



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**La Gran Guerra Asiática: un análisis de la guerra del
Pacífico a través del cine japonés**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A:

FERNANDO ISAAC SALGADO SÁNCHEZ



**ASESOR DE TESIS:
DOC. VICENTE CASTELLANOS CERDA**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria

Para mi madre, a la que le tengo un amor inconmensurable; para ella que siempre estuvo a mi lado y que le debo todo. A mi padre, mi pilar, que sin su protección y apoyo nada de lo que soy sería posible. A mi hermano, eterno acompañante, que me inspiró de varias formas para investigar y escribir esta investigación. A mi familia, que siempre me apoyó en este proceso. A mis profesores de todos los países involucrados que me orientaron para lograr esta investigación. A la UNAM que me expuso a una oportunidad inefable que cambió mi vida, y finalmente a todas aquellas personas especiales, nacidas en el país del sol naciente, que abrieron mi mente a nuevos horizontes.

最も敬愛し、いつも支えてくれている両親へ。父と母の応援なくして、卒業論文の完成は決してあり得るものではなかったであろう。そして永遠の仲であろう兄弟からは、論文作成に際して研究方法や構成などの教えを通じて、この上ない支援を賜った。また、あらゆる国籍を持つ指導教員の下で、そして母校メキシコ国立自治大学で学びを享受したことは、人生を変える貴重な経験だった。最後に、「日出る国」日本の皆様に心から感謝申し上げたい。私の経験や価値観に新たな芽吹きを与えてくれたことを。



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	6
ARTE Y CIVILIZACIÓN JAPONESA	6
1.1.1 EL ARTE DEL PERIODO JŌMON. 縄文時代	13
1.1.2 EL ARTE DEL PERIODO YAYOI. 弥生時代	14
1.1.3 EL ARTE DEL PERIODO KOFUN. 古墳時代	16
1.1.4 EL ARTE DEL PERIODO ASUKA. 飛鳥時代	27
1.1.5 EL ARTE DEL PERIODO NARA. 奈良時代	37
1.1.6 EL ARTE DEL PERIODO HEIAN. 平安時代	47
1.1.7 EL ARTE DEL PERIODO KAMAKURA. 鎌倉時代	57
1.1.8 EL ARTE DEL PERIODO MUROMACHI. 室町時代	64
1.1.9 EL ARTE DEL PERIODO AZUCHI-MOMOYAMA. 安土桃山時代	72
1.1.10 EL ARTE DEL PERIODO EDO. 江戸時代	80
1.1.11 EL ARTE DEL PERIODO MEIJI. 明治時代	88
1.2 ESTÉTICA JAPONESA	94
1.2.1 WABI SABI	95
1.2.2 MONO NO AWARE	95
1.2.3 IKI CONTRA YABO	96
1.2.4 MIYABI	96
1.2.5 YUGEN	96
1.2.6 SHIBUI	97
1.2.7 MĀ	97
1.2.8 KAWAII	97
1.2.9 SUPERFLAT	98
1.3 TEATRO NOH Y KABUKI	100
1.3.1 TEATRO NOH	101
1.3.2 EL TEATRO KABUKI	105
CAPÍTULO II	109
EL CINE JAPONÉS	109
2.1 INICIOS DEL CINE JAPONÉS	111
2.2 PRIMERA ERA DE ORO	117
2.3 SEGUNDA ERA DE ORO	121
2.4 DECLIVE Y RENACIMIENTO DEL CINE JAPONÉS	127
CAPÍTULO III	147
CONTEXTO HISTÓRICO: LA GRAN GUERRA ASIÁTICA	147
3.1 LA RENOVACIÓN DE JAPÓN	148
3.2 EL NACIONALISMO E IMPERIALISMO JAPONÉS	154
3.3 INICIO DE LA GRAN GUERRA ASIÁTICA	154
3.4 LA GUERRA DEL PACÍFICO Y FIN DE LA GRAN GUERRA ASIÁTICA (CAÍDA DEL IMPERIO JAPONÉS)	168
CAPÍTULO IV	178
EL CINE DE LA GUERRA	178

