (drama moderno), y a las ambientadas en el futuro o en mundos fantásticos, *esuefu* (del inglés *s.f.*, *science-fiction*, ciencia-ficción), y que estos tres géneros, con todo lo contradictorios y excluyentes que pudieran parecer, poseen algo en común: la rígida codificación de sus elementos visuales; la ordenación rigurosa del signo iconográfico de acuerdo con una gramática aprendida desde antiguo; es decir, de elementos visuales unitarios cuya presencia remite inmediatamente a una significación por todos conocida.

Por otra parte, si el occidental privilegiado que ha llegado a Japón posee una mínima sensibilidad para captar formas y colores, se sorprenderá por la pureza y la perfección del diseño moderno en ese país, del cual encontrará un sinnúmero de ejemplos en los centros comerciales de Tokio, donde se crea el gusto y se inventa la moda. Aunque no comprenda el significado de la escritura, especialmente del *kandyi* (signo de origen chino con que se escribe parte del japonés), el viajero intuye que en esa complicada combinación de rayas horizontales, verticales y curvas, cuyos resultados se parecen muchas veces a un dibujo exquisito, ha de residir, al menos en parte, la explicación de tanta habilidad manifiesta de la cultura japonesa para la creación de semejante belleza formal.

Si el viajero, en lugar de dirigirse a los barrios modernos, toma el único tranvía sobreviviente de la ciudad de Tokio —la línea Arakawa— su destino serán los barrios populares, la ciudad baja (*shitamachi*, en japonés), en donde todavía es posible observar calles estrechas, antiguos templos budistas y shintoístas, viejos cementerios, tiendas tradicionales y restaurantes que ofrecen platos cuya receta se pierde en el tiempo, además de ancianos de ambos sexos vestidos de kimono, encorvados por los años, que se desplazan diligentemente en

medio de las casas de madera, en cuyo frente se alinean mace-
tas con toda clase de flores que habrán de resultarle extrañas.
En este ambiente priva igualmente el gusto por el orden y la
combinación exacta de elementos visuales que parecen res-
ponder a un código que se intuye rígido, y que quizás esté
sintetizado en la cortina azul que cuelga a la entrada de las
tiendas (*noren*) y en la cual está grabado un signo claro de na-
turaleza geométrica, el *kamon* o logotipo comercial, que invi-
ta a reflexionar si será que parte del secreto de la cultura japo-
nesa esté encerrado en la habilidad para organizar el signo
iconográfico.

Una definición semiológica de cultura, según los semiólogos rusos

El mecanismo de la cultura es un sistema que transforma la es-
fera exterior en esfera interior: desorganización en organiza-
ción, ignorantes en iniciados, pecadores en santos, entropía en
información. En virtud del hecho de que vive no sólo de la opo-
sición de las esferas exterior e interior, sino que se mueve de
una esfera a la otra, la cultura no sólo lucha contra el "caos"
exterior, sino también tiene necesidad de él; no sólo lo destru-
ye, sino también lo crea continuamente.¹

En esta definición de cultura, los conceptos de *entropía*²
(equivalente a desorganización o caos), e *información* (equi-
valente a codificación) son fundamentales cuando se intenta
analizar una cultura determinada desde una perspectiva se-
miológica. Estos dos conceptos son especialmente útiles cuan-
do se aplican a una cultura como la japonesa, que muestra un
alto horror ante la entropía, a la esfera exterior, y que necesi-

¹ B.A. Uspenskij *et al.*, "Theses in the Semiotic of Cultures (As Applied to Slavic Texts)", Lisse, The Peter de Ridder Press, 1975, p. 83.

² "La teoría de la información de Shannon y Weaver (1948) se refiere a la *cantidad de información* que una señal o mensaje llevan: reducir la entropía de una información (o de una serie de informaciones), significa reducir el número de posibilidades de interpretación, y, por lo tanto, reducir la *incertidumbre*", *Dictionnaire Hachette de la Langue*; "La entropía es nula cuando no existe incertidumbre", *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*.

ta, como pocas culturas en el mundo, transformarla en información mediante la codificación, la reducción a unidades mínimas de significación de, entre otros, sus elementos visuales. Hay razones históricas-geográficas que avalan esta afirmación.

En siglos remotos, cuando el estado-nación japonés se encontraba en germen, las esferas del mundo exterior e interior estaban claramente definidas: la pequeña comunidad rural se hallaba aislada de otras comunidades rurales semejantes por accidentes geográficos insalvables (montañas escarpadas, ríos torrentosos y bosques espesos), por lo que era relativamente sencillo organizar culturalmente el mundo conocido, el mundo de "adentro", contraponiéndolo al mundo de "afuera", extraño y peligroso. Los elementos visuales, por su presencia inmediata, son los primeros que se organizan. Como apunta un antropólogo japonés:

Para los campesinos que vivían en una aldea aislada socialmente, la frontera de la aldea significaba el límite del mundo [...] Más allá de la frontera se extendía el mundo del no ser, no humano, no cotidiano. Es el mundo de donde provenían la fuerza no cotidiana, los genios enmascarados, los dioses, las calamidades, los bandidos.³

No es diferente la situación cuando los límites de la aldea se ensanchan: a la "organización" de Yamato (primer estado-nación japonés, actual región de Nara) se opone el 'caos' de regiones marginales como Kumano e Iga, fuente de todo tipo de narraciones fantásticas cuyos protagonistas son seres dotados de poderes poco comunes, como los famosos *ninja*, mitad verdad, mitad leyenda, que siglos más tarde trabajarían al servicio de los cuerpos secretos del gobierno shogunal de los Tokugawa, merced a su extraordinaria capacidad de medrar en las sombras de la noche y a sus increíbles proezas físicas.

Puede afirmarse que, desde los comienzos, la cultura japonesa ha mostrado una marcada tendencia a separar drásticamente el mundo interior (lo que en japonés se denomina *uchi*, 'dentro') del exterior (*soto*, 'fuera'), oposición muy

³ Yamaguchi Masao, "La structure mythico-théâtrale de la royauté japonaise", *Espirit*, agosto-septiembre, 1972, pp. 316-317. (Traducción del autor.)

pertinente desde el punto de vista cultural que se vio reforzada por dos largos periodos de aislamiento, de casi tres siglos de duración cada uno: Jeian y Edo. Estos dos periodos posibilitaron el desarrollo de características culturales típicamente japonesas como el horror a la entropía y la consiguiente elaboración de un sistema de signos altamente codificado, que es especialmente notable en sus aspectos plásticos, características que aún se observan en nuestros días. No en vano Roland Barthes, a su retorno de un viaje a Japón, escribió un libro en el cual expresó su admiración por la nítida textualidad de la cultura japonesa, en particular del signo iconográfico.

