

ITINERARIOS DE UNA APROPIACIÓN CRÍTICA: *RAIKŌ Y LA ARAÑA DE TIERRA*^{1*}

AMAURY A. GARCÍA RODRÍGUEZ
El Colegio de México

La habitación se encuentra resguardada por cuatro samuráis. Dos de ellos, al centro, totalmente distraídos jugando *go* 碁² apenas se percatan de los sutiles cambios que suceden a su alrededor. El guardián de más a la derecha, celosamente cuida el profundo sueño de su señor, que yace enfermo al fondo de la habitación. Sin embargo, el guerrero que en el extremo izquierdo disfruta de su té, con el ceño fruncido intuye que algo inoportuno está ocurriendo. Sin que ninguno de ellos lo note, en lo más oscuro de la noche la araña de tierra teje su plan para dominar y eliminar al señor, a la vez que le envía las más horribles pesadillas, que desafían a los guardianes.

La estampa,³ publicada por vez primera en el verano de 1843 (año 14 de Tenpō 天保) y diseñada por el ilustrador Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1797-1861), se alimenta de la conocida leyenda del guerrero Minamoto Yorimitsu 源頼光 (944-1021), más conocido como Raikō 頼光, y sus cuatro guardianes. Esta apropiación por parte de la cultura popular urbana del siglo XIX, de un tema “clásico” que narra las hazañas de un famoso samurái,

Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 24 de marzo de 2010 y aceptado para su publicación el 6 de mayo de 2010.

* El orden de los nombres propios japoneses sigue la forma que le caracteriza en el contexto asiático. Es decir, el apellido primero, seguido del nombre.

¹Partes de una versión temprana de este texto se presentaron como ponencia en el Primer Encuentro Nacional de Historia del Arte, organizado por la Universidad Cristóbal Colón, Veracruz, del 23 al 25 de mayo de 2002. Quisiera agradecer las sugerencias y referencias tempranas brindadas por los colegas Stephen Addiss, Naomi Noble Richard, John M. Rosenfield y Lee Penington. Mis mayores gratitudes también a Sarah E. Thompson, Boston Museum of Fine Arts, por facilitarme información visual de versiones posteriores de la estampa, así como a The British Museum y al Victoria & Albert Museum, por el envío de imágenes en alta resolución.

²Juego de mesa.

³Figura 1.

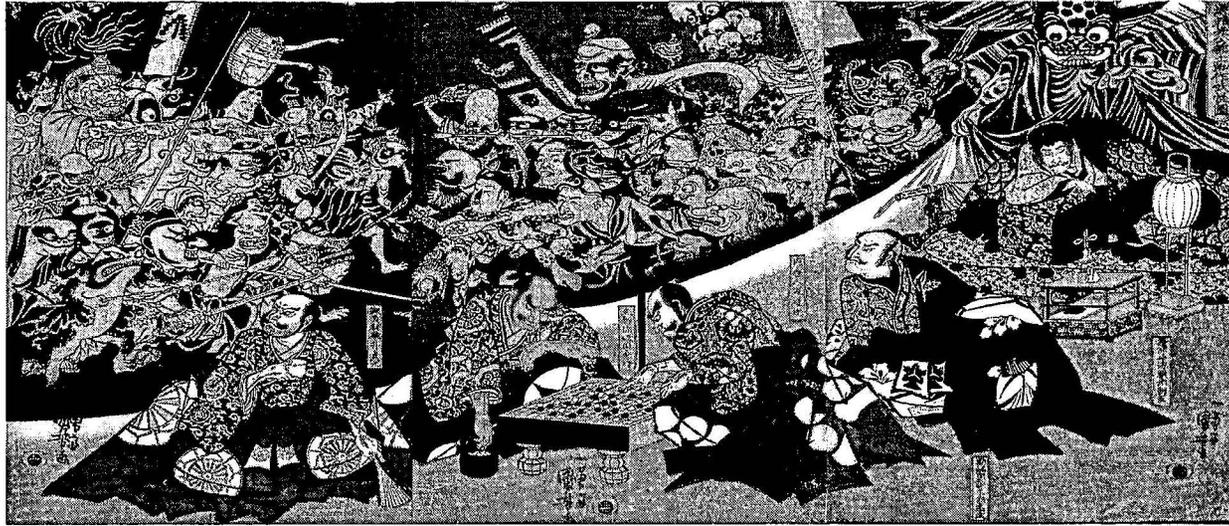


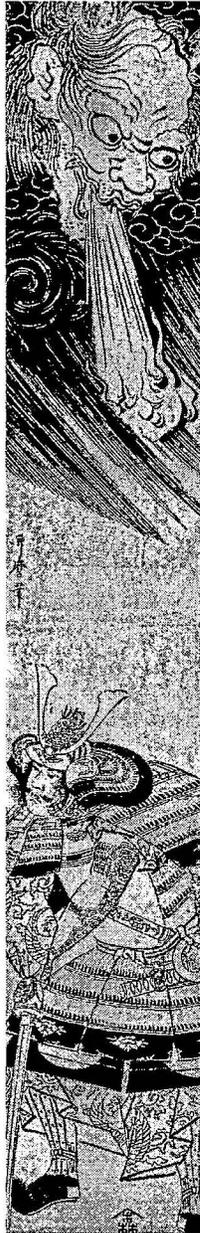
FIGURA 1: Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳, *Minamoto no Yorimitsu-kō no yakata ni tsuchigumo yōkai wo nasu zu* 源頼光公館土蜘蛛作妖怪図, 1843. Colección del Victoria & Albert Museum, Londres.

íntimamente vinculado con los círculos gobernantes del periodo Heian 平安 (794-1185), fue asimilada por el público consumidor del siglo XIX como una mordaz crítica a la situación política que vivía el Japón de esos años.

Este trabajo se enfocará en la reutilización de esta historia con fines críticos, ya sea conscientemente planificada por el autor, o recreada por la volátil imaginación del pueblo. Para ello se examinarán algunos antecedentes iconográficos así como determinadas condicionantes sociales que propiciaron una atmósfera de tensión popular, a la vez que fieros controles a la producción de materiales impresos. De igual forma, se intentará determinar el posible impacto que este grabado causó en la población urbana del momento, a partir del proceso judicial que se estableció por cuenta de su publicación, de los propios parámetros editoriales que ofrece la imagen, de varias de sus versiones posteriores, y de ciertos elementos simbólicos que se considera funcionaron como detonantes del deseo de “ver” lo que temían expresar.

Se mencionó que la estampa en cuestión hace uso de un tema que surge como parte de la producción literaria de los circuitos culturales de la aristocracia militar. Este hecho no puede considerarse aislado, ya que a partir de la conformación de la cultura popular urbana, en el siglo XVII, se percibe una constante popularización de estas historias, así como de piezas de la llamada literatura clásica japonesa, y de narraciones de origen chino. Estos relatos se comercializaban y difundían tanto en versiones literarias simplificadas, en representaciones teatrales, y en cuentos ilustrados y estampas *ukiyo-e*, y los impresos eran ávidamente consumidos a través de su compra o renta.