4.1 EL CINE Y LA GUERRA.....	179
4.2 KOKUSAKU EIGA - CINE PROPAGANDÍSTICO JAPONÉS.....	187
4.3 MOMOTARŌ, DIOS DE LAS OLAS (桃太郎 海の神兵).....	191
4.3.1 ANÁLISIS: AGRADECIMIENTO A LOS DIOSES Y LOS DIENTES DE LEÓN	194
4.3.2 ANÁLISIS: MILICIA SUPERIOR Y NIÑOS SOBRE EL ENEMIGO	199
4.4 GEN, EL DESCALZO (はだしのゲン).....	206
<i>GEN, EL DESCALZO</i> はだしのゲン	208
4.4.1 ANÁLISIS: DETONACIÓN DE LA BOMBA ATÓMICA	210
4.4.2 ANÁLISIS: EFECTOS DE LA BOMBA	219
4.4.3 ANÁLISIS: LOS HIBAKUSHA	226
CONCLUSIONES	241
FUENTES DE INFORMACIÓN Y CONSULTA	247

INTRODUCCIÓN

導
入



Introducción

La Gran Guerra Asiática es un conflicto que, por su nombre, puede que no sea muy conocido por el público no especializado; sin embargo, la parte final de esta conflagración es conocida y se encuentra dentro de la Segunda Guerra Mundial. La Gran Guerra asiática es el periodo de guerras que sufrió Asia desde 1937 y que duró hasta 1945. Esta investigación desarrolla un análisis de este conflicto, examinando e indagando en dos producciones cinematográficas: *Momotarō, dios de las olas*, película de propaganda bélica estrenada en el año 1945, y *Gen, el descalzo*, película antibélica estrenada en el año 1983. Las dos películas son un complemento de la otra, ya que cuentan los dos lados de la guerra: una, el punto de vista de un gobierno nacionalista; y la otra, la perspectiva de la sociedad que sufre por la guerra.

Esta tesis de licenciatura nació de la necesidad de investigar y mostrar a los lectores mexicanos los escenarios bélicos representados en los medios audiovisuales nipones que, por geografía o por aquella declaración de que “los ganadores son los que escriben la historia”, son ajenos a lectores no entendidos en el tema. Para esto se propuso como objetivo hacer un análisis comparativo, explicativo y monográfico, para así corroborar la veracidad e historicidad de las dos películas conforme a los hechos de la Gran Guerra Asiática, además de descifrar el mensaje que los creadores de estas obras quisieron transmitir al espectador mediante el análisis cinematográfico. Así mismo, es fundamental mostrar también la evolución de la relación que tiene el arte japonés (en cualquiera de sus formas) con su política; como ejemplo, está el nacimiento del nacionalismo japonés, y cómo éste influyó en la producción cinematográfica de *Momotarō, dios de las olas*. Por otro lado, en *Gen, el descalzo*, queda patente el mensaje pacífico y antibélico que el creador pretendió difundir al público, mostrando su visión de la guerra.

Estas películas son una respuesta al que es considerado el conflicto bélico más grande de la historia de Asia. *Momotarō, dios de las olas* expone un discurso relacionado a los hechos bélicos, y un mensaje imperialista ligado a la ideología

nacionalista japonesa, que a su vez estaba basada en su religión y su familia imperial (y que, al ser una producción de animación con personajes infantiles, está implícita su intención en dirigirse a los niños japoneses). Por otra parte, con *Gen, el descalzo* se tiene un discurso antibélico mostrado desde una perspectiva en primera persona, lanzando un mensaje de comprensión, aceptación, crítica a la guerra y educación social a través de las brutales escenas de la detonación de la bomba atómica *Little Boy*. Así, se tienen una película de mensaje propagandístico y bélico, y una con un mensaje de denuncia pacifista.