[...] Sucede que en este país [Japón], el imperio de los significantes es tan vasto, excede a tal punto a la palabra, que el intercambio de signos es de una riqueza, de una movilidad, de una sutileza fascinantes, a pesar de la opacidad del idioma, a veces gracias a esta opacidad’’.⁴

Y continúa:

Si los arreglos florales, los árboles, las casas, los jardines y los textos, si las cosas y las maneras japonesas nos parecen pequeñas (nuestra mitología exalta lo grande, lo vasto, lo amplio, lo abierto), no es en razón de su tamaño, sino porque todo objeto, todo gesto, incluso el más libre, el más móvil, parece *encuadrado*.⁵

Algunas consideraciones históricas

Pocos países hay como Japón, en donde aún la historia más temprana sigue teniendo, a nivel cultural en general, y de signo iconográfico en particular, tanto peso en la vida cotidiana y en las costumbres contemporáneas. Cada uno de los periodos o épocas en que usualmente se divide la sucesión de hechos ininterrumpidos desde que se estableció el actual sistema im-

⁴ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Ginebra, Skira, 1980, p. 18. (Traducción del autor.)

⁵ Es decir, todo objeto responde a un código más amplio, dentro del cual adquiere su significación. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 57.

perial, hace más de un milenio, ha dejado su impronta en la sensibilidad estética del pueblo japonés, por no mencionar la impronta en sus instituciones, en su cosmología y en su forma de vincularse con la realidad de todos los días. Particularmente, desde la introducción del sistema chino de escritura —que fue importado junto con el budismo en el siglo VI de nuestra era— y con la consiguiente elaboración de una literatura propia, especialmente notable en poesía, la sensibilidad para captar el mundo de los objetos y la naturaleza en su relación con el hombre, se convirtió en una de las características claves de la cultura japonesa.

En la época Jeian, cuando se escribió el célebre *Gendyi monogatari* (historia de Gendyi) y los famosos diarios de la corte, debidos rodos a la pluma de un puñado de talentosísimas mujeres de la aristocracia, el primer intento por codificar de manera consciente los signos iconográficos hasta entonces vigentes, no sólo en la literatura, sino también en el arte, dio sus primeros y magníficos frutos. A ello contribuyeron los casi tres siglos de aislamiento impuestos por el gobierno, después de largos y fructíferos años de apertura hacia China y Corea, la esfera exterior hasta ese momento claramente identificada. Las obras literarias mencionadas fueron decisivas para la transmisión de un código que incluía hasta elementos iconográficos que la posteridad habría de recoger como característicos de Jeian, aun cuando su uso estuviera constreñido a un círculo tan pequeño como el de la corte. El signo iconográfico que se transparentaba tras la palabra escrita, y que a veces la excedía, adquirió entonces su primera dimensión universal.

En épocas posteriores se produjo el mismo proceso, pero los nuevos códigos, conquistados tras duros embates con la entropía exterior, nunca se impusieron sobre los anteriores, más bien, la tendencia a la acumulación fue la que pareció prevalecer. La aristocracia dio paso a la espada. Hubo luchas civiles entremezcladas con periodos de paz. La fe budista llegó de tal manera a prevalecer sobre la vida mundana, que el ascetismo se instaló en la conciencia de las clases privilegiadas durante los largos siglos de gobierno shogunal. Pero el signo iconográfico continuó su trayectoria hasta llegar a Edo, época fundamental para entender al Japón contemporáneo.

El mensaje iconográfico de Edo todavía es sumamente fa-

miliar para el pueblo japonés. Las generaciones nacidas antes de la Segunda Guerra Mundial —educadas en una atmósfera donde los valores feudales aún tenían vigencia, a pesar de la manifiesta modernización exterior de la sociedad— reconocen en Edo una época todavía cercana, a pesar de los más de cien años transcurridos desde su conclusión, al menos para la historia oficial. Los nacidos después de la guerra y, sobre todo, después de los juegos olímpicos de 1964 —fecha que marca la ascensión de Japón al *status* internacional de potencia capitalista— aunque familiarizados con Edo a través de las generaciones anteriores, están elaborando códigos más complejos, producto de una relación más amplia con el mundo exterior (básicamente Estados Unidos y Europa occidental) impuesta por el capitalismo. Este fenómeno ha propiciado la introducción de signos iconográficos ajenos a la tradición japonesa, aunque el mecanismo de incorporación de esos nuevos signos se remonte básicamente a Edo y todavía esté en vigencia.

Edo, una época clave

En la época Edo, los límites geográficos de Japón —excepto la olvidada y remota Jokkaidoo, adonde fueron relegados los *ainu*, los antiguos habitantes del archipiélago— eran prácticamente los actuales. La política del *bakufu* utilizó un método muy simple para impedir que la entropía de afuera —ahora mayor, porque las fronteras se habían ampliado— actuara sobre el orden interior, duramente conquistado después de décadas de guerras civiles: el país fue clausurado y nadie podía entrar ni salir de él.

Así, la tendencia histórica al aislamiento se instalaría en el gobierno durante más de dos siglos, durante los cuales la cultura se codificó rígidamente como nunca hasta entonces. Los signos lo invaden todo: las relaciones sociales, el lenguaje, el arte, la arquitectura, el vestido,⁶ las artes decorativas, la li-

⁶ Dada la complejidad del tema del vestido, se requiere un análisis especial que está más allá del alcance de este trabajo.

teratura, las creencias religiosas; en fin, los gestos de la vida cotidiana.

El signo iconográfico adquiere una particular fuerza. El cabello, por ejemplo, portador de una fuerte carga de entropía, deberá arreglarse de acuerdo con rígidos patrones que expresan la clase social de hombres y mujeres, sean éstos samurais, campesinos, artesanos o comerciantes, las cuatro categorías de hierro en que se divide la sociedad de la época (figs. 1 y 2). Cuando se le deja crecer libremente y no se peina, el cabello se asocia con el mundo de los locos y de los vagabundos, seres 'entrópicos' por excelencia.

FIGURA 1

Peinados y tocados femeninos de la época Edo



FIGURA 2

Peinados masculinos de la época Edo



La naturaleza, también portadora de una fuerte carga de entropía, deberá ser controlada si se pretende incorporarla al mundo del orden. Una de las formas es reducirla a escala humana, método tradicional que habría de encontrar su consagración con Edo: se construyen jardines que son paisajes en miniatura; el monte Fuji, signo iconográfico por excelencia, que con el correr del tiempo se transformaría en símbolo de Japón, se reproduce en varios puntos de la capital shogunal para ser reverenciado como el original.

