

El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN LOS CUENTOS
DE GUERRA: EL *HŌGEN MONOGATARI* Y EL *HEIJI MONOGATARI*

Tesis presentada por
MIGUEL ÁNGEL MAEDA TORRES
para optar al grado de
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA
ESPECIALIDAD: JAPÓN

DIRECTOR:
DR. AMAURY A. GARCÍA RODRÍGUEZ

Ciudad de México, 2023

Contenido

Dedicatoria.....	3
Agradecimientos	4
Datos para el lector	6
Introducción	9
Estado del tema	12
Problema de investigación	14
Hipótesis.....	14
Objetivo General	14
Objetivos específicos	14
Metodología y marco teórico	15
Conceptos	21
Memoria histórica	21
<i>Gunki monogatari</i>	23
<i>Yamato-e</i>	24
Crítica de fuentes documentales	24
Capítulo I: Contexto histórico.....	27
La corte de Heian	27
El ascenso de los guerreros	31
El sistema <i>insei</i>	33
La época Kamakura.....	35
La cultura de Kamakura	41
Capítulo II: El <i>gunki monogatari</i>	47
Definición.....	47
Etapas de desarrollo del género.....	50
Narrativa oral	51
Narrativa visual	54

Capítulo III: Los textos	58
Autoría.....	59
Datación, versiones y traducciones	62
Trama y personajes	70
Legitimación política	75
Confucianismo y orden familiar.....	85
El budismo y el <i>mappō</i>	89
Capítulo IV: Los <i>emakimono</i>	95
Las fuentes existentes.....	95
Los <i>emaki</i> desaparecidos y su legado: el caso del <i>Hōgen monogatari emaki</i>	96
<i>El ataque nocturno en el Palacio de Sanjō</i>	100
<i>Shinzei emaki</i>	108
<i>La Visita Imperial a Rokuhara</i>	113
Continuidad y ruptura entre la narrativa visual y la textual en la construcción de una memoria histórica.....	118
Conclusiones	121
Anexos	124
Genealogías	124
Familia imperial.....	124
Clan Minamoto	125
Periodización	126
Fuentes	127
Bibliografía	127
Artículos.....	129
Tesis	130
Fuentes documentales	130

Dedicatoria

Una vez más...

A mis padres, porque su amor es infinito y desde lejos me recuerdan que en verdad no estoy solo.

A Diana, porque ninguna distancia puede romper el vínculo que nos une.

A Felipe, Amparo y Heriberto, porque sigo teniendo la esperanza de que donde estén se sientan orgullosos.

A Alle, porque su amor es puro e incondicional.

Agradecimientos

A mis padres, porque su apoyo en todos los sentidos ha sido invaluable. Cuando me vi sumido en la dura soledad del extranjero, su imagen en una pantalla era lo único que me mantenía firme.

A mi tutor el Dr. Amaury García Rodríguez por su permanente disposición a ayudarme y por conducirme a comprender la importancia de la narrativa visual en el pasado. Pero sobre todo por su optimismo y su fe en mi trabajo.

A todos los profesores del Centro de Estudios de Asia y África (CEAA) por darme la oportunidad de estudiar en su centro y permitirme continuar mi formación profesional a través de sus enseñanzas.

A las profesoras de japonés Miura Satomi y Awaihara Yoshie por la extraordinaria labor de convertir para mí ese idioma tan difícil e inaccesible en uno más familiar y querido en menos de dos años.

A la profesora Tanaka Michiko por sus sugerencias que me acercaron a la literatura de Kamakura. Pero sobre todas las cosas por su titánico esfuerzo para hacer realidad mi viaje de investigación a Japón. En el mejor de mis sueños no contemplaba una experiencia así.

A El Colegio de México por acogerme y volverse mi segunda *Alma Mater*.

A mis profesores de la Universidad de La Habana que me formaron como historiador y me dieron las herramientas para afrontar cualquier tema de investigación.

Al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) de México por su indispensable apoyo económico para la realización de mis estudios y de esta investigación.

A la Fundación Japón y al programa de becas Elisa Acuña por su invaluable apoyo para la realización de mi viaje de investigación.

Datos para el lector

Resumen

En la presente investigación, realizo un análisis histórico sobre el *Hōgen monogatari* (保元物語) y el *Heiji monogatari* (平治物語). Estas son dos obras historiográficas, literarias y pictóricas de la época Kamakura (鎌倉時代, 1185-1333) que pertenecen al género denominado como *gunki monogatari* (軍記物語). La investigación pretende desentrañar el papel que desempeñaron las mismas en el proceso de construcción de una memoria histórica y en su rol como actores moralizantes.

Abstract

In this research, I carry out a historical analysis on the *Hōgen monogatari* (保元物語) and the *Heiji monogatari* (平治物語). These are two historiographical, literary, and pictorial works from the Kamakura period (鎌倉時代, 1185-1333) that belong to the genre called *gunki monogatari* (軍記物語). The research aims to unravel the role they played in the process of building a historical memory and in their role as moralizing actors.

Palabras claves

Hōgen; Heiji; gunki monogatari; historiografía; emaki; memoria histórica

Keywords

Hōgen; Heiji; gunki monogatari; historiography; emaki; historical memory

Romanización

Todos los términos y nombres japoneses están escritos con el sistema de romanización Hepburn. Las únicas excepciones son aquellos términos y topónimos cuyas hispanizaciones son ampliamente utilizadas, como son los casos de *Tokio*, *Kioto* y *samurái*. Frecuentemente cuando aparezca un nuevo término, este podrá aparecer escrito tanto en su forma romanizada como en japonés.

En el caso de las palabras o nombres en chino se utilizará para la romanización el sistema pīnyīn.

Fechas y periodización

Para facilitar la ubicación cronológica del lector, incluí entre paréntesis las fechas de inicio y fin de los periodos históricos a los que hago alusión, al menos en la primera mención. Igualmente añado fechas de natalicio y muerte de aquellas figuras históricas importantes, cuyos datos pudieron ser consultados. En caso de incertidumbre sobre una fecha unos símbolos de interrogación acompañarán los datos (¿?).

En los anexos está disponible una tabla ordenada cronológicamente con los periodos históricos de Japón relevantes para la investigación.

Traducción

Todas las citas textuales de las fuentes están escritas en el idioma de consulta. A pie de página se encuentran sus respectivas traducciones al español realizadas por mí.

Onomástica y genealogía

En el caso de los nombres y apellidos japoneses, estos mantendrán su orden original. Es decir, primero el apellido y luego el nombre.

En algunos momentos de la investigación, las relaciones familiares entre algunos personajes históricos pueden resultar confusas. Debido a esto, como apoyo a la lectura, en los anexos están disponibles dos genealogías no exhaustivas de la familia imperial y del clan Minamoto.

Introducción

El *Hōgen monogatari* (保元物語, *Cantar de Hōgen*) y el *Heiji monogatari* (平治物語, *El Cantar de Heiji*) fueron dos de las obras fundamentales de la literatura e historiografía medievales de Japón. Son dos de las grandes representantes de un género surgido en el período Kamakura (鎌倉時代, 1185–1333) llamado *gunki monogatari* (軍記物語, cuento o crónica de guerra). Estas obras no se preservaron de una manera monolítica e invariable, sino que fueron dinámicas. De hecho, existieron varias versiones de estos relatos. Formaron parte de una tradición tanto oral como escrita. Su carácter oral contribuyó de manera considerable a la existencia de una gran diversidad de versiones, debido a las distorsiones y/o innovaciones que introducían los cantores. Igualmente, los acontecimientos podían relatarse también a través de pinturas. Estos rollos pintados, conocidos como *emakimono* (絵巻物) o simplemente *emaki*, podían presentar a su vez diferencias notables no solamente estéticas sino también de contenido entre sí y con respecto a las versiones escritas.

El *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* relatan los acontecimientos conocidos como disturbios de Hōgen (1156) y Heiji (1159-1160) que fueron trascendentales en las profundas transformaciones políticas, sociales y económicas de fines del período Heian (平安時代, 794-1185). Estos sucesos fueron una clara evidencia del paulatino ascenso social de los guerreros y del debilitamiento de la corte de Heian. La dependencia de la corte con respecto a las fuerzas militares de clanes guerreros para mantener el orden resultó un hecho fatídico para su propia autonomía a largo plazo.

Estas obras son considerablemente desconocidas fuera de Japón y excepcionalmente han llamado la atención de algunos especialistas. Para los propios japoneses son obras no

del todo ajenas, pero que sí permanecen en la sombra de un gran monumento literario, el *Heike monogatari* (平家物語, *Cantar de Heike*).

Es bien sabido que lo anecdótico y que la vivencia personal tiene un limitado valor científico si no se contrasta con otros testimonios. Además, sin realizar estadísticas es difícil imaginar que una única visión baste para llegar a una conclusión. Por ende, no creo que mi experiencia en Tokio pueda arrojar una conclusión definitiva pero sí creo que me permitió comprender el lugar que ocupan estas importantes obras de la épica japonesa en la mentalidad japonesa.

En una librería de Maruzen cerca de la estación de Tokio, pasé alrededor de una hora buscando ejemplares del *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*. Luego de ese esfuerzo infructuoso consulté al personal de la librería si tenían alguno de esos dos textos. Amablemente me condujeron hacia otro libro. Me dijo la empleada que sólo tenían el *Heike monogatari*. En la Fundación Japón, un miembro de esa institución le extrañó mi tema de investigación, y me comentó que esas obras nunca las leyó, pero sí había leído el *Heike monogatari*. Este tipo de experiencias me permitieron comenzar a notar que el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* permanecen a la sombra de esa gran obra. Al revisar con más profundidad el estado de las investigaciones y las traducciones existentes, la imagen que me empecé a formar por estos encuentros no hizo más que confirmarse.

El *Heike monogatari* pertenece al mismo género y fue creado en el mismo período histórico. Sin embargo, su popularidad fue mayor y siguió siendo una obra viva en el imaginario colectivo durante mucho más tiempo. Su temática estaba dedicada a las Guerras Genpei (源平合戦, 1180-1185) y a la caída de los Heike, es decir el clan Taira (平). El *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* temática y cronológicamente hablando, perfectamente pueden funcionar como preámbulo de esta obra, ya que concluyen

precisamente con el ascenso de los Taira y la casi total desintegración del clan Minamoto (源). Hay una clara continuidad entre ellas, aunque no deban verse como una unidad.

Las razones por las cuales el *Heike monogatari* adquirió mayor relevancia no deben ser motivo de sorpresa. La mayor extensión del texto y su superior complejidad literaria quizás bastarían para explicar por qué devino en la obra clásica de la literatura épica japonesa. Sigue siendo estudiada y leída por académicos como por una gran parte de la población japonesa. Es fácil acceder a estudios sobre el *Heike monogatari*, e incluso a disímiles traducciones en múltiples idiomas.

Sin embargo, el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* no reciben tanta atención. Si bien se podría argüir que su valor literario sea menor, y por eso la desatención, no se podría decir lo mismo de su valor histórico. Tanto entendidas como fuentes de una época, como claros actores en la construcción de una memoria histórica, en la divulgación de una ética, una visión del mundo y una filosofía de la historia, son obras esenciales. Son relatos que en el campo de la historia son tan valiosos como el *Heike monogatari*. El hecho de que no siguieran ocupando en la actualidad un lugar tan preeminente en el gusto de los japoneses actuales, no significa que no fueron relevantes en su época. Por el estado actual de las investigaciones y el relativo desconocimiento de estas obras, considero necesario que estudios como el presente permitan aumentar el conocimiento sobre estas y los *gunki monogatari* en general.

Los *gunki monogatari* son una pieza clave para la comprensión del mundo medieval japonés. Como afirma Edwin Reischauer sobre los *gunki monogatari*:

(...) Written during the first flowering of the feudal system and dealing with the early heroes and epic struggles which produced the feudal age, they tell us

more about the ideas and ideals, the system of values, and the whole spirit of the time than do any of the more reliable historical sources¹ (Reischauer 1951, 380).

Estado del tema

De manera general, el género historiográfico, literario y pictórico llamado *gunki monogatari* ha sido objeto de interés investigativo desde diversas disciplinas como la historia, la historia del arte, la literatura, etc. Sin embargo, los estudios existentes en lenguas occidentales (especialmente en inglés) no parecen abarcar a plenitud muchos asuntos en torno a este género. Varias obras han sido relativamente ignoradas, mientras otras han suscitado un notable interés. El *Heike monogatari* es la obra que ha contado con más investigaciones y traducciones. De todos los *gunki monogatari* es indiscutiblemente el que tuvo un mayor impacto y legado para la cultura japonesa, lo cual explicaría la mayor atención por parte de los académicos y el público en general, como mencioné con anterioridad. Sin embargo, la desproporción en los estudios sobre los *gunki monogatari* implica una menor comprensión del género y su relevancia en la historia de Japón.

En esta sección expondré algunos casos notables de estudios que de alguna manera han abordado de forma general y específica el tema de los *gunki monogatari*.

En el texto *Traditional Japanese Literature. An Anthology: Beginnings to 1600* (Shirane 2007) editado por Shirane Haruo, que cuenta con varios análisis literarios y traducciones de clásicos de la literatura japonesa, se plantea una caracterización sintética pero acertada del género.

¹ (...) Escritos durante el primer florecimiento del sistema feudal y tratando con los primeros héroes y luchas épicas que produjeron la era feudal, nos dicen más sobre las ideas e ideales, el sistema de valores y todo el espíritu de la época que alguna de las fuentes históricas más confiables.

En el caso específico del *Heike monogatari*, existen varios estudios en inglés que vale la pena mencionar. Kenneth Dean Butler publicó algunos artículos sobre esta obra: *The Textual Evolution of The Heike monogatari* (Dean Butler 1966) y *The Heike monogatari and The Japanese Warrior Ethic* (Dean Butler 1969). Otro estudio relevante es de la autoría de Hasegawa Tadashi, y se titula *The Early Stages of the Heike Monogatari* (Hasegawa 1967). En cuanto a las traducciones del *Heike monogatari* se puede decir que existe una cantidad considerable. Por eso, solo mencionaré algunas de las existentes. Helen Craig McCullough (Craig McCullough 1990) y Royal Tyller (Tyller 2012) son dos de los traductores de la obra al inglés. René Sieffert realizó una traducción al francés (Sieffert 1993). En cuanto al español se puede mencionar la traducción de Carlos Rubio López de la Llave y Rumi Tani Moratalla (Rubio, 2009). Estas en realidad son solo algunos ejemplos, ya que existen más, incluso en otros idiomas.

En cuanto a los estudios y traducciones del *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* es importante destacar que son mucho menores. William R. Wilson realizó una de las traducciones al inglés del *Hōgen monogatari*, así como un notable ensayo sobre el mismo (Wilson 1971). Marisa Chalitpatanangune, como parte de una tesis doctoral escribió un estudio, así como una traducción del *Heiji monogatari* (Chalitpatanangune 1987). Asimismo, René Sieffert tradujo las dos obras al francés (Sieffert 2007). Royall Tyler tradujo también las dos obras al inglés en una antología que incluye a otro *gunki monogatari*, el *Jōkyūki* (承久記). La antología tiene el sugerente nombre de *Before Heike and after* (Tyler 2012). Edwin O. Reischauer realizó posiblemente una de las primeras traducciones del *Heiji monogatari*, que se encuentra en el texto *Translations from early Japanese literature* (Reischauer 1951).

Penelope E. Mason realizó un profundo estudio doctoral en que se dedicó al análisis de los *emaki* del *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* (Mason, 1977). Otro trabajo interesante es el de Florence Goyet quien realizó un estudio comparado entre estas obras y la literatura épica europea, específicamente la *Iliada* y el *Cantar de Roldán* (Goyet 2006).

Problema de investigación

¿Cuál era la función social de la ficcionalización de los disturbios de *Hōgen* y *Heiji* de la época Heian, que se representa en el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*?

Hipótesis

La ficcionalización del pasado en el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* pretendía ofrecer lecciones moralizantes, mostrar paradigmas de comportamiento y construir una memoria histórica que legitimara el orden social imperante a partir del período Kamakura, adjudicando características de esta época al período Heian.

Objetivo General

-Analizar la función social de la ficcionalización de la época Heian en el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*.

Objetivos específicos

- Caracterizar los tipos de fuentes en que se narran los sucesos de *Hōgen* y *Heiji*.
- Comparar las variaciones en la ficcionalización del pasado en las distintas versiones del *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*.

Metodología y marco teórico

La propuesta metodológica de la medievalista estadounidense Gabrielle Spiegel denominada “la lógica social del texto” es un referente importante en la investigación (Spiegel 1997). Este es un recurso investigativo útil para afrontar el estudio de fuentes documentales. Spiegel trató de reconciliar las posturas historiográficas que asumían de forma extremista el “giro lingüístico” y las posturas historicistas. El método no asume a la fuente exclusivamente como una construcción lingüística de realidades inexistentes ni a la historia como un mero género literario; Spiegel tampoco adopta la idea de que la fuente es únicamente un espejo nítido que refleja una realidad objetiva del pasado. Según sus propias palabras:

All texts occupy determinate social spaces, both as products of the social world of authors and as textual agents at work in that world, with which they entertain often complex and contestatory relations. In that sense, texts both mirror and generate social realities, which they may sustain, resist, contest, or seek to transform, depending on the case at hand. There is no way to determine *a priori* the social function of a text or its locus with respect to its cultural ambience. Only a minute examination of the form and content of a given work can determine its situation with respect to broader patterns of culture at any given time (...) ² (Spiegel 1997, 24).

² Todos los textos ocupan determinados espacios sociales, tanto como productos del mundo social de los autores así como agentes textuales que actúan en ese mundo con los que entablan relaciones a menudo complejas y contestatarias. En ese sentido, los textos reflejan y generan realidades sociales, que pueden sostener, resistir, cuestionar o buscar transformar, según el caso en cuestión. No hay forma de determinar *a priori* la función social de un texto o su locus con respecto a su ámbito cultural. Sólo un examen minucioso de la forma y el contenido de una obra dada puede determinar su situación con respecto a patrones más amplios de cultura en un momento dado (...)

La propuesta de Spiegel permite utilizar una significativa diversidad de fuentes históricas, no importa qué tan permeadas estén por la subjetividad de los autores, ya que su método impone un análisis exhaustivo para comprender la función y sentido que podía tener la falacia, la omisión, etc., que se encuentran en determinadas fuentes.

Este enfoque permitió reivindicar específicamente a un conjunto de fuentes medievales que en ocasiones se ha menospreciado. Se trata de las crónicas. El motivo radica en que los cronistas, como tendencia, eran legitimadores declarados de determinadas causas políticas. No tenían, salvo excepciones, intenciones de ser objetivos. Por lo que se falseaba de manera intencional la información. Además de eso, la rigurosidad analítica de las fuentes tampoco era un paradigma, tal vez exceptuando a ciertos cronistas como Enguerrand de Monstrelet (1400-1453). Por lo que se podían introducir errores e imprecisiones con frecuencia. Asimismo, algunas crónicas podían incorporar elementos de ficción. Por ejemplo, *Les grandes chroniques de France*, remontaban los orígenes de los reyes de Francia a la antigua ciudad de Troya. En el caso de Japón, el *Kojiki* (古事記) y el *Nihon Shoki* (日本書紀) trazaban una línea familiar de origen divino para el clan imperial.

Este panorama conllevó a cierto desprecio por las crónicas en los estudios históricos sobre la Edad Media. Spiegel fue una de las especialistas que reivindicó el uso de la crónica mediante el empleo de “la lógica social del texto”. La crónica no es solo producto de una época, sino un actor activo. Comprender las dinámicas del diálogo que se daban entre el texto y su contexto son claves para intentar una aproximación al pasado.

Los *gunki monogatari*, aunque con características propias, son en cierta medida homologables a las crónicas europeas en varios aspectos. Su estudio presenta algunos desafíos similares. Por esto, el enfoque de Spiegel puede ayudar a sortear algunos de los

problemas en el análisis de estas obras. Una aproximación historiográfica tradicional supondría un intento agotador de delimitar constantemente la realidad de la ficción. En verdad, esta amalgama de realidad y ficción también ofrece información histórica, ya que era un conjunto que pretendía desempeñar una función social específica. Desentrañar qué tipo de “realidad histórica” se intentaba construir permite una aproximación a varias dinámicas políticas y sociales del contexto de las obras.

Un problema teórico importante en la investigación está vinculado con la relación entre realidad y ficción. Carlo Ginzburg reflexionó sobre las complejidades de esta relación, y destacó la presencia de evidencia histórica en la ficción. La búsqueda de verosimilitud (no veracidad) en muchos autores conlleva a la representación de personajes inspirados por las costumbres y tradiciones de su tiempo (Ginzburg 1992, 167). La historiografía tradicional, más centrada en los hechos políticos, en ocasiones ha marginado otros tópicos que son parte de la realidad histórica. Por eso, a través del arte y la literatura se puede conocer una época. *El Otoño de la Edad Media* de Johan Huizinga, es un estudio clásico sobre la Baja Edad Media, que fue innovador por la manera de usar ese tipo de fuentes. Huizinga tenía la certeza de que en ellas había una evidencia histórica invaluable para conocer “el tono de la vida” (Huizinga 1994). Por su parte, Ginzburg criticó la moda de insistir en la no existencia de límites entre la literatura y la historia para realzar solamente la presencia de ficción en ambos (Ginzburg 1992, 174).

Por otra parte, la división entre ficción y realidad es en verdad difusa en cualquier época. En gran medida delimitar ambas es sobre todo un paradigma historiográfico moderno. Sin embargo, constantemente se revisan hechos e interpretaciones sobre el pasado. Por tanto, una visión del pasado, asumida como certeza en un momento dado, puede ser en un futuro rechazada y por ende fue en cierta medida una ficción. Solo que no es usual denominarla así. Pero en efecto lo fue. El pasado es cognoscible pero jamás

en su totalidad; por lo que siempre nuestra visión del pasado es una mezcla de realidad y ficción. Para sociedades como la japonesa de la época Kamakura, los límites entre ficción y realidad histórica eran difusos como en cualquier sociedad premoderna, por tanto, obras como el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* pueden ser comprendidas como pertenecientes a los dos ámbitos, que en sus efectos prácticos era sólo uno.

Estas obras presentan igualmente problemáticas teóricas para su análisis desde un punto de vista visual. La validez de las fuentes visuales para comprender el pasado es un asunto de debate relativamente reciente. Con el surgimiento de la historiografía moderna a partir del positivismo, el documento se convirtió en el centro del interés del historiador. De hecho, aunque las fuentes de los historiadores contemporáneos se han diversificado notablemente, sigue teniendo el documento escrito un papel primordial. Aun hoy en la academia el documento escrito es una especie de elemento legitimador de cualquier argumento, teniendo por lo general más prioridad frente a fuentes visuales, orales, etc. Peter Burke refiere que este fenómeno es denominado “la invisibilidad de lo visual” (Burke 2001, 9).

Sin embargo, es importante destacar que en todos los contextos históricos no existe esta misma percepción sobre el valor de las fuentes visuales para conocer el pasado. Según Francis Haskell, Heródoto desechó una tradición que afirmaba que el faraón Micerinos (¿2532-2500? a.n.e) había cortado las manos de sus sirvientes como castigo al haber permitido que este violara a su hija. Las figuras de madera que no tenían manos y se usaban como reflejo de ese hecho fueron analizadas por Heródoto (484-425 a.n.e.), quien concluyó que sencillamente se habían caído con el tiempo. Por lo que desacreditó un hecho histórico que se consideraba como cierto solo por la visualización de un conjunto de obras escultóricas (Haskell 1995, 3).

Otro ejemplo interesante se puede encontrar en Japón tras las invasiones mongolas (1274-1281). Un importante grupo de *gokenin* (御家人)³ se vio en la necesidad de probar su valía en la guerra ante el *Bakufu* (幕府)⁴ Kamakura con el objetivo de ganar tierras y títulos. Ese es el caso de Takezaki Suenaga (竹崎季長, 1246–1314). Lo interesante de este ejemplo, es que terminó por legitimar su relato con un conjunto de *emaki*. Thomas D. Conlan, quien realizó un profundo estudio sobre estos rollos, piensa que posiblemente Suenaga buscaba realizar una especie de homenaje a un grupo de personas con las que se sentía en deuda por su falta de acción ante su muerte (Conlan 2001, 3-4). Lo más interesante de estos *emaki* es que alcanzaron gran popularidad. Hacia el siglo XVIII se realizaron cerca de cincuenta copias. Para fines del siglo XIX y principios del XX, los relatos visuales de Suenaga lo convirtieron en un héroe nacional, especialmente durante la Guerra Sino-Japonesa (1894-1895) (Conlan 2001, 11). Las imágenes se convirtieron en objeto del diálogo histórico entre varias generaciones de japoneses. Suenaga y los creadores de los rollos buscaban legar una visión de su historia reciente, mientras que las generaciones posteriores realizaron lecturas propias de los rollos para sus fines nacionalistas. Curiosamente, cuando la ideología belicista decayó en Japón tras el final de la Segunda Guerra Mundial (1945), el interés por Suenaga y sus rollos disminuyó también (Conlan 2001, 11). Este ejemplo prueba cómo la imagen puede contribuir notablemente en la construcción de un discurso histórico. Así lo afirma Peter Burke quien sostiene que la imagen puede ser algo más que un registro de hechos, ya que puede actuar como un agente histórico influyendo en la visión sobre los acontecimientos de su propio tiempo (Burke, 2001, 145).

³ Vasallo del Shogunato Kamakura.

⁴ “Gobierno sobre la tienda”. Término empleado para hacer referencia al gobierno del shogun.

El último ejemplo pertenece justamente al *Heiji monogatari*. En un pasaje en que el cortesano y consejero Shinzei (信西, 1106-1160) intenta convencer al Emperador Retirado de no otorgar demasiado poder a Fujiwara Nobuyori (藤原信頼, 1133-1160) otorgándole un cargo militar, este expone su argumento mediante el uso de imágenes:

“(…) his arrogance will grow even more extreme, he will become a rebellious minister, and he will be destroyed by Heaven. How could your Majesty not be moved to pity by such a development?”

Such was Shinzei's counsel, but the Retired Emperor showed no sign of agreeing with him. As a last resort, Shinzei drew a painting of those ancient times in the Great Tang dynasty when Ān Lùshān ⁵ was carrying things with a high hand and sent the painting to the Retired Emperor⁶ (Chalitpatanangune 1987, 58).

Por tanto, un relato histórico encuentra solidez en lo visual en determinados contextos. Por eso, el estudio de fuentes visuales como los *emaki*, permite comprender mejor el proceso de construcción de la “realidad histórica”. Las pinturas no solo acompañan al texto, sino que en muchas ocasiones son por sí solas el relato. Por otra parte, es importante señalar que la función primordialmente estética que le conferimos al arte no es universal, es una construcción. Peter Burke plantea que esa dimensión del arte comenzó a predominar sobre todo a partir del siglo XVIII (Burke 2001, 16). La imagen tenía en

⁵ Ān Lùshān (安祿山, 703-757) fue un general chino en época de la dinastía Tang (唐朝), 618-907). Este encabezó una importante rebelión que condujo a la desestabilización de la dinastía.

⁶ “(…) su arrogancia se hará aún más extrema, se convertirá en un ministro rebelde, y será destruido por el Cielo. ¿Cómo no podría Su Majestad sentir compasión por tal evolución de los acontecimientos? ”

Tal fue el consejo de Shinzei, pero el Emperador Retirado no mostró signos de estar de acuerdo con él. Como último recurso, Shinzei dibujó una pintura de esos tiempos antiguos en la Gran Dinastía Tang cuando Ān Lùshān hacía las cosas sin miramientos y envió la pintura al Emperador Retirado.

distintos contextos otras funciones primordiales: políticas, religiosas, etc., mientras que la estética era la complementaria.

Conceptos

Memoria histórica

La memoria histórica podría considerarse como una manifestación específica de la memoria colectiva. Es un conjunto de recuerdos compartidos, hechos y procesos considerados como ciertos por una sociedad determinada y también por grupos sociales específicos. La memoria histórica incluso en un mismo contexto puede presentar variaciones entre diferentes sectores de una misma sociedad. Esta se puede articular de diversas formas, y se nutre en gran parte de la tradición. La imposición de un relato histórico determinado es un acto de dominación política. Los grupos de poder y estados a lo largo de la historia han intentado hacer predominante su visión de la historia. El éxito de esta empresa implica ganar cuotas importantes de legitimidad. Sin embargo, la memoria histórica es algo más complejo que el conjunto de relatos que ciertos grupos logra imponer a un colectivo. De hecho, el relato oficial de un estado, una élite dominante, etc, no necesariamente es lo suficientemente influyente para moldear la memoria histórica de una sociedad.