¿Cuál es entonces el origen de este tema? El relato gira en torno a la figura de Minamoto Yorimitsu, líder militar y gobernador de varias provincias aliadas al entonces poderoso regente Fujiwara no Michinaga 藤原道長 (966-1028). Yorimitsu como personaje histórico es famoso por su condición de excelente guerrero y por el dominio de las armas, circunstancias que contribuyeron enormemente al aire mítico que fue tejido entorno a su figura. Estas leyendas se encuentran sobre todo en la literatura épica que ensalzaba las hazañas y victorias de los clanes guerreros de antaño. Dos ejemplos importantes son *Heike Monogatari* 平家物語 (Los cuentos de Heike, 1371) y *Konjaku*



Monogatari 今昔物語 (Cuentos de hoy y de antaño, siglo XII), donde se narran las audaces contiendas en contra de enemigos, demonios, seres sobrenaturales y maleficios por parte de Raikō (Yorimitsu),⁴ a quien siempre acompañaban sus cuatro leales samuráis conocidos como Shitennō 四天王 (o los cuatro héroes,⁵ en alusión a los Cuatro Reyes Guardianes de la fe budista).⁶

A partir de aquí la historia se diversifica para conformar pequeños relatos independientes que se concentran en sus diferentes proezas. Uno de ellos es su lucha contra el demonio que personificaba una araña de tierra (en japonés *tsuchigumo* 土蜘蛛) que, aprovechándose de su poder, intenta destruir al guerrero. Este pasaje se traslada al teatro *nō* 能⁷ con la pieza de demonios *Tsuchigumo* 土蜘蛛 (*La araña de tierra*), y posteriormente será aprovechado por el mundo del *kyōgen* 狂言,⁸ del *jōruri* 浄瑠璃⁹

⁴ Véase la figura 2, donde se muestra a Raikō bajo la cabeza de Shutendōji 酒吞童子, líder de los demonios, quien le está escupiendo fuego.

⁵ *Shitennō*, literalmente Cuatro Reyes.

⁶ Estos cuatro guerreros son Sakata no Kintoki 坂田金時, Watanabe no Tsuna 渡邊綱, Urabe no Suetake 卜部季武 y Usui no Sadamitsu 碓井貞光, y son de los personajes más populares en las sagas japonesas.

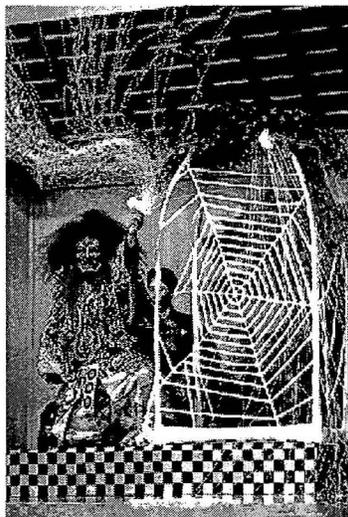
⁷ Tipo de representación teatral muy ligada al mundo aristocrático-militar. Véase la figura 3.

⁸ Forma de dramatización cómica que evoluciona y florece desde mediados del siglo XIV.

⁹ Forma de narración dramática cantada con acompañamiento de *shamisen* 三味線 y que comúnmente se asocia con el teatro de marionetas *bunraku* 文楽 que floreció en el periodo Edo 江戸.

FIGURA 2: Diseño de Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿, *Shutendōji* 酒吞童子, fines del siglo XVIII. Colección de The British Museum.

FIGURA 3: Escena de la obra *Tsuchigumo* 土蜘蛛 para teatro *nō* 能.



y del *kabuki* 歌舞伎.¹⁰ Son precisamente las representaciones del teatro *kabuki* las que funcionaron, durante el periodo Edo 江戸 (1603-1867), como medio para la popularización de estos relatos y su amplio conocimiento en una población urbana que asistía apasionadamente a estas funciones. Se cuenta con información de que este pasaje de la lucha de Raikō con la araña de tierra se interpretó en múltiples ocasiones y versiones a lo largo del periodo Edo. Una de las famosas primeras puestas en escena es la pieza *Kumo no ito azusa no yumihari* 蜘蛛絲梓弦 (El hilo de la araña y las cuerdas de madera) representada en el teatro Nakamura 中村座 de Edo en el año 1765,¹¹ pero no será hasta tiempo más tarde que otra versión teatral influirá en la estampa objeto de estudio de este texto.

En cuanto a los antecedentes visuales, se posee el dato de que durante fines del periodo Kamakura 鎌倉 (1185-1333) se confeccionó un rollo ilustrado (*emaki* 絵巻) titulado *Tsuchigu-*

¹⁰ Teatro popular y espectacular del periodo Edo que representaba temas locales e históricos.

¹¹ Waseda Daigaku, *Engeki byakka dai-jiten* 演劇百科大事典, vol. 4, Tokio, Heibonsha, 1961, p. 33.



FIGURA 4: Copia del siglo XVI o XVII del original atribuido a Tosa Nagataka 土佐長隆 (siglo XIII) de *Tsuchigumo sōshi* 土蜘蛛草紙. Colección del International Research Center for Japanese Studies.

mo sōshi 土蜘蛛草紙 (Cuentos de la araña de tierra).¹² Además de las referencias visuales que se dan en el texto de Komatsu sobre ese rollo,¹³ la colección del International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken 日文研), en Kioto, guarda una copia posterior de la pieza, de la que se muestra un fragmento en la figura 4. Se han encontrado, también, piezas relacionadas con algunas de las innumerables aventuras de Yorimitsu, por ejemplo, las pinturas donde se retrata al héroe y a sus samuráis dando muerte al demonio Shutendōji; sin embargo, es muy improbable que Kuniyoshi haya tenido acceso a estas fuentes, por encontrarse la mayoría de ellas en palacios y residencias de señores a las que los artistas urbanos de los siglos XVIII y XIX tenían pocas oportunidades de ingreso. No obstante, debemos tomar en consideración las copias de los originales que con gran frecuencia, y por tradición, se realizaban, las que en ocasiones son el único testimonio actual de obras ya desaparecidas. Un ejemplo es el rollo ilustrado *Hyakki yagyō* 百鬼夜行 (El desfile nocturno de los cien demonios), de Hanabusa Ichō 英一蝶 (1652-1724),¹⁴ que se basa en otro atribuido al pintor Tosa Mitsunobu 土佐光信 (1434-1525), quien a su vez lo toma de fuentes chinas como *Zhong Kui ye xing* 鍾馗夜行 (La excursión nocturna de Zhong Kui). Esta obra fue objeto de algunas otras adaptaciones durante los siglos XVII y XVIII, como la versión popular que realizara en formato de libro ilustrado Toriyama Sekien 鳥山石燕 (1712-1788),¹⁵ así como las variantes eróticas de Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865) y del mismo Kuniyoshi,¹⁶ que son fuertes candidatos para tomar en cuenta como fuente de inspiración inmediata para el despliegue de monstruos y fantasmas que Kuniyoshi coloca como telón de fondo en su estampa de 1843 sobre el Raikō y la araña de tierra.¹⁷

¹² Komatsu Shigemi 小松茂美, *Zoku Nihon no emaki* 続日本の絵巻, vol. 26, Tokio, Chūō Koronsha, 1993.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Figura 5.

¹⁵ Figura 6.

¹⁶ El libro erótico de Kunisada de 1825 *Hyakki yagyō* 百鬼夜行 (El desfile nocturno de los cien demonios), y la pequeña serie de Kuniyoshi *Kaidan hyakki yagyō* 開談百鬼夜行 (Fantasmales historias vaginales del desfile nocturno de los cien briosos demonios), ca. 1836.