Para llegar a una comprensión de estos temas se recopiló información de varias fuentes. Sin embargo, es menester comentar que, a pesar de que hay variada información en estos temas (ya sea en publicaciones de universidades o de investigadores), los datos de consulta son de difícil acceso para un lector no especializado o que no tenga a un experto en el tema como guía. Se hizo un arduo trabajo para compilar datos en libros de autores mexicanos, ingleses y japoneses, así como revistas, sitios web especializados, y documentales, para realizar una investigación monográfica en los primeros tres capítulos (de ahí su formato informativo). Al tener toda la información compilada y organizada conforme al capitulado, se empezó a procesar ésta para luego recopilar lo más primordial y así analizarlo en los primeros capítulos. Posteriormente, para el cuarto capítulo se procedió a hacer el correspondiente análisis comparativo y esclarecedor de las secuencias cinematográficas con valor estético, social y político de las películas, en conjunto con los datos bibliográficos e históricos, así como un documental donde se muestra el padecimiento de los sobrevivientes de las bombas atómicas lanzadas en Japón.

Para analizar las dos películas previamente mencionadas se debe indagar en la historia, el arte y el cine de Japón. Por esta razón los capítulos son aparentemente amplios, pues se debe entender, de una forma global, y desde los inicios hasta la época moderna, la mentalidad japonesa a través de su cultura. Como en todas las civilizaciones, los japoneses no tienen una misma forma de pensar ni de actuar, lo que deriva a diferentes corrientes artísticas y de pensamiento. La gran extensión de estos capítulos tiene como fin que esta investigación permanezca

como una fuente monográfica de consulta y fácil acceso para futuros estudios de lectores no especializados que desean acercarse a la cultura japonesa, pero no pueden acceder a las publicaciones alrededor del tema debido a que son prácticamente inasequibles. Así, esta tesis pretende ayudar al lector a adentrarse de forma introductoria en los temas relacionados a la historia, el arte y el cine japonés, y pueda abrir un camino de conocimiento tanto bibliográfico como temático. Los capítulos están estructurados de tal forma que cada estudio de un capítulo encamine al siguiente y así poseer el conocimiento necesario para llegar al cuarto capítulo, donde se analizan, explican y comparan los dos filmes seleccionados.

El capítulo que abre esta investigación es de carácter monográfico y es titulado “Arte y Civilización japonesa”. En éste se expone el progreso del arte e historia japonesa desde el periodo Jōmon, que comenzó 10,000 años A.C., hasta el periodo Meiji o de Restauración Meiji, que termina en el año 1912 y que marcó un cambio sustancial en Japón. Se abarca de forma general el estudio del arte relacionado a la pintura, la escultura, y la arquitectura de los periodos. Por otro lado, la estética y el teatro son explicados de forma independiente al estudio de las artes mencionadas debido a que éstos tienen una gran influencia en el cine.

Este estudio del arte se hizo a la par de la explicación de la historia y aspectos de la sociedad japonesa, como su situación geográfica, orígenes de la civilización, religiones y otros aspectos que complementan el entendimiento de la misma en cada época, y que moldearon los diferentes tipos de japoneses que hoy en día habitan el archipiélago.

En el segundo capítulo, titulado “El cine japonés”, y de carácter también monográfico e informativo, se aclara el desarrollo de la cinematografía nipona desde sus inicios, pasando por sus dos eras doradas, sus periodos experimentales, su inevitable declive y su renacimiento, el cual dio paso al cine contemporáneo. Además, se explica cómo el cine japonés fue manejado por su contexto: por ejemplo, cómo afectan los desastres naturales, la ola de accidentes y homicidios, o el choque forzado de la tecnología en la vida de los japoneses. Por otro lado, se omite el periodo en donde se produjeron películas durante la Gran Guerra Asiática

y el periodo de la ocupación estadounidense, ya que éstas se explican en el capítulo cuarto, donde se tocan temas relacionados al análisis principal de la tesis.

A continuación, se expone un capítulo primordial. El tercer capítulo, “Contexto histórico: La Gran Guerra Asiática”, sigue con el mismo formato de los dos anteriores. Trata una parte de la historia japonesa que influyó en varios aspectos de su cultura. Primero se presentó la renovación de Japón, donde la Restauración Meiji es el principal escenario, al ser un periodo de transformación de ideas, y donde la política en Japón tuvo una gran importancia, pues manipuló el destino de la sociedad al derivar en el nacionalismo de la época, mostrado en el apartado “El nacionalismo e imperialismo japonés”. Las invasiones expansionistas niponas sobre Asia del Este, principalmente en China y Corea, se muestran en el apartado “Inicio de la Gran Guerra Asiática”, para terminar con “La guerra del Pacífico y fin de la Gran Guerra Asiática (caída del imperio japonés)”, donde se explica el porqué de su rendición.