Uno de los estudios clásicos sobre el tema fue realizado por el sociólogo francés Maurice Halbwachs. Este especialista planteaba en su libro *La mémoire collective* lo siguiente:

L'histoire, sans doute, est le recueil des faits qui ont occupé la plus grande place dans la mémoire des hommes. Mais lus dans les livres, enseignés et appris dans les écoles, les événements passés sont choisis, rapprochés et classés, suivant des

nécessités ou des règles qui ne s'imposaient pas aux cercles d'hommes qui en ont gardé longtemps le dépôt vivant. C'est qu'en général l'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, moment où s'éteint où se décompose la mémoire social. Tant qu'un souvenir subsiste, il est inutile de le fixer par écrit, ni même de le fixer purement et simplement. Aussi le besoin d'écrire l'histoire d'une période, d'une société, et même d'une personne ne s'éveille-t-il que lorsqu'elles sont déjà trop éloignées dans le passé pour qu'on ait chance de trouver longtemps encore⁷ (Halbwachs 1968, 69).

Para Halbwachs existe una separación clara entre memoria histórica y tradición. Una división que en realidad es una convención que adopta en su estudio, y parece ajustarse más bien a sociedades modernas. Pero esto no se corresponde con la visión de la historia de todas las sociedades. De hecho, en su libro plantea que existe la historia en tanto es un relato escrito. Según el autor, solo en la medida de que es tan remoto el acontecimiento y podría no quedar nadie que lo recuerde, es que entonces aparece la necesidad de escribirlo (Halbwachs 1968, 69).

La formación de la memoria histórica es un proceso que no solo está relacionado con el lenguaje escrito; pero sin dudas es una conexión que establecen las sociedades con su pasado, especialmente el más remoto. La memoria histórica es aquel recuerdo colectivo

⁷ La historia, sin duda, es el conjunto de hechos que han ocupado el mayor lugar en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los hechos pasados son escogidos, reunidos y clasificados, según necesidades o reglas que no fueron impuestas en los círculos de hombres que mantuvieron viva su presentación durante mucho tiempo. Es que en general la historia sólo comienza en el punto donde termina la tradición, cuando la memoria social se extingue o se descompone. Mientras quede un recuerdo, es inútil fijarlo por escrito, o incluso fijarlo pura y simplemente. Además, la necesidad de escribir la historia de un período, de una sociedad e incluso de una persona solo surge cuando ya están demasiado lejos en el pasado para que tengamos la oportunidad de encontrar un tiempo prolongado.

del pasado que permanece a pesar de que sean excesivamente distantes los vínculos con los antepasados.

La memoria histórica sobre un mismo acontecimiento o proceso es modificable, pero existe una tensión entre la tradición, una especie de inercia en el conocimiento del pasado que se transmite de generación en generación, y nuevos actores que tratan de transformarla con fines específicos.

Los historiadores, o aquellos que han desempeñado en sociedades antiguas funciones homologables, pueden ser tanto fijadores de la tradición como constructores de una nueva memoria histórica. Halbwachs no era capaz de comprender que la memoria histórica de una comunidad en el presente no fue completamente reinterpretada, bebe de un legado antiguo, que fue formado a partir de múltiples reinterpretaciones. Y dichas interpretaciones no se realizaban solo para sus contemporáneos, sino que existía en muchos casos una intencionalidad de legar una visión de su realidad o su pasado a la posteridad.

Gunki monogatari

Gunki monogatari (軍記物語) o también *senki monogatari* (戦記物語), es un género literario y pictórico, que se desarrolló entre el período Heian y el período Edo (江戸時代, 1603-1868). Su momento de esplendor estuvo situado entre la época Kamakura y la Muromachi (室町時代, 1336-1573). Los *gunki monogatari* son usualmente relatos con características de cuento, de epopeya y de crónica histórica. En el capítulo II profundizaré en su definición y características.

Yamato-e

La mayoría de los especialistas parecen estar de acuerdo en catalogar como pertenecientes al estilo denominado *Yamato-e* (大和絵) a los únicos rollos que han llegado hasta la actualidad del *Heiji monogatari*. El término como ocurre con otra corriente pictórica japonesa, el *Nihon-ga* (日本画), es un tanto ambiguo e impreciso. *Nihon-ga* que literalmente significa pintura japonesa, se utilizó en la época Meiji (明治時代 1868-1912) para distinguir a toda pintura local de la producida con técnica y estilo occidental. El término *Yamato-e* sería un equivalente. En tanto Yamato era el núcleo del antiguo Japón y en alguna medida es un término en ocasiones intercambiable a Japón, *Yamato-e* también significaría pintura japonesa. Es un concepto que se define por lo que no es (Ienaga 1973, 9), es decir *kara-e* (唐絵), el cual es un término para designar a la pintura china. El *Yamato-e* es el primer estilo pictórico japonés que aparecería en Heian, sin embargo, no es fácil determinar qué lo caracteriza concretamente, más allá de ser una pintura autóctona. Esto se debe a que se trata de creaciones artísticas diversas que están agrupadas más por su origen que por la existencia de rasgos distintivos compartidos.

Crítica de fuentes documentales

A diferencia de lo que sucede con el *gunki monogatari* más conocido, el *Heike monogatari*, no existen demasiadas traducciones del *Hōgen monogatari* y del *Heiji monogatari*. La mayor parte de las versiones de estas obras están disponibles en la lengua original o en traducciones al japonés contemporáneo. Debido a la dificultad de consultar estas obras en japonés para mí en la actualidad, me resulta indispensable depender de las traducciones existentes.

La traducción de William R. Wilson al inglés es una de las más importantes (Wilson 1971), y de las pocas existentes, fue publicada originalmente en la revista *Monumenta Nipponica*. Dicha traducción está basada en la edición de Yoshimura Shigenori del *Hōgen-Rufubon*.

La traducción de Marisa Chalitpatanangune del *Heiji monogatari* está basada en la versión *Yōmei-Gakushūin*, considerada una de las más antigua entre las existentes (Chalitpatanangune 1987). Es una versión tal vez más cercana a los acontecimientos que se narran, y de menor calidad literaria que el *Kotohira*, que es más tardía.

Además de estas traducciones en inglés, serán consultadas las traducciones de ambas obras (Sieffert 2007) realizadas por el japonólogo francés René Sieffert.

En cuanto a las representaciones visuales existen igualmente diversas versiones. Todas estas no estaban plasmadas únicamente en *emaki* sino también en otros medios como biombos y abanicos. Algunas de estas versiones corresponden a períodos posteriores al Kamakura. Pero son las versiones de ese período el centro de interés de esta investigación.

El Museo de Bellas Artes de Boston (Boston Museum of Fine Arts) aloja al *emaki* conocido como *El Ataque Nocturno en el Palacio de Sanjō* (*Sanjō-den yōchi no maki*, 三条殿夜討の巻). No obstante, se utilizará una copia digital interactiva que creó la Universidad de Princeton (Princeton University)⁸. El Museo Sekaidō en Tokio (静嘉堂文庫美術館) contiene el *Shinzei emaki* (*Shinzei no maki*, 信西の巻). Otro importante rollo está en el Museo Nacional de Tokio (東京国立博物館), donde se refleja el

⁸ <https://etc.princeton.edu/heijiscroll/>

desplazamiento del emperador Nijō (二条天皇, 1143-1165) a Rokuhara (*Rokuharagyōkō*, 六波羅行幸巻)⁹. En la Biblioteca Daniel Cosío Villegas está disponible un libro con reproducciones de detalles de los tres rollos principales sobre los sucesos de Heiji (Matsushita 1964). Por otra parte, la Universidad de Chicago (University of Chicago) en un repositorio digital llamado *East Asian Scroll Paintings* (Rollo Pintado de Asia Oriental) dispone de los tres rollos de manera completa¹⁰.

⁹ https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=other&colid=A9976&t=&lang=en

¹⁰ <https://scrolls.uchicago.edu/>

Capítulo I: Contexto histórico

Las obras que son objeto de estudio de esta investigación guardan una estrecha relación con dos momentos importantes de la historia de Japón. El primero es el período Heian y el segundo es el período Kamakura. Aunque fueron creadas en el segundo, sólo relatan acontecimientos de la época Heian. Es fundamental entender ambos, para poder comprender tanto el contenido temático de estas obras como para poder explorar las complejas relaciones de estas con su contexto histórico. Por esta razón he decidido dedicar un capítulo de esta investigación a este asunto, de forma que permita sentar las bases para el análisis de las obras en los subsiguientes capítulos.

La corte de Heian

El estado que se conformó en las actuales islas de Japón, y tuvo como núcleo al clan que pasaría a denominarse imperial, alcanzó cierto grado de centralización entre las épocas Nara (奈良時代, 710-794) y Heian. Sin embargo, esta siempre se vio limitada por muchos factores y actores.

En un período anterior, el Asuka (飛鳥時代, 538-710), se definieron bajo influencia china diversos pilares del funcionamiento del estado japonés. Las reformas del príncipe Shōtoku (聖徳太子, 574-622), bajo el gobierno de la emperatriz Suiko (推古天皇, 554-628) fueron esenciales. Sin embargo, desde esa época el poder imperial comenzó a verse limitado o influido por diversos intereses. El propio Shōtoku estaba vinculado a los Soga (蘇我氏). Este clan fue sumamente poderoso en la época Asuka, y estuvo relacionado con la propagación del budismo en el país.

Un golpe de estado encabezado por el príncipe Nakano Ōe (中大兄皇子, 626-672)¹¹ y Nakatomi no Kamatari (中臣鎌足, 614-669), desplazó al clan Soga y dio paso a la Reforma Taika (大化の改新, 645) la que estableció las bases del sistema *ritsuryō* (律令制). Bajo ese sistema el estado imperial alcanzó el cénit de su centralización, especialmente en el período Nara e inicios de Heian. El estado era formalmente el único propietario legítimo de la tierra, se contaba con un ejército de conscriptos y con un dominio efectivo sobre amplios territorios, aunque algunas regiones al norte de Honshu (本州) se disputaban con los *emishi* (蝦夷)¹². Bajo el sistema *ritsuryō*, se llegó incluso a legislar que todas las tierras para el cultivo del arroz o potencialmente utilizables para este fin eran tierras del estado (Yamamura 1974, 6). Como afirma Tanaka Michiko, el fundamento económico del antiguo régimen del tennō radicaba en el dominio público sobre la tierra y la población (Tanaka 2011, 64). Por otra parte, la familia imperial logró garantizar una legitimidad inigualable, que la dotaron de una extraordinaria permanencia en el trono. No obstante, su poder fue perdiendo en la práctica facultades de manera paulatina.

A pesar de esto, desde el mismo momento que se produjo el golpe de estado que dio origen a estas transformaciones, la familia imperial estableció nuevas relaciones de dependencia con varios poderes. A Nakatomi no Kamatari se le convirtió en el fundador de un nuevo linaje, el de los Fujiwara (藤原氏). El clan Nakatomi (中臣氏) era desde antes sumamente influyente en la corte por su importante rol ritual (Naumann 2001, 49). Sin embargo, una vez se funda el clan Fujiwara, su influencia en la corte llegaría a tal

¹¹ Este príncipe posteriormente llegaría a ser tennō con el nombre de Tenji (661-672)

¹² Es un exónimo empleado para denominar a un conjunto de pueblos que habitaba el norte y el noreste de Japón.

grado de que en la práctica pasaron a ser una especie de poder fáctico detrás de los emperadores. Ocuparon varios cargos en la corte, desde consejeros, *sadaijin* (左大臣, ministro de la izquierda), *udaijin* (右大臣, ministro de la derecha), *dajō-daijin* (太政大臣, canciller) y *sekkan* (摂関, regentes). Como regentes especialmente dominaron la política del estado en la época Heian. Mediante alianzas matrimoniales estrecharon sus lazos con la familia imperial, y garantizaron el ascenso de emperadores de ascendencia Fujiwara. En muchas ocasiones eran convenientemente menores de edad que podían fácilmente manipular o directamente asumir sus funciones en su nombre. Existieron fundamentalmente dos tipos de regencia: *kanpaku* (関白) y *sesshō* (摂政). En el primer caso se ejercía cuando el emperador era mayor de edad y en el segundo cuando era un infante.

Además de esto la influencia de los templos budistas llegó a ser extraordinaria. Acumularon tierras y riquezas producto de donaciones de nobles y de los emperadores, y devinieron en verdaderos poderes económicos y políticos. Usualmente se ha asumido que el traslado de la capital de Heijō-kyō (平城京, actual Nara) a Nagaoka-kyō (長岡京) y finalmente Heian-kyō (平安京, actual Kioto), llevado a cabo por Kanmu tennō (桓武天皇, 737-806), tenía como propósito alejar a la corte de la influencia de los monjes. Unos pocos años antes de esa decisión un monje, Dōkyō (道鏡, 700-772), quien fuera consejero de la emperatriz Shōtoku (称徳天皇, 718-770)¹³ tuvo pretensiones de subir al trono posiblemente.

¹³ Esta emperatriz tuvo dos mandatos (749-758; 764-770). Es conocida también por su otro nombre Kōken (孝謙天皇).

A pesar del traslado de la capital, el estado no dejó de ser patrocinador de los templos budistas, y estos siguieron acumulando poder. Nuevos templos devinieron en entes autónomos e influyentes en la nueva capital y sus alrededores, como fue el caso del Enryakuji (延暦寺) en las afueras de Kioto.

Para algunos especialistas, esta dinámica conduciría al equilibrio de tres poderes a partir de fines de Heian e inicios de Kamakura. El de la corte, el de los templos y el de los guerreros. Esta teoría conocida como *kenmon taisei* (権門体制) fue propuesta por Kuroda Toshio, y ha sido renovada y defendida por autores como Mikael S. Adolphson (Adolphson 2000, 10-11).

La teoría es valiosa en tanto permite comprender que, a partir de fines de Heian y el inicio de Kamakura, no se establece un régimen guerrero absoluto, que borra y deja de tener en cuenta las otras instancias de poder y legitimidad. Sin embargo, la idea de concebir a estas tres fuerzas como en equilibrio es difícil de sostener. Y si este llegó a existir rápidamente se rompió en favor de la aristocracia guerrera fundamentalmente.

Es innegable que a finales de Heian comenzaron a darse las condiciones para el ascenso de los guerreros como un nuevo grupo social, y estos alcanzarán paulatinamente el rol protagónico detentando el poder. Ya bien adentrada la época Heian, a pesar de la centralización alcanzada, el estado terminó por carecer de suficientes fuerzas para dominar a todos los clanes únicamente mediante la coacción. Sólo lograba mantener su hegemonía a través de recompensas y concesiones, las cuales eran tierras en muchas ocasiones. El equilibrio de poder era sumamente precario, ya que los clanes podían valerse de este sistema para obtener más beneficios y propiedades incrementando su poder de forma que se afectaba a largo plazo la hegemonía del estado (Yamamura 1974, 27). Existía una contradicción interna en el sistema que lo desgastaba y volvía vulnerable

con el tiempo. Además, el estado comenzó a ser dependiente de ciertos clanes guerreros, para mantener la estabilidad. Debido a la importancia de este proceso, y al protagonismo de los guerreros en el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*, analizaré con más detalle el mismo a continuación.

El ascenso de los guerreros

El ascenso del grupo social de los guerreros comenzó a ser evidente a fines del período Heian. Opto por el término grupo social en estas circunstancias particulares, y no por el de estamento o clase, porque considero que para la época Heian aun no estaban los guerreros tan claramente delimitados, ni como clase ni como estamento. Igualmente es difícil elegir la palabra más apropiada para estos guerreros, ya que algunos términos se confunden en el lenguaje actual. Mientras que *bushi* (武士) y *samurai* (侍) son con frecuencia empleados indistintamente y pareciera que significan lo mismo, el segundo hace referencia sobre todo a aquellos que sirven a un señor. Mientras que *bushi* (武士) es básicamente guerrero. Pero es posible que en el período Heian se empleara fundamentalmente la palabra *tsuwamono* (兵), que sería indiscutiblemente el antecedente del *bushi* de la época Kamakura. No sería hasta Heian tardío que el término *bushi* comenzaría a extenderse (Takeuchi 2008, 644).

Entender a los *tsuwamono* o *bushi* del período Heian como samurái no parece adecuado, ya que los vínculos de dependencia entre guerreros sí se comenzaron a articular en estas épocas, pero no tenían pleno sentido de vasallaje. Este comenzaría a desarrollarse de manera más clara hacia Kamakura. El origen de los *tsuwamono* está en el desarrollo de grupos terratenientes en los márgenes del control de la corte imperial, y también como resultado de la decadencia del ejército basado en soldados conscriptos. Ante la disminución de la percepción de peligros exteriores, y la considerable centralización

estatal que se alcanzó en la mayor parte de las islas japonesas en las épocas Nara y Heian, la necesidad de mantener un ejército masivo fue menguando. El sistema de conscriptos resultaba un peso oneroso para muchas familias, que tenían que avituallar al soldado. Así que se fue paulatinamente desmantelando el ejército, y se conservó solamente en zonas consideradas de suma importancia. En el resto del país se procedió a valerse cada vez más de unidades de guerreros de élite a caballo, llamadas *kondei*, que fueron empleadas en sus inicios en enfrentamientos con los *emishi*. Ante esta situación, la capacidad del estado de imponer el orden disminuyó considerablemente.

La creciente expansión de la presencia de los guerreros en el entorno rural estuvo vinculado también a las transformaciones agrarias de la época Heian. Si bien en el sistema *ritsuryō* en principio todas las tierras eran del estado, en la práctica eso nunca fue del todo posible. La forma de propiedad llamada *shōen* (荘園), implicaba la concesión de ciertas tierras a nobles, templos o santuarios, con cierto carácter de usufructo, pero no concedidas como propiedad privada. Sin embargo, paulatinamente fueron muchas de ellas ocupadas como propiedades cada vez más autónomas, sin que el estado pudiera hacer nada.

La red de corrupción provenía de la propia corte, por lo que era un círculo vicioso del que era difícil salir. Así fue creciendo un grupo importante de terratenientes con o sin relaciones en la corte que, en muchos casos, necesitaba recurrir a las armas para usurpar nuevas tierras o defender las suyas. El estado por su parte esquilma al campesinado con impuestos, mientras que sus funciones de protector ante ataques de bandidos o cualquier otra situación estaban disminuidas. Por lo tanto, la fuga de campesinos hacia distintos *shōen* debió ser común.

En ese contexto los *shōen* mantenían complejas relaciones exteriores, por eso contar con fuerzas militares se convirtió en una necesidad (Takeuchi 2008, 649). Mientras el

estado cedía cuotas de soberanía *de facto*, poderes locales ocupaban los espacios vacíos. Si antes se requería de la autorización de la corte para tomar decisiones en cuanto a las propiedades de la tierra, en momentos más avanzados del período Heian, la violencia podía ser una clave en la dinámica de los rejuegos políticos por el control de las tierras. Esto explica en parte la creciente relevancia de los *tsuwamono* en esta época. Y es importante destacar que estos guerreros fueron en muchos casos no solamente los brazos armados de los *shōen*, sino también propietarios y administradores de estos. El estado había perdido su ejército y ante la creciente e inusual inestabilidad política que comienza a sucederse a fines de Heian, la corte no podía hacer otra cosa que depender de las fuerzas de los clanes guerreros.

Una rebelión sumamente singular abrió esta etapa. Un líder guerrero, Taira no Masakado (平将門, ¿903?-940), se alzó en armas con la pretensión de reclamar el trono imperial (939), e incluso se autoproclamó emperador, algo bastante atípico en la historia de Japón. El suceso no tuvo gran trascendencia, ya que la rebelión fue suprimida por orden imperial. Pero las fuerzas que reprimieron la revuelta eran precisamente clanes guerreros. Ante situaciones como esta, la autoridad y el prestigio de la corte, les permitía poder utilizar a estos clanes, y estimularlos con la posibilidad de obtener títulos y posiciones de prestigio y poder en la corte. Sin embargo, la dependencia de estas fuerzas militares supondría a largo plazo una amenaza para la corte imperial.

El sistema *insei*

Como quedó explicado anteriormente, la figura del emperador perdía poder desde dentro de la propia corte. Atados ante el sistema de control de los Fujiwara, una iniciativa imperial puso cierto freno a las regencias. Esta institución no desaparecería, pero su uso como un mecanismo de control total sí quedaría relativamente detenido.

El sistema *insei* (院政) sería el factor de cambio. Los emperadores comenzaron a abdicar, y desde su retiro controlaban a sus hijos o nietos. Quizás un tanto alejados de la corte, podían reclamar un protagonismo que habían ido perdiendo.

El peculiar sistema *insei* a largo plazo supuso más un problema que una alternativa real a la decreciente autoridad imperial. Las tensiones entre emperadores abdicados y gobernantes generaron un clima de confrontación en la corte que terminó por conducir a la violencia y al caos.

El sistema comenzó propiamente con Shirakawa (白河天皇, 1053-1129), quien abdicó en favor de su hijo Horikawa (堀河天皇, 1079-1107), a quien pensaba controlar de manera absoluta. Pero Horikawa no estaba dispuesto a tolerarlo. Sin embargo, la muerte temprana de Horikawa postergó el conflicto. Shirakawa colocó en el trono a su nieto Toba (鳥羽天皇, 1103-1156). Pero en 1123, Shirakawa forzó a Toba a abdicar en favor de su bisnieto, Sutoku (崇徳天皇 1119-1164).

A la muerte de Shirakawa, Toba obligó a su hijo Sutoku a abdicar para colocar en el trono a otro hijo, Konoe (近衛天皇, 1139-1155). Pero este murió de manera súbita en 1155, por lo que Toba colocó a su otro hijo en el trono, Go-Shirakawa (後白河天皇, 1127-1192).

El resentimiento de Sutoku lo condujo a movilizar tropas contra Go-Shirakawa, con el apoyo de Fujiwara no Yorinaga (藤原頼長, 1120-1156), un poderoso cortesano, y de Minamoto Tameyoshi (源為義, 1096-1156), un representante de los clanes guerreros en ascenso. Sutoku aspiraba a recuperar el poder sea para sí mismo o para entronizar a su

hijo Shigehito (重仁親王, 1140-1162). En esta facción combatió Minamoto no Tametomo (源為朝, 1139-1170), hijo de Tameyoshi.

Por su parte, Go-shirakawa reclutó fuerzas de líderes tanto del clan Taira como del clan Minamoto, en particular a Taira no Kiyomori (平清盛, 1118-1181) y a Minamoto no Yoshitomo (源義朝, 1123-1160), hijo de Tameyoshi. El incidente provocado por Sutoku es conocido como rebelión de Hōgen y aconteció en 1156, en las propias inmediaciones de la capital.

Posteriormente la rivalidad de dos miembros del clan Fujiwara, Michinori (通憲), más conocido como Shinzei (信西, 1106-1160), y Nobuyori (信頼, 1133-1160), conduciría a una nueva disputa. Nobuyori solicitó apoyo a Yoshitomo. En 1159, luego de esperar que Kiyomori abandonara la ciudad atacaron el Palacio de Sanjō de Go-Shirakawa con el objetivo de forzarlo a ejecutar a Shinzei. Este sería el incidente de Heiji.

Sin embargo, Kiyomori regresó a la capital y enfrentó a los atacantes, propiciando una dura derrota a los Minamoto, dejándolos al borde de la desaparición total. No obstante, el incidente sirvió para intensificar la enemistad entre ambos clanes. Los Taira afianzaron su poder usando las viejas técnicas de los Fujiwara, las regencias, y los matrimonios con los emperadores, para asegurarse que la descendencia imperial estuviera vinculada a su clan. De esa manera colocaron en el poder a Antoku (安徳天皇, 1178-1185), un emperador de sangre Taira.

La época Kamakura

La gestión de los Taira implicó que muchos sectores sociales fueran desplazados, lo que condujo a un descontento generalizado. Esta situación fue la causa de una rebelión

que tendría como detonante el llamado a las armas hecho por Mochihito (以仁王, ¿?-1180), hijo de Go-Shirakawa. Mochihito contó con el apoyo de los Minamoto, de monasterios budistas y otros sectores sociales. Jeffrey P. Mass rechaza la idea de que se pueda considerar a este conflicto como una guerra entre los Minamoto y los Taira, como tradicionalmente se plantea. Para este autor se trata de una guerra civil “nacional” que implicó disputas interclanes y enfrentamientos entre intereses locales y centrales (Mass 2008, 47).

Estas disputas son conocidas como las Guerras Genpei (源平合戦, 1180-1185). Su nombre proviene del *onyomi* (音読み, lectura china) de los *kanji* (漢字, carácter Han o chino) de Minamoto y Taira: Genji y Heike. Yoritomo (頼朝, 1147-1199), hijo exiliado de Yoshitomo, terminó por encabezar la disputa contra los Taira.

Los Taira fueron derrotados y abandonaron la capital llevándose al emperador Antoku. Pero moriría ahogado por su abuela, tras la derrotada definitiva en la batalla naval de Dan-no-Ura (壇の浦の戦い) en 1185. Tras estos sucesos, Yoritomo aseguró su dominio sobre el país, luego de eliminar a los rivales restantes incluido a su propio hermano, Yoshitsune (義経, 1159-1189), quien fue un estratega clave en la victoria.

Posterior a la victoria, Yoritomo sentó las bases del primer *Bakufu* (幕府), o como se suele conocer en castellano, el primer Shogunato. El *Bakufu* tuvo su sede en la ciudad de Kamakura, ubicada a unos pocos kilómetros de la actual ciudad de Tokio, en la región de Kantō (関東). La intención de Yoritomo era establecer una capital militar, bien protegida por la orografía, y alejada de las intrigas de la corte de Kioto. No parece que tuviera intenciones de suplantar del todo a la corte imperial, pero paulatinamente el *Bakufu*

usurpaba funciones y prerrogativas del sistema imperial. Esto lo terminaría colocando en una innegable posición de subordinación.

Yoritomo gobernó ostentando el título de *seiitaishogun* (征夷大將軍, gran general apaciguador de los bárbaros) o simplemente *shogun*. El título surgió en realidad en la época Heian, en el contexto de las guerras con los *emishi*. Fue un título concedido por los emperadores a algunos militares. Sin embargo, en Heian no surgió un sistema político entorno a los shogunes. Sería en Kamakura, cuando este emergería, y sería un orden político que se siguió afianzando por siglos.

Si en algún momento de la historia la teoría del *kenmon taisei* tiene solidez, es precisamente para explicar los inicios del período Kamakura. Es innegable que la hegemonía está vinculada sobre todo al poder de los guerreros. Sin embargo, en muchos sentidos Kamakura actuaba como un régimen paralelo a Kioto, más que uno que desplazara del todo al ya existente. El sistema *ritsuryō* no se desmontó de un golpe, ni los nuevos líderes militares trataron de colocarse a la cabeza de este antiguo sistema.

El sistema de Kamakura buscaba mantener el control del país y pacificarlo, y repartir tierras y recompensas a aquellos que apoyaron a los Minamoto. El Shogunato creó básicamente un sistema de vasallajes, en que estas compensaciones implicaban obligaciones hacia el shogun. Los vasallos de Kamakura son usualmente conocidos como *gokenin* (御家人). Además de eso, se articularon nuevos funcionarios y cargos que respondían directamente a Kamakura y no a la corte imperial. Este es el caso de los *jitō* (地頭) y los *shugo* (守護). Los primeros eran una especie de oficiales encargados de la colecta de impuestos y de ciertas funciones administrativas. Esta figura recuerda con varias diferencias al *sheriff* del feudalismo inglés. El *shugo* por su parte es básicamente un gobernador provincial.

Paradójicamente el dominio de los Minamoto fue efímero, no así su Shogunato. El clan que verdaderamente gobernó en la época Kamakura fue el Hōjō (北条氏). Esta familia apoyó a los Minamoto durante las Guerras Genpei. Además de eso, Yoritomo estaba casado con Masako (政子, 1156-1225), la hija del líder del clan Hōjō, Tokimasa (時政, 1138-1215).