¹⁷ Habría también que contar otras fuentes que Melinda Takeuchi incluye en su

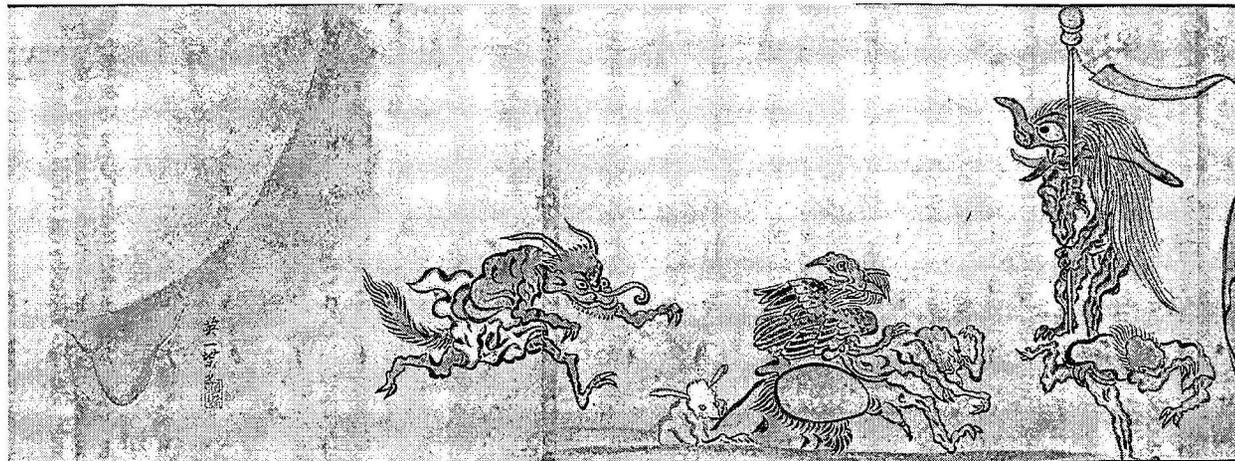


FIGURA 5: Hanabusa Ichchō 英一蝶, fragmento del rollo ilustrado *Hyakki yagyō* 百鬼夜行, siglo XVIII. Colección de The British Museum.

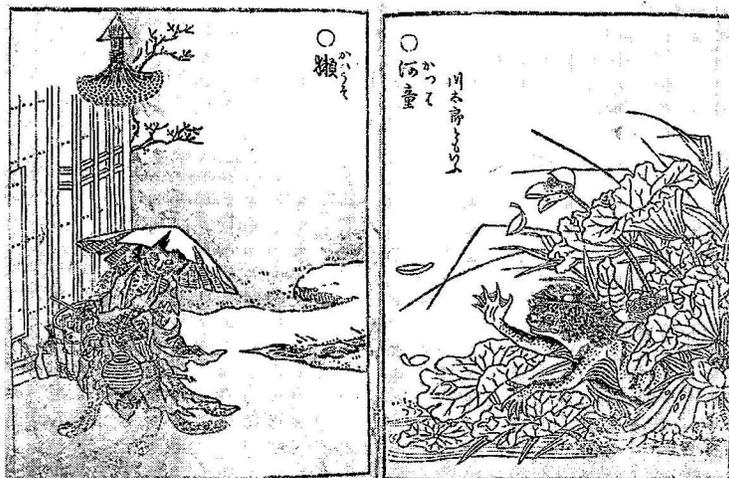


FIGURA 6: Diseño de Toriyama Sekien 鳥山石燕,
para el libro ilustrado *Hyakki yagyō* 百鬼夜行, 1776-1779.
Colección de The British Museum.

Los ejemplos más abundantes provienen de la producción xilográfica que se desarrolla en las grandes ciudades de entonces (Osaka, Kioto y sobre todo Edo),¹⁸ muy en especial de aquellas estampas que recreaban el mundo del teatro *kabuki*, sus actores más famosos y las obras escenificadas. En los siglos que comprenden este estudio (XVIII y XIX) eran bastante frecuentes las presentaciones de piezas del *kabuki* con temas referentes a las andanzas de Raikō y sus cuatro samuráis, y en particular el pasaje de su lucha contra la araña de tierra. Afortunadamente se han podido rastrear varios ejemplos de impresiones que nos demuestran el nivel de conocimiento y popularidad, por parte del público, de este relato.¹⁹ La repetida presencia de diferentes ver-

ensayo "Kuniyoshi's Minamoto Raiko and the Earth Spider: Demons and Protest in Late Tokugawa Japan" (*Ars Orientalis*, núm. 17, Ann Arbor, University of Michigan, 1987, pp. 5-38), pero que considero un poco lejanas al acceso real que Kuniyoshi pudo haber tenido.

¹⁸ Antiguo nombre de la actual Tokio.

¹⁹ El ilustrador Toriyama Sekien, de quien ya se había comentado el libro *Hyakki*

siones a lo largo de estos años, y su constante recreación visual por medio de la xilografía son prueba de ello; además, incluso en etapas posteriores al proceso en contra del grabado de Kuniyoshi, aparecen imágenes alusivas a la saga de Yorimitsu.²⁰

De estos ejemplos se han encontrado dos imágenes que pueden considerarse como antecedentes directos de una versión temprana del tema que realizara Kuniyoshi entre los años de 1820 a 1825. Esta versión temprana,²¹ que muestra a Raikō blandiendo su espada mientras sus guerreros se disponen a atacar a la araña de tierra que aparece en el fondo de la habitación, corresponde a los primeros años de formación del artista y posee algunos elementos que se relacionan con otras dos obras de contemporáneos suyos. En primer lugar, estos dos grabados de sus contemporáneos, uno de Utagawa Kuninaga 歌川国長 (ca. 1790-1829)²² y el otro de Kunisada,²³ no sólo fueron realizados en fechas próximas a su primera versión, sino que los dos ilustradores son de su misma escuela (la Utagawa 歌川) y, además, como sus nombres lo indican, todos son discípulos del maestro Utagawa Toyokuni 歌川豊国,²⁴ quien también en la década de 1820 realizó trípticos del mismo tema, por lo que bien las xilografías podían haber funcionado como aproximaciones a un tema lanzado en colectivo. Por otro lado, hay muchos patrones de similitud en la manera de representar a Raikō, a la araña de tierra y, por si fuera poco, el recurso de la tela de araña como telón de fondo es común en dos de ellas.

yagyo, también publicó una versión ilustrada de la historia de Raikō y la araña de tierra en su libro de 1781 *Konjaku gazu zoku byakki* 今昔画図続百鬼 (Continuación ilustrada de los cien demonios de hoy y de antaño). Véase la figura 8 para una imagen de la obra *Tsuchigumo* de teatro *kabuki* anterior a la estampa de Kuniyoshi de 1843, y la figura 7 para la representación de la obra *Kubeki yoi kumo no itosuji* 未宵蜘蛛線 (La noche en que llegan los hilos de la araña), que con el mismo tema se realizara en 1864 en el teatro Morita 森田座, de Edo (la figura 19, de Kunisada, también representa esta última puesta en escena).

²⁰ De hecho, aún en el periodo Meiji (1868-1912) cuando Japón se “abre” al extranjero y comienza la importación del “paquete modernizador occidental”, se estrena en el año 1881 en Tokio una nueva versión teatral de este pasaje.

²¹ *Raikō to tsuchigumo* 頼光と土蜘蛛 (Raikō y la araña de tierra). Véase la figura 10.

²² Figura 8.

²³ Figura 9.

²⁴ 1769-1825.



FIGURA 7: Diseño de Toyohara Kunichika 豊原国周, sobre la obra de kabuki, *Kubeki yoi kumo no itosuji* 未宵蜘蛛線, 1864. Colección del Museo del Teatro de la Universidad de Waseda.