Los temas que se presentan en el cuarto y último capítulo, llamado “El cine de la guerra”, son de contexto político durante la era Showa, o periodo de guerras. Éstos están relacionados estrechamente con el capítulo anterior, ya que son acontecimientos que se representan en *Momotarō, dios de las olas* y en *Gen, el descalzo* respectivamente. Por un lado, con *Momotarō, dios de las olas* se tocan temas como la obediencia o la vocación militar impulsada por la ley de *Kokusaku eiga* o “Películas propagandísticas de política nacional”, además de la religión, y se basan en batallas reales, pero adaptadas al anime infantil. Por otro lado, tenemos a *Gen, el descalzo*, que toca temas como el sufrimiento o la discriminación de los sobrevivientes a las bombas atómicas de Hiroshima.

Teniendo este conocimiento, se emite un juicio sobre el estudio de los filmes y se desarrolla el propio análisis de las películas, para así definir su veracidad o historicidad conforme a lo estudiado en el tercer capítulo, comprobándolo con testimonios y fuentes históricas. Como se comentó anteriormente, la intención de hacer esta investigación deriva de la ignorancia de este tema en Occidente, y con la intención de enfrentarla al establecer un faro de conocimiento que sirva de guía para futuras investigaciones del arte y la historia japonesa.

CAPÍTULO I

ARTE y CIVILIZACIÓN JAPONESA

第一章 日本の芸術と文明



Capítulo I

Arte y civilización japonesa

La sociedad japonesa es conocida en varias partes del mundo, pero para la persona común, el conocimiento es solamente en lo superficial. Lo que se conoce es la animación, la comida, el manga, los samuráis, los ninjas, las geishas, la tecnología, el cine, o hasta sus excentricidades. Sin embargo, a pesar de que se puede pensar que se sabe mucho, se incurre en una falacia, ya que solamente se sabe lo más común y estereotípico. El sushi o el ramen no son la única comida que hay; el cine *J-Horror* o *Yakuza* no es el más representativo; los samuráis, ninjas o geishas tienen una importancia e historia con un significado diferente al estético que conocemos en Occidente. Por ende, desarrollamos una idea de Japón a partir de contradicciones; curiosamente estas mismas discrepancias también existen en Japón, ya que existen varias minorías que no entran en el estereotipo de lo “japonés”. A su vez, este desconocimiento también existe en los países vecinos.

Las contradicciones son un tema persistente en la cultura japonesa: en su política, sociedad e incluso en el arte. El lector descubrirá esto a lo largo de este capítulo.

Conocer la historia y cultura japonesa es esencial para comprender esta sociedad tan compleja. Estamos hablando de una cultura que tiene más de 2600 años de antigüedad, la cual hoy en día, al contrario de lo que se cree, es muy variada en términos de etnias y producciones culturales, como comenta Mar Pichel para un artículo de la BBC. Aparte de la etnia mayoritaria, los Yamato, la cual representa un 90%, existen otras como los ainu (indígenas de Hokkaido), los ryukyuanos (habitantes de las islas de Ryūkyū), los burakumin (minoría socioeconómica de la capa inferior del antiguo sistema de castas) y los zainichi (descendientes de coreanos)¹. Estas características, junto con la evolución social, cultural, militar, política e industrial, hacen a Japón uno de los pilares de Asia del Este. No obstante,

¹ Pichel, M. (20 de julio de 2021). “*Olímpicos de Tokio: las minorías que desafían el concepto de “una sola nación”*” de Japón.

ésto no fue así desde el inicio: fue una constante evolución, resultado del intercambio con varias culturas, principalmente con China y Europa. Es culturalmente rico el sincretismo japonés, reflejado en todas sus formas de arte; y que es necesario, para los fines de este trabajo de investigación, comprenderlo.

El arte es algo intrínseco de la humanidad, pues refleja lo que sucede en la vida diaria, y el arte japonés no representa lo contrario. Por ejemplo, las eras y periodos japoneses, desde Jōmon hasta Reiwa, y las cuales se explicarán más tarde en este capítulo, son nombradas con base en algunos acontecimientos japoneses importantes: la entrada del budismo a Japón, la reformación del estado, el país en la Guerra del Pacífico o en periodo de paz, etc.