Después de la muerte de Yoritomo, sólo ascendieron al cargo de shogun dos de sus hijos Yoriie (頼家, 1182-1204) y Sanetomo (実朝, 1192-1219). Pero incluso desde ese momento, las riendas de la política comenzaron a ser llevadas por Masako y Tokimasa. Hubo una transición en la que el clan Hōjō ocupó el rol central en el Shogunato. Sin embargo, ningún miembro del clan Hōjō asumió el título de shogun. Quizás no se consideraban con la suficiente legitimidad para ostentar el título. A pesar de esto, inventaron un nuevo cargo el de *shikken* (執権). Esta era una especie de regencia de los shogunes. El título de shogun era ocupado por miembros de la familia imperial o del clan Fujiwara, ambos con suficiente legitimidad. Pero en realidad, estos eran poco más que una autoridad simbólica controlada completamente por los *shikken*.

Los Hōjō encontraron poca resistencia a su dominación. Solo valdría destacar el incidente conocido como guerra o disturbio de Jōkyū (承久の乱) que aconteció en 1221. Fue un intento infructuoso de restauración imperial encabezado por Go-Toba tennō (後鳥羽天皇, 1180-1239). Considerándose el único legítimo gobernante, el emperador condujo esta efímera rebelión contra los Hōjō, que eran valorados como unos usurpadores. El episodio no revertió en lo absoluto la tendencia de los acontecimientos, pero es un interesante ejemplo de resistencia de la corte imperial a la transición histórica que conducía a un orden político y social dominado por los guerreros.

Algunos años después se produjo un incidente trascendental e inusual en la historia de Japón. Los Hōjō debieron afrontar una invasión extranjera. Una poderosa fuerza invasora proveniente del continente decidió atacar Japón. La dinastía Yuan (元朝, 1271-1368), de origen mongol que gobernaba china, decidió como parte de su política expansiva someter completamente a Japón. Las posibilidades de éxito de las fuerzas japonesas eran limitadas ante un ejército superior en experiencia, técnica y número. Sin embargo, los invasores mongoles, chinos y coreanos se vieron derrotados, especialmente por la incidencia de tifones que destrozaron completamente sus flotas.

Los Hōjō, para poder hacer frente a los enemigos crearon muros y sistemas de defensa costeros a lo largo de las islas japonesas. De esta manera, el Bakufu aumentó su dominio efectivo sobre zonas distantes de su núcleo administrativo. Por ejemplo, la autoridad de Kamakura apenas llegaba a territorios como Kyūshū (九州), y para hacer frente a los invasores creció su presencia en la zona.

A pesar de que el Bakufu salió airoso del enfrentamiento, este supuso un factor de desestabilización demasiado grande. Los vasallos de Kamakura se vieron insatisfechos ante la incapacidad del estado militar de otorgar compensaciones y recompensas por sus esfuerzos en la guerra. En esa época creció el bandidismo, una amenaza a la que el Bakufu parecía incapaz de ponerle freno. Los grupos de bandidos se nutrían de personas de distinto origen social (campesinos y guerreros) y minaron la estabilidad del régimen (Susumu 2008, 129). Estas asociaciones de criminales que pulularon en los caminos y los campos fueron conocidos por el nombre de *akutō* (悪党).

Por otra parte, la formación de dos líneas de sucesión que se alternaban al trono imperial bajo la tutela de Kamakura fue el factor que actuó como detonante de la crisis final del Bakufu. El sistema trajo insatisfacciones y no reconcilió las posturas dentro de

la familia imperial. Go-Daigo (後醍醐天皇, 1288-1339), otro tennō con ambiciones de restaurar el poder imperial y deshacerse de la influencia del Bakufu, fue el promotor de una rebelión. El emperador se aprovechó del descontento general y articuló una coalición anti-Bakufu, que no era homogénea en sus aspiraciones. A esta coalición de fuerzas la integraban sectores diversos, entre ellos: monjes budistas (especialmente provenientes del Enryakuji), *akutō* y guerreros descontentos.

El golpe de gracia lo dio Ashikaga Takauji (足利尊氏, 1305-1358), quien fue enviado a pacificar Kioto por el Bakufu, pero rápidamente cambió de bando, sometiendo a las fuerzas de Kamakura. Este sería el fin de la época Kamakura.

Inicialmente, Go-Daigo pudo conducir una serie de reformas que se dirigían a restaurar el poder imperial. Estas se conocieron como Restauración Kenmu (建武の新政, 1333-1338). Sin embargo, Go-Daigo tenía un inconveniente, su éxito se debió a fuerzas que no eran suyas. El sistema imperial seguía sin tener fuerzas militares propias, por lo que el emperador era deudor de quienes le permitieron derrotar al Bakufu. El propio Takauji ambicionaba el título de shogun, algo que Go-Daigo no quería concederle por los peligros que esto entrañaba. Esta situación prueba que varios de los sublevados tenían propósitos considerablemente diferentes a apoyar incondicionalmente una restauración imperial. Para muchos sectores el problema era el régimen de Kamakura, pero no eran en verdad defensores de la causa centralizadora y restauradora de Go-Daigo.

La insatisfacción condujo a una disputa abierta entre Takauji y Go-Daigo. El primero logró tomar Kioto y forzar al segundo a entregar los emblemas imperiales con el objetivo de establecer otro emperador afín a sus intereses. Este fue Kōmyō (光明天皇, 1322-1380). Takauji logró alcanzar el título de shogun. Sin embargo, el desplazado emperador declaró que las reliquias imperiales no eran más que replicas por lo que el nuevo emperador no

era legítimo. De esa manera, Go-Daigo logró sostener su causa en la región montañosa de Yoshino. En esa zona estableció una corte paralela conocida como corte del Sur, mientras la de Kioto se llamaría corte del Norte. Este período es llamado Nanbokuchō (南北朝時代, 1336-1392).

De cualquier forma, a pesar de la resistencia el ganador de la disputa fue el nuevo Shogunato. Las líneas imperiales se reconciliaron, y la existencia de un poder alternativo desaparecería. La corte de Kioto quedaría plenamente subordinada a los shogunes Ashikaga, que mantendrían una posición mucho más vigilante. El nuevo Bakufu tendría su sede en Muromachi (室町) en la propia ciudad de Kioto. Por otra parte, la división relativamente clara que se mantuvo entre *kuge* (公家, aristocracia cortesana) y *buke* (武家, aristocracia guerrera) durante todo Kamakura, se comenzaría a difuminar. El shogun Yoshimitsu (義満, 1358-1408) por ejemplo, no sólo fue el jefe de la aristocracia guerrera, sino un sofisticado cortesano y un mecenas de las artes. Una de las fuentes de legitimidad de la corte, era su dominio de las artes y su sofisticación. Pero en Muromachi su control casi exclusivo de estas esferas acabaría.

No profundizaré en explicaciones sobre la evolución histórica y las características del período Muromachi. Pero consideré importante mencionar la transición entre Kamakura y la subsiguiente etapa histórica. Esto se debe a qué en esta época continuó el desarrollo del *gunki monogatari* como género. Incluso, es posible que varias de las versiones del *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* se hayan desarrollado en esa época.

La cultura de Kamakura

Kamakura no solo implicó cambios políticos, sino que fue una etapa de renovación cultural. Surgieron nuevas expresiones literarias, historiográficas, dramáticas, etc.

Pero como se sabe, la cultura es mucho más que sólo el arte. Kamakura implicó nuevas formas de pensamiento, de religiosidad, y nuevas miradas estéticas y éticas.

Gran parte de los cambios culturales que suceden en Kamakura están asociados a la religiosidad. El budismo fue sin dudas un elemento clave. Nuevas escuelas y corrientes budistas se introdujeron o encontraron nuevo vigor en esta época. Por ejemplo, los Hōjō propiciaron la llegada de monjes chinos (禪, *chán*) que ayudaron a la difusión de lo que se llamaría en Japón budismo Zen (禪), el cual fue importante en la filosofía y la ética de los guerreros. A decir de Heinrich Dumoulin esta clase guerrera encontró en la simplicidad y carácter aristocrático del Zen una religión sumamente apropiada (Dumoulin 1963, 124). Pilar Cabañas llega a afirmar que la estética budista y la samurái tienen mucho en común:

(...) ambas bellezas, la del guerrero y la del monje, se nos presentan entrelazadas. Casi no se puede entender la una sin la otra en el mundo japonés, de hecho no hay que olvidar la existencia de monjes guerreros, y de guerreros que acaban sus días siendo monjes (Cabañas 2009, 531).

Los valores de la creación artística y la del guerrero son perfectamente compatibles bajo los principios del Zen: “Autocontrol, equilibrio, proporción y armonía espacial. Reglas de oro en la batalla frente al enemigo, reglas de oro frente a la creación” (Cabañas 2009, 532). Esta es también la época en que logra una gran difusión el budismo de la Tierra Pura (浄土仏教), asociado al culto a Amida (阿弥陀如来). Esta variante alcanzaría gran arraigo popular.

Por otra parte, el kamismo también se renovarí, aunque no ocupa un lugar tan protagonista como el budismo:

Much of the intellectual vigor of the Kamakura period was devoted to Buddhism, and the finest works in learned writing were those by the founders of the new Buddhist sects, including Honen, Shinran, Eisai, Dogen, and Nichiren. But there was also a revival in Shinto in Kamakura times. Although it did not stimulate much great writing, it greatly influenced the attitudes of at least the higher levels of society during the late thirteenth and early fourteenth centuries (...) ¹⁴(Varley 2008, 455).

El universo medieval japonés es inminentemente pesimista. Esto se debe a que estaban convencidos de que el *mappō* (末法) había comenzado. El *mappō* es el fin de la Ley Budista. Se estaba entrando en una época de decadencia y de caos. La historiografía de la época lo refleja. Jien (慈円, 1155-1225), un monje budista, autor de *Gukanshō* (愚管抄), un libro histórico del siglo XIII, concebía que Japón había pasado de una época pacífica a una época militar (Varley 2008, 447). Para Paul Varley esta se trata de una obra historiográfica con una clara preocupación por la causalidad en la historia (Varley 2008, 447).

Unido a este sentir de lo pesimista, se conecta la sensación de lo fugaz y perecedero que es el mundo. Como expresa Florence Goyet existía un acento en la impermanencia de las cosas, una concepción también budista que dominó la vida moral del Japón medieval, y que se refleja en la obra de Kamo no Chōmei (鴨長明, 1155-1216) (Goyet

¹⁴ Gran parte del vigor intelectual del período Kamakura se dedicó al budismo, y las mejores obras de escritura culta fueron las de los fundadores de las nuevas sectas budistas, incluidos Honen, Shinran, Eisai, Dogen y Nichiren. Pero también hubo un resurgimiento del sintoísmo en la época de Kamakura. Aunque no estimuló mucho la gran escritura, influyó mucho en las actitudes de al menos los niveles más altos de la sociedad durante finales del siglo XIII y principios del XIV.

2006, 366). Este monje escribió a inicios de Kamakura un texto conocido como *Hōjōki* (方丈記), desde su retiro de la civilización.

On flows the river ceaselessly, nor does its water ever stay the same. The bubbles that float upon its pools now disappear, now form anew, but never endure long. And so it is with people in this world, and with their dwellings.

In our dazzling capital the houses of high and low crowd the streets, a jostling throng of roof and tile, and have done so down the generations — yet ask if this is truly so and you dis-cover that almost no house has been there from of old. Some burned down last year and this year were rebuilt. Others were once grand mansions, gone to ruin, where now small houses stand.

And it is the same with those that live in them. The places remain, as full of people as ever, but of those one saw there once now only one or two in twenty or thirty still survive. Death in the morning, at evening another birth — this is the way of things, no different from the bubbles on the stream¹⁵ (Kamo 2013, 5).

El pensamiento pesimista de Kamakura se conecta perfectamente con la esperanza en otro plano que promete el Budismo de la Tierra Pura. Aunque la salvación en la Tierra Pura de Amida es una idea que llega a Japón desde antes, encuentra una renovada fuerza en este período.

¹⁵ El río fluye sin cesar, ni su agua permanece nunca igual. Las burbujas que flotan sobre sus estanques ahora desaparecen, ahora se forman de nuevo, pero nunca duran mucho. Y así es con la gente en este mundo, y con sus viviendas.

En nuestra deslumbrante capital, las casas de altos y bajos llenan las calles, una multitud de techos y tejas que se empujan, y lo han hecho durante generaciones; sin embargo, pregunte si esto es realmente así y descubrirá que casi ninguna casa ha estado allí desde hace mucho. Algunas se quemaron el año pasado y este año fueron reconstruidas. Otras fueron una vez grandes mansiones, en ruinas, donde ahora se encuentran pequeñas casas.

Y lo mismo ocurre con los que viven en ellas. Los lugares permanecen, tan llenos de gente como siempre, pero de los que uno vio allí una vez ahora solo sobreviven uno o dos de cada veinte o treinta. Muerte por la mañana, otro nacimiento por la tarde: así son las cosas, no diferentes de las burbujas en la corriente del río.

Podría decirse también que Kamakura es una época de gran desarrollo historiográfico. Se innova en varios géneros. Desde las epopeyas hasta obras analíticas como el *Gukanshō* de Jien.

La idea de la decadencia y de que se dejó atrás un pasado mejor predominan en el imaginario. Para la clase aristocrática especialmente, que sobrevivió la transición, este sentimiento es predominante. De esta manera, lejos de tomar como paradigma los clásicos chinos, el arte y la poesía toma como referente la cultura de la época Heian.

Por otra parte, el confucianismo es un sistema de pensamiento con gran arraigo en Japón desde tiempos precedentes. En Kamakura su presencia continua. El confucianismo es especialmente influyente en la política en épocas precedentes, en que se articula el sistema imperial a la manera china. Posteriormente el neoconfucianismo en la época Edo es un componente clave del Shogunato. Sin embargo, parecería que en el medioevo japonés ocupa un lugar menos relevante. A pesar de eso, la lectura de los *gunki monogatari* demuestran que sí fue un elemento ideológico importante en el universo de los guerreros. Más adelante esto será analizado con las obras que son objeto de estudio en esta investigación. Su importancia se refleja en la ética familiar, lo cual es hasta cierto punto paradójico, debido a que el *ie* (家, familia japonesa) nunca se ajustó del todo a la concepción familiar china, que es mucho más apegada a los vínculos consanguíneos.

Finalmente es necesario resaltar que en este universo guerrero surgía la guerra como tópico en el arte obviamente:

The political upheavals of the second half of the twelfth century, the battles taking place on the front lawns of the nobility, inevitably brought about a change in their attitudes and interests. They became interested in different forms of expression, folk tales such as those preserved in the *Konjaku Monogatari* and the

old *gunki monogatari*. In the early year of the thirteenth century, this interest in battle tales, which before had been minimal, seems to have accelerated¹⁶ (Mason 1977, 10).

Un cambio trascendental en Kamakura con respecto a la literatura es su mayor difusión. La literatura no es un fenómeno exclusivo del mundo cortesano sino mucho más popular (Rubio 2007, 157). Mediante la oralidad, los cantores llevaron diversas obras a un público más amplio. Las obras debieron ser creadas inicialmente por personas letradas, pero luego se enriquecerían y recibirían modificaciones a partir de su transmisión oral (Rubio 2007, 157).

Finalizando se puede concluir que este panorama cultural fue el que tuvo como frutos al *Hōgen monogatari* y al *Heiji monogatari*.

¹⁶ Las convulsiones políticas de la segunda mitad del siglo XII, las batallas que tuvieron lugar en los jardines delanteros de la nobleza, provocaron inevitablemente un cambio en sus actitudes e intereses. Se interesaron por diferentes formas de expresión, cuentos populares como los conservados en el *Konjaku Monogatari* y los antiguos *gunki monogatari*. A principios del siglo XIII, este interés por los relatos de batallas, que antes había sido mínimo, parece haberse acelerado.

Capítulo II: El *gunki monogatari*

Este capítulo está dedicado al estudio del *gunki monogatari* como género. En él profundizo en su definición y características. Por otra parte, consideré importante ofrecer un esbozo de su evolución histórica en etapas. Finalmente analizo las particularidades de este género literario en sus dimensiones orales y visuales.

Definición

Carlos Rubio ofrece una definición sintética sobre *gunki monogatari* (軍記物語), que, aunque bastante acertada, es un tanto limitada: “Son «relatos de guerras» de base histórica pero sazonados con episodios líricos, lances románticos, poemas, digresiones eruditas, morales, etc.” (Rubio 2007, 263).

Gunki monogatari (軍記物語) o también *senki monogatari* (戦記物語) suele ser traducido como “cuento de guerra” o “crónica de guerra”. No es posible ofrecer una definición sencilla sobre este género que ocupó un lugar importante en la narrativa medieval japonesa. En ocasiones es identificado como un género literario únicamente. Sin embargo, aunque esa dimensión tal vez es la que más ha primado para la posteridad, es importante comprender que es la forma mejor preservada, pero en realidad estos relatos bélicos eran obras con múltiples dimensiones. Fueron creadas tanto para ser leídas como relatadas oralmente. Asimismo, las pinturas podían enriquecer estos relatos. Sin embargo, los *emaki* no fueron únicamente un complemento sino en ocasiones la principal forma de contar la historia. Como afirma Ienaga fueron un componente esencial de la vida de los libros y no estaban subordinados al texto (Ienaga 1973, 139). Marisa Chalitpatanangune afirma que no fue hasta el período Meiji que este conjunto de obras fue valorado como un género literario (Chalitpatanangune 1987, 1). Antes de ser denominadas como *gunki*

monogatari, eran referidas como *kassenjō* (合戦状, registro de guerra) o *ikusa monogatari* (戦物語, cuento de batalla) (Chalitpatanangune 1987, 1).

Para Edwin O. Reischauer, en el momento en que surgen son un ente renovador de la literatura japonesa:

The war tales of the thirteenth century were a new breath in Japanese literature, representing, as they did, the spirit and interest of a new class which was creating a new age. This class was the provincial military aristocracy, which, after several centuries of slow development in the outlying districts of Japan, suddenly burst in upon the capital in the twelfth century and came to dominate the government through the wars of the second half of that century¹⁷ (Reischauer 1951 377).

Este género cuenta con un antecedente en los relatos históricos que romantizaban la vida cortesana, como es *Ōkagami* (大鏡). Sin embargo, el centro del interés cambia para enfocarse en la nueva clase guerrera, romantizando entonces sus historias bélicas. Las crónicas sobre campañas militares específicas son también un antecedente. Este es el caso de *Shōmonki* (将門記), que narra la historia de la rebelión de Taira no Masakado. Por otra parte, el *Konjaku monogatari* (今昔物語) es un antecedente lingüístico y estilístico de los *gunki monogatari*. Este es una colección de textos budistas e historias de la India, China y Japón, atribuidas en ocasiones a Minamoto Takakuni (源隆国, 1004-1077). Como sucede frecuentemente con los *gunki monogatari*, se escribió utilizando una

¹⁷ Los cuentos de guerra del siglo XIII fueron un nuevo soplo en la literatura japonesa, representando, como lo hicieron, el espíritu y el interés de una nueva clase que estaba creando una nueva era. Esta clase era la aristocracia militar provincial que, después de varios siglos de lento desarrollo en los distritos periféricos de Japón, irrumpió repentinamente en la capital en el siglo XII y llegó a dominar el gobierno a través de las guerras de la segunda mitad de ese siglo.

combinación de términos y expresiones chinas con un lenguaje propiamente japonés (Reischauer 1951, 378).

La clasificación tan tardía de estas obras como arte, permite inferir que en realidad debieron ser valoradas en su época, fundamentalmente, como una especie de producción historiográfica. Es característico de este género la poca fiabilidad de lo narrado según los paradigmas de la historiografía contemporánea, la introducción de elementos ficticios era frecuente. Pero lo ficticio estaba más relacionado en muchos casos con un efecto dramático. Se reflejaba en la recreación de diálogos que difícilmente los autores supieron como acontecieron. No son obras excesivamente creativas o fantásticas con la historia al estilo de otras tradiciones épicas como la griega o la escandinava. Ahora bien, todo esto no implica que el disfrute estético de estas obras no fuera un elemento importante en su época. Aunque sí parece probable que la funcionalidad de ser formas de atesorar la memoria de acontecimientos pasados, así como realizar reflexiones moralizantes sobre los mismos para los lectores o la audiencia, debió primar.

El término *gunki monogatari* tiene de acertado que es capaz de sintetizar dos de las características fundamentales del género. *Gunki* significa “crónica de guerra” y *monogatari* puede traducirse como “cuento”. Estas obras por su estructura y contenido son crónicas, pero en su manera de narrarse tanto oral como escrita son básicamente cuentos (Chalitpatanangune 1987, 1). Esta clasificación es al parecer anacrónica, pero ya desde la propia época había cierta conciencia sobre las características distintivas de este conjunto de obras. En el *Gukanshō*, el monje Jien hacía una diferenciación entre las crónicas históricas como es el caso de *El Gran Espejo* (*Ōkagami*) y aquellos relatos del entorno de los guerreros y las batallas (Shirane 2007, 704). En el primer caso se trataba

de un estilo historiográfico más cercano a ciertos paradigmas chinos, como, por ejemplo, *Recuerdos del gran historiador* (太史公書) de Shǐjì.

Etapas de desarrollo del género

Los *gunki monogatari* pueden dividirse en tres períodos, que se extienden a lo largo de toda la época medieval. Es decir, el género surgió a mediados de la época Heian, tomó auge en el período Kamakura y continuó hasta fines de la época medieval. Una de las obras más tardías es *Mikawa monogatari* (三河物語) de 1622, escrita en el período Edo, rebasando los límites del Medioevo japonés.

La primera etapa del desarrollo del *gunki monogatari* corresponde a mediados de la época Heian. *Shōmonki* (940) y *Mutsuwaki* (1062). Estos textos estaban escritos en *kanbun* (漢文) por monjes budistas o intelectuales de mediano rango (Shirane 2007, 704). Aunque ya contaban con elementos de la tradición e imaginario de la clase guerrera no son los textos más representativos del género, ya que estos ofrecen más bien una mirada desde el centro político a periferia (Shirane 2007, 704).

La segunda etapa se desarrolla durante el período Kamakura. Las obras iniciadoras son el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*, algunos de los manuscritos preservados más antiguos datan del año 1318. Pero en realidad es probable que las obras más antiguas sean anteriores a esa fecha. Este segundo momento del desarrollo del *gunki monogatari* supone la introducción de cambios importantes. El *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* son obras con mayor interés en mostrar las perspectivas de los personajes: los guerreros. Existe además una calidad literaria y un estilo que las hace más próximas a los cuentos de la época Heian (Shirane 2007, 704). En la etapa anterior las obras son fundamentalmente registros (記) escritos en *kanbun*, en la nueva etapa la escritura se

realiza en prosa japonesa, pero con muchas frases chinas y referencias a la historia y cultura del país vecino. La obra más importante de la etapa, y posiblemente el *gunki monogatari* que mayor impacto ha tenido para la posteridad fue el *Heike monogatari*. Las otras dos grandes obras de la etapa son *Jōkyūki* (承久記) y el *Taiheiki* (太平記). La estructura típica del género se empieza a manifestar en estas obras: causas del conflicto, el conflicto y los acontecimientos posteriores.

La tercera etapa corresponde al medioevo tardío. Entre las obras a destacar está *Meitokuki* (明德記), *Gikeiki* (義経記), *Soga monogatari* (曾我物語), *Ōninki* (応仁記) y *Mikawa monogatari* (三河物語), esta última que en realidad fue compuesta durante el período Edo. La novedad de esta etapa radica en la aparición de obras centradas en un único guerrero o en figuras específicas (Shirane 2007, 705).

Narrativa oral

A diferencia de una parte importante de la producción artística y literaria de la corte de Heian, los *gunki monogatari* posiblemente hayan tenido una difusión menos limitada a las inmediaciones de la corte y al disfrute de las clases altas. Como mencioné en el capítulo anterior la literatura se volvió mucho más popular y este género fue una parte importante del proceso. La literatura comenzaba a adentrarse en lugares diversos como casas de samuráis, comerciantes, ermitas y santuarios en los caminos, incluso en sitios alejados de la capital (Rubio 2007, 157). Esto se debió en gran parte a su dimensión oral. Para aquellas partes de la población iletrada o semi-iletrada esta era evidentemente su principal forma de acceso a la literatura.

Es difícil estudiar y analizar la oralidad de los *gunki monogatari*, porque es una tradición interrumpida. Quizás sólo el *Heike monogatari* se cantó hasta tiempos más

recientes. Pero las versiones escritas son en realidad la gran evidencia de la existencia de esa tradición oral.

Según Reischauer la estructuración en episodios de los *gunki monogatari* puede ser evidencia de que estuvieran pensadas para ser cantadas (Reischauer 1951, 381). Por otra parte, Chalitpatanangune sostiene que la presencia de elaboraciones ficticias y anécdotas son un claro vestigio de una tradición oral. Estos elementos pudieron haber sido añadidos por los autores de los textos, o incluso por los cantores que utilizaban los textos para sus interpretaciones (Chalitpatanangune 1987, 2).

En Japón, la figura de los cantores de historias es antigua y guarda ciertas similitudes, así como notables diferencias, con otras tradiciones orales de este tipo. Los *biwa hoshi* (琵琶法師) desempeñaron funciones análogas a los aedos, escaldas y los juglares en otros contextos históricos. Eran cantores que se hacían acompañar por la *biwa* (琵琶), una especie de laúd. Carlos Rubio los define de la siguiente manera: “(...) «juglares a lo divino», pseudo bonzos «violeros» difusores de una especie de «cultura de monasterios budistas», concretamente del gran complejo monacal del Monte Hiei, de la escuela Tendai, en las cercanías de la capital, Kioto” (Rubio 2007, 157).

La gran peculiaridad de los *gunki monogatari* es que, a diferencia de las epopeyas europeas más conocidas, incluyendo a la épica homérica, las sagas escandinavas y los cantares de gesta, esta surge justo después de un momento histórico de gran desarrollo de la literatura escrita. La sofisticación literaria de Heian no podría decirse tampoco que desaparece. No hay un proceso histórico que suponga un alto de ese desarrollo de la escritura, como sucede en Europa Occidental tras el colapso del Imperio Romano. El mundo de los guerreros de Kamakura no es eminentemente iletrado. Al menos es más letrado que la sociedad homérica o la sociedad europea de la Alta Edad Media.

Precisamente por esa razón Florence Goyet comentaba lo siguiente:

Les épopées japonaises sont apparemment très spéciales. Elles ne sont pas “primitives”, puisqu’elles apparaissent dans un monde hautement policé, qui possède l’écriture depuis des siècles et qui a déjà vu la parution du *Genji monogatari*, roman psychologique de plusieurs centaines de pages. Pourtant, le *Hōgen monogatari* et le *Heiji monogatari* jouent à mon sens le rôle d’une épopée “primaire”, et le jouent complètement. Après environ quatre siècles d’une civilisation centrée sur la Cour, au milieu de la paix, du raffinement et de l’esthétisation les plus grands, la féodalité telle que nous la connaissons en Europe surgit soudain, dans un déferlement de violence inouïe. Après le règne des esthètes, c’est celui des guerriers qui s’installe pour quatre autres siècles. Ce qui va sortir de cette période, c’est un monde radicalement différent, où disparaissent les modes d’être politiques comme les repères sociaux. C’est à ce moment que le Japon recourt à l’épopée. Alors même qu’il a adapté à son usage tous les outils de la pensée chinoise, il n’arrive pas à penser à travers eux ce monde radicalement différent qui l’assaille. L’épopée est le récit qui va permettre de mettre en scène les événements pour les penser : de faire jouer devant l’auditeur tous les éléments du problème¹⁸ (Goyet 2006, 10).

¹⁸ Las epopeyas japonesas son aparentemente muy especiales. No son "primitivas", ya que aparecen en un mundo muy civilizado, que posee la escritura desde hace siglos y que ya ha visto la publicación del *Genji monogatari*, una novela psicológica de varios cientos de páginas. Sin embargo, el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* juegan, en mi opinión, el papel de una epopeya "primaria", y lo juegan completamente. Después de cerca de cuatro siglos de una civilización centrada en la Corte, en medio de la mayor paz, refinamiento y estetización, surge de repente el feudalismo tal como lo conocemos en Europa, en una oleada de violencia sin precedentes. Después del reinado de los estetas, es el de los guerreros el que se instala por otros cuatro siglos. Lo que saldrá de este período es un mundo radicalmente diferente, donde los modos de ser políticos y los hitos sociales desaparecen. Es en este momento cuando Japón recurre a la epopeya. Aunque ha adaptado todas las herramientas del pensamiento chino a su uso, es incapaz de pensar a través de ellas en este mundo radicalmente diferente que llega de manera brusca. La epopeya es la narrativa que permitirá escenificar los hechos para pensarlos: representar todos los elementos del problema frente al oyente.