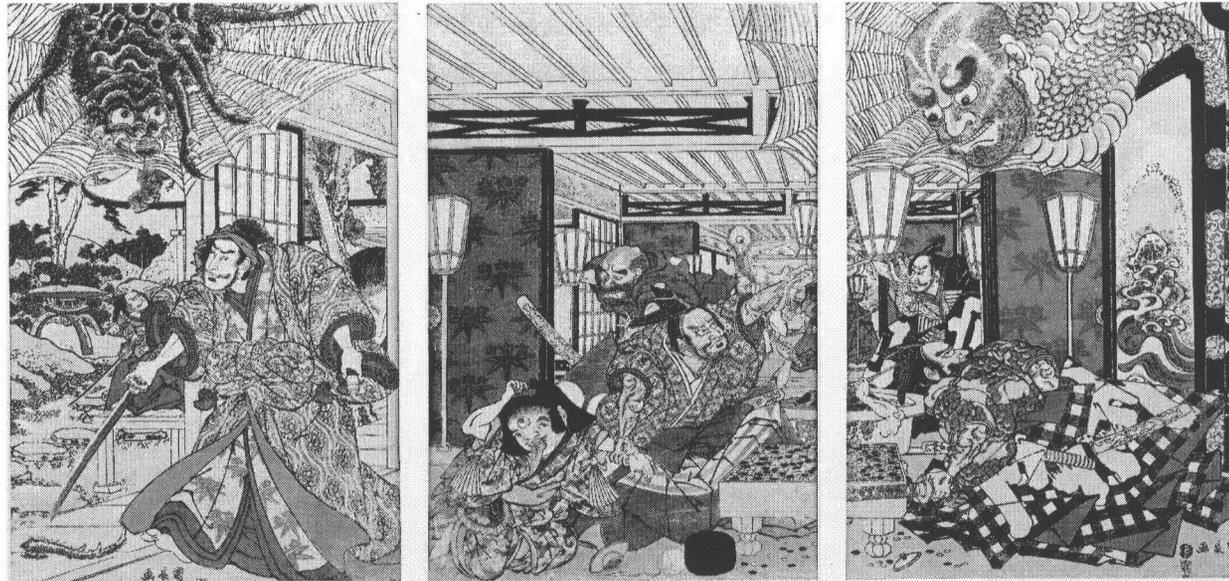


FIGURA 8: Diseño de Utagawa Kuninaga 歌川国長, *Raikō to tsuchigumo* 頼光と土蜘蛛, 1829.
Colección de The British Museum.



FIGURA 9: Diseño de Utagawa Kunisada 歌川国貞, *Raikō to tsuchigumo* 頼光と土蜘蛛, 1825. Ubicación desconocida.

Entonces, ¿cuál es la anécdota del tema en cuestión?

Yorimitsu, bien conocido por sus talentos militares, cae misteriosamente enfermo. Una bella joven va a visitarlo con el pretexto de llevarle una medicina que curará todos sus males. Una vez juntos, ella le comenta que es inevitable que suframos por cuenta de las enfermedades y que de seguro se recuperará. Cuando la joven se retira aparece de pronto en la habitación un sombrío hombre vestido de monje, quien se transforma en una gigantesca araña de tierra y, por cuenta de los hilos pegajosos que le lanza, lo sume aún más en el letargo. Dándose cuenta de las intenciones de la araña, Raikō alcanza a desenvainar su espada, herirla y alertar a sus guardianes que enseguida entran a la habitación provocando la huida de la araña. Enterados de los macabros planes del monstruo para eliminar a Raikō, los cuatro samuráis parten a darle caza a la araña, a la que dan muerte en su guarida después de fieros combates.²⁵

Ésta es, a grandes rasgos, la historia detrás de la estampa de Kuniyoshi. No obstante el peso que la popularidad del teatro *kabuki* tenía en la reproducción gráfica de este pasaje, Kuniyoshi decide presentar su versión a través de otra temática en esos años novedosa: las estampas de guerreros o *musha-e*

²⁵ Kusano Eisaburo, *Stories Behind Nob and Kabuki Plays*, Tokio, Tokyo News Service, 1962, pp. 93-95.



FIGURA 10: Diseño de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳, *Raikō to tsuchigumo* 賴光と土蜘蛛, 1820-1824. Colección de The British Museum.

武者絵. Este tema surge a mediados del siglo XIX como respuesta al control que el gobierno shogunal implementó sobre las estampas del *kabuki* y de mujeres bellas, y al éxito que el formato literario conocido como *yomihon* 読本²⁶ tuvo sobre los pobladores de Japón. Las estampas de guerreros se centraban en temas histórico-fantásticos, muchos de ellos con un marcado carácter espectacular. Kuniyoshi, así como su discípulo Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1892), es el ilustrador que más desarrolla este género y su producción de estampas de guerreros es realmente impresionante, pues dota a sus imágenes de un fuerte dinamismo que las distinguen de la producción xilográfica anterior. El tema, por otro lado, posibilitó a los artistas gráficos el perfeccionamiento de un recurso, que si bien no era novedoso en el mundo urbano del momento, fue muy útil para lidiar con la situación política que se vivía en el archipiélago a mediados del siglo XIX. El uso de parábolas históricas de la antigüedad se ajustaba perfectamente bien cuando de esconder mensajes referentes al presente se trataba.

La primera mitad del siglo XIX se considera como una de las etapas en la historia cultural del periodo moderno temprano japonés en la que abundaron fuertes regulaciones y controles. Como consecuencia de años de dificultades económicas, hambrunas y levantamientos, el gobierno shogunal inicia en 1841 lo que se conoce como Reformas de Tenpō 天保改革 (1842-1843). Esta serie de reformas pretendía encaminar los asuntos económicos del país a partir de regulaciones y controles que supuestamente devolverían el poder económico a un estrato (el de los samuráis) que cada vez más perdía autoridad y legitimidad antes los ojos de la población urbana y rural. Por supuesto que las protestas y críticas hacia esta política no tardaron en llegar; pero debido a los fieros controles y por temor a los castigos, los cuestionamientos buscaron un terreno que les posibilitara salir a la luz pública tratando de pasar desapercibidos para los funcionarios del gobierno. Este campo sería, por supuesto, el cultural, y la producción de impresos jugaría un papel muy

²⁶ Formato literario de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Ficción narrativa caracterizada por temas históricos, matizada con alusiones didácticas y moralistas, y mezclada con elementos sobrenaturales de gran influencia china.

importante. Es necesario destacar que si bien en Japón no se encuentra una fuerte tradición de crítica política en la gráfica (como es el caso de Europa), son estos años los que provocan la respuesta enérgica de aquellos involucrados en la industria editorial, condensándose entonces un grupo considerable de procesos que involucraban a artesanos y comerciantes que participaban en este negocio.²⁷

Además, en el sexto mes del año 13 de Tenpō (verano de 1842) se promulgaron una serie de regulaciones dirigidas en contra de la producción de estampas. Ciertamente, se reforzaron los controles que prohibían cualquier tipo de cuestionamiento al régimen político, cualquier tipo de representación de la elite gobernante o personas de la clase samurái, así como desacatos a regulaciones previamente establecidas,²⁸ pero también aparecen nuevas medidas que obstaculizarían la manufactura y el comercio de estampas de actores del teatro *kabuki*, de mujeres bellas, o que fueran técnicamente un lujo.