Otro de los métodos de control de la naturaleza es la deformación: los árboles se mutilan y la dirección de sus ramas se corrige mediante ingeniosos dispositivos, de acuerdo con categorías estéticas rigurosas. El *bonsai* es la expresión máxima de esta tendencia a considerar como perturbadora a la naturaleza, cuando no es guiada por la mano del hombre (fig. 3).

FIGURA 3

La naturaleza y los signos



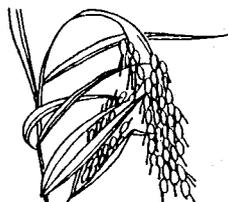
a. Monte Fuji y la niebla



b. Monte Fuji en primavera



c. Escudo de la ciudad Fuji-Yoshida



e. Planta de arroz, escudo familiar con arroz, ideograma que representa al arroz y signo para indicar 'arroz', modernamente usado para llamar la atención sobre algo.

El *kamon* o escudo familiar, esa especie de *kandyi* de uso privado, parece sintetizar el universo iconográfico de Edo: los elementos más significativos de la 'naturaleza controlada' culminan con él en el camino hacia su estilización visual (fig. 4).

FIGURA 4

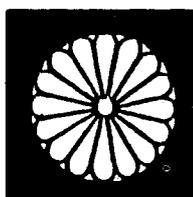
Kamon o escudo familiar
(también logotipo comercial)



Hojas de malva de la familia Tokugawa



Guinko



Crisantemo de la familia del Tennoo (monarca japonés)



Grulla



Gorriones y bambú

Las flores y las estaciones también encuentran su lugar en el sistema de signos iconográficos elaborado en Edo: en febrero, los ciruelos; a principios de abril, los cerezos. La variedad doble de la flor del cerezo, más espectacular y duradera, se descarta como elemento para adornar masivamente templos y jardines porque florece cuando ya los días son más cálidos y su impacto no es el mismo que el del cerezo simple que florece de pronto, dos semanas antes, para anunciar que los últimos rigores del invierno se están yendo, y que finalmente muere en forma de lluvia de pétalos.

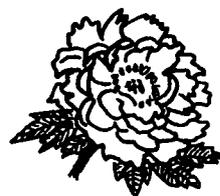
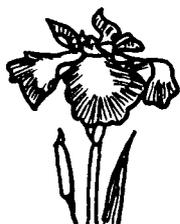
Inmediatamente después de los cerezos se suceden las azaleas, las peonías y las glicinas; más tarde llegan los lirios, y en la estación de las lluvias (*tsuyu*), cuando se transplanta el arroz, florecen las hortensias. En verano, los estanques de Edo rebosaban de lotos, la flor que siempre acompaña a Buda, el *Jotoke-sama* —como se le denomina en japonés— de rostro inexpresivo y sonrisa enigmática apenas esbozada. Luego siguen otras flores, igualmente identificadas con una fecha precisa del calendario lunar entonces vigente, hasta llegar a noviembre, en que inicia su vida sorprendentemente larga la flor-signo de la familia imperial, el crisantemo, alrededor del cual se organizaban concursos que habrán de dar el triunfo a quien obtenga la variedad más sorprendente (fig. 5).

La camelia, que florece en marzo, no le agradaba al samurai, porque el sonido de la flor todavía fresca que cae en tierra para morir, le recordaba cómo rueda una cabeza cercenada por la espada enemiga. Desde entonces, la camelia (*tsubaki*) se constituyó en la flor-signo de la desgracia.

Las multitudes de Edo organizaban excursiones a templos, paseos y jardines con el simple pretexto de “observar las flores” (*hanami*), oportunidad que aprovechaban para hacer abundantes libaciones con vino de arroz (*sake*) mientras entonaban sus canciones favoritas. También se organizaban excursiones para “observar la luna” (*tsukimi*) y para “observar la nieve” (*yukimi*), donde tampoco faltaban el alcohol y las efusiones líricas. El énfasis puesto en la observación de los cambios del entorno, conforme se suceden los días y las estaciones, constituye para el ciudadano de Edo una forma básica de afirmarse en su mundo y de combatir la entropía de la naturaleza.

FIGURA 5

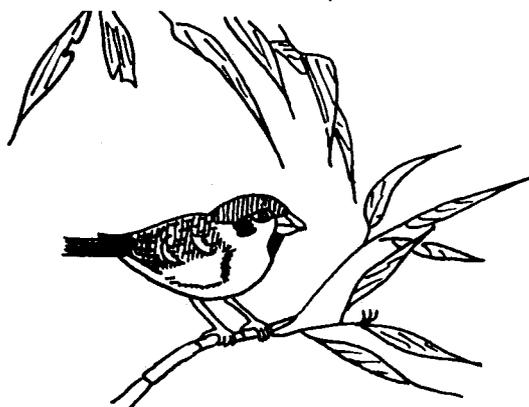
Flores

Ciruelo *ume*Cerezo *sakura*Cerezo doble
yaedzukuraAzalea *tsutsudyi*Peonía *botan*Glicina *fudyi*Lirio *shobu*Loto *jasu*Crisantemo *kiku*Hortensia *adyisai*

La representación gráfica de las aves, no sin influencias de la plástica tradicional china, también se codifica; en cualquier diseño que se precie de tal, el gorrión (*sudzume*) acompaña al bambú (*take*); el ruiseñor (*uguisu*), al ciruelo; la grulla (*tsuru*), al pino (*matsu*) y el ganso (*kari*) invariablemente recorta su figura contra la luna llena (*manguetsu*) (fig. 6).

FIGURA 6

Las aves y la naturaleza



Gorrión y bambú



Ganso y luna



Ruisenior y ciruelo



Grulla y pino

Lo propio sucede con los árboles: el sauce se convierte en árbol-signo de la gente común que habita las partes bajas de la ciudad;⁷ el pino se asocia a la clase samurai;⁸ el cedro se

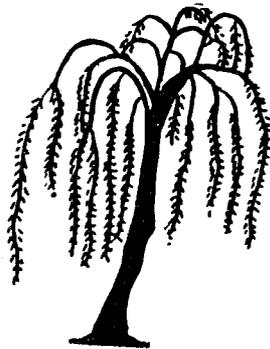
⁷ "Resistente y compacto y mecido por las brisas refrescantes del verano, [el sauce] se convirtió en lo que una calle comercial o un centro de espectáculo parecía necesitar. Por largo tiempo símbolo de los ríos y canales de Edo, pasó a ser símbolo de lo más nuevo en Tokio". Edward Seidensticker, *Low City, High City*. Tokio, Charles Tuttle, 1984, p. 61.