Tal vez es cuestionable el uso de los términos “primitivo” y “primario” por parte de Goyet. Pero es completamente rescatable la idea de que es una literatura oral que se desarrolla justo después de un considerable desarrollo de la literatura escrita. Dentro de las grandes tradiciones de epopeyas es una anomalía. Precisamente por esta peculiaridad, las versiones escritas no aparecen *a posteriori* muchos años después.

La versión oral y la escrita de estos textos guardan una estrecha relación. Quizás en el caso japonés sea hasta demasiado arriesgado decir de manera absoluta qué ocurrió primero. Los textos recogían versiones orales preexistentes, pero también se escribían textos para servir de base al canto de la historia. Es que en realidad se trata de una falsa dicotomía. Así lo plantea Vyjayanthi R. Selinger en su análisis sobre el *Heike monogatari* (Selinger 2013, 18-19). Nuestra concepción de la literatura actual y nuestra idea del texto como definitivo nos dificultan comprender cómo eran entendidos estos relatos en su contexto. Selinger basado en las ideas de Elizabeth Scala plantea que la cultura textual medieval no entiende al texto como unitario y definitivo (Selinger 2013, 9).

Las preguntas que con tanta dificultad nos planteamos e intentamos responder desde el presente, quizás en muchas ocasiones no podían ser respondidas por la audiencia y los lectores de estas obras. Pero para ellos posiblemente no tenía la menor relevancia ni sentido plantearse las. Eran obras vivas, en que no había un texto “original” y varias copias, y no había un autor que reclamara créditos por estas versiones. Estas obras eran creaciones colectivas, eran el diálogo tanto oral como escrito entre distintas generaciones, que permitía la articulación de una memoria histórica.

Narrativa visual

El *gunki monogatari* tiene una asociación temprana con la narrativa visual. La primera obra de este género, *Shōmonki*, contó con sus propios rollos ilustrados. Estos no

sobrevivieron, pero se sabe de su existencia a través del *Azuma Kagami* (吾妻鏡), la crónica del Shogunato (Mason 1977, 3). Una característica peculiar del género es que los primeros relatos surgieron poco tiempo después de los incidentes que son el tópico de estas obras. Penelope E. Mason afirma que *Shōmonki* debió ser creado por testigos directos o a través de fuentes de primera mano (Mason 1977, 2). Sin embargo, no sería hasta el siglo XIII que se sabe de la existencia de un relato ilustrado.

En el diario de Fujiwara Tsunefusa (藤原経房) se hace una referencia con respecto a *Mutsuwaki*:

I, the Shūi [the official in charge of repairing the omissions in government documents], came to a meeting in the course of which I gave a report on some scrolls. The one I referred to were called for. The aforesaid paintings dealt with the time that Lord Yoshiie served as feudal lord of Mutsu. They were illustrations of the battle he fought against two residents of the province, Takehira and Iehira. These events, although they existed as legends, had never been formally recorded or illustrated. A few years ago the High Priest Jōken received the command of the Retired Emperor [Go-Shirakawa] that at this point the Illustration should be promoted. The High Priest drew on the resources of the Imperial Storehouse and sent along the finished scrolls in order to while away the Retired Emperor's leisure hours¹⁹ (Mason 1977, 7).

¹⁹ Yo, el Shūi [el funcionario a cargo de reparar las omisiones en los documentos del gobierno], llegué a una reunión en el curso de la cual di un informe sobre algunos rollos. Los que mencioné fueron solicitados. Las pinturas antes mencionadas tratan sobre el tiempo en que el Señor Yoshiie sirvió como señor feudal de Mutsu. Eran ilustraciones de la batalla que libró contra dos residentes de la provincia, Takehira e Iehira. Estos eventos, aunque existían como leyendas, nunca habían sido registrados o ilustrados formalmente. Hace unos años, el Sumo Sacerdote Jōken recibió la orden del Emperador Retirado [Go-Shirakawa] de que en este punto se debería promover la Ilustración. El Sumo Sacerdote recurrió a los recursos del Almacén Imperial y envió los rollos terminados para hacer pasar las horas de ocio del Emperador Retirado.

De todo esto se pueden sacar algunas conclusiones importantes. La primera y más evidente es que los *gunki monogatari* contaron con *emaki* desde momentos tempranos. Incluso los dos primeros representantes del género contaron con sus versiones ilustradas. El testimonio de Tsunefusa prueba que para los japoneses de estas épocas eran igual de significativos la ilustración de los acontecimientos como forma de salvaguardar la memoria de acontecimientos históricos. También podría concluirse que la narrativa visual sí solía crearse de manera posterior a las versiones orales y escritas. Igualmente, es llamativo que Tsunefusa afirma que esos acontecimientos existían ya como leyenda. Esto reafirma la hipótesis de que estas historias son obras vivas, que pertenecen al imaginario colectivo y no son resultado únicamente de la creación de un autor y del mecenazgo. Un creador tanto de una versión escrita como visual era siempre heredero de esas leyendas. Con respecto a las dos fuentes mencionadas vale la pena destacar que es evidente la preocupación tanto de la corte como del Bakufu por registrar los acontecimientos históricos. No necesariamente todos los *gunki monogatari* fueron creados a partir de esta preocupación e interés de estas instancias, pero es valioso constatar que eran instituciones activas en la construcción de una memoria histórica.

Una pregunta relevante que pueden plantearse sobre los *gunki monogatari* es si todas las obras de este género necesariamente contaron con rollos ilustrados. Es evidente que la tendencia existía, era un fenómeno común, pero ser demasiado categórico puede conducir a un error. Es curioso que no existe evidencia documental sobre algún *emaki* correspondiente al *Heike monogatari* que haya sido creado en fecha anterior al año 1500 (Mason 1977, 10). Quizás nunca contó con sus propios *emaki*, pero el simple hecho de que no hayan sobrevivido ninguna copia o que tan siquiera haya alguna referencia documental sobre su existencia no descarta necesariamente que sí pudieron existir. De hecho, su existencia es algo bastante probable.

En el caso del *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*, se ha podido comprobar que existieron muchos *emaki* que simplemente no sobrevivieron, pero sí existen versiones más tardías de estos. Es posible hacerse una vaga idea de su contenido a partir de estas creaciones posteriores, incluso plasmadas en otros soportes como biombos y abanicos. La tradición visual, tanto como la oral y la escrita, que sobrevivió por siglos fue igual de dinámica.

De la producción de *emaki* de la época Kamakura es imposible dejar de mencionar al *Mōko Shūrai Ekōtoba* (蒙古襲来絵詞). Estos *emaki* relatan episodios de las invasiones mongolas, y son posiblemente una de las mejores referencias visuales de este episodio histórico. Fueron creados a petición de Takezaki Suenaga (竹崎季長, 1246–1314), un samurái de la época Kamakura. Una de las particularidades de estos rollos es que no tienen conexión alguna con un relato de guerra ni con ningún cuento o leyenda popular en la época. Este ejemplo debe ser considerado para comprender que en la época la ilustración no está necesariamente sujeta a una obra literaria preexistente. No es un simple complemento. Aunque eventualmente la ilustración puede servir como complemento a la literatura, es en sí misma una forma de narrar independiente. Penelope Mason afirma que el hecho de que *Mōko Shūrai Ekōtoba* no dependa de un *gunki monogatari* es prueba de la decadencia del género para fines del período Kamakura (Mason 1977, 11). La hipótesis parece bastante aventurada, ya que las intenciones de Suenaga con sus *emaki* respondía a propósitos bastante personales, y no a la inexistencia de relatos bélicos para tomar como inspiración. Por otra parte, como mencioné con anterioridad el género subsistiría hasta el período Edo.

Capítulo III: Los textos

En las disputas intestinas por el poder se implicaron los clanes guerreros agravando la situación de dependencia de la corte, un proceso paulatino que continuaría hasta bien adentrado el propio período Kamakura. Los sucesos de Hōgen y Heiji se insertan dentro de estas dinámicas políticas y sociales.

El *Hōgen* y el *Heiji monogatari* son dos relatos épicos que marcaron a generaciones de japoneses. El impacto que tuvo la violencia de los acontecimientos de Hōgen y Heiji en una usualmente pacífica corte imperial, durante la mayor parte del período Heian, así como su trascendencia histórica, permitieron que se preservara en la memoria colectiva el recuerdo de lo sucedido. Pero la formación de una memoria colectiva es también un proceso de construcción de una realidad pasada. Los *gunki monogatari* del período Kamakura en su conjunto fueron obras que construían una memoria histórica basados en informaciones más o menos confiables. Los límites entre literatura e historia se difuminan con facilidad en estos relatos, ya que no toda la información era sometida a procesos de verificación y discriminación, sino que se podía introducir innovaciones. Esto supone un problema para utilizar estos relatos como fuentes históricas válidas. Paul Varley afirmaba: “(...) historians also must be cautious, for when studying the tales, they constantly need to judge between fact and fiction” (Varley 2001, 267). A pesar de esto, teniendo en cuenta la metodología de la “lógica social del texto”, en este capítulo no intento realizar el infructuoso esfuerzo tradicional de delimitar realidad y ficción sino que acepto las realidades construidas por la narrativa para entender la relación entre el texto y su contexto.

En este capítulo realizo un análisis sobre las versiones textuales, y para ello profundizo en temas como la autoría, la datación y clasificación de dichas versiones, así como en la

trama de estas obras y sus personajes. Finalmente me adentro en tres tópicos fundamentales: la legitimación política y la influencia confuciana y budista en las obras.

Autoría

Con respecto a los autores no se puede decir demasiado con certeza. Son anónimos, y debido al carácter dinámico de estas obras existe la posibilidad de que se tratara de varios. Probablemente tanto los cantores como aquellos que compusieron las historias por escrito introdujeron diversas modificaciones. Incluso la audiencia es posiblemente parte de la autoría, en el sentido de que la historia debía seguramente ajustarse a sus gustos e intereses. Carlos Rubio sostiene que, en la literatura de Kamakura y Muromachi, los autores empezaron a desarrollar una conciencia de que sus lectores o audiencia no son necesariamente parte de su grupo social (Rubio 2007, 157-158). Esto en parte debió ser una de las causas de la existencia de una diversidad de versiones de las mismas obras.

Reischauer comenta que quizás haya habido una única persona que creara las partes esenciales de al menos las versiones escritas que llegaron a la actualidad (Reischauer 1951, 382). La similar temática, extensión y similitud de estilos han conducido a asumir que sí hubo un escritor principal y que además fue autor tanto del *Hōgen monogatari* como del *Heiji monogatari*. Paul Varley defiende el criterio de que es probable de haya habido autores únicos en momentos específicos (Varley 2008, 450).

Sin embargo, tampoco se podría descartar que hubiera un proceso de imitación (Reischauer 1951, 382-383), lo cual sería también una buena explicación de las similitudes entre las dos obras. Es perfectamente posible si consideramos la visión existente en la época sobre la realización de las copias. Con respecto a este tema profundizaré más adelante.

A pesar de las similitudes del *Hōgen* y el *Heiji*, existen evidencias para pensar que fueron distintos autores los creadores de las versiones más antiguas. Así sostiene Chalitpatanangune, quien afirma que el *Hōgen monogatari* comienza con un estilo similar a las crónicas de la corte, ofreciendo información factual, mientras que el *Heiji monogatari* inicia con una reflexión confuciana (Chalitpatanangune 1987, 7).

Si se revisa la versión *Rufubon*, el *Hōgen monogatari* también inicia con una reflexión confuciana (Wilson 1971, 1). Sin embargo, es sabido que ese prólogo es con certeza una adición del período Edo. Por ende, la afirmación de Chalitpatanangune tiene sentido y supondría una diferencia de estilo considerablemente notable.

Otra diferencia considerable está relacionada con el énfasis de las obras. Por una parte, en el *Hōgen monogatari*, el relato muestra un conflicto sucesorio en que los guerreros intervienen como medios de resolución de este. Mientras en el *Heiji*, los guerreros son los protagonistas absolutos de la historia. Para Chalitpatanangune esto sería otra posible prueba de que debieron ser dos autores diferentes (Chalitpatanangune 1987, 19).

Chalitpatanangune en su investigación sobre el *Heiji monogatari*, es una de las pocas especialistas que hace alusión al hallazgo de algunas fuentes que ofrecen los supuestos nombres de los autores del *Hōgen* y el *Heiji monogatari*: Moromune, Genyu y Hamuro Tokinaga (葉室時永) (Chalitpatanangune 1987, 30). Pero en realidad, la propia autora asegura son estas atribuciones que presentan demasiadas inconsistencias y no parecen tener ninguna validez.

De cualquier forma, la diversidad de las versiones existentes y la certeza de que fueron obras también parte de una tradición oral imponen la necesidad de insistir en entenderlas como obras colectivas y anónimas.

La carencia de una identidad clara dificulta el análisis, porque estos datos podrían permitir delimitar intereses de clase o grupo social, así como conexiones de los autores con sus posibles patrocinadores. Conociendo el dato de quienes promovían la difusión de esas historias sería mucho más fácil delimitar las intencionalidades políticas de las obras.

A pesar de que no se cuente con nombres particulares sobre estas dos obras, utilizando algunos estudios generales sobre la creación artística en la época Kamakura, así como datos relacionados con el origen de las fuentes disponibles en la actualidad, se podría arribar a algunas conclusiones importantes, aunque limitadas.

Carlos Rubio afirma que el Bakufu y la clase samurái necesitaba expresar sus idearios estéticos y a diferencia de la antigua nobleza cortesana, requería los servicios de artistas profesionales. Incluso algunos podían ya provenir de clases populares (Rubio 2007,158). Este fenómeno del mecenazgo podría explicar el desarrollo de obras como *Hōgen* y *Heiji*. Es osado afirmar que el Bakufu las promovió, porque no hay ninguna información al respecto que permita sostenerlo. Pero sí tiene sentido imaginarlas como parte una dinámica en que la nueva clase gobernante busca no sólo afirmar sus valores estéticos como plantea Rubio, sino también legitimarse, construir su propia narrativa de la realidad e imponerla.

Por otra parte, es importante considerar el origen de una parte del colectivo de autores de estas obras. Estos son los *biwa hoshi*. Como ya quedó planteado, son con certeza monjes budistas, y es conocido que al menos una parte de ellos eran promotores y defensores del budismo Tendai, ya que estaban vinculados en gran medida al Enryakuji (Rubio 2007, 157). Pero más allá de las suposiciones, se puede establecer una conexión directa de estas obras en particular con el Enryakuji. En *Kammon Gyoki* (看聞御記), un

diario de Gosukō-In (後崇光院) del siglo XV se alude a que el Enryakuji atesoraba copias del *Hōgen* y el *Heiji* (Mason 1977, 64). En el próximo capítulo ahondaré sobre esta fuente.

En este caso, en el diario se hace referencia específicamente a los *emaki*. Sin embargo, es un dato importante que sugiere la existencia de al menos posibles conexiones de este templo budista con el *Hōgen* y el *Heiji*, más allá de las constatadas, es decir, que sus monjes eran cantores de *gunki monogatari*. Son datos interesantes, que podrían indicar un posible origen de los autores y cantores. No obstante, este dato ni ningún otro permite afirmar con demasiada vehemencia que los autores necesariamente eran parte del Enryakuji o estaban asociados a él. Ahora bien, para el análisis de los textos, estas leves conexiones sí podrían explicar algunas de las referencias y motivos budistas presentes en ambas obras.

Datación, versiones y traducciones

Uno de los grandes problemas en el análisis de estas obras es su datación y la existencia de múltiples versiones. Algunas de ellas debieron ser creadas o modificadas en épocas posteriores a la Kamakura. Esto supone un desafío para el historiador que le interese identificar elementos de un período específico.

En esta investigación se impone la dificultad de que subjetividades posteriores a la época Kamakura hayan sido incorporadas en los textos que han llegado a la actualidad. La datación e identificación de las distintas versiones podría resultar útil para intentar identificar qué elementos aparecen de manera más tardía, y las relaciones de estos con su contexto. Sin embargo, es un ejercicio necesario, pero con limitadas posibilidades de éxito.

Es importante comprender también que la visión contemporánea sobre obras originales y copias no es universal. Nuestras sociedades actuales tienen claros prejuicios negativos con respecto a las copias. Pero en el Japón medieval la dinámica era diferente. La copia no era menos válida ni menos legítima, de hecho, la reproducción e imitación de obras clásicas era deseable. Rein Raud explica con respecto a la producción poética de fines de Heian e inicios de Kamakura que era difícil innovar, ya que el paradigma era tomar expresiones ya hechas en el pasado:

It is fair to say that most of the innovative processes that appeared in Japanese poetry in the latter half of the Heian period are in one way or another connected to the re-evaluation of the poetic tradition, and by proxy to the problematic of imitation, allusion, plagiarism and originality. The efforts of a few mid-Heian poets, such as Sone no Yoshitada, to broaden the scope of waka vocabulary and to introduce expressions to the poetic language that must have been current in the daily speech of courtiers, though not in literary expression, were not particularly successful and the general consensus among most poets of different houses seems to have been that the elegant vocabulary of the first three anthologies was what one should use when writing one's own verse²⁰ (Raud 2008, 97).

Esto permite comprender la poca relevancia de la originalidad tal como la entendemos actualmente. Las acciones de copiar y de imitar eran válidas e incluso deseables en varias circunstancias. Esto es importante para comprender la relativa imposibilidad y esterilidad

²⁰ Es justo decir que la mayoría de los procesos innovadores que aparecieron en la poesía japonesa en la segunda mitad del período Heian están conectados de una forma u otra con la reevaluación de la tradición poética y, por ende, con la problemática de la imitación, alusión, plagio y originalidad. Los esfuerzos de algunos poetas de mediados de Heian, como Sone no Yoshitada, por ampliar el alcance del vocabulario *waka* e introducir expresiones en el lenguaje poético que deben haber estado presentes en el habla diaria de los cortesanos, aunque no en la expresión literaria, fueron no particularmente exitosos y el consenso general entre la mayoría de los poetas de diferentes casas parece haber sido que el vocabulario elegante de las tres primeras antologías era lo que uno debería usar al escribir su propio verso.

de determinar mil años después la versión original de estas obras. Por demás se impone preguntarse: ¿Cuál debe considerarse como la versión original? ¿Sería el primer canto sobre las rebeliones de *Hōgen* y *Heiji* la versión original? ¿Puede el manuscrito más antiguo que llegó a la actualidad ser considerado el original? De ninguna manera se puede saber si las versiones más antiguas son necesariamente las originales. La paradoja es que el asunto de la originalidad es sobre todo una preocupación actual, y no tanto de aquellos que consumieron estas obras en Kamakura e incluso varios siglos después.

Paul Varley sobre este tema de la versión original de los *gunki monogatari* expresa con respecto al *Heike monogatari*:

If there was an "original" *Heike*, it was most likely a fairly brief, chronological account of the events and developments that have always constituted the book's principal narrative: the rise of the Taira under Kiyomori (1118-81) to dominance of the Heian court in the late 1170s and the family's fall from grace and power and final destruction during the Gempei War (1180-5). But the *Heike* we have today is a vastly expanded work, containing many miscellaneous stories and legends from diverse sources. Most important, the *Heike* was extensively revised and reshaped by the contributions of blind itinerant priests who traveled the countryside chanting their tales to the accompaniment of a *biwa*, or lute²¹ (Varley 2008, 450).

²¹ Si hubo un *Heike* "original", probablemente fue un relato cronológico bastante breve de los eventos y desarrollos que siempre han constituido la narrativa principal del libro: el ascenso de los Taira bajo Kiyomori (1118-81) al dominio de la corte Heian a fines de la década de 1170 y la caída en desgracia y la pérdida del poder de la familia y su destrucción final durante la guerra de Gempei (1180-5). Pero el *Heike* que tenemos hoy es un trabajo muy ampliado, que contiene muchas historias misceláneas y leyendas de diversas fuentes. *Heike* fue ampliamente revisado y reformulado por las contribuciones de sacerdotes itinerantes ciegos que viajaban por el campo cantando sus cuentos con el acompañamiento de una *biwa* o laúd.

Por estas características de las obras no emplearé el término “original”, sino únicamente haré referencia a las versiones más antiguas conocidas.

Es por esto también que algunos autores como Reischauer terminan por adoptar una postura pesimista con respecto al proceso de datación y ordenamiento cronológico de los *gunki monogatari*. Este considera como totalmente infructuoso el debate sobre el orden de creación del *Hōgen monogatari*, el *Heiji monogatari* y el *Heike monogatari*. Muchos razonamientos se pueden emplear. Los sucesos de los primeros ocurrieron antes por lo que pudieran sus textos haber aparecido primero. Sin embargo, la guerra Genpei fue más trascendental para la gente de Kamakura, por lo que el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* quizás aparecieron después a modo de prólogo. La relativa unidad de estos dos podría implicar que surgieron en el mismo momento para este fin. Hay tantos razonamientos posibles, pero para Reischauer es un ejercicio inútil dado de que es imposible saber qué registros son verdaderamente los más antiguos.

Certain texts of these novels are commonly thought to be earlier in origin than others, but it is as yet impossible to say that any of them represents the earliest recorded form of any of these works. Since all of these novels are known to have undergone repeated additions and modifications by many hands, it is quite impossible to know which ones were first composed, without having texts known to be the earliest recorded forms²² (Reischauer 1951, 384).

Reischauer sí asegura que debido a sus inclinaciones pro-Minamoto, las versiones existentes sí debieron ser creadas posterior a 1185. El posicionamiento pro-Minamoto, no

²² Se cree comúnmente que ciertos textos de estas novelas tienen un origen anterior a otros, pero aún es imposible decir que alguno de ellos representa la forma registrada más antigua de cualquiera de estas obras. Dado que se sabe que todas estas novelas han sufrido repetidas adiciones y modificaciones por muchas manos, es bastante imposible saber cuáles se compusieron primero, sin tener textos de los que se sepa que haya sido las primeras formas registradas.

lo considero tan evidente y es algo que resalta Selinger sobre el *Heike monogatari* (Selinger 2013, 2). Sin embargo, independientemente del motivo de la afirmación de Reischauer parece bastante seguro que son todas posteriores a 1185. Sin embargo, es un dato poco revelador. William Wilson, sitúa a una de las versiones más tempranas del *Hōgen monogatari* en el año 1318 o anterior, y afirma con seguridad que es posterior a 1219 (Wilson 1971, 109). Ese año corresponde a la muerte de Sanetomo, el último shogun Minamoto. Y es que en un poema incluido en esa versión se expresa lo siguiente:

Though one might think
The Minamoto have died out
Yet this day one sees
They are for a thousand ages²³ (Wilson 1971, 110).

Chalitpatanangune por otra parte menciona dos fuentes que son de especial utilidad para la datación de las obras. En una colección de textos budistas compilada en torno al año 1300, llamada *Futsū shōdōshū* (普通唱導集) hay información referente a la recitación del *Hōgen*, el *Heiji* y el *Heike monogatari* por un *biwa hōshi* llamado Fui (伏惟). También en el diario del Emperador Retirado Hanazono (花園院), en el día correspondiente al 5 de mayo de 1321 de nuestro calendario, se menciona a un monje ciego llamado Yuishin (唯心) que recitaba el *Heiji* y el *Heike monogatari* acompañado por una *biwa* (Chalitpatanangune 1987, 20).

Tomando como válidas las fechas que mencionan Wilson y Chalitpatanangune podría concluirse que la creación de las versiones más antiguas del *Hōgen* y el *Heiji monogatari*

²³ Aunque uno podría pensar
Los Minamoto han muerto
Sin embargo, este día se puede ver que
Estarán por mil siglos.

debió estar comprendida entre los años 1219 y 1318-1321. Esto implica que en ese marco temporal de aproximadamente un siglo debieron componerse las obras. Ya que para el siglo XIV, las historias son conocidas y cantadas por los *biwa hoshi*, lo más probable es que se hayan compuesto las versiones textuales más antiguas en algún momento del siglo XIII posterior a 1219.

En cuanto a las versiones, se podría decir que han llegado a la actualidad algunas decenas del *Hōgen* y del *Heiji*, varias con similitudes entre ellas. Por esto, los especialistas las suelen agrupar y catalogar de forma que sean reconocibles. Es necesario también resaltar que varias se encuentran incompletas.

En el caso del *Hōgen monogatari* podría decirse que existen tres grupos de textos: A) las versiones más antiguas, B) las versiones modificadas y enriquecidas que tuvieron como base los textos antiguos y C) las versiones tardías que alcanzaron a ser impresas. Por otra parte, existen familias de textos como: *Nakaraibon* (半井本), *Sugiharabon* (杉原本), *Rufubon* (流布本) y *Kotohirabon* (金刀比羅本).

Rufubon son básicamente las versiones populares, las más accesibles. Se trata en la mayoría de los casos de textos surgidos entre fines del siglo XVI y el período Edo, incluso en formato impreso. Como existía un mercado literario, eran obras modificadas para satisfacer los gustos y expectativas de los lectores. Sieffert utiliza el término “vulgata” para explicar el sentido del término *Rufubon* (Sieffert 2007, 22). Por su desarrollo tan tardío podría cuestionarse la utilidad de consultarlas para analizar la intencionalidad de los autores de la época Kamakura. Sin embargo, dos especialistas y traductores como René Sieffert y Wilson estaban convencidos de que eran estas las que mayor conexión guardarían con la tradición más antigua (Wilson 1971, V-VI). Esto se debe a que

posiblemente fueran las herederas del canto de los *biwa hōshi* (Sieffert 2007, 22), al ser las versiones que más se ajustaban al gusto popular. Podrían ser estas las versiones que responden a la continuidad de una tradición literaria viva y dinámica que moldeó las obras durante siglos en base a la preferencia de la audiencia y los lectores.

Dos de los grandes especialistas que se dedicaron a agrupar y clasificar los textos fueron Takahashi Teiichi y Nagazumi Yasuaki. Para Takahashi la familia *Kotohirabon* pertenecería al grupo A, por lo que es una de las versiones más antiguas. El nombre deriva del Santuario de Kotohira donde fueron encontrados los textos. Si existe algún consenso en torno al *Kotohirabon* es que frecuentemente es referido como la versión de mayor valor literario. Nagazumi por su parte considera a un texto específico Bumpō 2 (de 1318) y la familia *Nakaraibon*, como los más antiguos. *Sugiharabon* es una especie de variante en un punto medio entre el *Kotohirabon* y el *Rufubon* (Wilson 1971, 122). *Nakaraibon* pertenece a A en tanto parece que varias versiones derivan de él, y cuenta con el texto más antiguo. Por otra parte, *Kotohirabon* y *Sugiharabon* pertenecerían al grupo B. *Rufubon* serían del grupo C.

Como versión más literaria el *Kotohirabon* trastoca el orden cronológico en función del desarrollo de los personajes. Por otra parte, *Nakaraibon* y *Rufubon* respetan más la cronología (Wilson 1971, 122). Es esta otra razón para no descartar al *Rufubon*. Aunque incluye muchas modificaciones demasiado tardías, mantiene ciertas conexiones importantes con una versión tan antigua como el *Nakaraibon*.

Lo más probable es que todas las versiones posteriores tuvieran como base al *Nakaraibon*, y luego se abre una gran cantidad de posibilidades en cuanto a las relaciones entre las otras familias de textos. Independientemente de las conexiones que cada

especialista prefiere destacar, lo que sí parece más probable es que no existe una relación de continuidad lineal entre las versiones.

En el caso del *Heiji monogatari* podrían agruparse los textos de manera similar a como se realizó con el *Hōgen*. En el grupo A estarían dos familias de textos antiguas que se pueden unir como versión *Yōmei-Gakushūin*. Los grupos B y C incluirían a la familia *Kotohirabon* y *Rufubon* respectivamente.

Como sucedió con el *Hōgen monogatari*, se creía que este podía ser la versión más antigua. Sin embargo, la mayoría de los autores consultados asumen al *Kotohirabon*, como una fuente más tardía. Pero posiblemente más próxima en el tiempo a las versiones de Kamakura que el *Rufubon*. A partir de las fuentes consultadas ha sido difícil determinar en qué momento histórico fueron creados estas. William Wilson en sus apéndices a su traducción del *Hōgen-Rufubon* incorpora un fragmento del *Kotohirabon* e insinúa la posibilidad de que date del siglo XV. Es decir, del período Muromachi. De cualquier forma, independientemente de la datación, el *Kotohirabon* es una de las versiones más próximas temporalmente a las versiones más antiguas de Kamakura, y posiblemente deriva de ellas.