錦絵と唱へ、歌舞伎役者遊女芸者等を一枚摺に致し候儀、風俗に抱り候筋に付、以来開板は勿論是迄仕入置候分共決して売買致間敷候、其外近来合巻と唱へ候絵草紙之類、絵柄等格別入組、重に役者之似顔狂言の趣向等に書綴り、其上表紙上抱等に彩色を相用ひ、無益之儀に手数を掛高直に売出し候段如何之儀に付、是又仕入置候分共決して売買致ましく候、向後似顔又は狂言之趣向は相止、忠孝貞筋等を元立にたし、児女勸善のために相成候様書綴り、絵柄も際立候類省略いたし、無用之手数不相掛様、急度相改、尤表紙上抱等も彩色相用候儀は堅可致無用候、尤新板出来之筋は、町年寄館市右衛門方に差出し改受可申、²⁹

A partir de ahora queda prohibida la producción y, por supuesto, el almacenaje y comercialización de lo que se denomina *nishiki-e*, es de-

²⁷ Afortunadamente se conservan registros oficiales de diferentes casos legales en contra de la industria de impresos de esos años en la compilación *Shichū torishimari ruishū* 市中取締類集, sobre todo en los volúmenes del 18 al 21 que tratan sobre el control de los libros y estampas *ukiyo-e* 書物錦絵之部. Tōkyō Daigaku Shiryō Hensansho 東京大学史料編纂所, *Dai Nihon kinsei shiryō. Shichū torishimari ruishū* 大日本近世史料. 市中取締類集, vols. 18-21, Tokio, Tōkyō Daigaku Shiryō Hensansho, 1988-1991.

²⁸ Véase Amaury A. García (trad.), "Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842", *Estudios de Asia y África*, núm. 116, México, El Colegio de México, 2001, pp. 495-523.

²⁹ *Genshoku ukiyo-e dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, vol. III, Tokio, Daishūkan, 1980, p. 124.

cir, las estampas impresas de actores de *kabuki* y de geishas prostitutas, por ser perjudiciales para las costumbres. También, a partir de ahora, queda prohibido lo que se denomina *gōkan*, es decir, libros ilustrados que son compuestos con temas del teatro *kyōgen* y que representan las caras que se asemejan a las de los actores del *kabuki* con complicados y característicos diseños. Además de esto queda prohibida la producción de carátulas coloridas para los libros *kibyōshi*, por ser nocivas, en cuanto carecen de sentido y su comercialización crea problemas por sus altos precios, al igual que su almacenaje para su posterior comercialización. A partir de ahora hay que detener esas imágenes que asemejan las caras de los actores, y sobre temas del teatro *kyōgen*. Deberían confeccionarse impresos sobre la lealtad, la piedad filial y la fidelidad, y moralejarse para los niños, así como evitar imágenes llamativas y demasiado elaboradas. Los impresos serán rigurosamente inspeccionados. Se impedirán fuertemente las carátulas de *kibyōshi* coloridas y, en caso de que se produzcan nuevas publicaciones, se enviarán a Kan'ichiemon de la oficina de administración de la ciudad para su inspección.

En otro de estos registros oficiales se menciona que en el tercer mes del año 14 de Tenpō (aproximadamente abril-mayo de 1843), Kuniyoshi y otros ilustradores de estampas *ukiyo-e* como Keisai Eisen 溪斎英泉 (1790-1848), Kunisada, Utagawa Sadahide 歌川貞秀 (1807-1873), Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858) y Utagawa Yoshitora 歌川芳虎 (activo ca. 1850-1880) fueron reunidos y se les instó a que no diseñaran más este tipo de imágenes.³⁰

En medio de esta atmósfera de tensión Kuniyoshi diseña su famoso tríptico *Minamoto no Yoritomo-kō no yakata ni tsuchigumo yōkai wo nasu zu* 源頼光公館土蜘蛛作妖怪図 (La araña de tierra genera monstruos en la mansión de Minamoto Yoritomo), editado por Ibaya Senzaburō 伊場屋仙三郎 (activo ca. 1818-1868) en el verano del año 1843. Ya vimos que esta historia no era nada nueva para los habitantes de Edo, y que el mismo Kuniyoshi ya había experimentado con el tema en años anteriores. Además, justo en el invierno de 1837 se estrenó en el teatro Ichimura 市村屋 de Edo una nueva versión de la historia, con el nombre de *Kubeki yoi nari kumo no itosuji* 来宵蜘蛛線 (La noche en que llegan los hilos de la araña), por lo que estaba bastante fresco el cuento de la lucha de Raikō y sus samuráis contra el arácnido.

³⁰ Tōkyō Daigaku Shiryō Hensansho, *op. cit.*, vol. 18, 1988, pp. 105-107.

En algunas fuentes³¹ se dice que al poco tiempo de su comercialización, Kuniyoshi y su editor fueron llamados a rendir cuentas por motivo de los rumores sobre las alusiones que su obra poseía. Se corrían voces de que la figura de Raikō personificaba al actual *shōgun* 將軍³² Tokugawa Ieyoshi 徳川家慶 (1793-1853) perturbado por las pesadillas de los sectores de la población que fueron afectados por las reformas, mientras que Mizuno Tadakuni 水野忠邦 (1794-1851),³³ sentado frente a él, vigilaba atento los acontecimientos, y el resto de los samuráis jugaban *go*. Sin embargo, no fueron expuestas pruebas suficientes y los cargos les fueron levantados. Ahora, como las autoridades consideraban esas posibles alusiones como una ofensa al sistema político, se dice que los bloques y las estampas fueron confiscados. Hasta el momento no hemos encontrado registro alguno sobre procesos legales que se hayan levantado en contra de los dos por este incidente en ninguna de las fuentes disponibles, aunque tampoco podemos descartarlo. Sin embargo, en el diario del editor Sudō Yoshizō 須藤由蔵 (1793-187?) de la casa Fujioka 藤岡屋,³⁴ se narra que por cuenta de los rumores el editor decidió recoger las impresiones y destruir las planchas de impresión para evitar así cualquier represalia de las autoridades en contra suya y de Kuniyoshi.

Es prácticamente imposible determinar en qué medida Kuniyoshi planteó a propósito una crítica contra las reformas y el sistema de gobierno. Si bien es cierto que el momento histórico favoreció este tipo de cuestionamientos, que los habitantes de

³¹ Miyatake cita dos fuentes básicas: *Ukiyoe-shi taiden* 浮世繪師系傳 (Compendio genealógico de artistas de *ukiyo-e*) y *Ukiyo kaiga jinden* 浮世繪畫人傳 (Compendio de ilustradores de *ukiyo-e*). Véase Miyatake Gaikotsu 宮武外骨, *Hikka-shi* 筆禍史, Tokio, Gazoku Bunko, 1911, p. 146.

³² Gobernante militar del país.

³³ Mizuno Tadakuni fue el artífice de las reformas del periodo Tenpō, quien además cuidó por su cumplimiento.

³⁴ Este diario constituye una excelente fuente de información sobre la situación del mundo editorial de la ciudad de Edo en esas fechas. Está recopilado en 15 volúmenes en *Kinsei shomin seikatsu shiryō. Fujioka-ya nikki* 近世庶民生活資料。藤岡屋日記, Tokio, San'ichi Shobō, 1987-1995. En el reciente catálogo de la exhibición *Kuniyoshi, from the Arthur R. Miller Collection*, que se montó en la Royal Academy of Arts, Londres (marzo-junio, 2009) y en la Japan Society Gallery, Nueva York (marzo-junio, 2010), Timothy Clark también incluye información sobre este diario y sobre el caso de Kuniyoshi y la estampa de Raikō y la araña de tierra.