⁸ "El pino, tanto en la poesía secular como religiosa, es el símbolo permanente del bien, porque permanece verde y fresco en todas las estaciones". Lafcadio Hearn, *Exotics and Retrospectives*, Tokio, Charles Tuttle, 1982, p. 138.

identifica con los peregrinos, porque este árbol abunda en los caminos que conducen a los lugares sagrados donde moran los ancestros. El cerezo y el ciruelo anuncian las alegrías de la primavera; el guingo y el maple, los rigores del invierno.

FIGURA 7

Árboles

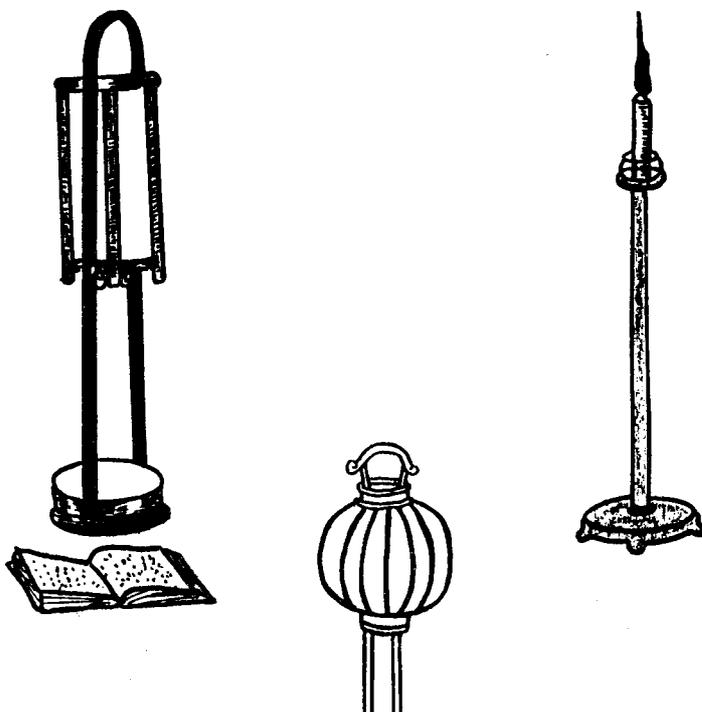
Hojas de guingo *icboo*Hojas de maple *momidy*Pino *matsu*Sauce *yanagui*Hojas de cedro japonés
sugui

Las calles tortuosas de Edo semejan escenografías de teatro, sobre todo en la noche, cuando las casas reflejan en sus puertas corredizas de papel (*shoodyi*) las siluetas de sus moradores, proyectadas por la luz de las lámparas de papel con una vela en su interior (*jikari*) (fig. 8).

En una época en la que predominan los valores guerreros, el contraste entre la fragilidad del *shoodyi* y la fuerza de la

FIGURA 8

Lámparas de interior



espada, que lo atraviesa todo, se vuelve dramático. Las sombras de la noche encuentran su foco de atención en las lámparas portátiles de papel que, de tanto en tanto, se desplazan por las calles, o en la lámpara fija de madera, frente a los restaurantes, signo inconfundible de la promesa de alimentos o bebidas (fig. 9).

FIGURA 9

Lámparas de exterior

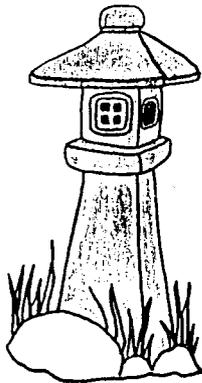
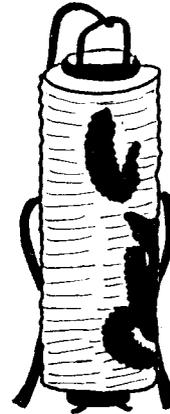
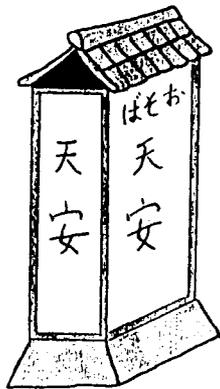
Lámpara de piedra
para jardín *toroo*Lámpara portátil
de papel *choochin*Lámpara de madera
para restauranteLámpara portátil
de papel *choochin*

FIGURA 10

Imágenes sagradas populares



Dyidzoo-sama



El dios del trueno

Jotei, uno de los Siete
Dioses de la Fortuna*Maneki neko* (el gato
que atrae la suerte)

En el terreno de las creencias religiosas o de las supersticiones populares, las figuras de *Dyidzoo-sama* (guardián del mundo subterráneo y protector de los niños fallecidos), de *O-inarisan* (dios de la prosperidad en las cosechas y los negocios) y de los Siete Dioses de la Fortuna les recuerdan a los habitantes de Edo que la esperanza existe en una época en la que el peligro acechaba en cada rincón de la ciudad, no bien oscurecía. Asimismo, la figura de un gato que levanta la mano para atraer a los clientes (*maneki neko*), del tejón parado a la entrada de los restaurantes (*tanuki*) y del Daruma que habrá de ganarse sus ojos, una vez que se hayan cumplido los deseos de los supersticiosos habitantes de Edo,⁹ muestran su presencia habitual en los cuatro rincones de la ciudad (fig. 10).

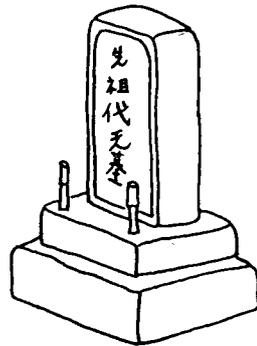
⁹ Existe la creencia de que al comprar un Daruma sin ojos, si se cumple el deseo que se le ha pedido al pinarle el primer ojo, se le debe pintar el segundo.

En los cementerios, en donde prevalece el budismo, las tumbas en forma de lámpara de cinco anillos (*gorin no too*), las simples tumbas de tres piedras superpuestas y las *sotoba* (tablillas en donde se escriben el nombre póstumo del difunto y un poema alusivo a su breve paso por esta vida), por el contrario, llaman la atención sobre lo efímero de la existencia (fig. 11).