En la investigación accedí a varias versiones y traducciones. No podría decirse que existan demasiadas traducciones, en comparación con las existentes del *Heike monogatari* hay unas pocas. No obstante, hay varias notables. No pretendo hacer creer que las que mencionaré son todas las existentes.

Un problema con algunas de ellas es que no todos los traductores han sido específicos enunciando qué versiones consultaron, lo cual para el trabajo historiográfico es fundamental, y es algo que le resta valor a algunas.

Una de las traducciones más tempranas entre las consultadas es la Edwin O. Reischauer (Reischauer 1951). Esta es una traducción al inglés del *Heiji monogatari*, que precisamente no especifica en qué versión se basa. Para Chalitpatanangune, Reischauer utilizó varios textos básicos, por lo que no representa ninguna versión específica del *Heiji* (Chalitpatanangune 1987, 49). Lo más probable que se trate de variantes del *Rufubon*. Como no hay demasiada certeza al respecto, esta fuente tiene una limitada utilidad.

De las traducciones del *Heiji*, la más importante en esta investigación es la de Chalitpatanangune, porque es una traducción directa del *Heiji-Yōmei-Gakushūin* (Chalitpatanangune 1987), una de las versiones más antiguas de la propia época Kamakura.

René Sieffert realizó una traducción tanto del *Hōgen* como del *Heiji* (Sieffert 2007), basada en el *Kotohirabon*, que, si bien no es la más antigua, es bastante próxima en el tiempo.

William Wilson realizó uno de los estudios más importantes (en una lengua no japonesa) sobre el *Hōgen monogatari*. Su estudio y traducción fueron importante referente en esta investigación (Wilson 1971). Su traducción se basa en el *Rufubon*.

Trama y personajes

La trama del *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* se centra en los disturbios de Hōgen y Heiji que fueron mencionados someramente en el primer capítulo. Aunque en los eventos intervienen personajes de la corte y guerreros, la óptica que predomina es la de estos últimos.

Hōgen monogatari se centra en los acontecimientos sucedidos tras la decisión del tennō retirado Toba de forzar la abdicación de su hijo Sutoku, a favor de su hijo Konoe y posteriormente en favor de Go-Shirakawa.

Sutoku no estaba dispuesto a tolerar la decisión de su padre tras su muerte, por lo que preparó una conspiración y un alzamiento en contra de su hermano, aunque como reflejan los textos, estaba indeciso si debía ocupar el trono él mismo o debía colocar a su hijo Shigehito.

A su vez otro conflicto de la corte se yuxtapuso a esta situación. El Ministro de la Izquierda Fujiwara Yorinaga y su hermano y regente Tadamichi (藤原忠通, 1097-1164) desarrollaron una aguda rivalidad por el control de la familia Fujiwara y por la ocupación de posiciones de poder en la corte. Cada uno se alineó en una facción. Yorinaga apoyó a Sutoku y Tadamichi a Go-Shirakawa.

Como quedó explicado en el capítulo I, la corte a fines de Heian ante su debilidad militar, comenzó a ser dependiente de fuerzas externas. Ambas facciones necesitaban de la intervención de clanes guerreros para resolver esta disputa. Los Taira y los Minamoto apoyaron a cada facción, sin embargo, hubo miembros de ambos clanes en las dos facciones. No existía una posición homogénea y unitaria entre los miembros de los clanes.

Del lado de Sutoku se posicionó el principal líder de los Minamoto, Tameyoshi, y su hijo Tametomo, y también Taira Tadamasa (平忠正, ¿?-1156). Apoyando la facción del emperador reinante se colocaron Minamoto no Yoshitomo, hijo mayor de Tameyoshi, y Taira no Kiyomori, sobrino de Tadamasa.

El bando ganador fue la facción que apoyaba a Go-Shirakawa. Yorinaga murió en batalla. Tameyoshi es ejecutado por orden de su propio hijo, Yoshitomo. Este suceso

ocupa un lugar central en la trama por sus fuertes implicaciones morales. Tadamasa es ejecutado también por su sobrino Kiyomori. Tametomo y Sutoku terminan por ser exiliados.

La trama del *Heiji monogatari* por su parte encuentra su conflicto inicial en otra disputa intestina de la corte. Dos nobles Fujiwara Shinzei y Nobuyori al servicio de Go-Shirakawa se enfrentaron por el poder. Nobuyori ambicionaba el poder e influencia alcanzado por Shinzei. Por otro lado, Yoshitomo también se encontraba descontento por considerar que Kiyomori había sido más favorecido por el emperador tras los sucesos de Hōgen.

Ambos conforman una facción para subvertir la situación. Ante la ausencia de Kiyomori que se encontraba de peregrinación en Kumano, la conjura se llevó a cabo. Los rebeldes tomaron el Palacio de Sanjō y lo incendiaron. Hicieron prisionero a Go-Shirakawa, en ese entonces emperador abdicado, y a su hijo el emperador Nijō.

Kiyomori y sus fuerzas no tardaron en regresar. Por otra parte, los dos emperadores pudieron escapar para reunirse con Kiyomori. Tras un enfrentamiento inicial, las fuerzas de Yoshitomo se retiraron del palacio. El enfrentamiento final ocurrió en Rokuhara donde los rebeldes fueron derrotados por las fuerzas de Kiyomori.

Algunos resultados de la rebelión retratados en la narración fueron: el suicidio de Shinzei antes del final del conflicto, la derrota de la facción rebelde, la ejecución de Nobuyori y el exilio de Yoshitomo y su posterior asesinato.

La trama en sí no dista demasiado de los acontecimientos históricos, en este sentido es básicamente una crónica. Sin embargo, se enriquece con la dramatización de los diálogos,

ficticios con toda seguridad, y con las intervenciones de las reflexiones moralizantes del narrador.

No existen personajes protagónicos. La obra no se centra en ningún personaje en específico. Los personajes entran y salen de la historia según su papel en los incidentes. Algunos evidentemente aparecen con más frecuencia por su mayor relevancia histórica o por encarnar determinados valores que el narrador intenta resaltar. Si existe un protagonista es la clase guerrera. Por primera vez sus preocupaciones, su moral, sus concepciones del mundo y sus conflictos son el centro de una obra. *Hōgen monogatari* y *Heiji monogatari* representan una ruptura con los cuentos de la época Heian. En realidad, existe muchísima continuidad de la tradición literaria de Heian, sin embargo, sus temáticas y perspectivas son considerablemente diferentes de la literatura de Heian. Las obras de Heian abordan asuntos amorosos y de melancolía. Se interesan por las historias de la vida privada de la corte, mostraban las visiones y preocupaciones cortesanas. En estos cuentos las mujeres tienen en muchas ocasiones roles protagónicos y como es sabido también fueron autoras. Incluso en los cuentos de guerra precursores de la época Heian, la visión cortesana predomina (Chalitpatanangune 1987, 4). Con el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* empieza a mostrarse la perspectiva de los guerreros. Su mundo es violento, y sus puntos de vistas son distintos. La realidad de estos cuentos es eminentemente masculina, y no se les confiere protagonismo a las visiones femeninas en contraste con la literatura de Heian. Por tanto, son el conjunto de los guerreros y su visión del mundo los verdaderos protagonistas de estas obras.

En cuanto a personajes específicos es importante hacer algunas aclaraciones. Si bien no hay protagonistas individuales, solo dos se acercan un tanto a este rol. Estos son Minamoto Tametomo y Akugenda (Minamoto Yoshihira, 源義平, 1140–1160). No

obstante, ellos tampoco aparecen a lo largo de los textos, y no ocupan siempre el interés del narrador. Paul Varley sobre Tametomo afirma:

An example of a fictional champion or superhero in the war tales is Minamoto no Tametomo (1139–1177), who appears in *The Tale of Hōgen* (*Hōgen monogatari*), the story of a clash of arms in Kyoto in 1156. There was, in fact, a real Minamoto no Tametomo, but almost nothing is known about him. In *The Tale of Hōgen*, however, Tametomo almost single-handedly holds off an entire army during a nighttime attack²⁴ (Varley 2001, 269).

Son personajes posiblemente contruidos para cumplir su rol de paradigmas de comportamiento y quizás haya poco de histórico en el relato. Sin embargo, Tametomo y Akugenda se aproximan al arquetipo de héroe trágico. Simbolizan los valores del guerrero. Pero ambos se representan a pesar de sus virtudes como figures incomprendidas. El plan de batalla de Tametomo es rechazado por Yorinaga en *Hōgen*, y el plan de Yoshihira es desestimado por Nobuyori en *Heiji* (Chalitpatanangune 1987, 17). Ambos terminan derrotados.

Es quizás llamativo que la búsqueda del mérito y el honor se centre en personajes derrotados. Pero si se realiza incluso una mirada superficial sobre qué tipo de figuras han sido frecuentemente retratadas por el arte japonés en torno al universo de los guerreros podrían identificarse con mucha frecuencia figuras de este tipo. Podría pensarse en Yoshitsune, ganador de las Guerras Genpei, ejecutado por órdenes de su hermano Yoritomo. Representado en el *Heike monogatari* y muchas otras obras literarias y de

²⁴ Un ejemplo de un campeón ficticio o superhéroe en los cuentos de guerra es Minamoto no Tametomo (1139-1177), que aparece en *El Cantar de Hōgen* (*Hōgen monogatari*), la historia de un choque de armas en Kioto en 1156. Había, de hecho, un verdadero Minamoto no Tametomo, pero casi nada se sabe de él. Sin embargo, en *El Cantar de Hōgen*, Tametomo mantiene a raya casi sin ayuda a todo un ejército durante un ataque nocturno.

teatro *jōruri* y *kabuki*. Podría pensarse también en la historia de los cuarenta y siete *rōnin* que sigue inspirando obras de teatro, películas, cuentos, etc. El héroe del universo guerrero tiende a ser una figura con un destino trágico y quizás innmercedo que se asume con estoicismo. Sin pretender ser absoluto, quizás valdría la pena cuestionarse si *el Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* no son quizás obras pioneras en el desarrollo de ese paradigma estético y ético.

En cuanto al papel de antihéroe quizás pueda haber varios. Los textos no son especialmente maniqueos pero algunas figuras son representadas más negativamente que otras. Y el antihéroe por la excelencia en los dos textos es indiscutiblemente Yoshitomo. El asesinato de su padre es cuestionado frecuentemente por el narrador, y es un motivo dramático transcendente que será analizado más adelante.

Legitimación política

No sería hasta los siglos XIX y XX que aparecería el paradigma de la objetividad en la historia. A pesar de eso el uso del pasado como un recurso para legitimar diversas causas políticas fue y sigue siendo común.

La historiografía medieval japonesa no es excepción en este sentido. Los registros históricos de la época Kamakura no son unas memorias neutrales en lo absoluto. Sin embargo, la manera en que se expresa esta toma de partido en los dos relatos que competen a esta investigación no es tan clara.

Se podría pensar que en ellos se debería encontrar una directa y clara apología del clan Minamoto en particular de los familiares directos de Yoritomo, debido a que todo el orden guerrero se edificó por las acciones de este. No obstante, sorprende que en ninguna de las versiones consultadas se encuentra una apología total de los Minamoto. De hecho,

distintos miembros del clan son presentados y tratados de maneras disímiles por el narrador.

El narrador es un ente activo en tanto establece juicios de valor, que cuestionan tanto a los Taira como a los Minamoto. Los arquetipos existen, y hay héroes y antihéroes en los relatos. Aunque esto no se debe entender de una manera maniquea. Minamoto no Tametomo es posiblemente uno de los principales héroes. Minamoto no Yoshitomo, padre de Yoritomo, asume los roles de antihéroe fundamentalmente. Yoshitomo no solo se enfrenta a su hermano sino también a su padre Tameyoshi, a quién ejecutó a fines de la rebelión de Hōgen.

Este es uno de los conflictos dramáticos más importantes de los dos relatos, y lejos de apoyar la causa de Yoshitomo, el narrador cuestiona bajo principios claramente confucianos las acciones. Si bien el narrador es consciente de que este defiende la causa del emperador, y que Tametomo también viola el orden de las cosas al enfrentarse a su hermano mayor, la mayor ignominia recae sobre Yoshitomo.

Podría ser difícil imaginar que los autores son defensores del orden político de Kamakura por este planteamiento. El padre del primer shogun de Kamakura es precisamente el antihéroe de estos relatos. Sin embargo, es necesario comprender que para el momento en que se crearon estas historias, no son precisamente los Minamoto quienes están en el poder. Tomando en cuenta esto y asumiendo que la primera versión que se conoce del *Hōgen monogatari* se creó en torno a 1318, se puede decir que ha pasado aproximadamente un siglo desde la muerte del último shogun Minamoto. Si bien los vínculos con Yoritomo pueden ser una fuente de legitimidad, el pasado familiar de este no necesariamente mancha a los Hōjō o a los Ashikaga después.

Por otra parte, los clanes no eran familias exclusivamente consanguíneas. Eran familias amplias y dinámicas, en que no todos sus miembros tenían los mismos intereses. Usualmente se habla de los enfrentamientos entre los Taira y Minamoto. Pero en verdad en muchas disputas había miembros de los clanes en ambos bandos. En Hōgen, el núcleo de los Minamoto defendía la causa de Sutoku, y Yoshitomo era quien luchaba junto a los Taira. Esta realidad permite comprender que una legitimación del apellido Minamoto *per se* en estos relatos no tendría sentido, ya que no había una causa Minamoto ni una Taira propiamente. Había múltiples intereses entre los miembros de un mismo clan.

Algo similar sucede con el *Heike monogatari*. Y es un caso aún más llamativo debido a que el propio Yoritomo está mucho más implicado en el relato. Este fenómeno ha resultado sorprendente para algunos lectores. Sobre este tema Vyjayanthi R. Selinger realiza una interesante reflexión.

The *Heike* corpus is thus characterised as the charter myth of warrior order. To scholars who read the English translation of the *Heike*, this aphorism has always been confusing, since the canonical *kakuichibon* variant (1371) does very little to valorize the first shogun Minamoto Yoritomo. More critically, readers lack an understanding of the iconography used to narrate this historic shift. This book tackles our misconception of Yoritomo's small textual footprint by showing that the mythicization of warrior power is clearest in the last and longest variant, the *Genpei jōsuiki* (late fourteenth c.). I suggest, by extension, that the twelfth-century past was subject to ongoing interpretation in the retrospective glance of the *Heike* corpus, creating ever more detailed accounts of shogunal power. With respect to the second problem—that of the iconographic construction of warrior power—I contend that the *Heike*

incorporates symbolic frames rooted in ritual and material culture to contain violence, and to evoke social and political order. These frames, often overlooked when the text is treated as an autonomous whole, reveal that texts coexist with a range of phenomena that form a culture's significative systems. The rituals, customs, and objects taken up in this study are not "deposits" of an anterior historical reality; they are expressive devices through which historical change is explained. These symbolic strategies, alternately celebratory and domesticating, reveal that the scripting of shogunal power in the *Heike* corpus was not just concerned with the legitimation of a new polity, as the term 'charter myth' might indicate. Writing about warrior power was equally about domesticating and regulating warrior violence²⁵ (Selinger 2013, 2).

La legitimación no pasaba siempre por la exaltación de una figura específica sino de un orden determinado y un conjunto de prácticas sociales. La evidencia parece demostrar que algo bastante similar sucede con los relatos de *Hōgen* y *Heiji*. Aunque existen claramente algunos favoritos y algunas figuras que son juzgadas más severamente,

²⁵ El corpus del *Heike* es caracterizado como el mito fundacional del orden guerrero. Para los estudiosos que leyeron la traducción al inglés del *Heike*, este aforismo siempre ha sido confuso, ya que la variante canónica *kakuichibon* (1371) hace muy poco por valorizar al primer shogun Minamoto Yoritomo. Más críticamente, los lectores carecen de comprensión de la iconografía utilizada para narrar este cambio histórico. Este libro aborda nuestro concepto erróneo sobre la pequeña huella textual de Yoritomo al mostrar que la mitificación del poder guerrero es más clara en la última y más larga variante, el *Genpei jōsuiki* (finales del siglo XIV). Sugiero, por extensión, que el pasado del siglo XII estuvo sujeto a una interpretación continua en la mirada retrospectiva del corpus del *Heike*, creando relatos cada vez más detallados del poder del shogun. Con respecto al segundo problema, el de la construcción iconográfica del poder guerrero, sostengo que *Heike* incorpora marcos simbólicos arraigados en la cultura material y ritual para contener la violencia y evocar el orden social y político. Estos marcos, a menudo pasados por alto cuando el texto se trata como un todo autónomo, revelan que los textos coexisten con una gama de fenómenos que forman los sistemas significativos de una cultura. Los rituales, costumbres y objetos que se recogen en este estudio no son "depósitos" de una realidad histórica anterior; son dispositivos expresivos a través de los cuales se explica el cambio histórico. Estas estrategias simbólicas, alternativamente de celebración y de domesticación, revelan que el guion del poder del shogun en el corpus del *Heike* no solo se preocupaba por la legitimación de una nueva forma de gobierno, como podría indicar el término "mito fundacional". Escribir sobre el poder de los guerreros se trataba igualmente de domesticar y regular la violencia de los guerreros.

la intención principal no es hacer una apología sobre algún personaje en específico. De hecho, ninguno de los dos cuentos tiene un protagonista o un antagonista claro. Solo Tametomo y Yoshihira parecen acercarse al rol protagónico en el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* respectivamente por su función de héroes trágicos. No obstante, no están presente en gran parte de la historia, ni la historia gira en torno a ellos. El conflicto en sí es el centro de la historia.

Existen disímiles problemáticas de interés en los relatos, pero el caos y el desorden ocupan un lugar especial. Los cuentos funcionan como una especie de evidencia de las consecuencias del caos. Aquí habría que hacer notar que en el caso del *Hōgen* y el *Heiji monogatari* no parece que el narrador legitime la violencia como solución a todo problema. Pero su planteamiento como tópico, la presentación de la guerra como una nueva normalidad, y las reflexiones morales sobre los comportamientos en tiempos bélicos sí hablan de una producción artística e historiográfica que refleja las transformaciones de un nuevo orden social en la época Kamakura, a la vez que constituyen un intento de normar y aleccionar sobre cómo comportarse en esas nuevas circunstancias.

En el comienzo de las versiones consultadas del *Hōgen monogatari* se encuentra una insistencia en el estado de paz en que se encontraba Japón. En el *Rufubon* se encuentra una reflexión a modo de prólogo sobre la armonía en el reino:

When the sovereign and subjects are in harmony, all is tranquil within the Four Seas, and evildoers do not rise. When the sovereign, in his high place, deviates from correct government, the country is disordered and the people suffer. When the subjects, in their place beneath, go counter to propriety, they lose their houses and destroy themselves. Some, because they willfully seek to seize high positions,

disorder all under Heaven, and the common people by this are dismayed²⁶ (Wilson 1971, 2).

Esta reflexión no se encuentra en las versiones más antiguas, posiblemente apareció en el siglo XVII. Sin embargo, este pensamiento no hace más que explicitar una línea de pensamiento que sí estaba presente en las versiones más antiguas.

En el *Kotohirabon*, se puede hallar una idea bastante similar, aunque no se encuentra este prólogo:

(...) Durant les seize années qu'il [Toba] occupa le trône, les terres qui entoure la mer furent en paix, le Monde sous le Ciel fut en sûreté. Vents et pluies se conformait aux saisons, chaleurs ni froidures ne venaient á contretemps²⁷ (Sieffert 2007, 29).

Justo luego del prólogo del *Rufubon* se halla también una descripción del reino de Toba (Wilson 1971, 2) bastante similar. Por tanto, se puede decir que según esta narrativa los sucesos de Hōgen y Heiji son la representación del caos que interrumpe una paz celestial. La estabilidad era tal que influía incluso en la naturaleza.

En el momento en que Sutoku toma la decisión final de sublevarse el narrador atribuye al “pueblo” la siguiente acción:

²⁶ Cuando el soberano y los súbditos están en armonía, todo está tranquilo dentro de los Cuatro Mares, y los malhechores no se levantan. Cuando el soberano, en su alto lugar, se desvía del recto gobierno, el país se desordena y el pueblo sufre. Cuando los súbditos, en su lugar de abajo, van en contra de lo apropiado, pierden sus casas y se destruyen a sí mismos. Algunos, porque buscan deliberadamente tomar posiciones altas, desordenan todo bajo el Cielo, y la gente común por esto está consternada.

²⁷ Durante los dieciséis años que él [Toba] ocupó el trono, las tierras alrededor del mar estuvieron en paz, el Mundo bajo el Cielo estuvo a salvo. Los vientos y las lluvias se ajustaban a las estaciones, el calor o el frío no venían a destiempo.

When the gates and doors were closed, and men gathered supplies and weapons, people lamented to one other, “What is this? Even if the Shin-in does seize the country, to make this attempt within a mere ten days of the Retired Emperor’s death-it is impossible to divine what the imperial ancestral spirits at the Ise Shrines will think of it, nor is it right in the opinion of us ordinary people. In a reign where the position of the stars is quiet above the clouds and the waves and winds are calm within the borders, to turn things upside down in uproar and disorder like this deplorable”²⁸ (Wilson 1971, 11).

Es difícil imaginar que una expresión así sea un clamor popular, no es más que la línea de pensamiento de los propios autores. Es un recurso para introducir un juicio de valor y darle legitimidad a través de su supuesta masividad y popularidad. Es interesante notar, que según este pensamiento poco importaba si Sutoku tenía razón a los ojos de los espíritus imperiales y de la gente común. Lo importante es que el desorden de cualquier forma sería deplorable.

En el *Kotohirabon* tras la decisión de Sutoku no se encuentra un pasaje idéntico, pero sí uno similar. En esta versión sí se mencionan las dudas de Sutoku sobre si debería investirse nuevamente o debería colocar en el trono a su hijo Shigehito. Se mencionan sus dudas sobre si su actuación iría en contra de la voluntad de los dioses y los hombres (Sieffert 2007, 44-45). Justo después viene un lamento parecido al encontrado en el *Rufubon*.

²⁸ Cuando se cerraron los portones y las puertas, y los hombres reunieron provisiones y armas, la gente se lamentaba entre sí: “¿Qué es esto? Incluso si el Shin-in [El emperador Retirado] se apodera del país, para hacer este intento dentro de los diez días siguientes a la muerte del Emperador Retirado, es imposible adivinar lo que los espíritus ancestrales imperiales en el Santuario de Ise pensarán al respecto, ni tampoco si correcto en la opinión de nosotros, la gente común. En un reinado donde la posición de las estrellas es tranquila sobre las nubes y las olas y los vientos están en calma dentro de las fronteras, para trastornar las cosas en un alboroto y desorden como este es deplorable.

Dès ce moment-là, les gens de guerre des deux Gen et Hei qui servaient soit au Palais, soit à l'Auguste Retraite, tel méprisant les ordres d'un père, tel oubliant ses devoirs de frère, se séparèrent selon leurs opinions ou leurs sentiments ; père et fils, oncle et neveu, parents et jusque'aux écuyers et aux valets, chacun n'en faisait qu'à sa tête. Le Japon s'était partagé en deux grandes factions, et par la Ville nobles et vilains, grandes et humbles échangeaient ces propos : "Voyez comme à présent va le monde ! Cette fois-ci c'est vraiment la fin de tout !" ²⁹ (Sieffert 2007, 45)

En el inicio del *Heiji monogatari*, también se encuentran lamentos ante la degeneración de los tiempos y se alude a la vanidad de los hombres que desprecian la autoridad soberana (Sieffert 2007, 191).

Si hay una legitimación política clara en estas obras es aquella asociada a la defensa del orden de Kamakura. Los incidentes de Hōgen y Heiji son empleados como ejemplos de las consecuencias del irrespeto al orden social y a la autoridad. La "armonía" y el sometimiento a las jerarquías establecidas son siempre preferibles a la anarquía. Esa es posiblemente una de las grandes lecciones moralizantes de estas obras. Son ideas que sugieren que estos textos tienen una esencia profundamente confuciana.

Para concluir este epígrafe habría que afirmar que hay otro elemento importante de legitimación. Es su mundo y sus conflictos el centro temático de las obras. Es un cambio

²⁹ A partir de ese momento, los hombres de guerra de los dos Gen y Hei [Minamoto y Heike] que servían sea a Palacio o al Emperador Retirado, algunos despreciando las órdenes de un padre, otros los deberes de hermano, se separan según sus opiniones o sentimientos; padre e hijo, tío y sobrino, e incluso escuderos y sirvientes, cada uno hizo lo que quiso. Japón se dividió en dos grandes facciones, y por la Ciudad nobles y villanos, grandes y humildes intercambiaron estos comentarios: "¡Mira cómo va el mundo ahora! ¡Esta vez es realmente el final de todo!"

de perspectiva que evidencia una transformación del orden social. Como afirma Chalitpatanangune:

In the *gunki monogatari*, one finds the political world of men, particularly of warriors: struggle for power that lead to wars, death and destruction, the rise and fall of warrior houses; bravery and cowardice; loyalty and treachery. The rough, heroic warriors play the leading role and the story is told from their viewpoint³⁰ (Chalitpatanangune 1987, 2).

Estos valores que menciona Chalitpatanangune son representados de forma marcada en ciertos personajes y el énfasis y el trato de los personajes muestran una nueva moralidad en construcción. Por ejemplo, Nobuyori representa la cobardía y aunque por sus acciones podría ser valorado por el narrador como un traidor, como el propio Yoshitomo, su temor ante la batalla y su ineptitud para la guerra lo convierten en un personaje aún más vil y repudiable. El desprecio hacia Nobuyori es enfatizado. Es un personaje patético que encarna los antivalores de los guerreros.

Lord Nobuyori, who had been unnerved by the battle cries, wiped the blood from his nose, rubbed the sand from his face and took some time to calm himself before he was helped back on his horse³¹ (Chalitpatanangune 1987, 87).

Nobuyori es referido en múltiples ocasiones como un cobarde y un inútil. Mientras estaba en palacio se representa como dado a los placeres carnales, mientras se dieron a la

³⁰ En el *gunki monogatari*, uno encuentra el mundo político de los hombres, particularmente de los guerreros: la lucha por el poder que conduce a las guerras, la muerte y la destrucción, el ascenso y la caída de las casas guerreras; valentía y cobardía; lealtad y traición. Los rudos y heroicos guerreros son los protagonistas y la historia se cuenta desde su punto de vista.

³¹ El Señor Nobuyori, que estaba nervioso por los gritos de batalla, se limpió la sangre de la nariz, se frotó la arena de la cara y se tomó un tiempo para calmarse antes de que lo ayudaran a volver a montar en su caballo.

fuga los emperadores. Es inútil en batalla y contrasta su imagen con Akugenda, que con solo diecinueve años comanda parte de las tropas de su padre. Akugenda es parte de la facción de Nobuyori, pero moralmente es juzgado por su valentía y por ser fiel a su padre. El valor es un prisma para cualquier apreciación moral. Este es un pilar de la nueva moralidad en construcción, y el *Hōgen* y el *Heiji monogatari* lo reflejan.

Entre las dos obras es en el *Heiji monogatari* donde mayor relevancia alcanzan los guerreros y sus perspectivas. En el inicio del *Yōmei-Gakushūin* se encuentra la siguiente afirmación: “(...) in preserving the realm and governing the land, a ruler places letters on his left and martial arts on his right. One may compare this with a person’s two hands: neither may be missing”³² (Chalitpatanangune 1987, 54). De la época pacífica de Heian se transitó a una sociedad que valoraba cada vez más las habilidades marciales.

En el *Hōgen-Kotohirabon* se encuentra una frase supuestamente expresada por Shinzei en que manifiesta explícitamente la dependencia de la corte a las nuevas fuerzas políticas del país. Mientras se le asignan misiones a Kiyomori y a Yoshitomo, Shinzei dice:

“Poésie et musique sont arts que cultivent gens de la Cour. En ces voies même je n’ai guère de lumière encore. Que dirai-je donc pour ce qui est de la voie des armes ? Pour le plan de bataille, nous nous en fions entièrement à vous”³³ (Sieffert 2007, 74).

³² (...) para preservar el reino y gobernar la tierra, un gobernante debe colocar las letras a su izquierda y las artes marciales a su derecha. Se puede comparar esto con las dos manos de una persona: ninguna puede faltar.

³³ La poesía y la música son artes cultivadas por la gente de la Corte. Incluso en estos caminos apenas tengo luz todavía. ¿Qué diré entonces con respecto al camino de las armas? Para el plan de batalla, confiamos completamente en ustedes.