Edo estaban acostumbrados a consumir estampas donde abundaban los mensajes escondidos y significados anidados que era necesario decodificar, y que el mismo Kuniyoshi fue famoso por su constante transgresión de los controles, hoy tampoco se cuenta con todas las evidencias necesarias para adjudicarle una deliberada intención al respecto. Sin embargo, considero que sí se poseen pruebas suficientes para entender el impacto que esta imagen tuvo en la escena pública y, sobre todo, en el mundo editorial de ese momento.

En primer lugar, hay un detalle importante que, parece, ha pasado desapercibido en todos los estudios que he revisado hasta el momento y que de alguna manera se refieren a esta pieza: la cuestión del sello de censura.

Desde el año 1790 (año 2 de Kansei 寛政) todos los grabados publicados y comercializados debían llevar por ley un sello de control que implicaba que la obra había sido revisada y autorizada para su venta. Esto facilitaba un mayor control por las autoridades sobre lo que se imprimía, así como delegar estas obligaciones entre los diferentes gremios editoriales que debían velar por esto y, por supuesto, cargar con las culpas en caso de incumplimiento o desatención. Esto no quiere decir que existía un control total de toda la producción, ya que horrigueaban por todos lados ediciones clandestinas, piratas, y otras que se las agenciaban para colocar de manera oculta sus mensajes “subversivos”.

Se han encontrado varias versiones del tríptico de Kuniyoshi.³⁵ Todas ellas carecen de sello de censura; una tiene la firma de Kuniyoshi y el logotipo del editor en las tres hojas;³⁶ en otra sólo en dos hojas;³⁷ en otra más vemos sólo la firma de su diseñador en una hoja,³⁸ y aun en otra, ni firma ni logotipo.³⁹

³⁵Y quizás sea posible encontrar más. Véanse las figuras 1, 11, 12, 13 y 14 para varias de ellas.

³⁶Figura 1. Hay copias de esta impresión en la Biblioteca de la Universidad de Waseda, el National Museum of Japanese History y el Victoria & Albert Museum.

³⁷Figura 11. Además, si se observa la firma de la hoja izquierda, su posición no concuerda con la copia de la figura 1, evidenciando que proviene de otro juego de tacos diferente.

³⁸Figuras 12 y 13. Sin embargo, las dos también provienen de juegos de tacos diferentes, por lo que son versiones distintas.

³⁹Figura 14.

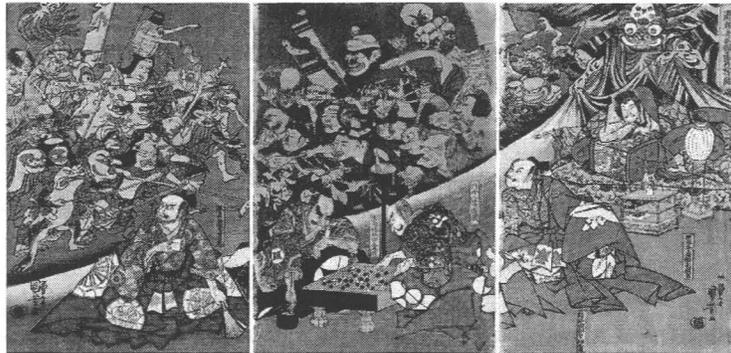


FIGURA 11: Versión del tríptico de Kuniyoshi con firma del ilustrador y logotipo del editor sólo en dos de sus hojas. Colección del Boston Museum of Fine Arts.



FIGURA 12: Versión del tríptico de Kuniyoshi con firma del ilustrador y logotipo del editor sólo en una sus hojas. Colección de The British Museum.

Conocemos, a partir del estudio de Sarah E. Thompson sobre la censura en Edo así como por otros textos,⁴⁰ que hubo varias

⁴⁰Véase Sarah E. Thompson y H. D. Harootunian, *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, Nueva York, Asia Society Galleries, 1991. Además, el catálogo de Timothy Clark y los textos de Minami Kazuo 南和男 que se presentan en la bibliografía.



FIGURA 13: Versión del tríptico de Kuniyoshi con firma del ilustrador y logotipo del editor sólo en una sus hojas, sin ningún tipo de gradación de color y cambios menores. Colección del Boston Museum of Fine Arts.



FIGURA 14: Versión del tríptico de Kuniyoshi sin firma del ilustrador y ni logotipo del editor, sin ningún tipo de gradación de color, con cambios menores e impresión más rústica. Colección del Boston Museum of Fine Arts.

ediciones pirata, se tallaron tacos nuevos, y se llegó a falsificar la firma de Kuniyoshi y el logotipo del editor. Sin embargo, en ninguno de los trabajos revisados se cuestiona el hecho de que alguna de estas versiones que conocemos hoy sea realmen-

te la original que fue vetada por el gobierno.⁴¹ Se conoce que hacia finales del año 13 de Tenpō (1842) se publicaron muchas estampas sin sello de censura, como consecuencia de un breve periodo de reajuste en el sistema de control de impresos⁴² que provocó el traslado de esta responsabilidad de manos de los gremios a instancias oficiales, como las oficinas de los magistrados de la ciudad (*machibugyō* 町奉行) y la Academia Confuciana del Bakufu (*Gakumonjo* 学問所), pero el sistema de grabar en los tacos los sellos de censura, para que de esta forma aparecieran en los impresos, se reinstauró en el mes 11 del año 13 de Tenpō (aproximadamente a fines de 1842), un poco antes de la publicación de Kuniyoshi.

Ante esta información es posible construir cuatro escenarios posibles. El primero es que la obra, en el momento de ser examinada por los censores, haya sido vetada y, por lo tanto, prohibida su publicación y confiscados los bloques. Entonces, todas las versiones que poseemos serían ediciones subterráneas o piratas (sin sello de control). Pero hay un pequeño detalle que no encaja en este escenario y es que en la documentación de la época disponible se aclara que fue precisamente a partir de los rumores que circularon, una vez publicada la obra, que se llamó a rendir cuentas a Kuniyoshi (o según la otra versión, el editor por miedo decidió retirarlas y destruir la evidencia). Por lo tanto queda desechado.

Segundo: Kuniyoshi y su editor se propusieron lanzar una edición clandestina (por lo tanto, sin sello) con toda la intención de criticar al gobierno. Este escenario también es poco probable, ya que con el simple hecho de lanzar una edición clan-

⁴¹Hasta el momento, una buena parte de las colecciones asumen la versión de la figura 1, y en ocasiones también la de la figura 11 y hasta la 13, como la impresión original de 1843 que causó el revuelo entre la población de Edo. Sin embargo, si se realiza un estudio comparativo entre las diferentes copias que guardan varias colecciones importantes, son sorprendentes las diferencias que se encuentran y que apuntan a versiones distintas realizadas de tacos diferentes y, posiblemente, en fechas también distintas o posteriores. Para este estudio comparativo (aún imperfecto e incompleto) se han revisado en imágenes (en algunos casos también los originales) de las copias de The British Museum, Victoria & Albert Museum, Boston Museum of Fine Arts, National Museum of Japanese History, Waseda University Library Collection, Waseda University Memorial Theater Museum, Ritsumeikan University Ukiyo-e Database, entre otras colecciones y bases de datos de imágenes.

⁴²Véase Timothy Clark, *op. cit.*, p. 22.

destina eludiendo los controles editoriales que el famoso sello implicaba bastaba para recibir algún tipo de castigo, más aún con la popularidad que desató la imagen y, como se comentó, no hay registros de que así haya sido.