Los acontecimientos mencionados fueron tan fundamentales para la sociedad japonesa que se reflejan en varios aspectos de su vida. Para poner otro ejemplo: durante el periodo de reconstrucción y de guerras, el gobierno japonés necesitaba incrementar la educación en la sociedad japonesa, ya que le convenía para incentivar la economía, así que impulsaron la lectura bajando los precios de los libros y creando mangas (historietas o cómics) con temas variados para todas las edades. Así, en teoría todos los estratos sociales podrían leer. No obstante, siempre han existido personas que no les gusta leer, y en ese entonces no fue una excepción. La solución social fue hacerles *bullying*: los no-lectores se volvieron marginados, y si querían cambiar su situación, tenían que leer. Otro ejemplo fue la instauración de los uniformes estilo militar o *seifuku*. Con este uniforme, desde edad temprana pretendían influir e incentivar en la mente japonesa el patriotismo y la obediencia al imperio y la milicia. Estos son pocos ejemplos de cómo los sucesos en la vida política, social y religiosa influyeron en las reproducciones artísticas, y por eso se muestra en este capítulo el desarrollo del arte a la par del desarrollo político y social.

Hablar del arte japonés es desenvolver un amplio legado de producciones artísticas que se desarrollaron a lo largo de toda la historia en el archipiélago. Antes de empezar a describir al arte japonés durante sus periodos es primordial preguntarse lo siguiente: ¿qué son los periodos y eras japonesas, y cómo se desarrollaron? En los países occidentales el sistema de datación histórica se basa

en la religión cristiana: teniendo al calendario gregoriano y el nacimiento de Cristo como referente. Sin embargo, este sistema no es el único. Se puede poner como ejemplo el calendario islámico que inicia en el año 622, año de la Hégira; el calendario taiwanés, llamado Minguo, y el calendario norcoreano, llamado Juché, que coincidentemente inician en 1912. El calendario Minguo empieza en ese año por la fundación de la República Popular de China; y con respecto al calendario Juché, se denominó aquel año por el nacimiento del Kim Il Sung.

En Asia, varios países adoptaron el calendario chino como sistema de datación histórica. China continental, Taiwán, Hong Kong, Macao, Singapur o Vietnam adoptaron este calendario como forma de legitimar su país ante el gobierno chino, el cual tenía gran influencia en la zona. Por otro lado, anteriormente Japón uso el calendario chino (llamado Sakuhō) hasta la restauración Meiji. Este periodo fue una etapa en donde hubo un cambio político, económico y social en Japón.

Después de terminar su periodo feudal, los japoneses instauraron un tipo de gobierno expansionista y nacionalista, al mismo tiempo que se abrieron al exterior y occidentalizaron al país. Como se menciona en el libro *Historia mínima de Japón* de Michiko Tanaka:

“La Renovación Meiji fue una verdadera Gran Revolución Cultural. En la historia mundial moderna, ninguna otra nación cambió tan drásticamente su sociedad, sus costumbres y prácticas económicas, así como su estructura política, para crear una nación-estado moderna. Todo ello lo lograron los japoneses sin perder su identidad cultural en el proceso.”²

Sobre este tema se hablará en el capítulo titulado “Contexto histórico: La Gran Guerra Asiática”. Por ese espíritu nacionalista, se creó el sistema de datación japonés dividido en periodos y eras. Sin embargo, el calendario nacional se utilizaba para asuntos internos, y, el calendario Sakuhō, para asuntos externos. Actualmente, desde el Japón moderno, para nombrar un suceso importante se utiliza a las eras japonesas en vez de los periodos.

² Tanaka, M. *“Historia Mínima de Japón”*, México D.F., El Colegio de México, 2013, p.186.