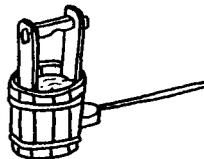
Una vez en la vida, por lo menos, hay que desplazarse en peregrinación a los santuarios shintoístas de Ise e Idzumo, donde residen los ancestros. Las largas caravanas incluyen palanquines (*kago*), peregrinos que caminan protegidos por sombrillas de papel encerado de variados colores e individuos

FIGURA 11

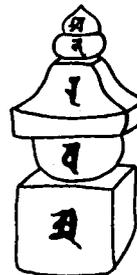
La gramática visual de los cementerios



Monumento funerario de tres piedras



Elementos para purificar la tumba con agua

Monumento funerario con los cinco anillos de la teología budista *gorin no too*

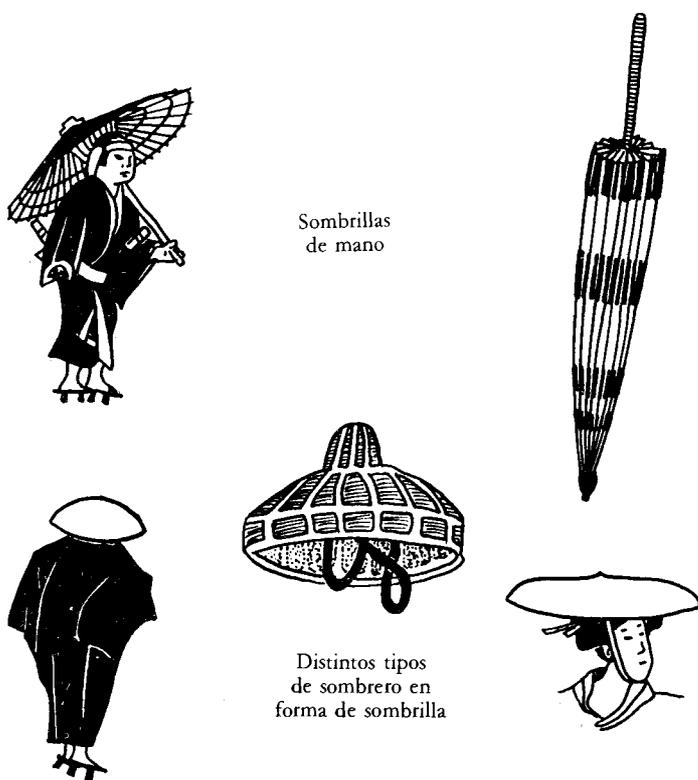
Sotoba

misteriosos que ocultan su identidad bajo amplios sombreros de paja (fig. 12).

La lista es interminable. Los ejemplos antes mencionados constituyen tan sólo los más obvios de la iconografía de Edo, época clave para comprender el alto grado de desarrollo de la sensibilidad plástica del pueblo japonés y a la que los modernos medios de comunicación (cine, televisión, cómics, literatura popular) acuden con asiduidad en busca de inspiración. Después de Edo, con la experiencia pulida por más de dos siglos de codificación rigurosa, será muy fácil incorporar nuevos

FIGURA 12

Sombrillas de papel y sombreros de paja



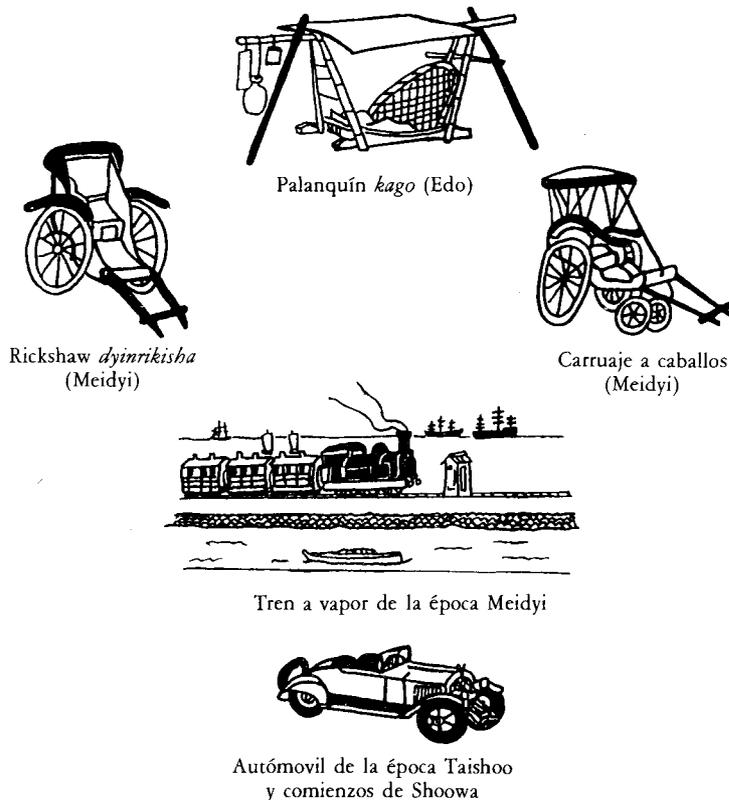
signos al panorama iconográfico japonés: el método ha sido aprendido.

La época Meidiy y la confrontación con la entropía proveniente de Occidente

Los aires de modernización que comienzan a soplar a partir de la Renovación Meidiy traen, sin embargo, los vahos ominosos de una nueva entropía: la cultura occidental. Esta que-

FIGURA 13

Medios de transporte



da sintetizada en los barcos negros y los cañones de Perry, el militar norteamericano que obligaría al *bakufu* a abrirle las puertas al comercio de la gran potencia de la Unión. El mensaje es claro: “¡Os ponéis al día..., o pereceréis!” Japón obedece históricamente la orden, y muy pronto las nuevas iconografías invaden la otora inmutable Edo, ahora rebautizada como Tokio (capital del Este).