Tercero: Kuniyoshi y su editor publicaron el tríptico (con sello), que pasó inadvertido ante los ojos de los censores; sin embargo, como consecuencia de los rumores fueron citados ante las autoridades, y por la falta de pruebas en torno de sus intenciones salieron sin mayores dificultades libres de culpa (o, según la otra versión, al ocurrir los rumores el editor retiró las copias y destruyó los tacos). Éste tercer escenario parecería más factible, pero de nuevo entra en conflicto con el hecho de que las versiones que hasta el momento se conocen no llevan sello de censura y, por ende, ninguna de las piezas que en la actualidad conocemos es la estampa que causó alarma en la estructura de poder de entonces. Estas piezas serían, o versiones clandestinas del propio Kuniyoshi y su editor, o versiones piratas (y por ende también clandestinas) de otros editores entusiasmados por el éxito y connotaciones del producto.

Sin embargo, aún es posible construir otro escenario. La pieza que se supone la impresión original de 1843 y que causara los rumores (figura 1), no fue realmente impresa en el verano de 1843 sino a fines del año 1842, justo en esos pocos meses cuando estaba en proceso el reajuste en el sistema de censura, y la mayoría de los *ukiyo-e* se publicaron sin sello de censura impreso. Esto indicaría que la estampa pasó inadvertidamente el sistema, y a pesar de los rumores (o de las dos versiones sobre el hecho), ni Ibaya Senzaburō ni Kuniyoshi resultaron afectados. Es entonces resultado de la fama alcanzada por el tríptico que ocurren no sólo las impresiones piratas, sino también otras versiones sobre las que sí recayó el castigo del gobierno.⁴³

Independientemente de los posibles escenarios, de la discusión en torno del real origen de las versiones que conocemos, y de las intenciones de crítica (posibles o imposibles) de Kuniyoshi, un detalle es en extremo evidente: esta imagen causó una sacudida en esos complejos años, y fue asimilada por la gente,

⁴³ Por supuesto, somos conscientes del carácter un tanto especulativo de estas posibilidades.



FIGURA 15: Diseño de Utagawa Sadahide 歌川貞秀,
Raikō to tsuchigumo 頼光と土蜘蛛.
Colección del Boston Museum of Fine Arts.

y por otros ilustradores, en un tono completamente ajeno a la vanagloria por las hazañas de los grandes guerreros de antaño, un tono que satirizaba la incompetencia de los gobernantes de entonces.

Este éxito crítico se palpa en otras versiones que se realizaron con posterioridad. Una de ellas se publicó el mismo año, sólo unos meses después del caso de Kuniyoshi. Esta pieza, diseñada por Sadahide, satirizaba la situación creada en torno de la obra de su colega, insinuando la ceguera de los oficiales que no se percatan de los problemas (“fantasmas”) que los rodean.⁴⁴ Además, junto con esta versión “subterránea”, publica otra casi idéntica, pero cambiando, los fantasmas por una inmensa araña.⁴⁵ Se dice que ambas versiones se publicaron (una clandestina y la otra no) casi después que se retiraran las de Kuniyoshi (y en paralelo con las versiones piratas), junto con el editor Hisatarō.⁴⁶ Esta vez, por supuesto, Sadahide, su editor y la persona que la distribuyó fueron multados y les confiscaron las ganancias provenientes de la venta del grabado así como los bloques de impresión.⁴⁷ Más aún, *Fujioka-ya nikki*

⁴⁴Figura 16.

⁴⁵Figura 15.

⁴⁶Referencia de *Fujioka-ya nikki*, citada en Clark, *Kuniyoshi, from the Arthur R. Miller Collection*, p. 268.

⁴⁷Miyatake, *Hikka-shi*.

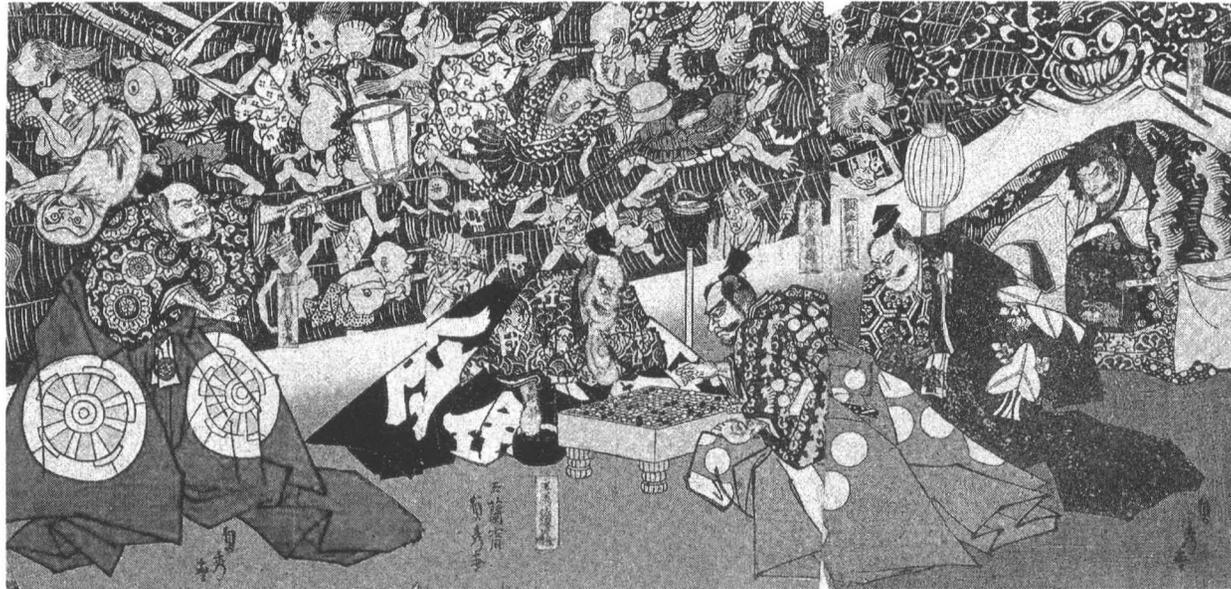


FIGURA 16: Diseño de Utagawa Sadahide 歌川貞秀, *Minamoto Yorimitsu wo nayamaseru tsubigumo no yōkai*
源頼光を悩ませる土蜘蛛の妖怪. Colección del National Museum of Japanese History.



FIGURA 17 y 18: Diseño de Utagawa Yoshitora 歌川芳虎, envoltura (izquierda) y estampa adicional (derecha) de una pequeña serie estilo calendario basada en *Raikō* y *la araña de tierra*. Colección Goslings.

también comenta de una pequeña serie de 12 estampas estilo calendario de Yoshitora, con envoltura impresa, basada en el tema que se vendió muy bien en esos días. Hasta ahora tampoco se había encontrado correspondencia, para este pasaje, con las colecciones que se conocen hasta el momento;⁴⁸ sin embargo, la colección privada Goslings cuenta con un raro conjunto sin identificar que, afirmo, es la pequeña serie de Yoshitora sobre la estampa de Kuniyoshi.⁴⁹

A partir de aquí, y aprovechando los años siguientes de relajamiento en las ordenanzas oficiales sobre el control de impresos, se encuentran más representaciones de este tema (tanto en el teatro *kabuki* como en el mundo del *ukiyo-e*).⁵⁰ Unos años después (en 1867), cuando ya los mecanismos del poder shogunal eran insostenibles y estaban a punto de desmoronarse, cuando ya era imposible mantener el control de una estructura que, como arena, se les escapaba entre los dedos, el ilustrador Toyohara Kunichika 豊原國周 (1835-1900) lanza una última versión del tríptico de Kuniyoshi. A manera de homenaje desenmascara a los fantasmas, que ahora encarnan a verdaderos campesinos y gente común que atormentan al señor como si exigiesen una respuesta a sus peticiones.