En Japón existe un sistema único de medición del tiempo. El sistema se divide en periodos que son nombrados *Gengō* (元号). Cada periodo tiene un nombre específico y cada “era” (como en Occidente se le llama) termina y empieza con el ascenso y descenso, respectivamente, del emperador de Japón. Por ejemplo, a partir del año 2019 se vive en la era *Reiwa* (令和), ya que fue en este año cuando el emperador Naruhito subió al trono del Crisantemo, término coloquial al trono imperial japonés. Antes de su ascenso, la era que regía era la denominada Heisei (平成), que duró de 1989 al año 2019, con la abdicación del emperador Akihito, padre del actual emperador Naruhito. Así mismo, previo a la era Heisei regía la era Showa (昭和) que duró de 1926 a 1989. Éstas, junto con la era Taisho (大正) y Meiji (明治) conforman el periodo moderno de la historia de Japón. A su vez, estas eras están bajo los denominados Jidai (時代) o periodos. Estos periodos son divididos debido a cambios políticos o desastres naturales, por ende, son más largos y comprenden varios hechos históricos de relevancia relacionados con la política, cultura o acontecimientos naturales. Se debe añadir que los historiadores no se ponen de acuerdo en cuando inician o acaban algunos periodos, principalmente los más antiguos; sin embargo, se denomina una fecha tentativa para éstos.

En el siguiente cuadro se muestra cómo se estructuran las eras y los periodos japoneses en la historia:

Fecha	Época	Periodo	Sub periodo	Eras Importantes
30,000 - 10,000 A.C.	Paleolítico Japonés			
10,000 A.C. - 3000 A.C.	Japón Antiguo	Jōmon		
900 A.C. - 250 D.C.		Yayoi		
250 D.C. – 538 D.C.		Kofun		
538 – 710	Japón Clásico	Asuka		
710 – 794		Nara		
794 - 1185		Heian		
1185 – 1333	Japón Feudal	Kamakura		
1333 - 1336		Kenmu		
1336 – 1392		Muromachi	Nanbokuchō	
1392 – 1467				
1467 – 1573		Azuchi-Momoyama	Sengoku	
1573 - 1603				
1603 - 1868	Japón moderno Temprano	Edo		Kaei (1848-1855) Ansei (1855-1860)

				Man'en (1860-1861) Bun'kyū (1861-1864) Genji (1864-1865) Keio (1865-1868)
1868 - 1912	Japón moderno	Pre-Guerra	Restauración Meiji	Meiji 1868-1912
1912 - 1926			Taisho	Taisho (1912-1926)
1926 - 1945			Showa en guerra	Showa (1926-1989)
1945 - 1952	Japón Contemporáneo	Post-Guerra	Japón Ocupada	
1952 - 1989			Post-Ocupación	
1989 - Presente			Actualidad	Heisei (1989-2019) Reiwa (2019-)

Teniendo en cuenta la tabla anterior, se ubican como los más importantes para el arte japonés a los periodos Heian, Kamakura, Muromachi, Azuchi-Momoyama y Edo, siendo el periodo Heian cuando el arte japonés tuvo un auge y desarrollo cultural muy importante. Asimismo, otros periodos importantes están dentro del Japón moderno y contemporáneo, como las eras Meiji, Showa y Heisei, ya que en éstas Japón tuvo otro repunte en su arte, tanto que llegó a influir a Occidente; para poder explicar con detalle los periodos de relevancia en el arte japonés, primero se necesita mostrar las características fundamentales de Japón y del arte japonés, ya que estas están muy arraigadas, desde su nacimiento y su evolución en el paso del tiempo, a factores como la ubicación geográfica, la religión y las guerras.

Los primeros registros que le daban un nombre al archipiélago eran los registros chinos donde lo llamaban *Wa* (倭). Este nombre significaba “enano” o “sumiso”. Después los japoneses se dieron cuenta que eran llamados de esa forma despectiva, así que ellos mismos cambiaron el carácter chino de *Wa* (倭) por otro con la misma pronunciación, pero diferente significado, que es (和), el cual tiene como significado “armonía”. Al pasar del tiempo, los japoneses agregaron el siguiente kanji o carácter con el significado de “grande” (大), como resultado (大和) se pronuncia como *Yamato*, tercer nombre que se le da al archipiélago, el cual significa “gran armonía”. El nombre *Yamato* coincidía con el nombre de la zona donde se ubicaba la capital y origen del país, actualmente la prefectura de Nara y Kioto. Después se le nombró nipón, debido a algunas cartas chinas, y finalmente

obtuvo su nombre actual, el cual es *Nihon* (日本), y que en el idioma castellano se pronuncia Japón. Según Michiko Tanaka, en su libro *Historia mínima de Japón*, dice que “*proviene del malayo Jepang, el cual, en el siglo XVI, fue escuchado por mercaderes portugueses que luego lo trasladarían a Europa y eventualmente a España*”³.