FIGURA 14

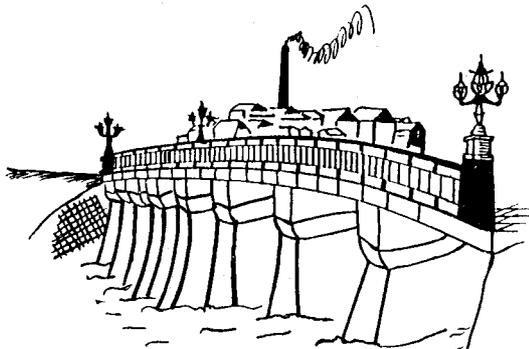
Puentes



Puente de piedra en forma de tambor de la época Edo



Puente de madera de la época Edo



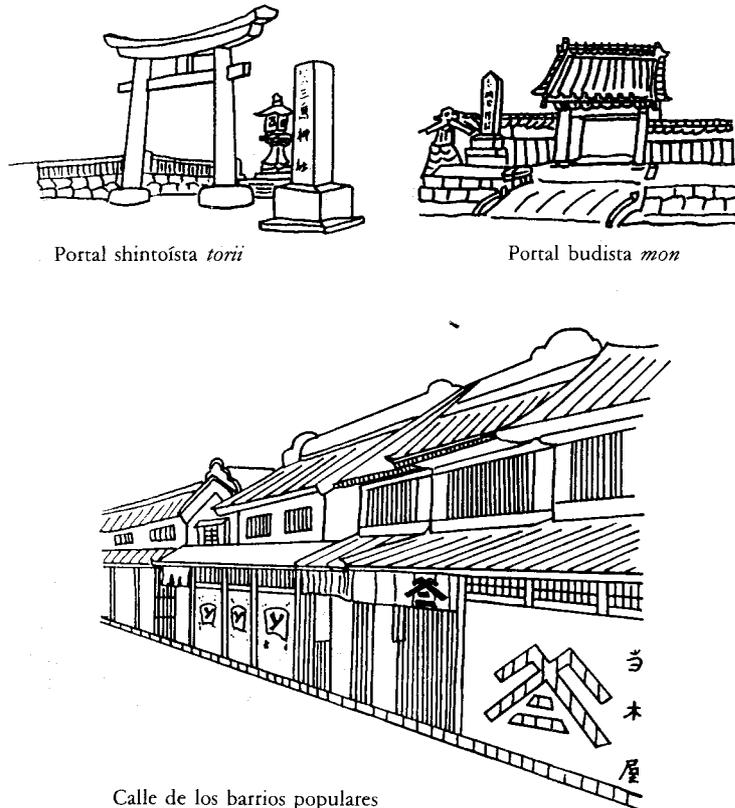
Puente de piedra y acero con lámparas de gas de la época Meidyi

El tren de vapor se usa para las grandes distancias, mientras que el *ricksshaw* o *dyinrikisha* (vehículo de dos ruedas para transportar pasajeros, tirado por un hombre) y los carruajes a caballo, reemplazan al palanquín dentro de las grandes ciudades (fig. 13).

Los puentes planos de estructura metálica y piedra, alumbrados por lámparas de gas, pasan a sustituir al viejo puente de piedra de inspiración china que atravesaba los canales de Edo y al puente largo de madera tendido sobre los ríos (fig. 14).

FIGURA 15

Formas arquitectónicas de Edo

Portal shintoísta *torii*Portal budista *mon*

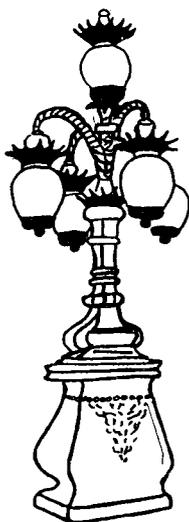
Calle de los barrios populares

Los edificios que imitan el neoclasicismo europeo, como el Banco de Japón, en el viejo Nijombashi (barrio de Edo), empujeñecen la silueta de los *torii* (portal shintoísta) de los *mon* (portal budista), que antes dominaban el paisaje urbano con la fuerza de su signo iconográfico (fig. 15).

La luz de gas en Tsukidyí; lugar de Tokio donde residen los recién llegados extranjeros, disipa las otrora sugerentes sombras de Edo, con lo que se rompe la cultura de la penum-

FIGURA 16

Iconografías japonesas del recién descubierto Occidente



Lámpara de metal y cristal



Tocando el piano



Edificio de corte europeo

bra exaltada por los pensadores clásicos de Japón. En los salones de fiesta, como el “Rokumeikan”, en Jibiya, donde se reúne la nueva élite japonesa, suenan el piano y los violines al ritmo de vals de inspiración europea (fig. 16).

Pero no todo es inocencia en esa edad de entusiasmo ingenuo por las cosas provenientes de Occidente: entre las nuevas iconografías se destacan los barcos de guerra, las armas, los uniformes militares que desfilan al ritmo de marchas anunciadoras de futuro próximo con olor a pólvora.

Una vez más, los medios de comunicación modernos, cuando se trata de representar al Tokio de Meidiy, recurren a estos ejemplos y a otros cuya lista sería interminable.

El “modernismo” de Taishoo y comienzos de Sho

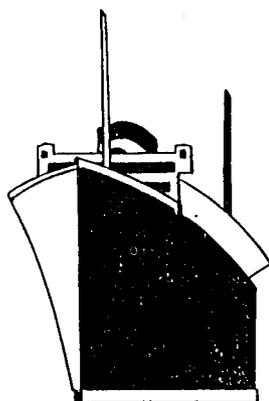
Después del bien ganado lugar que llegaría a ocupar en el concierto de las naciones, merced a la conquista por las armas de algunos territorios en el continente asiático, ya lograda la autoconfianza y la igualdad (no importa con qué métodos) con las potencias del Este, Japón entró de lleno en la etapa de la modernización definitiva, al menos en las grandes ciudades como Tokio y Osaka.

Con la incorporación del automóvil, la luz eléctrica, el teléfono y la radio; la construcción de modernos almacenes al estilo de Mitsukoshi, en Nijiombashi, y de rascacielos como la torre de doce pisos de Asakusa (destruida por el terremoto de 1923); la creación de Guindza (área comercial elegante de Tokio), donde proliferan los cafés y los restaurantes al estilo parisino; y el uso generalizado entre los jóvenes, y los que ya no lo son tanto, del sombrero y del bigote entre los *mobo* (del inglés *modern boy*, ‘muchacho moderno’), y la falda corta y el pelo a la *garçonne* entre las *moga* (*modern girl*, ‘muchacha moderna’), el paisaje urbano cambia radicalmente.

Los anuncios publicitarios, las revistas semanales y los periódicos de reciente aparición, así como los carteles de la vía pública —diseñados en un balbuceante *art déco*— sintetizan las iconografías de la época. El nuevo medio del cinematógrafo, primer arte de masas por excelencia, muy pronto asimila los códigos visuales hasta entonces vigentes y los clasifica en

FIGURA 17

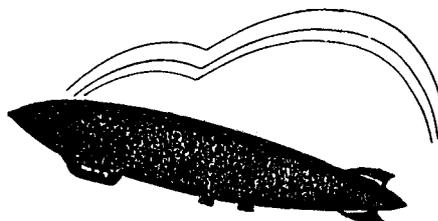
Los diseños *art déco* de Naitoo Yoodyi, hoy de moda



Transatlántico



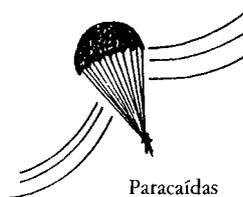
Rascacielos



Dirigible



Fábricas



Paracaídas

dos categorías que son similares a las del viejo teatro *kabuki*: *dyidaigueki* o dramas de época, y *guendaigueki* o dramas contemporáneos. Estas categorías siguen todavía vigentes, a pesar de los prodigiosos cambios sufridos por Japón desde entonces.