Finalmente, me gustaría rescatar a un personaje del tríptico que permanece olvidado en los estudios previos: la araña de tierra.⁵¹ A este detalle lo considero muy significativo, ya que “araña de tierra” o *tsuchigumo* 土蜘蛛 era el nombre que daban los Wa de Yamato⁵² a los habitantes originales del archipiélago, que se caracterizaban por desafiar la autoridad de sus coloniza-

⁴⁸ De hecho, incluso se dice que no se conocen copias de las de Sadahide (como en el reciente catálogo de Clark), que estamos incluyendo en este artículo.

⁴⁹ Véanse las figuras 17 y 18. Clark, cita de *Fujioka-ya nikki* que esta pequeña serie fue vendida por el precio de 200 mon, y que Yoshitora fue castigado también por esto, con una multa de 3 kanmon (la misma cantidad que se aplicó a Sadahide y su editor). Clark, *Kuniyoshi, from the Arthur R. Miller Collection*, p. 22.

⁵⁰ Figura 19, donde se muestra una de las varias estampas que se diseñaron sobre la obra de *kabuki Kubeki yoi kumo no itosuji* 末宵蜘蛛線, montada en el teatro Morita 森田座, en 1864.

⁵¹ Aun en el ensayo de Melinda Takeuchi, donde disecciona a los fantasmas, deteniéndose en cada uno de ellos, sus orígenes iconográficos y posibles significados, se olvida a la araña.

⁵² Grupo que logra la hegemonía sobre las islas alrededor de los siglos IV y V, que funda la casa imperial, y que estaban conformados por descendientes de inmi-



FIGURA 19: Diseño de Utagawa Kunisada II 二代歌川国貞, *Kubeki yoi kumo no itosuji* 未宵蜘蛛線, 1864. Colección del National Museum of Japanese History.



FIGURA 20: Diseño de Toyohara Kunichika 豊原国周, basado en la estampa de Kuniyoshi, 1867.
Ubicación desconocida.

dores.⁵³ Hasta qué punto es utilizada la figura de la araña de tierra como símbolo de rebeldía en contra de la autoridad de los Tokugawa⁵⁴ es difícil saberlo, pero quizás sea posible contar con estudios futuros, gracias a las nuevas tecnologías de digitalización y circulación de imágenes, que permitan abrir mayor brecha en torno de este campo de lo visual (el *ukiyo-e*) sobre el que aún falta mucho por descubrir. ❖

Dirección institucional del autor:
 Centro de Estudios de Asia y África
 El Colegio de México
 Camino al Ajusco 20
 Pedregal de Santa Teresa
 10740, México, D.F.
 ✉ amaury@colmex.mx

Bibliografía

- ADISS, Stephen (ed.), *Japanese Ghosts & Demons: Art of the Supernatural*, Nueva York, George Brazillier, Inc., 1985.
- CLARK, Timothy, *Kuniyoshi, from the Arthur R. Miller Collection*, Londres, Royal Academy of Arts, 2009.
- GARCÍA, Amaury A. (trad.), "Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón, 1657-1842", *Estudios de Asia y África*, núm. 116, México, El Colegio de México, 2001, pp. 495-523.
- Genshoku ukiyoe dai-hyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典, Tokio, Daishūkan, 1980.
- GOSLINGS, Jan H. Willem, "Two Surimono-style Shunga Albums", *Andon. Shedding Light on Japanese Art*, núm. 34, Leiden, Society for Japanese Arts and Crafts, 1990, pp. 41-46.
- HATTORI Yukio 服部幸雄 (ed.), *Kabuki jiten* 歌舞伎事典, Tokio, Heibonsha, 1983.
- HAYASHI Yoshikazu 林美一, *Enpon kenkyū. Kuniyoshi* 艶本研究. 国芳, Tokio, Yukō Shobō, 1964.

grantes continentales que habían llegado al archipiélago después de los primeros pobladores.

⁵³ Abundantes referencias a los *tsuchigumo* encontramos en obras como *Los cuentos de Heike*, y en crónicas como *Kojiki* y *Nihon shoki*.

⁵⁴ Clan militar que gobierna al país del año 1603 al 1867.

- HAYASHI Yoshikazu 林美一, "Tenpō kaikaku fūshi no parodi. Chinpin Tōsei henge zukushi" 天保改革諷刺のパロティ・珍品「當世へん化づくし」, *Kikan ukiyo-e* 季刊浮世絵, núm. 90, Tokio, Gabundō, 1982, pp. 8-21.
- KITAGAWA Hiroshi (trad.), *The Tale of the Heike*, Tokio, University of Tokyo Press, 1975.
- KOMATSU Shigemi 小松茂美, *Zoku Nihon no emaki* 続日本の絵巻, vol. 26, Tokio, Chūō Koronsha, 1993.
- KUSANO Eisaburo, *Stories Behind Nob and Kabuki Plays*, Tokio, Tokyo News Service, 1962.
- MINAMI Kazuo 南和男, *Bakumatsu Edo no bunka. Ukiyo-e to fūshi-ga* 幕末江戸の文化・浮世絵と風刺画, Tokio, Hanawa Shobō, 1998.
- MINAMI Kazuo 南和男, *Edo no fūshi-ga*, Tokio, Yoshikawa Kōbunkan, 1997.
- MIYATAKE Gaikotsu 宮武外骨, *Hikka-shi* 筆禍史, Tokio, Gazoku Bunko, 1911.
- Nishiki-e wa ikani tsukuraretaka* 錦絵はいかにつくられたか, Chiba, Kokuritsu Rekishi Minzoku Hakubutsukan, 2009.
- NISHINO Haruo 西野春雄, *Nō, kyōgen jiten* 能・狂言事典, Tokio, Heibonsha, 1997.
- ROBINSON, B. W., *Kuniyoshi*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1961.
- SUZUKI Jūzō 鈴木重三, *Kuniyoshi* 国芳, Tokio, Heibonsha, 1992.
- SUZUKI Tōzō 鈴木棠三 y Koike Shōtarō 小池章太郎 (eds.), *Kinsei shomin seikatsu shiryō. Fujioka-ya nikki* 近世庶民生活資料。藤岡屋日記, 15 vols., Tokio, San'ichi Shobō, 1987-1995.
- TAKEUCHI, Melinda, "Kuniyoshi's Minamoto Raiko and the Earth Spider: Demons and Protest in Late Tokugawa Japan", *Ars Orientalis*, núm. 17, Ann Arbor, University of Michigan, 1987, pp. 5-38.
- THOMPSON, Sarah E. y H. D. Harootunian, *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*, Nueva York, Asia Society Galleries, 1991.
- TŌKYŌ Daigaku Shiryō Hensansho 東京大学史料編纂所, *Dai Nihon kinsei shiryō. Shichū torishimari ruishū* 大日本近世史料。市中取締類集, vols. 18-21, Tokio, Tōkyō Daigaku Shiryō Hensansho, 1988.
- WASEDA Daigaku 早稲田大学, *Engeki byakka dai-jiten* 演劇百科大事典, vol. 4. Heibonsha, Tokio, 1961.