El arte japonés se empieza a analizar desde que Japón, en el periodo Meiji, se abrió al mundo y adquirió influencia de Occidente. Esto se debe a que desde ese momento pudimos comenzar a descubrirlo sin el aura de misticismo que lo envolvía. Sin embargo data desde hace miles de años, y se entiende como un arte en constante evolución debido a la influencia de eventos sociales, religiosos y políticos.

La prehistoria japonesa abarca del año 30,000 al año 10,000 A.C. El origen racial de los japoneses es una mezcla de componentes mongoles, malayos, chinos y caucásicos. Durante la época prehistórica se tienen datos de dos migraciones que llegaron al archipiélago nipón, que en ese entonces se encontraba más cercano a la plataforma continental, a lo que hoy en día es China.

Del norte llegaron los Ainu (aborígenes japoneses), los cuales tienen características europeas, y se asentaron en la isla de Hokkaido. De ellos, con el tiempo se desarrolló la sociedad Jōmon. Del sur llegó otra etnia que eran los Yayoi, los cuales vinieron del continente (Corea y China).

Es menester mencionar los libros sagrados japoneses Kojiki y Nihonshoki, o también llamados Nihongi, que relatan los mitos de la creación del mundo, la humanidad y de la historia japonesa, narrados por los *Kami* o dioses. En el Kojiki se dice que existe una cantidad innumerable de dioses creadores de todo lo existente: sin embargo, existen dos dioses nombrados en el Kojiki, los cuales son de los más importantes: Izanagi e Izanami. Estos dioses, según la leyenda, bajaron de las nubes y se asentaron en el archipiélago nipón, donde dieron a luz a varios Kami, entre ellos a la diosa más importante del sintoísmo (religión autóctona japonesa): Amaterasu, diosa del sol.

Las leyendas narradas en el Kojiki contienen ciertos elementos de la cultura china, además de elementos polinesios y malayos, lo cual confirma la migración

³ Tanaka, M. “*Historia Mínima de Japón*”, México D.F., El Colegio de México, 2013, p.15.

hacia el archipiélago desde la zona continental y del sureste asiático. Esta mitología se transmitía oralmente, ya que no existía la escritura. Japón la adoptó hasta mucho tiempo después, al adquirir la escritura china (Hanzi) durante el siglo VI (los caracteres fueron adaptándose al idioma japonés).

Estas leyendas fueron narradas por los primeros migrantes que llegaron al archipiélago desde el norte, asentándose en el área de Hokkaido, específicamente en las islas Kirule y Sakhalin. A ellos, y a la primera era japonesa, se les llamó Jōmon. Esta palabra, escrita en *kanji* (縄文), significa “patrón de cuerda de paja prensado en loza”, característica del arte específicamente de las vasijas de esta era.

Los ainu fueron los más importantes del periodo Jōmon, ya que fueron los primeros en llegar a Japón migrando desde Asia Central: del norte de India, pasando por Manchuria, Mongolia y Siberia. Los restos encontrados de estas personas tienen características mongoles, las cuales se pueden notar hoy en día en la sociedad japonesa, pero en un porcentaje mínimo. Estas características están muy marcadas, y se diferencian de las otras características de los siguientes migrantes que llegaron a Japón desde el sur, llamados Yayoi. Las características diferenciables de los japoneses descendientes de los Ainu son: ojos grandes y marrones, doble párpado, cabeza cuadrada, vello corporal, labios gruesos, lóbulo de las orejas colgado y nariz ancha; por su parte, los Yayoi tienen ojos rasgados (parpado singular) y de color negro, cabeza ovalada, poco vello corporal, labios delgados, nariz delgada y poco vello facial.