Carlos Rubio plantea que el samurái de Kamakura tiene una especie de sentimiento de inferioridad frente a la cultura aristocrática de Kioto. Esta mentalidad resentida encuentra su propia validación a partir de la convicción de que los guerreros eran superiores moral y militarmente (Rubio 2007, 155). No sería hasta Muromachi que el shogun Yoshitsune, probaría la capacidad de los guerreros para dominar las artes y la sofisticación de la vida cortesana, para colocarse a la cabeza tanto de la aristocracia guerrera (*buke*) como de la cortesana (*kuge*).

El pasaje del *Hōgen monogatari* citado es claramente un acto de validación de esa superioridad que menciona Rubio. Las dos obras inducen a pensar precisamente que, como tendencia, los guerreros son superiores. Este es una de las grandes manifestaciones de la legitimación política en estas obras.

Confucianismo y orden familiar

El *gunki monogatari* guarda una estrecha relación con los monjes, sus autores y cantores fueron en muchas ocasiones *biwa hoshi*, como expliqué con anterioridad. Eso conduce a pensar que las doctrinas budistas dirigen las lecciones moralizantes de estas obras. Sin embargo, al menos en el caso del *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*, a pesar de ser evidente la presencia de principios budistas, el confucianismo es la gran guía moral al menos de los textos que han llegado hasta la actualidad.

Como es sabido, el confucianismo como sistema de pensamiento aboga por un orden marcadamente jerárquico de la sociedad, la búsqueda de la armonía social y la defensa de un ordenamiento patriarcal. La familia estructurada de manera jerárquica en torno al padre es un paradigma para cada uno de los niveles de la sociedad. En los textos son frecuentemente identificables principios que son plenamente confucianos.

En el *Kotohirabon* del *Hōgen monogatari* se encuentra la siguiente reflexión: “(...) Il était prouvé par là que l’Empire doit être régi par la concorde du haut et du bas (...)”³⁴. (Sieffert 2007, 169). Una idea que claramente aboga por la armonía social con un sentido marcadamente jerárquico.

El caos es una de las grandes preocupaciones y lamentos del narrador, como analicé con anterioridad. Una de las manifestaciones de la anarquía es la ruptura del orden jerárquico familiar. No hay mayor manifestación de la decadencia que el hecho de que se desafíe la autoridad paterna, que los hermanos olviden sus deberes, que se enfrente padre e hijo, tío y nieto (Sieffert 2007, 45). Así queda recogido en el *Hōgen monogatari*.

No son alusiones aisladas o poco frecuentes. De hecho, uno de los grandes motivos dramáticos de estas obras es el conflicto familiar de los Minamoto. En el *Rufubon* del *Hōgen monogatari*, Yoshitomo le dice a su hermano Tametomo:

Why then, you must be the youngest of my brothers. Don’t you know that you lose the protection of Heaven by drawing your bow against your elder brother? Besides I am an emissary by Imperial appointment. If you know the rules of propriety, put down your bow and surrender³⁵ (Wilson 1971, 41).

A lo que Tametomo responde:

³⁴ (...) Con esto quedó probado que el Imperio debe ser gobernado por la concordia de los de arriba y los de abajo (...)

³⁵ Si entonces eres el más joven de mis hermanos. ¿No sabes que pierdes la protección del Cielo al tensar tu arco contra tu hermano mayor? Además, soy un emisario por nombramiento imperial. Si conoces las reglas del decoro, baja el arco y ríndete.

It makes sense that there is no divine protection for him who draws his bow against an elder brother. But in all truth, what about drawing a bow against a father who has the Cloistered Emperor's command?³⁶ (Wilson 1971, 41)

El narrador no pone en boca de Yoshitomo una réplica ingeniosa, a pesar de que este contaba con la legitimidad de defender la causa del Emperador reinante. Sin embargo, el narrador presenta a Yoshitomo como derrotado en esa batalla retórica. Según este Yoshitomo no pudo hacer más que callar (Wilson 1971, 41). Esto significa que el respeto al padre es incluso a cualquier causa política. El narrador incluso juzga de manera severa la decisión de la corte imperial de hacer a Yoshitomo ejecutar a su propio padre:

(...) was not the matter of having Yoshitomo kill his own father a thing unheard of in previous ages? It was both an error of the Imperial Court and a failing in his own proper character. If he put him self to death in accordance with an Imperial Command that was imposible to disobey, should it be considered loyalty, or should it be considered fidelity? If one says "loyalty", it has been said, "One seeks for loyal subjects among dutiful children". Again, if one says "fidelity", it has been said, "Associate fidelity with righteousness". Going against righteousness, how can one conform to fidelity or loyalty! It is written in the Classics, "The sovereign is to be extremely revered, but he is not to be extremely loved. One's mother is to be extremely loved, but not extremely revered. Only one's father combines who is more to be venerated than a mother, more to be loved than a sovereign. Killing one's father under the mask of "loyalty" is the greatest perversion of filial impiety, it is the extreme of unrighteousness.

³⁶ Tiene sentido que no haya protección divina para quien dispara su arco contra un hermano mayor. Pero a decir verdad, ¿qué hay de tensar un arco contra un padre que tiene el mando del Emperador Enclaustrado?

Accordingly it is said, “Among all the things one does, put filial conduct first”.

Again, it is written: “Among the three thousand crimes which entail the five punishment, there is none greater than unfilial conduct”³⁷ (Wilson 1971, 69)’’.

Este fragmento prueba no solo con los argumentos dados sino con la referencia a los Clásicos que es el *Hōgen monogatari* un texto inminentemente confuciano. El clásico al que se hace referencia en específico es *Xiàojīng* (孝經, *El Clásico de la piedad filial*).

En el *Kotohirabon* no se encuentran valoraciones morales tan profundas. Quizás estas citas a clásicos chinos, para juzgar a Yoshitomo, que incluyen una mención a Mencio (Wilson 1971, 69), pudieron haber sido incluidas en momentos tardíos. No obstante, el *Kotohirabon* sí mantiene la misma línea crítica. El pasaje dedicado a la ejecución de Tameyoshi concluye de esta manera:

Le Prévôt de Suhō Suékané procéda à l’examen de la tête et quand il l’eut rendue à Yoshitomo, celui-ci la plaça avec le corps dans un palanquin ; à l’Engaku-ji, près de la villa de montagne de Tameyoshi, il le réduisit en fumée, puis de tout son cœur il pria pour le salut du défunt, mais les devoirs filiaux rendus

³⁷ (...) ¿Acaso el hecho de que Yoshitomo matara a su propio padre no era algo inaudito en épocas anteriores? Fue tanto un error de la Corte Imperial como una falla en su propio carácter. Si se dio muerte de acuerdo con una orden imperial que era imposible de desobedecer, ¿debería considerarse lealtad o debería considerarse fidelidad? Si uno dice “lealtad”, se ha dicho: “Uno busca súbditos leales entre hijos respetuosos”. Nuevamente, si uno dice “fidelidad”, se ha dicho, “asocien la fidelidad con la justicia”. Yendo contra la justicia, ¿cómo se puede ajustarse a la fidelidad o la lealtad! Está escrito en los Clásicos: “El soberano debe ser extremadamente reverenciado, pero no debe ser extremadamente amado”. La madre de uno debe ser extremadamente amada, pero no extremadamente venerada. Sólo se combina las dos cosas en el padre, que es más venerable que una madre, y más amado que un soberano. Matar al padre bajo la máscara de la “lealtad” es la mayor perversión de la impiedad filial, es el extremo de la injusticia. En consecuencia, se dice: “Entre todas las cosas que uno hace, anteponga la conducta filial”. Nuevamente, está escrito: “Entre los tres mil delitos que conllevan las cinco penas, no hay ninguno mayor que la impiedad filial”.

par qui s'était rendu coupable du pire de crimes, sans doute son âme ne les voulut-elle agréer³⁸ (Sieffert 2007, 138).

En el final del *Heiji monogatari* se retoma el tema, e incluso básicamente se atribuye a las malas acciones morales, la pésima fortuna de Yoshitomo en los incidentes de Heiji: “(...) Un homme qui naguère en Hōgen décapita son propre père, qu'en peut-il advenir à présent en Heiji ?³⁹” (Sieffert 2007, 230)

Esa es la respuesta que obtiene Yoshitomo ante su proclama que algún día regresaría a restablecer la fortuna de los Minamoto (Sieffert 2007, 230). Esta idea del regreso es posiblemente una alusión metafórica a que sus hijos cobrarían la venganza del padre. Pero Yoshitomo, como parricida, no podría obtener la victoria. El conflicto familiar y la violación del orden confuciano de la familia es indiscutiblemente uno de los grandes elementos dramáticos de ambas obras.

El budismo y el *mappō*

Es innegable que la mayor parte del sentido moralizante y aleccionador de estas obras está movido por principios fundamentalmente confucianos. Sin embargo, son textos también inspirados por el budismo. Son disímiles los pasajes en que esto se evidencia.

El enfoque pesista de las dos obras es posiblemente la evidencia más clara de la influencia del budismo propio de la época Kamakura. Como mencioné con anterioridad

³⁸ El Preboste de Suhō Suékané procedió a examinar la cabeza y cuando se la hubo devuelto a Yoshitomo, este último la colocó con el cuerpo en un palanquín; en Engaku-ji, cerca de la villa montañesa de Tameyoshi, lo redujo a humo, luego con todo su corazón oró por la salvación del difunto, pero los deberes filiales cumplidos por quien había sido culpable del peor de los crímenes, sin duda su alma no quiso aceptarlos.

³⁹ “(...) Un hombre que una vez en Hōgen decapitó a su propio padre, ¿qué puede esperar ahora en Heiji?”

el *mappō* (末法) es uno de los componentes distintivos del pensamiento budista de Kamakura. De alguna manera, el pesimismo propio del *mappō* permea los textos y es un componente clave de la filosofía de la historia del *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*.

Las distintas versiones del *Hōgen monogatari* comienzan con la anunciación de la prosperidad y la armonía de Japón. “Le royaume était riche et les peuples vivaient à l’aise⁴⁰” (Sieffert 2007, 30). Así aparece en el *Hōgen-Kotohirabon*. Los sucesos de Hōgen y Heiji pueden interpretarse como el comienzo del caos, y la decadencia del *dharma*. Los tiempos de Hōgen y Heiji son aquellos en que se revierten las jerarquías, y se cometen actos injustificables. En el *Heiji-Yōmei-Gakushūin* un monje budista expresa ante la cabeza de Shinzei, ejecutado por las fuerzas rebeldes de Nobuyori y Yoshitomo:

“What was the crime that led this man to such a fate? The clear mirror of the Empire is now broken. Who will reveal the present by reflecting the past? When he read the classical texts of Tzu-szu and Lao-tzu, hereditary Confucianists were speechless; when he lectured on the profound mysteries of the exoteric and esoteric teachings, holy disciples of Sakyuamuni lowered their heads. Had the man lived longer, the nation would have become even more peaceful. What a pity that he was destroyed by sycophantic minister and will leave only the fame of his fidelity and wisdom.

Is there any precedent for parading the head of a man who is not a court enemy through the streets and hanging it up on public display? What is his crime? The

⁴⁰ El reino era rico y la gente vivía cómodamente.

retribution of karma from a previous life and the rewards of karma one has amassed in the previous life are unfathomable matters⁴¹” (Chalitpatanangune 1987, 70).

El pasaje es interesante por varios elementos. La combinación de los elementos confucianos y budistas es clara, y evidencia cómo se relacionan armónicamente a lo largo del texto. El pesimismo ante la situación del país está contenido también en la reflexión. El imperio está quebrantado. Para el monje, no hay precedente para semejantes acciones. Sólo la retribución kármica podría explicar tan horrible final para Shinzei.

La idea de la retribución kármica también es parte de la lección moral en las obras. En este caso, aunque Shinzei no obró mal, quizás sí lo hizo en una vida pasada. El karma también puede obrar en la vida presente, así los textos lo reflejan. En *el Heiji-Kotohirabon* antes de la batalla final contra las fuerzas pro-imperiales y los Taira, se vaticina la derrota de Yoshitomo en el pensamiento de sus propios partidarios. Una frase que ya cité con anterioridad: “ (...) Un homme qui naguère en Hōgen décapita son propre père, qu’en peut-il advenir à présent en Heiji ?⁴²” (Sieffert 2007, 230). Yoshitomo adivina el pensamiento de sus aliados y se contiene de golpearlos, ya que el combate con el enemigo es inminente.

⁴¹ “¿Cuál fue el crimen que llevó a este hombre a tal destino? El espejo transparente del Imperio ahora está roto. ¿Quién revelará el presente reflejando el pasado? Cuando leyó los textos clásicos de Tzu-szu y Lao-tzu, los confucianistas se quedaron sin habla; cuando disertó sobre los profundos misterios de las enseñanzas exotéricas y esotéricas, los santos discípulos de Sakyamuni bajaron la cabeza. Si el hombre hubiera vivido más tiempo, la nación habría sido aún más pacífica. Qué pena que fuera destruido por un ministro adulator y sólo dejara la fama de su fidelidad y sabiduría.

¿Hay algún precedente de hacer desfilar la cabeza de un hombre que no es un enemigo de la corte por las calles y colgarla en exhibición pública? ¿Cuál es su crimen? La retribución del karma de una vida anterior y las recompensas del karma que uno ha acumulado en la vida anterior son asuntos insondables”.

⁴² “(...) Un hombre que una vez en Hōgen decapitó a su propio padre, ¿qué puede esperar ahora en Heiji?”

Lo interesante del pasaje es que como he dicho, a pesar de su valor y sus cualidades marciales, Yoshitomo es un parricida. Su acción es una falta a la moral confuciana, pero la creencia en que su falla tendrá castigo está directamente relacionada con el principio de retribución kármico.

Lo demostrado hasta ahora, parece indicar que el pensamiento budista está en función de la moralidad confuciana, que en estos textos es un pilar de la ética de los guerreros que se está intentando promover. William Wilson reflexiona sobre esta relación entre confucianismo y budismo. Para él en el *Hōgen monogatari*, el guerrero no está preocupado por la piedad y la compasión, que son asuntos de la otra vida. Únicamente pueden ser una preocupación de esta vida cuando abandona las armas para convertirse en monje, algo no poco frecuente. Según Wilson, el guerrero medita o hace donaciones a templos, pero su moralidad se expresa en un sentido confuciano y no budista (Wilson 1971, 111).

No es pertinente en esta investigación valorar dicha afirmación en un sentido amplio, pero sí vale la pena criticarla en base a lo que se encuentra en los textos. Es innegable que el confucianismo dirige el sentido aleccionador de los textos. Como quedó demostrado con el pasaje citado con anterioridad, los preceptos budistas se ponen en función de esa moral confuciana. Pero negar la inspiración budista del comportamiento de los guerreros no me parece una afirmación sostenible. La violencia y la falta de compasión no son necesariamente negación de una fe budista.

Tras la derrota de las fuerzas rebeldes en Heiji, Nobuyori huye acompañado por Shikibu Tayu Sukeyoshi. Un grupo de monjes los encuentra y exclama: “These are

fugitives. Let's knock them down, seize them, and send them off to Rokuhara⁴³” (Chalitpatanangune 1987, 125). A lo que Sukeyoshi replica:

“We are just ordinary warriors of no importance-not great generals at all. You would gain nothing by putting an end to our lives. Furthermore, it is apparent that you are monks who conduct funerals. If you destroy life, you will bear the sin of departed spirits. Please take our clothes and weapons, but spare our life⁴⁴” (Chalitpatanangune 1987, 126).

El pasaje es valioso en tanto permite comprender la artificialidad de esa fractura entre la piedad budista y la moralidad de los guerreros. Los monjes mismos son partícipes activos de la política y de la guerra. Para salvar su vida, los prófugos deben recordarles a los monjes que quitarles la vida es un pecado. El incidente acaba, con los monjes robándoles las ropas y las armas y regresando a su templo.

Sukeyoshi entonces exclama: “Things like this would not happen if it were not the result of karmic retribution⁴⁵” (Chalitpatanangune 1987, 126). Nobuyori trata de calmar a su acompañante restándole importancia al asunto y evitando que piense en que están recibiendo un castigo merecido.

En un pasaje un poco posterior, luego de que Nobuyori es ejecutado, un monje se aproxima a su cadáver. La gente cree que es un antiguo servidor que va a ver el final de su señor. Pero de repente le grita al cuerpo decapitado del antiguo consejero: “You wretch

⁴³ “Estos son fugitivos. Vamos a derribarlos, capturarlos y enviarlos a Rokuhara”

⁴⁴ “Solo somos guerreros ordinarios sin importancia, no somos grandes generales en absoluto. No ganarían nada poniendo fin a nuestras vidas. Además, es evidente que son monjes que dirigen funerales. Si destruyen vida, llevarán el pecado de los espíritus difuntos. Por favor tomen nuestras ropas y armas, pero perdónennos la vida”.

⁴⁵ “Cosas como esta no pasarían si no fuera el resultado de la retribución kármica”.

(...) My inherited land was unjustly usurped by you (...) In karmic retribution, your head has been cut off and you have been put to shame before my eyes⁴⁶” (Chalitpatanangune 1987, 128).

La escena es bastante violenta y grotesca, ya que el monje golpea varias veces el cadáver decapitado. Retribución kármica y venganza personal se confunden, y esto permite comprender que estos preceptos budistas entendidos de esta manera laxa y simplista son perfectamente compatibles con la moralidad de los guerreros.

Los preceptos budistas son un sostén de las enseñanzas de estos dos *gunki monogatari*, Aunque puestos en función de la ética confuciana, son claves para lograr una coherencia dentro del objetivo moralizador. La falta obtiene siempre en esta vida o la próxima un castigo kármico. La fuerza de ese recurso retórico es poderosa. Si eres mal hijo, mal vasallo, mal súbdito, tendrás un castigo. El destino de Yoshitomo y Nobuyori se presenta en el imaginario colectivo como ejemplo de lo que no se debe hacer. La historia se usa como recordatorio de qué sucede cuando se obra incorrectamente.

La influencia budista en la narrativa no debe ser sorprendente. Como quedó demostrado anteriormente, existen distintas evidencias que parecen probar las relaciones de estos *gunki monogatari* con monjes y templos budistas. Con los datos existentes es demasiado pretencioso afirmar que son estos los únicos patrocinadores y/o autores de estos. De hecho, todo parece indicar que se trata de un proceso creativo más complejo. De cualquier forma, lo que sí es innegable es la inspiración budista de los textos.

⁴⁶ “Desgraciado (...) Mi tierra heredada fue usurpada indebidamente por ti (...) En retribución kármica, tu cabeza ha sido cortada y has sido avergonzado ante mis ojos”.

Capítulo IV: Los *emakimono*

Las fuentes existentes

Constituyó un desafío en el proceso de investigación analizar las versiones visuales de estas obras. Esto se debe a que fueron los *emaki* los que tuvieron más dificultades para preservarse. Solamente tres *emaki* se han preservado relativamente bien y los tres corresponden al *Heiji monogatari*. Esto evidentemente supone un desbalance considerable de las fuentes. Lo idóneo para el estudio hubiese sido contrastar cada pasaje de los textos con las fuentes visuales. Sin embargo, solo es posible hacerlo en cierta medida con algunos momentos puntuales del *Heiji monogatari*.

Penelope E. Mason, quien realizó un estudio doctoral (Mason 1977) dedicado específicamente a los *emaki* de *Hōgen* y *Heiji*, sostiene que es posible a partir de versiones posteriores a la época Kamakura intuir el contenido de los *emaki* más antiguos. Estas versiones pueden incluir ilustraciones recreadas en abanicos y biombos. Algunos estudios como el de Mason intentan reconstruir los *emaki* desaparecidos. Sin embargo, mi intención no es replicar este tipo de ejercicios. Más bien, en esta investigación antes que adentrar el estudio en el camino de la especulación, preferí centrar la mayor parte del análisis en los rollos existentes. Únicamente analicé aquellos que con certeza son reconocidos como pertenecientes a la época Kamakura.

Los *emaki* existentes en la actualidad son los siguientes: *El ataque nocturno al Palacio de Sanjō* (*Sanjō-den yōchi no maki*, 三条殿夜討の巻), el *Shinzei emaki* (*Shinzei no maki*, 信西の巻) y la *Visita Imperial a Rokuhara* (*Rokuharagyōkō*, 六波羅行幸巻).

El primero es parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Boston, el segundo

pertenece al Museo Sekaidō en Tokio y el tercero está ubicado en el Museo Nacional de Tokio. Existe un cuarto *emaki* del que solo quedan fragmentos, uno de ellos está en una colección pública, Yamato Bunkakan, el resto está en colecciones privadas en Japón y Estados Unidos (Mason 1977, 160). Este es conocido como el *emaki* de la *Batalla de Rokuhara* (*Rokuhara gassen no maki*, 六波羅合戦の巻). Se sabe de la existencia de un quinto *emaki* dedicado a la Batalla de la Puerta Taiken a partir de una copia temprana de la misma que se ha preservado. Lamentablemente estos dos *emaki* no serán parte de mi estudio. En el primer caso por el grado de fragmentación del propio rollo y la dificultad para acceder a lo poco que se ha conservado. En el caso de la copia del quinto rollo, únicamente pude acceder a la reproducción de este en los anexos de la tesis doctoral de Mason. Es una reproducción de baja resolución, en blanco y negro, en la cual la escena es a penas comprensible. Dadas estas circunstancias, preferí centrarme en los tres rollos de la época Kamakura mejor preservados, que además cuentan con digitalizaciones de considerable calidad.

Los *emaki* desaparecidos y su legado: el caso del *Hōgen monogatari emaki*

Lamentablemente no se ha conservado ninguno de los *emaki* de la época Kamakura que narraban los acontecimientos de Hōgen. Por otra parte, tampoco se disponen de todos los *emaki* de los sucesos de Heiji. Muchos especialistas están convencidos de que las recreaciones posteriores de los sucesos de Hōgen y también de Heiji tuvieron precedentes que debieron crearse en la propia época Kamakura.

En *Kammon Gyoki*, el diario de Gosukō-In del siglo XV ya mencionado anteriormente, se encuentra la siguiente información:

Shigenka came by and brought a box of Hōgen pictures, the first five scrolls (...) They are kept in the north valley of the western precinct [of Enryakuji]. They may have been painted by a Takuma [master], so I was told: they belong to a secret collection on the mountain top. The Heiji pictures are housed on the lower southern slopes of the western precinct. It is said that they were painted by a [professional] city artist. They too are excellent paintings. They are in a secret collection and outside of an imperial order or a request from the retired emperor, they do not leave the collection⁴⁷ (Mason 1977, 65).

Si se asume que esta fuente ofrece información veraz, se pueden obtener una serie de conclusiones importantes. La primera es que parece haber existido un vínculo entre los *emaki* de Hōgen y Heiji, que es considerablemente antiguo. Murase Miyeko sostiene que todas las fuentes literarias las tratan como piezas compañeras (Murase 1967, 199). No obstante, solo menciona a *Kammon Gyoki* y no menciona ninguna otra fuente en la que basa esa afirmación.

Otra conclusión es que al parecer los primeros *emaki* no fueron creados por el mismo pintor. Los de *Hōgen* fueron obra de algún artista de la escuela Takuma. Esta era una escuela de pintura budista, particularmente activa en la época Kamakura. En el caso de los *emaki* de Heiji fueron creación de un artista profesional, no asociado a la escuela Takuma. Lo cual indicaría que no debían ser estos *emaki* semejantes.

⁴⁷ Shigenka vino y trajo una caja de pinturas de Hōgen, los primeros cinco rollos (...) Se guardan en el valle norte del recinto occidental [de Enryakuji]. Es posible que hayan sido pintados por un Takuma [maestro], así que me dijeron: pertenecen a una colección secreta en la cima de la montaña. Las pinturas de Heiji se encuentran en las laderas más bajas del sur del recinto occidental. Se dice que fueron pintados por un artista [profesional] de la ciudad. También son excelentes pinturas. Están en una colección secreta y fuera de una orden imperial o una petición del emperador retirado, no salen de la colección.

Finalmente, el dato de que los rollos de *Hōgen* estaba preservados en la cima del Enryakuji, mientras que los de Heiji no, podría ser indicativo de que los primeros eran más apreciados. Y como especula Penelope E. Mason, esto podría haberlos hecho menos accesibles y quizás esta sería la explicación para entender por qué no ha sobrevivido ninguno (Mason 1977, 65).

Sin embargo, de igual manera que las versiones literarias, la tradición pictórica de *Hōgen* y *Heiji* logró transmitirse a generaciones posteriores. Un grupo de biombos y abanicos de la época Edo es continuador de ese legado. Es conocido que un famoso pintor llamado Tawaraya Sōtatsu (俵屋宗達, ¿1570-1640?), así como sus seguidores, decoraron muchos abanicos con los sucesos de Heiji. Una parte importante de ellos se encuentran en la Colección de la Casa Imperial y en colecciones privadas en Japón.

La importancia de los biombos tardíos es que podrían ofrecer una aproximación a las imágenes de los *emaki* perdidos de *Hōgen*. Es notorio que algunos de estos biombos combinaban escenas de *Hōgen* y *Heiji*. Posiblemente el más famoso de todos es el presente en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (*The Metropolitan Museum of New York*). La representación del viaje del emperador a Rokuhara, la batalla de Rokuhara y la batalla de la Puerta de Taiken en este biombo se asemeja al *emaki* de Heiji, por esto para Murase podría ser incluso una copia directa (Murase 1967, 203). Esto abriría la posibilidad de que también los paneles donde se representan los sucesos de *Hōgen* hayan sido replicados. Lo mismo podría ocurrir con las representaciones posteriores de los *emaki* perdidos de Heiji.

Sin embargo, importantes elementos pueden ser modificados en los biombos. Un episodio en que Kiyomori se coloca el casco de revés para enfatizar su cobardía, aparece representado en el biombo del Museo Metropolitano. Pero es una incorporación tardía

que no responde a las versiones más antiguas de la historia. Murase reconoce que existe un complejo problema de relación entre los *emaki* de Kamakura, los abanicos y este



Figura 1: Detalle del biombo del Museo Metropolitano de Nueva York. Fuente: Murase 1967.

La imagen representa la mansión de Kiyomori en Rokuhara. Kiyomori aparece al extremo derecho de la imagen con su casco de revés.

biombo. En dos abanicos se representa a Kiyomori con su casco bien puesto, en otro sí aparece con el caso de revés, mientras que en el *emaki* de Kamakura su casco está derecho. El biombo en cambio, sí lo representa con el casco colocado incorrectamente (Figura 1) (Murase 1967, 204).

Esto puede significar un sinnúmero de posibilidades. Los artistas de Edo pudieron contar con distintos referentes para copiar, algunos posiblemente posteriores a Kamakura, o realizaban aportes narrativos en base a lo que conocían de los sucesos y a sus propias interpretaciones. No hay razones suficientes para asumir que solamente viendo los paneles dedicados a *Hōgen* o a las partes faltantes de las representaciones de *Heiji* se puede tener una idea demasiado fidedigna de las representaciones de la época Kamakura.

Como el objetivo de esta investigación está centrado en la construcción de la memoria histórica en la época Kamakura y además este ejercicio académico tiene ciertas limitaciones de extensión y tiempo, no consideré adecuado incluir en el análisis a ninguna representación visual posterior a la época Kamakura. Es un panorama sumamente complejo de representaciones, qué requeriría un acceso a un número mayor de fuentes, de las cuales varias de ellas no son fácilmente accesibles. Quizás un estudio posterior me podría permitir valorar las conexiones de estas representaciones visuales con los *emaki* desaparecidos de Kamakura.

En los siguientes epígrafes de este capítulo, me centraré en describir y destacar los principales elementos presentes en la narrativa visual de los tres principales *emaki*. Así mismo analizaré los elementos de continuidad y ruptura entre la narrativa visual y los textos existentes del *Heiji monogatari*.

El ataque nocturno en el Palacio de Sanjō

El ataque nocturno en el Palacio de Sanjō es posiblemente la representación visual más famosa de los sucesos de Hōgen y Heiji. Básicamente narra un pasaje central de la rebelión de Heiji. El rollo describe el ataque de Nobuyori, Yoshitomo y sus tropas al Palacio de Sanjō donde se encontraba Go-Shirakawa. Un texto acompaña las escenas del ataque. Este funciona como una especie de síntesis de lo mostrado:

It was about the hour of the ox [two o'clock in the morning] when Lord Nobuyori, accompanied by a force of several hundred men, called at the Sanjō Palace, the residence of the ex-Emperor, and spoke as follows: “Having been informed that Your Majesty intends to slay me, I am about to flee to the East. Yet how sad I feel to part from Your Majesty and to leave the capital so abruptly, after having served so long at your side and enjoyed Your Majesty's special favor!”