Las novelas por entregas de la literatura popular, publicadas sin descanso en periódicos y revistas, se nutren asimismo

de los temas familiares de Edo y Meidi, y comienzan a jugar con la nueva sensibilidad que pugna por abrirse paso en una sociedad aún apegada a los valores feudales de épocas anteriores no demasiado lejanas en la percepción popular. *Miyamoto Musashi*, la novela-río de Yoshikawa Eidi; *Dyinsei guekidyo* de Odzaki Shiroo; *Daibosatsu toogue* de Nakadzaro Kaidzan, y *Tangue Sádzen* de Kawaguchi Matsutaroo, todas protagonizadas por superhéroes, son muy pronto adaptadas al cine y, desde entonces, la fórmula que inauguran no cesa de repetirse, habida cuenta de su probada eficacia.

Un dibujante de la época, Naitoo Yoodyi, recoge el desafío de la modernidad en una colección de nuevas iconografías que en su momento pasan desapercibidas ante el advenimiento de una nueva edad de intolerancia (figs. 17 y 18). El ultranacionalismo de comienzos de Shoowa y su consecuencia natural, el nefasto y suicida militarismo de los años treinta, echaron por tierra los sueños románticos de entonces; sin embargo, las iconografías oficiales de la época, muy próximas a las del Tercer Reich alemán, fueron arrasadas en el fragor de la derrota en la Segunda Guerra Mundial. En la actualidad, los años de la Guerra del Pacífico (como denominan los japoneses a su aventura militar en el continente asiático, que culminó con la guerra contra Estados Unidos) no ha encontrado todavía su codificación gráfica definitiva, quizás porque todavía son muchos los que recuerdan con amargura esa hora de despotismo y asfixia intelectual.

Algunas novelas populares —que después serían adaptadas al cine— ensayan tímidamente la representación de la atmósfera de la época; pero lo que prevalece son el medio tono y la cautela. Las botas y las condecoraciones prendidas a los uniformes no gozan todavía de demasiado prestigio entre el pueblo japonés, aunque hay signos de que esa saludable tendencia estuviera revirtiéndose, lenta, pero seguramente.

La posguerra y las nuevas iconografías

Después de la Segunda Guerra Mundial, los medios de comunicación de masas comienzan a cobrar una fuerza inusitada, constituyéndose en los principales difusores de los siste-

FIGURA 18

Los hombres (*mobo*) y las mujeres (*moga*) modernos de Taishoo y comienzos de Shoowa, según Naito Yoodyi



mas iconográficos asociados a épocas anteriores. En los años cincuenta y sesenta será el cine: las películas de acción, de Uchida Toomu ambientadas en Edo o en los años de las guerras civiles inmediatamente anteriores (*chambara eiga*); el drama familiar (*katei dorama*) de Odzu Yasudiyitoo; la vio-

lencia del universo del crimen organizado en Japón (*yakudza eiga*) de las películas de Makino Masahiro. Todos estos directores de los comienzos del cinematógrafo japonés se constituyen en síntesis iconográficas definitivas de sus respectivos géneros. Después de ellos, es muy poco lo que puede hacerse en ese terreno, con excepción de la parodia y el uso de los códigos acuñados como metalenguaje que requiere, en este caso, de la complicidad del espectador.

Con la aparición de la novela *Sasame yuki* (Nevisca), poco después de finalizada la guerra, el mundo de la burguesía elegante de Osaka que pasa los fines de semana en Kioto, tal como lo describe Tanidzaki Dyun'ichiroo, queda definitivamente fijado en sus signos. La reciente novela-película-drama televisivo *Kessho* (Maquillaje), de Watanabe, no hace sino repetir la fórmula.

La ciencia-ficción japonesa se inicia con la serie de películas de *Godzilla*, "el monstruo de fuego", dirigidas por Jonda Ishiroo. Los cómics y las animaciones de Tedzuka Osamu sientan las bases, en los comienzos de los años cincuenta, del futuro *boom* de la historieta. Ésta habrá de estremecer al archipiélago japonés en los años setenta y ochenta, y colocará a Japón a la cabeza de la producción mundial de lo que algunos denominan "literatura dibujada".

En la actualidad, los sistemas iconográficos mencionados hasta ahora —que de ninguna manera pretenden abarcar un universo que no tiene límites— coexisten en las diferentes manifestaciones de la cultura popular. El cine, la televisión, los cómics (*manga*) y la literatura de masas (*taishuu bungaku*) visten a sus héroes (reales o ficticios) con el ropaje de diferentes edades del pasado: Mito Koomon, Miyamoto Musashi, Nedzumi Koodzoo, Sakamoto Ryooma, Yaguiyuu Buguei, Tsukue Ryuunosuke, Fukudzawa Yukichi, Saigo Takamori, Tokugawa Ieyasu, Tange Sadzen, Dzatoe Ichi, el Almirante Toogoo, etcétera, todos ellos protagonistas de dramas televisivos o historietas hábilmente dibujadas, se ven imperturbables, rodeados de los signos iconográficos que corresponden a sus respectivas épocas.

La vanguardia que trabaja en los nuevos *medios* hace, por su parte, un uso muy particular de esos códigos, con el propósito de subvertir valores y tornar lo familiar, lo incorporado

FIGURA 19

El universo “expresionista” de Maruo Suejiroo combina pasado y presente en mensajes iconográficos de perturbadora fuerza: la luna, los gansos, un torii y una estudiante de secundaria