Whereupon the ex-Emperor exclaimed: “What do I hear? Who would wish to slay you?” But even before His Majesty finished speaking the soldiers brought close a royal carriage. Saying to His Majesty, “Pray enter the carriage quickly”, Nobuyori ordered his men to set fire to the palace. Thus forced, His Majesty entered the carriage and with him was placed the Princess Josaimonin. It was Lord Moronaka who brought forward the royal carriage. Nobuyori, Yoshitomo, Shigenari, the *Sado-Shikibu-tayu*, Minamoto no Mitsumoto, the *Kebiishi*, Suézané, former *Kebiishi*, surrounding the carriage, conducted the royal personages to the Imperial Palace and imprisoned them in the Office of Imperial Archives, where Shigenari and Mitsumoto remained on guard. Meanwhile the rebel soldiers had surrounded the Sanjo Palace on four sides and had set fire to it. Those who tried to escape were shot or slain. Many, in the hope of saving their lives, threw themselves into a well. Court ladies of all ranks, with their young maids, shrieking in terror, dashed out only to fall and be trampled by horses and kicked by men. The horror of the scene defied description. Countless lives were lost⁴⁸ (Tomita 1925, 53).

⁴⁸ Era aproximadamente la hora del buey [las dos de la madrugada] cuando el Señor Nobuyori, acompañado por una fuerza de varios cientos de hombres, llamó al Palacio de Sanjō, la residencia del ex-Emperador, y dijo lo siguiente: “Habiendo sido informado de que Su Majestad tiene la intención de matarme, estoy a punto de huir hacia el Este. Sin embargo, ¡cuán triste me siento al separarme de Vuestra Majestad y dejar la capital tan abruptamente, después de haber servido tanto tiempo a vuestro lado y disfrutado del especial favor de Vuestra Majestad!” Entonces el ex-Emperador exclamó: “¿Qué oigo? ¿Quién querría matarte?” Pero incluso antes de que Su Majestad terminara de hablar, los soldados acercaron un carruaje real. Diciendo a Su Majestad: "Por favor, entre rápidamente en el carruaje", Nobuyori ordenó a sus hombres que prendieran fuego al palacio. Así obligado, Su Majestad subió al carruaje y con él se colocó la Princesa Josaimonin. Fue el Señor Moronaka quien adelantó el carruaje real. Nobuyori, Yoshitomo, Shigenari, el Sado-Shikibu-tayu, Minamoto no Mitsumoto, el Kebiishi, Suézané, ex Kebiishi, rodearon el carruaje, condujeron a los personajes reales al Palacio Imperial y los encarcelaron en la Oficina de Archivos Imperiales, donde Shigenari y Mitsumoto permanecieron en guardia. Mientras tanto, los soldados rebeldes habían rodeado el Palacio Sanjō por los cuatro costados y le habían prendido fuego. Los que intentaron escapar fueron fusilados o asesinados. Muchos, con la esperanza de salvar sus vidas, se arrojaron a un pozo. Damas de la corte de todos los rangos, con sus jóvenes doncellas, gritando de terror, salieron corriendo solo para caer y ser pisoteadas por caballos y pateadas por hombres. El horror de la escena desafiaba toda descripción. Se perdieron innumerables vidas (Tomita 1925, 53).

El rollo que no es particularmente extenso muestra lo descrito aquí en el texto, pero lo enriquece con disímiles detalles. Se puede seguir un orden de derecha a izquierda. A la



Figura 2: Detalle de El ataque nocturno en el Palacio de Sanjō. Fuente: Reproducción digital de la Universidad de Princeton <https://etc.princeton.edu/heijiscroll/>

Los rebeldes en el Palacio de Sanjō, se observa a Nobuyori al frente y sobre una plataforma justo en la entrada. El carruaje que transportaría Go-Shirakawa está en el centro de la imagen. Como se observa, la arquitectura delimita la escena.

derecha, los comienzos de la rebelión. Más hacia el centro, se encuentra Nobuyori, rodeado de sus fuerzas. Va vestido con armadura sobre una plataforma en la entrada del palacio. Al lado de la plataforma se encuentra al carruaje en el que fuerzan a Go-Shirakawa a entrar (Figura 2). Yoshitomo se encuentra cerca del carruaje también en completa armadura.

En una escena claramente delimitada por los muros de palacio, se observa a un guerrero asesinando a un hombre sin piedad con lo que parece una *naginata*⁴⁹ (薙刀).

⁴⁹ Era un arma de asta empleada en Japón. Estaba compuesta por una asta, usualmente de madera, que llevaba aparejada una hoja cortante en la punta. En muchas traducciones se refiere a ella como el equivalente de una alabarda. En realidad, difería mucho de las alabardas europeas, ya que estas en ocasiones podían tener punta y su hoja podía asemejarse a la de un hacha. La *naginata* no contaba con estas características.

Unas mujeres se encuentran arrinconadas en pose temerosa mientras contemplan la escena (Figura 3).

Aunque representado una única vez, el palacio parece mostrar distintos momentos temporales. Por un lado, la llegada de los rebeldes, la violencia dentro de palacio y los



Figura 3: Detalle de El ataque nocturno en el Palacio de Sanjō. Fuente: Reproducción digital de la Universidad de Princeton <https://etc.princeton.edu/heijiscroll/>

Un guerrero comete un asesinato al interior del palacio en frente de un grupo mujeres temerosas.



Figura 4: Detalle de El ataque nocturno en el Palacio de Sanjō. Fuente: Reproducción digital de la Universidad de Princeton <https://etc.princeton.edu/heijiscroll/>

Representación de la masacre en las afueras del Palacio de Sanjō. Un inmenso incendio ocupa un rol central en la imagen.

momentos finales en que este es incendiado. Desde una perspectiva general, transmite la sensación de estar rodeado. Como el incendio es posterior, las llamas se encuentran a la izquierda. Mientras que en los momentos anteriores el palacio no se ve rodeado por las llamas.

Las llamas y el intenso humo ocupan un lugar central en el *emaki*. Es posiblemente el elemento que más capta la atención tan pronto se dirige una mirada al rollo. Es la representación por excelencia del caos (Figura 4).

Más hacia la izquierda hay una representación de los guerreros marchándose de palacio. Dejan a su paso un panorama desolador (Figura 4). Varios muertos y heridos yacen en el suelo. Ya hacia las afueras el grueso de las fuerzas rebeldes acompaña al carruaje donde va Go-Shirakawa. Esta vez Nobuyori aparece en ropa de cortesano, mientras Yoshitomo continúa vestido con su armadura.

No es de extrañar que el autor o autores de este rollo hayan tenido acceso a alguna versión textual del *Heiji monogatari*. Si se compara con el *Yōmei-Gakushūin*, incluso la hora del ataque coincide. Fue a la hora del buey. Curiosamente, en el *Kotohirabon* que Sieffert traduce, se dice que fue a la hora de la rata. Igualmente, en la traducción de Reischauer se indica que fue a la hora de la rata. Es un dato no determinante y fácilmente propenso a introducirse erróneamente. Pero quizás podría indicar proximidad del rollo con respecto a las versiones textuales más antiguas.

La frase de Nobuyori a Go-Shirakawa aunque no es literal, en esencia contiene los elementos centrales del relato. Así se expresa Nobuyori en el *Yōmei-Gakushūin*:

For years, I have enjoyed Your Majesty' s favor far more than other people,
but I have heard that because of Shinzei' s slander, I am to be punished with death.

To save my poor life, I intend to go down to the Eastern Provinces⁵⁰
(Chalitpatanangune 1987, 63).

La descripción de la captura del emperador retirado es similar. Se menciona igualmente a la princesa. Los escoltas son también mencionados: Yoshitomo, Mitsuyasu, Mitsumoto, Shigenari y Suezane. La descripción continúa así:

The situation at the Sanjō Palace was indescribable. Every gate was besieged by soldiers, and raging flames rose from the places where fires had been set, filling the void above as a fierce wind swept the smoke aloft. Whether senior noble, ordinary noble, or lady-in-waiting, whoever was thought to be of Shinzei's family was shot down or slashed to death. If they sought to escape the fire, they were met by arrows; if they sought to avoid the arrows, they were consumed by fire. Those who quailed before the arrows and were terrified by the fire jumped into a well. But those on the bottom drowned in the water, and those on top were buried by ash and embers from the multitude of buildings burning in the violent wind, and not a single one of them was saved⁵¹ (Chalitpatanangune 1987, 62-63).

La recreación en el *emaki* no es exacta, pero indiscutiblemente se asemeja mucho. Al menos capta la esencia caótica y dantesca. Un pasaje que al menos en el rollo existente no aparece, es el relacionado con el ataque a la casa de Shinzei, y la masacre que

⁵⁰ Durante años, he disfrutado del favor de Su Majestad mucho más que otras personas, pero he oído que debido a las calumnias de Shinzei, seré castigado con la muerte. Para salvar mi pobre vida, pretendo ir a las Provincias Orientales.

⁵¹ La situación en el Palacio Sanjō era indescriptible. Todas las puertas estaban sitiadas por soldados, y furiosas llamas se elevaban de los lugares donde se habían encendido fuegos, llenando el vacío de arriba mientras un viento feroz levantaba el humo. Ya sea un noble mayor, un noble ordinario o una dama de honor, quienquiera que se pensara que era de la familia de Shinzei fue derribado o acuchillado hasta la muerte. Si trataban de escapar del fuego, se encontraban con flechas; si trataban de evitar las flechas, eran consumidos por el fuego. Los que temían por las flechas y estaban aterrorizados por el fuego, saltaron a un pozo. Pero los de abajo se ahogaron en el agua, y los de arriba quedaron sepultados por la ceniza y las brasas de la multitud de edificios que ardían con el violento viento, y ni uno solo de ellos se salvó.

ocasionan ahí los rebeldes. Las distintas versiones aluden a esto, y no se puede contemplar en el rollo. Para Mason posiblemente se trate de una sección perdida (Mason 1977, 179).

Independientemente de esto, el *emaki* es bastante fiel a los relatos textuales. Sin embargo, es en los detalles y en el énfasis donde parece diferir de las versiones escritas. Las representaciones de los rostros cuentan una historia un tanto distinta.

Hay muchos guerreros con facciones grotescas. Se observan desde labios gruesos, barbas descuidadas, miradas salvajes... Las expresiones de satisfacción ante el caos desatado son frecuentes. Hay una posible intención de envilecer a estos guerreros (Figura 5).



Figura 5: Detalle de El ataque nocturno en el Palacio de Sanjō. Fuente: Reproducción digital de la Universidad de Princeton <https://etc.princeton.edu/heijiscroll/>

Representación de los guerreros alejándose del palacio. Sus facciones son notablemente grotescas en comparación con los rasgos faciales apacibles de las cabezas cortadas en sus naginata.

Ikeda Shinobu analizó el *emaki* desde una perspectiva de género y las contrastó con la representación de las mujeres, las cuales son mucho más notables en el *emaki* que en los textos (Ikeda 2003). Las mujeres están representadas en varias escenas. A diferencia de los guerreros sus facciones son menos claras. Expresiones corporales reflejan su miedo, su dolor, etc. Sus ropas dan información de su estatus. Pero la poca delimitación de sus

facciones expresa la atribución de una serie de funciones subordinadas que le atribuye el autor del rollo. Para Ikeda Shinobu, las mujeres tenían dos funciones en esta pintura: la estimulación erótica de los hombres y la exaltación de la barbarie en los incidentes de Heiji.

Las mujeres están siendo masacradas y violentadas por los guerreros. Dos mujeres incluso son mostradas desnudas. Sus senos son claramente visibles. Por esto Ikeda Shinobu remarca el elemento erótico. Un tipo de representación que no está ausente incluso en las pinturas budistas. Es plausible considerar que las mujeres son empleadas como víctimas por el autor, como un recurso para resaltar el caos, pero es bastante cuestionable el uso erótico que plantea Ikeda.



Figura 6: Detalle de El ataque nocturno en el Palacio de Sanjō. Fuente: Reproducción digital de la Universidad de Princeton <https://etc.princeton.edu/heijiscroll/>

Los cadáveres parecen amontonarse en una especie de pozo y de bajo de vigas del palacio. Al centro una mujer yace en el suelo mientras un jinete pasa sobre ella, sus senos están al descubierto.

En la marcha de partida, un grupo de guerreros portan cabezas cortadas en sus *naginata*. Las cabezas presumiblemente de cortesanos contrastan por la delicadeza y serenidad de sus facciones con la rudeza de los guerreros (Figura 5).

Esto puede indicar que quizás el autor del rollo no era un simpatizante de los guerreros, y que incluso podía tener relaciones con la corte o ser él mismo un aristócrata. Según el diario de Gosukō-In, los *emaki* de Heiji fueron creación de un artista de la ciudad. Por lo que tendría entonces pleno sentido, de asumirse que se trate del mismo rollo. De las víctimas representadas, todas parecen ser mujeres o nobles de bajo rango por la vestimenta. Todo esto podría indicar que hay una visión que evita humillar demasiado a la corte y que es cuestionadora de la violencia de los guerreros.

Existe una posibilidad de que la narrativa de *Heiji* estuviera siendo construida desde diferentes ópticas e intereses de clase. Hay claros elementos de confluencia entre los textos y el *emaki*, el caos y la violencia injustificada es criticada en todas las versiones. Los elementos y personajes históricos principales parecen también coincidir. Sin embargo, en los matices el *emaki* parece mostrar una perspectiva algo distinta, posiblemente vinculada a intereses diferentes.

Shinzei emaki

Este rollo narra una serie de acontecimientos relacionados con Shinzei, el cortesano que rivalizaba con Nobuyori. Los sucesos descritos en el *emaki* están situados justo después del ataque al Palacio de Sanjō.

Parte del texto que contiene el *emaki* dice lo siguiente:

Shinzei was of the Southern [branch of the Fujiwara] family and was a Professor [at the University] and became the son of [was raised as an adopted son by] Takashina Tsunetoshi. However, he did not carry on the great work [of scholarship of his family], nor did he take the post of a Confucian scholar. He also did not become a Controller, claiming the post was not handed down in his family. His sons,

however, held simultaneously with their other posts those of the “Three Lords”, were ranked among the seven Controllers, desecrated [by their presence the post of] Middle Commander and Lesser Commander, and became nobles.

However, his life was in immediate danger, and on the tenth day he secretly fled from the capital. It was said that he had gone to Nara, but in the mountains on the Northern borders of the Province of Iga he committed suicide and he was buried. Retainers of Izumo no Zenji Mitsuyasu sought for him and, digging him up, severed his head and brought it back⁵² (Mason 1977, 195-196).

La descripción si bien no es idéntica a lo encontrado en el *Yōmei-Gakushūin* es bastante próxima en esencia. La referencia a algo tan específico como lo indigno que eran los hijos de Shinzei para ocupar sus cargos, la aproxima a la versión más antigua consultada (Chalitpatanangune 1987, 65), pues no la hallé en las otras posteriores. En principio, esto podría ser un indicador de que el artista tuvo acceso a una versión antigua del texto. El hecho de que algunas versiones textuales posteriores no lo contengan es siempre difícil de explicar. Algo tan azaroso como que los autores posteriores no le confirieron importancia es una posibilidad. Pero también puede tratarse de cambios de enfoque, de intereses diferentes mediando en la narrativa.

⁵² Shinzei era de la familia del Sur [rama de la familia Fujiwara] y fue profesor [en la Universidad] y se convirtió en hijo de [fue criado como hijo adoptivo por] Takashina Tsunetoshi. Sin embargo, no continuó la gran obra [de erudición de su familia], ni asumió el cargo de erudito confuciano. Tampoco se convirtió en Controlador, alegando que el cargo no se transmitió en su familia. Sus hijos, sin embargo, ocuparon simultáneamente con otros puestos los de los "Tres Señores", fueron clasificados entre los siete Controladores, profanaron [por su presencia el puesto de] Comandante Medio y Comandante Menor, y se convirtieron en nobles.

Sin embargo, su vida corría peligro inmediato y al décimo día huyó en secreto de la capital. Se decía que había ido a Nara, pero en las montañas de la frontera norte de la provincia de Iga se suicidó y fue enterrado. Los sirvientes de Izumo no Zenji Mitsuyasu lo buscaron y, desenterrándolo, le cortaron la cabeza y la trajeron de vuelta.

Tras el texto introductorio se puede observar la primera escena. Cuando las noticias de lo sucedido en la madrugada se propagaron, muchos cortesanos y funcionarios se dirigieron al palacio imperial de manera desordenada. Esa es la primera imagen que ofrece el *emaki*, se observa el caos a las afueras de la puerta Taiken.

En la segunda escena se observa a un grupo de guerreros sentados. Varios cortesanos caminan entre ellos. Los guerreros están como expectantes, pero transmiten la sensación



Figura 7: Detalle del Shinzei emaki. Fuente: Repositorio East Asian Scroll Paintings <https://scrolls.uchicago.edu/view-scroll/142>

Posiblemente represente la reunión donde se destituyó los cargos a los hijos de Shinzei y se coordinaron detalles sobre la persecución de ese consejero.

de una fuerza que está ejerciendo presión con su mera presencia. Dos de ellos portan en sus *naginata* dos cabezas.

Las armaduras de varios de ellos se notan ensangrentadas. Evidentemente se trata de las mismas tropas que participaron en el ataque al Palacio de Sanjō. Los guerreros parecen esperar los resultados de una especie de reunión o consejo que está aconteciendo en la siguiente escena. Un muro divide las escenas, y uno de los *bushi* con expresión que denota curiosidad, voltea su cabeza disimuladamente hacia lo que sucede en la reunión. Este

guerrero le da continuidad a ambas escenas, estableciendo la conexión entre ellas. Los *bushi* parecen estar esperando el veredicto de la reunión.

Esta reunión es posiblemente aquella en que se decidió destituir de sus cargos a los hijos de Shinzei y se da la orden de ponerlos bajo custodia (Figura 7). Mason afirma que quien preside este encuentro en el patio es Korekata, Comisionado de la Policía (Mason 1977, 195).

El otro incidente está relacionado con la muerte de Shinzei. Puede observarse cómo es enterrado en las montañas. En otra escena, unos cinco soldados encuentran el cuerpo enterrado de Shinzei y le cortan la cabeza. Más hacia la izquierda los mismos soldados portan la cabeza en una *naginata* al parecer en camino a Kioto.

El texto aclara:

On the sixteenth it was said that Shinzei's head had been brought back to Mitsuyasu's Kaguragaoka residence, so Nobuyori and Korekata went there in the same carriage and identified it⁵³ (Mason 1977, 197).

Un grupo de guerreros rodea el carruaje en que va Nobuyori. El general Mitsuyasu parece realizar un gesto en que señala en dirección a la *naginata* que contiene la cabeza de Shinzei. En las versiones más antiguas no se menciona a Nobuyori ni a Yoshitomo en el proceso de inspección de la cabeza de Shinzei. Sin embargo, la escena del carruaje está claramente contenida en el *Kotohirabon* (Sieffert 2007, 205-206). Esto complejiza las relaciones entre texto y *emaki*. Esto abre varias posibilidades, incluidas la existencia de otras versiones del *Heiji* más antiguas alternativas a la consultada, la influencia de la

⁵³ Se dice que en el décimo sexto día la cabeza de Shinzei había sido traída a la residencia Kaguragaoka de Mitsuyasu, por lo que Nobuyori y Korekata fueron allí en el mismo carruaje y la identificaron.

oralidad en las obras, etc. Lo único es que sí es seguro es que como mismo los textos no se relacionan entre sí de manera lineal, parece imposible establecer una linealidad de texto a pintura, al menos con las versiones existentes.

El último pasaje es descrito por el siguiente texto:

On the seventeenth day, the Minamoto Secretary [of the Police Commissioners], Suketsune, and the other officials received the head of Shinzei at the broad river bed at Sanjo and took it through the great streets and fixed it to the gable of the western prison gate. Those who saw it wonder if this were a dream. He was nothing of a rebel and what indeed was the crime which merited having his head fixed to the prison gate? Was it the result of his karma determined by a former life? It was more than pitiful⁵⁴ (Mason 1977, 198).

La escena final y más significativa es la que representa a un grupo de personas contemplando la cabeza de Shinzei, la cual cuelga de una viga. Si existe una coincidencia notable entre el *emaki* y los distintos textos consultados es el carácter budista de la reflexión final. Shinzei, a pesar de su ambición personal, no es comprendido como un criminal que mereciera tal castigo. El pensamiento que se le atribuye al colectivo que observa su penitencia ejemplarizante es que solo los errores de una vida pasada podrían explicar su final.

⁵⁴ El decimoséptimo día, el secretario Minamoto [de los comisionados de policía], Suketsune y los demás oficiales recibieron la cabeza de Shinzei en el amplio lecho del río en Sanjō y la llevaron por las grandes calles y la fijaron en el frontón de la puerta de la prisión occidental. Quienes lo vieron se preguntaban si esto era un sueño. Él no era un rebelde en lo absoluto ¿cuál fue el crimen que ameritaba que le clavaran la cabeza en la puerta de la prisión? ¿Fue el resultado de su karma determinado por una vida anterior? Era más que lamentable.

La Visita Imperial a Rokuhara

Este *emaki* representa un episodio anterior a la batalla final entre los Taira y los Minamoto, pero sí un tanto posterior a la muerte de Shinzei. El texto que abre la historia plantea lo siguiente:

The emperor also went to Rokuhara. He disguised himself as a lady-in-waiting, doing his hair up [in feminine fashion] and donning several layers of robes. He mounted his carriage, which had been prepared on the North Grounds. The Imperial Consort was with him. When the soldiers guarding the Sakuhei Gate stopped them, Lord Korekata went up to them and said, “These are ladies-in-waiting going out. You should not have misgivings [about them]”. They, however, lifted up the hanging screens around the carriage with the tip of a bow and, raising a light overhead, peered within, but, since they [really seemed] to be ladies-in-waiting, they let them through.

The divine treasure sword had also been placed in the carriage. Nariyori had taken out and given them the Genjo and Suzuka [biwa]. They had attempted to carry away the sacred mirror, but retainers of Masakiyo had discovered them and detained them. Tsunemune and Korekata accompanied the Emperor in informal dress and with oak pins [holding the pendants of their headgear out of their way]. Since preparations had been made in advance, Yorimori and Shigemori came to meet them with several hundred mounted men. Only then did [the Emperor] feel safe⁵⁵ (Mason 1977, 200).

⁵⁵ El emperador también fue a Rokuhara. Se disfrazó de dama de compañía, se recogió el cabello [a la manera femenina] y se puso varias capas de vestidos. Montó en su carruaje, que había sido preparado en las Tierras del Norte. La consorte imperial estaba con él. Cuando los soldados que custodiaban la Puerta

La primera escena representa el momento en que los servidores del Emperador tratan de sustraer la caja que contiene el espejo sagrado. La escena está claramente delimitada

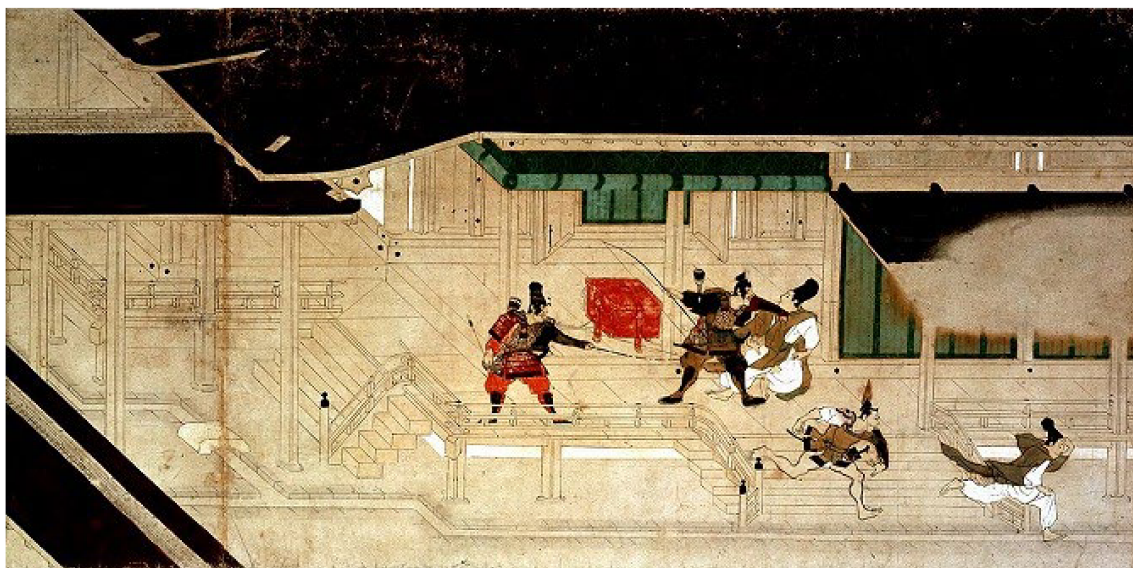


Figura 8: Detalle del emaki de la Visita Imperial a Rokuhara. Fuente: Museo Nacional de Tokio https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=other&colid=A9976&t=&lang=en

Momento en que los servidores del emperador intentan sustraer el espejo sagrado del palacio. Este se encuentra contenido en la caja roja al centro de la imagen.

por la arquitectura. Uno de los soldados sostiene a un cortesano por las vestiduras, mientras otro persigue a un cortesano que huye. En el centro del espacio está la caja. De color intensamente rojo, destaca sobre el entorno que es bastante descolorido (Figura 8).

Sakuhei los detuvieron, el Señor Korekata se acercó a ellos y les dijo: “Estas son damas de compañía que van a salir”. No deberían tener dudas [sobre ellas]”. Ellos, sin embargo, levantaron las pantallas colgantes alrededor del carruaje con la punta de un arco y, levantando una luz sobre su cabeza, miraron dentro, pero, como [realmente parecían] ser damas de compañía, las dejaron pasar.

La espada del tesoro divino también se había colocado en el carruaje. Nariyori había sacado y le había dado el Genjo y la Suzuka [biwa]. Intentaron llevarse el espejo sagrado, pero los sirvientes de Masakiyo los descubrieron y los detuvieron. Tsunemune y Korekata acompañaron al Emperador con vestimenta informal y con alfileres de roble [manteniendo los colgantes de su casco fuera de su camino]. Dado que los preparativos se habían hecho con antelación, Yorimori y Shigemori fueron a su encuentro con varios cientos de hombres a caballo. Solo entonces [el Emperador] se sintió seguro.

La segunda escena ocurre cerca de la Puerta Sakuhei. Un grupo de soldados inspecciona el carruaje donde va el emperador disfrazado. Korekata, quien se ha cambiado de bando, distrae y desorienta a los guardias para que no se percaten quién va en el carruaje (Figura 9).

La siguiente escena está relacionada con el encuentro del carruaje del emperador con las tropas de los Taira. Shigemori, Yorimori y las tropas escoltan al emperador. Posteriormente un texto de dos líneas expresa lo siguiente: “At the hour of the dragon [seven to nine A.M.] on the morning of the twenty-seventh, Bifukumon In likewise came to Rokuhara from the Hachijō Palace”⁵⁶ (Mason 1977, 202).

El texto introduce la llegada de otro carruaje a Rokuhara, el de la madre del emperador. Un grupo de personas escolta el carruaje a pie y a caballo. Según Penelope Mason, la repetición de dos escenas similares puede significar la intencionalidad de reforzar la idea



Figura 9: Detalle del emaki de la Visita Imperial a Rokuhara. Fuente: Museo Nacional de Tokio https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=other&colid=A9976&t=&lang=en

Los guerreros rebeldes inspeccionan el carruaje en que huye el emperador. Disfrazado de dama de compañía no es reconocido.

⁵⁶ A la hora del dragón [de siete a nueve de la mañana] en la mañana del día veintisiete, Bifukumon In también llegó a Rokuhara desde el Palacio Hachijō.

de que todas las fuerzas pro-imperiales y pro-Taira se están reuniendo en Rokuhara (Mason 1977, 202). La tercera escena es introducida por el siguiente texto:

“The Emperor has already gone to Rokuhara. Hasten there you warriors, nobles, and courtiers who would be on his side”, announce Nariyori, The Archivist Lesser Controller of the Right, on command. Then the “Great Lord”, the Lord Chacellor, the Prime Minister, The Great Ministers of the Left and Right, The Great Inner Minister, and the other nobles, and Nobuyoshi, the Assistant Master of the Empress’s Household, Sanekuni, the Middle Commander and Director [of the Archivists’s Bureau], and the other courtiers, all came in a hurry⁵⁷ (Mason 1977, 203)

Un grupo de guerreros y cortesanos esperan sentados afuera de la mansión de Rokuhara. Múltiples carruajes vacíos evidencian que personajes de jerarquía están dentro de la casa. Los subalternos esperan pacientemente. No sucede demasiado en esta escena. Como ocurre con el *Shinzei emaki*, la mirada curiosa de un guerrero da continuidad entre las escenas. Su mirada al interior enuncia que esperan por lo que se decida dentro de la casa.