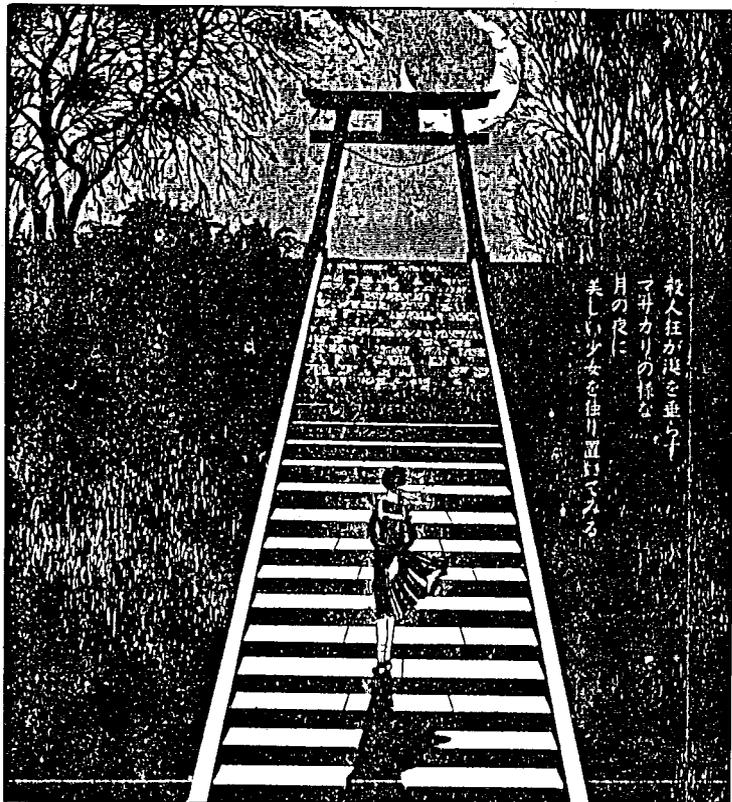


FIGURA 20

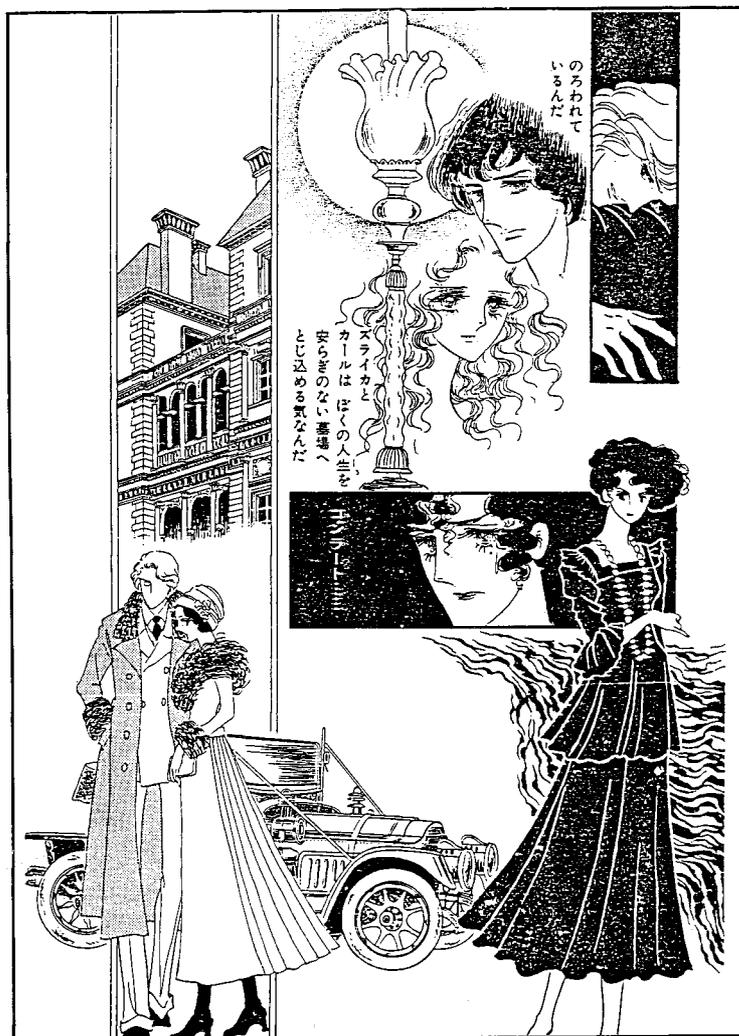
Atmósfera de los años 20 y una muchacha vestida con kimono, que bebe whisky y oye una victrola, en un cómic de Maruo Suejiroo



definitivamente a la percepción de las masas, en algo perturbador y nuevamente entrópico, después de que su conquista se creía definitiva. Las películas de Tetayama Shuudiyi y Sudzuki Seidyun, así como los cómics de Maruo Suejiroo (figs. 19 y 20) son los principales representantes de esa tendencia. En ellos, los códigos de Edo, Meidiy, Taishoo y Shoowa se entremezclan con historias que son tributarias del expresionismo alemán de los años veinte y en las que predominan el tono onírico y el anacronismo.

FIGURA 21

Mansiones y lámparas Meidi, coches y modas Taisboo en un cómic para niñas del Japón del consumo



El mundo de la historieta japonesa, sobre todo a partir del éxito arrasador de los cómics para niñas (*shoodyoo manga*) en los años setenta, muestra tendencias en los gustos ma-

FIGURA 22

Moda de los años 20, el Savoy en la época de esplendor y peonías que encuadran el universo romántico de un cómic para niñas (*shoodyoo manga*)



sivos que todavía no son demasiado claras; pero que amalgaman de manera curiosa sistemas iconográficos provenientes de Occidente (prerrafaelismo, *art nouveau*, *art déco* y hasta surrealismo) con iconografías tradicionales japonesas. Los resultados son sorprendentes (figs. 21 y 22), pero más sorprendente es aún la impavidez con que las nuevas generaciones de japoneses digieren el aluvión de material iconográfico que descargan implacables sobre ellas las empresas fabricantes de "cultura".

En la actualidad, después de la entrada masiva de los sistemas iconográficos creados en Europa y Estados Unidos, que todavía son prestigiosos y que han sido incorporados naturalmente a la percepción plástica de los japoneses, y ya convertida la entropía del Este en información —a través de la particular óptica japonesa—, el "caos" vuelve a ubicarse en Japón, esta vez en un pasado mítico, que en la percepción de los intelectuales incorporados a la maquinaria que produce cultura tiene puntos de referencia con el universo "mágico" de la literatura latinoamericana, en especial de autores como García Márquez, muy en boga. Ese mecanismo está haciendo que Japón vuelva sus ojos hacia su propio pasado para extraer información de la entropía oculta y desdeñada por el proceso de modernización. Occidente ya no es el sueño inalcanzable y, después de todo, ¿por qué no volver a actualizar el mito del "exótico Japón"? Los nuevos medios han recogido el desafío que les planteó esta actitud impuesta por los grupos económicos monopólicos, que crean los gustos masivos. Todavía es muy pronto para predecir los resultados; pero sí es evidente que estamos en presencia de una época de cambios en los sistemas japoneses de representación gráfica de la realidad.