El texto final del *emaki* dice lo siguiente:

Narichika, the Echigo Middle Commander, whispered into the ear of Lord Nobuyori that, because the Emperor had gone to Rokuhara during the night, more and more soldiers were piling up at Rokuhara. “That certainly cannot be true”,

⁵⁷ "El Emperador ya se ha ido a Rokuhara. Apresúrense allí, guerreros, nobles y cortesanos que estarán de su lado", anuncia Nariyori, el Archivista Controlador Menor de la Derecha, al mando. Luego, el "Gran Señor", el Señor Canciller, el Primer Ministro, los Grandes Ministros de la Izquierda y la Derecha, el Gran Ministro Interior y los demás nobles, y Nobuyoshi, el Maestro Asistente de la Casa de la Emperatriz, Sanekuni, el Comandante Medio y Director [de la Oficina de Archiveros], y los demás cortesanos, todos llegaron de prisa.

said [Nobuyori], and he rushed about and looked, but the Emperor and the Imperial Consort were not to be found. Since the new Great Counselor and the Commissioner [of Police] also were gone, he was more than miserable. “You must remain silent and not let this matter be known”, he said in a trembling voice. “I have been duped by these men. What a distressing affair”. And saying this, he danced up and down in a manner [to invoke] divine protection, but only the floor boards resounded, and it was to no avail⁵⁸ (Mason 1977, 204).

En otra escena destacada por la arquitectura, dos personajes parecen conversar. Se trata de Narichika y Nobuyori. Hacia la izquierda, Nobuyori es representado dos veces más,

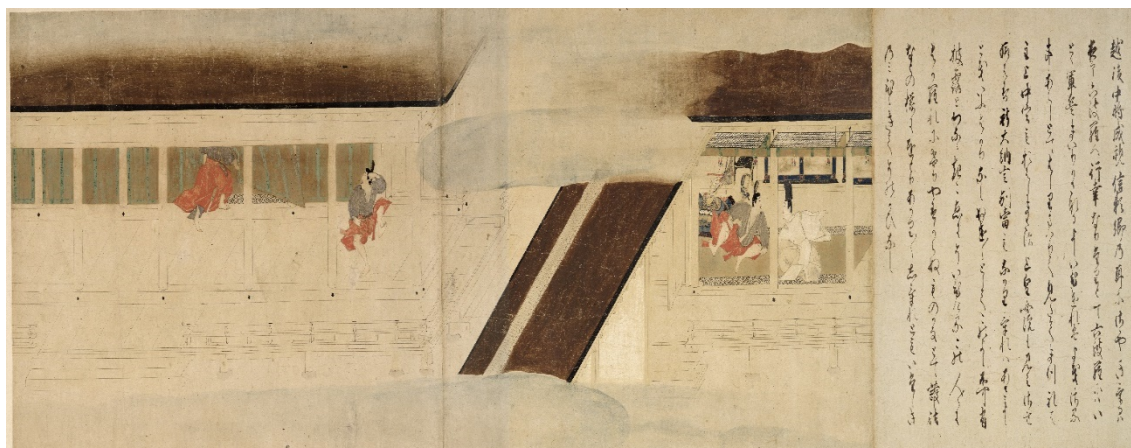


Figura 10: Detalle del emaki de la Visita Imperial a Rokuhara. Fuente: Repositorio East Asian Scroll Paintings <https://scrolls.uchicago.edu/view-scroll/143>

Nobuyori es informado de la huida del emperador. A la izquierda es representado corriendo con desesperación para constatar por sí mismo que el emperador en efecto no estaba ya en el palacio.

como indicando su desplazamiento a lo largo de un pasillo. Este va en búsqueda del emperador, debido a su incredulidad ante la noticia que le dio Narichika (Figura 10).

⁵⁸ Narichika, el Comandante Medio de Echigo, susurró al oído del Señor Nobuyori que, debido a que el Emperador había ido a Rokuhara durante la noche, más y más soldados se amontonaban en Rokuhara. "Eso ciertamente no puede ser cierto", dijo [Nobuyori], y se apresuró y miró, pero el Emperador y la Consorte Imperial no se encontraban. Dado que el nuevo Gran Consejero y el Comisionado [de Policía] también se habían ido, se sintió más que miserable. "Debes permanecer en silencio y no dejar que este asunto se sepa", dijo con voz temblorosa. "He sido engañado por estos hombres. ¡Qué asunto más angustiante! Y diciendo esto, bailó arriba y abajo de una manera [para invocar] la protección divina, pero solo resonaron los tableros del piso, y fue en vano.

La representación de la manera de correr de Nobuyori es un tanto peculiar. Levanta uno de sus pies de manera exagerada, mientras sube una mano a la altura de su cabeza (Figura 10). Su cuerpo queda de frente al observador, mientras la mirada del personaje se dirige en la dirección de su desplazamiento. Podría pensarse qué es simplemente un tipo de representación del acto de correr. Sin embargo, en este mismo *emaki* se encuentran otros personajes corriendo con prisa, en dirección a Rokuhara. Sus movimientos parecen más naturales y contrastan claramente con los de Nobuyori. No es ilógico pensar que Nobuyori es representado de manera patética intencionalmente. Quizás se buscaba provocar la risa en el público que contemplara la imagen. El pasaje en las versiones textuales no es particularmente risible, pero sí se ataca directamente a Nobuyori. Se menciona que estaba como de costumbre borracho y distraído entre masajes de cortesanas. Quizás los movimientos descoordinados de Nobuyori es una alusión a su estado de embriaguez. También el movimiento de Nobuyori podría ser una alusión a su baile de invocación del favor divino, pero de serlo se interrumpiría la sensación de continuidad de su desplazamiento, porque esto es algo que ocurre después de buscar al emperador. Igualmente me parece importante insistir en la posibilidad de que Nobuyori esté siendo representado como un personaje risible, ya que, en otros pasajes de las versiones textuales, es motivo de burlas por su cobardía y poca preparación para el combate.

Continuidad y ruptura entre la narrativa visual y la textual en la construcción de una memoria histórica

Luego de presentar de manera sintética el contenido de los *emaki*, así como introducir algunas problemáticas relacionadas con su análisis, es importante valorar en qué medida representan una continuidad o ruptura con las propuestas de las versiones textuales.

Como quedó demostrado, los autores de los *emaki* respetan en gran medida el contenido esencial de los textos. Los sucesos principales de los pasajes representados en los rollos guardan una evidente relación con los textos. Aunque es casi imposible determinar qué versiones los artistas tomaron como referente, así como también es difícil constatar en qué medida la oralidad marcó la narrativa visual.

Existen algunas variaciones de contenido entre los textos y las imágenes, pero es fundamentalmente en los detalles y el énfasis de los artistas, lo que permite afirmar que existen también elementos de ruptura. La narrativa visual no es continuista del todo.

Las caras salvajes de los guerreros en el *Ataque Nocturno en el Palacio de Sanjō*, posiblemente revelen una mirada mucha más crítica a los guerreros que aquella presentada por los textos. En las versiones escritas, los guerreros juzgados duramente son aquellos que violan principios éticos. Pero en ambos bandos en contienda, hay guerreros representados como claros héroes. Como es el caso de Akugenda. Este *emaki* transmite una sensación de barbarie generalizada en el grupo de guerreros de Nobuyori y Yoshitomo.

De ser cierto que un artista profesional, quizás asociado a la corte, haya creado ese *emaki*, tendría sentido que la mirada hacia el comportamiento de los *bushi* sea más severa. Es imposible tener la certeza de que esa sea la causa, pero sí constituye un cambio de perspectiva demasiado importante para juzgarlo como casual. Quizás solo se trate de un intento de transmitir la sensación de caos y desorden, tal como se presenta en los textos, pero no es improbable que detrás de los *emaki* de *Heiji* existan patrocinios e intereses diferentes.

Igualmente hay elementos discursivos originales que buscan generar ciertos efectos en el público, pero que no necesariamente contradicen la esencia de las versiones textuales.

El lugar destacado que ocupan las mujeres en el *Ataque Nocturno en el Palacio de Sanjō* es un ejemplo. Si bien no son tan destacadas en los textos, en el *emaki* para insistir en la crueldad de la violencia, se enfatiza en su representación. Otro caso es la manera patética en que Nobuyori es mostrado en la *Visita Imperial a Rokuhara*. La manera en que corre refuerza el carácter risible del personaje que sí se encuentra en los textos en otros pasajes.

En síntesis, hay una esencia narrativa relacionada con los hechos conocidos, que los *emaki* respetan en gran medida. Por otra parte, hay elementos sutiles pero que son claramente divergentes con los enfoques y perspectivas de las versiones textuales. Esto puede implicar que no necesariamente había una coincidencia de intereses de los autores y patrocinadores de los distintos textos y *emaki*. Finalmente, también hay una serie de licencias que se permiten los artistas para contribuir a una narrativa similar a la de los textos, pero que no están expresados literalmente en las versiones escritas.

Conclusiones

El *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* son dos obras insertadas en el proceso de transformación de las artes que sucede en la época Kamakura. Estas artes se ajustaron a los cambios sociales de su tiempo. Tras el ascenso de la clase guerrera, una serie de cambios transcendentales se sucedieron: el ascenso de una nueva clase, la reestructuración de las jerarquías sociales, un aumento notable de la violencia, etc. El *gunki monogatari* como género se moldea a los nuevos intereses, tópicos, gustos y principios éticos de Kamakura. En ese sentido el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari* reflejan esas transformaciones.

No obstante, más allá de reflejar los cambios de su época, estas obras fueron actores en la construcción de una memoria histórica colectiva que sirvió como sostén legitimador del nuevo orden social. El Bakufu y la nueva clase guerrera carecían de la legitimidad suficiente para sostener su dominación política y justificar la creciente usurpación de las funciones y competencias de la corte imperial. Había una necesidad de articular una narrativa histórica que respondiera a sus intereses, limpiara su imagen y mostrara sus paradigmas y perspectivas sobre el mundo.

Sin embargo, dado su carácter de obras dinámicas y colectivas, no existió nunca una coherencia y consistencia plena entre las distintas versiones textuales, orales y pictóricas. Hay matices que sugieren una pluralidad de intenciones e intereses detrás de cada versión. No es raro, si se tiene en cuenta que existieron en Kamakura otras manifestaciones historiográficas, nostálgicas del pasado, y no tan afines a los intereses de los guerreros, como fue el caso del *Gukanshō*. Monjes y aristócratas podían ser responsables de ofrecer esa otra visión de la historia. Es un hecho constatado que estos fueron actores implicados en la creación y difusión de estas obras, por lo que sus perspectivas también permeaban

el contenido de estas en sus diferentes versiones, y no siempre eran afines a los intereses de los guerreros. Este es el caso de *El Ataque Nocturno en el Palacio de Sanjō*, *emaki* en el cual es difícil encontrar una legitimación de la clase guerrera, ya que estos son retratados como salvajes que irrumpen en la civilizada y pacífica corte de Kioto.

A esa diversidad de perspectivas de la época Kamakura, hay que añadir las modificaciones que recibieron las obras con el tiempo. A lo largo de los siglos, distintas generaciones dialogaron con las obras y las enriquecieron. Es un diálogo que evidencia la forma dinámica en que toda sociedad construye su memoria histórica. Sin embargo, a pesar de la pluralidad de narrativas que constituyen al *Hōgen monogatari* y *Heiji monogatari*, es posible reconocer una serie de esencias. El tópico histórico, la persistencia de los elementos moralizantes confucianos, los cuestionamientos al caos y a la deslealtad, entre otros, le confieren unidad al conjunto de versiones textuales y pictóricas.

Por otra parte, es imprescindible comprender que no se puede afirmar que el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*, a pesar de su función legitimadora, sean obras historiográficas que constituyan una historia oficial del Bakufu, ni de ningún clan en particular. Hay héroes y antihéroes en todos los clanes y facciones en la narrativa, tanto entre los Taira, los Minamoto y los Fujiwara. Incluso la actuación imperial es enjuiciada en ocasiones por sus acciones. A diferencia de una historia oficial, la legitimación política no pasaba por exaltar a ciertas figuras o un determinado linaje, sino por la enunciación de los valores de la clase guerrera y de las terribles consecuencias de no seguir su paradigma moral. El *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*, ante todo, son obras aleccionadores y moralizantes.

Estas dos obras no solo registraron acontecimientos del pasado inmediato a Kamakura, sino que lo juzgaron y presentaron con el objetivo de extraer lecciones morales. El pasado

es utilizado como una fuente de aprendizaje. A través de él se muestran paradigmas de comportamiento, así como se presentan antivalores que deben evitarse.

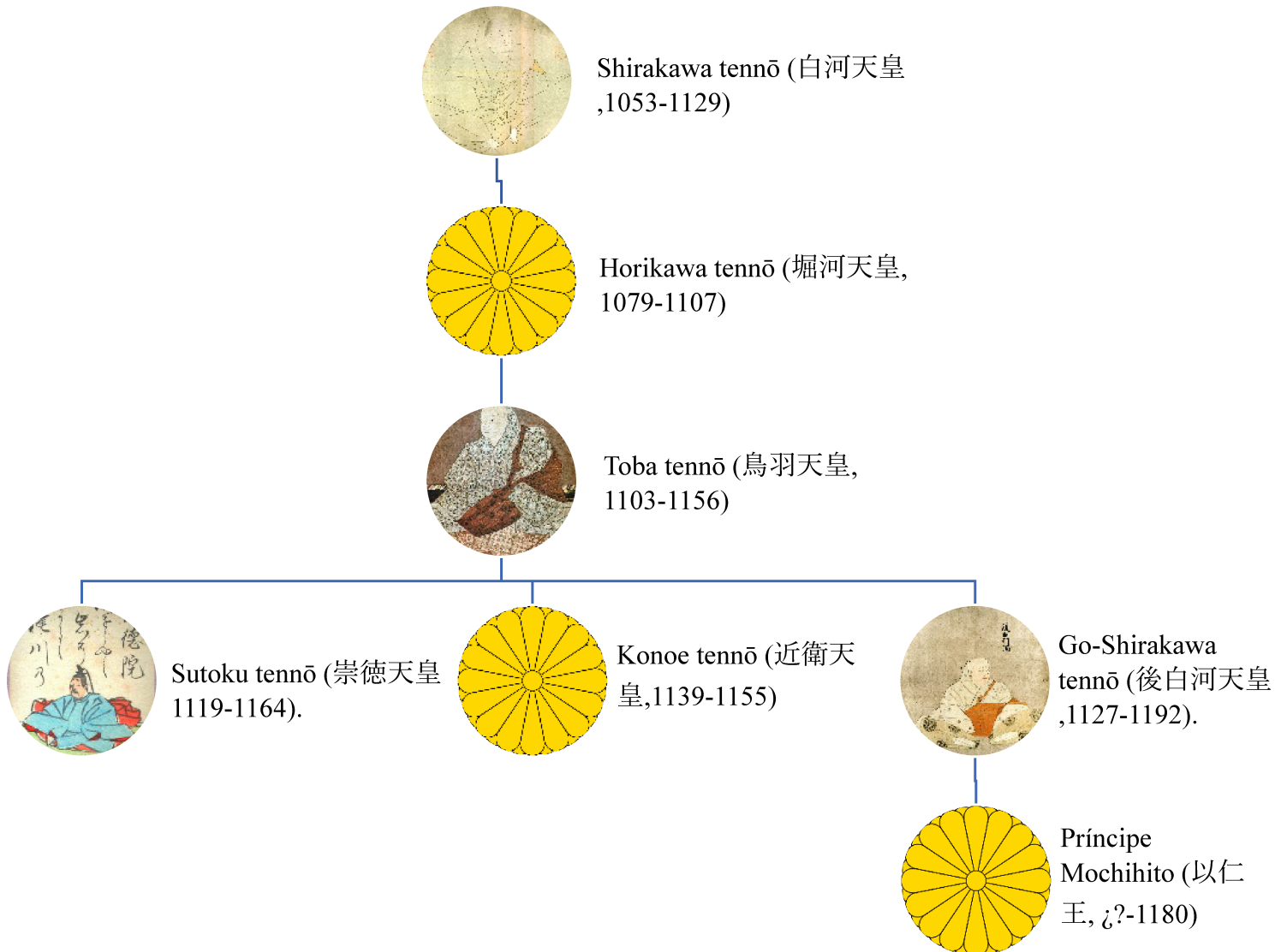
Los valores confucianos y budistas son las guías morales del universo de los guerreros de Kamakura, y mediante ellos se articula la narrativa histórica en el *Hōgen monogatari* y el *Heiji monogatari*. En la perspectiva pesimista del mundo, afín a las ideas del *mappō*, en la noción de la impermanencia de las cosas y la certeza de que la retribución kármica actuaba siempre, se evidencia la profunda inspiración budista de estas obras. A pesar de ello, la moralidad de la narrativa es fundamentalmente confuciana. En una sociedad que comenzaba a articular nuevos tipos de relaciones sociales basadas en el vasallaje, el confucianismo tenía unas bases doctrinales consistentes y funcionales para la clase guerrera. El sistema vasallático japonés a diferencia del que existió en Europa Occidental tenía un fundamento menos contractual y más familiar. Esto era funcional en tanto la familia japonesa no era tan dependiente de los lazos sanguíneos. La veneración del padre, y por ende al líder, y el respeto a las jerarquías sociales era de suma importancia para establecer un nuevo orden social en la época Kamakura.

En conclusión, los sucesos de Hōgen y Heiji, acontecidos en la época Heian fueron interpretados bajo los referentes éticos de Kamakura. Estas obras pretendían reflejar los peligros que acarrear las violaciones y el irrespeto al sistema familiar patriarcal y a las jerarquías establecidas. En el marco temporal de Kamakura, donde se estaba articulando una nueva forma de gobierno, la relevancia de un discurso histórico que condenara el caos y convocara al respeto del orden establecido es evidente. Este tipo de narrativa histórica era útil para la nueva élite gobernante del país y para la clase guerrera en general, pero también para el conjunto de una sociedad ansiosa por reencontrar la paz que se había quebrado desde los tiempos de la rebelión de Hōgen.

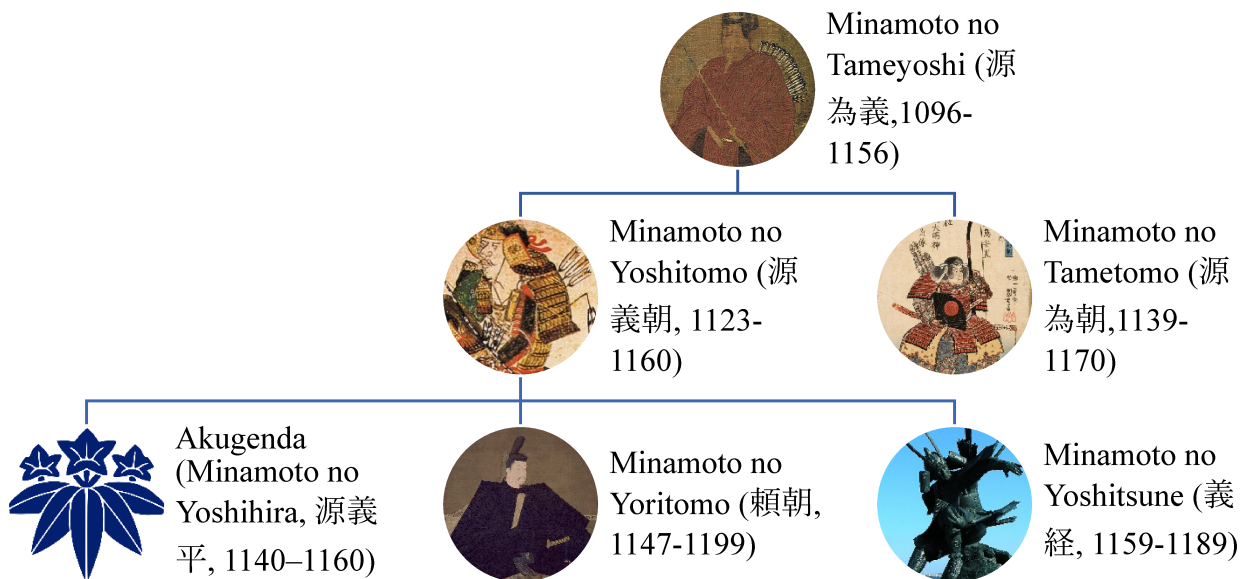
Anexos

Genealogías

Familia imperial



Clan Minamoto



Periodización

Asuka (飛鳥時代, 538-710)

Nara (奈良時代, 710-794)

Heian (平安時代, 794-1185)

Kamakura (鎌倉時代, 1185-1333)

Muromachi (室町時代, 1336-1573)

Azuchi-Momoyama (安土桃山時代, 1573-1600)

Edo (江戸時代, 1603-1868)

Fuentes

Bibliografía

Burke, Peter. 2001. *Eyewitnessing. The uses of Images as Historical Evidence*. Londres: Reaktion Books.

Conlan, Thomas D. 2001. *In Little Need of Divine Intervention Takezaki Suenaga's Scrolls of the Mongol Invasions of Japan*. Nueva York: Cornwell University.

Cabañas, Pilar. 2009. “El samurái y el arte”. En *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, editado por Fernando Cid Lucas. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Dumoulin, Heinrich. 1963. *A history of Zen Buddhism*. Nueva York: Pantheon Books.

Goyet, Florence. 2006. *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*. París: Honoré Champions Éditeur.

Halbwachs, Maurice. 1968. *La mémoire collective*. París: Presse universitaires de France.

Haskell, Francis. 1995. *History and its images. Art and the interpretation of the past*. Hong Kong: Yale University Press.

Henshall, K. G.. 2004. *A History of Japan: From Stone Age to Superpower*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Huizinga, Johan. 1994. *El Otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.

Ienaga, Saburo. 1973. “Painting in the Yamato style”. En *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, escrito por Colectivo de autores, vol.10. Nueva York: John Weatherhill.

Mass, Jeffrey P. 2008. “The Kamakura Bakufu”. En *The Cambridge History of Japan*, editado por Yamamura Kozo, vol.3. Estados Unidos: Cambridge University Press.

Naumann, Nelly. 2001. “The state cult of the Nara and early Heian periods”. En *Shinto in History*, editado por John Breen y Mark Teeuwen. Abingdon: Routledge.

Raud, Rein. 2008. “An investigation of the conditions of literary borrowings in late Heian and early Kamakura Japan”. En *The Culture of Copying in Japan Critical and historical perspectives*, editado por Rupert Cox. Abingdon: Routledge.

Rubio, Carlos. 2007. *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Selinger, Vyjayanthi R. 2013. *Authorizing the Shogunate: Ritual and Material Symbolism in the Literary Construction of Warrior Order*. Leiden: Brill.

Shirane, Haruo, ed. 2007. *Traditional Japanese Literature. An Anthology: Beginnings to 1600*. Nueva York: Columbia University Press.

Spiegel, G. 1997. *The Past as Text. The Theory and Practice of Medieval Historiography*. Estados Unidos: The John Hopkins University Press.

Susumu, Ishii. 2008. “The Decline of the Kamakura Bakufu”. En *The Cambridge History of Japan*, editado por Yamamura Kozo, vol.3. Estados Unidos: Cambridge University Press.

Tanaka, Michiko. 2011. *Historia mínima de Japón*. Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.

Takeuchi, Rizō. 2008. “The rise of the warrios” En *The Cambridge History of Japan*, editado por Donald. H. Shively y William H. McCullough, vol.2. Estados Unidos: Cambridge University Press.

Varley, Paul. 2008. “Cultural life in Medieval Japan”. En *The Cambridge History of Japan*, editado por Yamamura Kozo, vol.3. Estados Unidos: Cambridge University Press.

Varley, Paul. 2001. “New Visions of History”. En *Sources of Japanese tradition. From earliest times to 1600*, compilado por Wm. Theodore de Bary, Donald Keene, George Tanabe y Paul Varley, vol.1. Estados Unidos: Columbia University Press.

Artículos

Dean Butler, Kenneth. 1969. “The Heike monogatari and The Japanese Warrior Ethic”. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 29: 93-108.
<https://www.jstor.org/stable/2718829>

Dean Butler, Kenneth. 1966. “The Textual Evolution of The Heike Monogatari”. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 26: 5-51. <https://www.jstor.org/stable/2718459>

Ginzburg, Carlo. 1992. “Fiction as Historical Evidence: A Dialogue in Paris, 1646”. *The Yale Journal of Criticism* 5, 2: 165-178. <https://www.jstor.org/stable/2718459>

Hasegawa, Tadashi. 1967. “The Early Stages of the Heike Monogatari”. *Monumenta Nipponica* 22, núm. 1/2: 65-81. <https://www.jstor.org/stable/2383223>

Murase, Miyeko. 1967. “Japanese Screen Paintings of the Hōgen and Heiji Insurrections”. *Artibus Asiae* 29, núm. 2/3: 193-228.
<https://www.jstor.org/stable/3250273>

Tomita, Kojira. 1925. “The Burning of the Sanjō Palace (Heiji Monogatari): A Japanese Scroll Painting of the Thirteenth Century”. *Museum of Fine Arts Bulletin* 23, núm. 139 (octubre): 49- 50+53-55. <https://www.jstor.org/stable/4169962>

Yamamura, Kozo. 1974. “The Decline of the Ritsuryō System: Hypotheses on Economic and Institutional Change”. *Journal of Japanese Studies* 1, núm. 1 (otoño): 3-37. <http://www.jstor.org/stable/133435>

Tesis

Chalitpatanangune, Marisa. 1987. “Heiji monogatari: A study and annotated translation of the oldest text”. Tesis de doctorado. University of California.

Mason, Penelope E. 1977. “A Reconstruction of the Hōgen-Heiji Monogatari Emaki”. Tesis de doctorado. New York University. Estados Unidos: Garland Publishing.

Fuentes documentales

Anónimo. *Imperial Visit to Rokuhara*. University of Chicago. <https://scrolls.uchicago.edu/view-scroll/143>

Anónimo. *Night Attack on the Sanjō Palace*. University of Chicago. <https://scrolls.uchicago.edu/view-scroll/141>

Anónimo. *Night Attack on the Sanjō Palace from the Illustrated Scrolls of the Events of the Heiji Era*. Princeton University. <https://etc.princeton.edu/heijiscroll/>

Anónimo. *Removal of Imperial Family to Rokuhara*. Tokyo National Museum. https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=other&colid=A9976&t=&lang=en

Anónimo. *Shinzei scroll*. University of Chicago. <https://scrolls.uchicago.edu/view-scroll/142>

Chalitpatanangune, Marisa. 1987. “Heiji monogatari: A study and annotated translation of the oldest text”. Tesis de doctorado. University of California.

Craig McCullough, Helen, trad. 1990. *Tale of the Heike*. Stanford: Stanford University Press.

Kamo, Chōmei y Yoshida Kenkō. 2013. *Essays in Idleness and Hōjōki*. Gran Bretaña: Penguin Group.

Matsushita, Takaaki, ed. 1964. *Japanese Scroll Paintings: Heiji monogatari. Mōko Shūrai Ekotoba*. Tokio: Kadokawa Publishing.

Reischauer, Edwin O., trad. y Joseph K. Yamagiwa, trad. 1951. *Translations from early Japanese literature*. Massachussets: Harvard University Press.

Rubio López de la Llave, Carlos, trad. y Rumi Tani Moratalla, trad. 2009. *Heike monogatari*. Madrid: Gredos.

Sieffert, René, trad. 1993. *Le dit de Heiké*. París: Publications orientalistes de France.

Sieffert, René, trad. 2007. *Le dit de Hōgen, le dit de Heiji: Cycle épique médiéval des Taïra et des Minamoto*. París: Editions Verdier.

Tyller, Royal, trad. 2012. *The tale of the Heike*. Estados Unidos: Penguin Group.

Tyller, Royal, trad. 2012. *Before Heike and After: Hōgen, Heiji, Jōkyūki*. Arthur Nettleton book.

Wilson, William, trad. 1971. *Tale of the disorder in Hōgen*. Tokio: Sophia University.