1.1.1 El arte del periodo Jōmon. 縄文時代

Como dice el autor Hugo Munsternberg en su libro “*The arts of Japan*”⁴, las vasijas de cerámica de la era Jōmon son las creaciones más antiguas encontradas en la historia de Japón. Estas vasijas de cerámica se llaman “Jōmon doki” o “diseño de cuerdas” debido a los patrones que tienen. Se cree que estas vasijas de cerámica son las más antiguas del mundo.

⁴ Munsternberg, Hugo, “*The arts of Japan*”, Londres, Charles E. Tuttle Co, 1988, p. 6

Las vasijas en su superficie tienen un diseño peculiar que consistía en poner presión a la cuerda sobre la cerámica fresca para crear un patrón. Los patrones eran irregulares, no tenían balance o simetría, sin embargo, cuentan con una dinámica de movimiento (Il. 1). Este patrón de curvas que aparentan movimiento es similar a las vasijas del prehistórico chino. Junto a las vasijas de cerámica se encontraron pequeños muñecos de arcilla negra o arcilla gris, estos son llamados Dogū. (Il. 2) Estos dogū son los objetos más representativos e importantes de la era Jōmon, ya que fueron hechos a mano y representan, como la mayoría de las civilizaciones prehistóricas, a seres humanos, animales y principalmente a sus dioses. Se dice que los dogū de esa época son únicos en el mundo debido a que muestran una expresividad única.

Las características de los dogū son su estatura de 30 cm y sus pequeñas perforaciones en la parte de atrás, indicando que fueron hechos para estar suspendidos. También existen otros dogū que fueron hechos para estar sostenidos de pie. Sus cuerpos normalmente están cubiertos de diseños lineales, pequeños agujeros consecutivos y expresiones faciales exageradas como ojos gigantes con una línea que representan párpados cerrados. Estos diseños son muy abstractos, pero son reconocibles.

La mayoría de las figuras son representaciones de diosas o mujeres, ya que se pueden ver senos prominentes, labios gruesos y caderas anchas. Se cree que eran representaciones de las diosas Ainu, las cuales curaban y protegían a los niños en ausencia de los adultos.

1.1.2 El arte del periodo Yayoi. 弥生時代

Según el departamento de arte asiático del museo MET⁵, el nombre Yayoi proviene del barrio de la ciudad de Tokio donde fueron encontrados los primeros vestigios de esta civilización, y que eran de otra raza diferente a los Jōmon.

⁵ Department of Asian Art (October 2002), "Yayoi Culture (ca. 300 B.C.-300 A.D.)", The Metropolitan Museum of Art. Recuperado el 30 de agosto de 2021 de https://www.metmuseum.org/toah/hd/yayo/hd_yayo.htm

Identificando los esqueletos se puede comprobar que tenían características mongoles, lo que demuestra la relación migrante desde Corea y China. Se cree que fueron grupos de personas echadas durante los disturbios de la dinastía Han en China. Este periodo es importante para la historia japonesa, ya que fue en esta época cuando el primer emperador, conocido también como *Tenno* (天皇), que significa “soberano celestial”, fundó Japón. Según los libros sagrados (Kojiki y Nihongi, también llamados Nihonshoki), Jimmu Tenno, descendiente de la diosa del sol y la luz, Amaterasu, fundó Japón el 11 de febrero del año 660 en el área de Yamato, hoy la prefectura de Nara. En la actualidad se celebra en todo el archipiélago nipón esta fecha como la fundación de Japón, haciendo festejos alrededor de la familia imperial y del actual *Tenno* (Naruhito); se dice que él es descendiente de sangre directo de Jimmu Tenno, por ende, de la diosa Amaterasu.

En el periodo Yayoi, los objetos encontrados fueron completamente superiores en técnica y expresión a los del periodo Jōmon. Las vasijas Yayoi fueron las obras más relevantes. Éstas fueron hechas con cerámica horneada a altas temperaturas, y usualmente eran de color rojo oscuro. En cuanto a sus diseños ornamentales, éstos eran geométricos y repetitivos, mostrando formas de zigzag, ondulaciones paralelas, líneas inclinadas y puntos. Sin embargo, también existían dibujos grabados en su superficie.

La diferencia entre las vasijas del periodo anterior y las del periodo Yayoi es notable, ya que tienen tanta expresividad que se han convertido en diseños típicos japoneses que se reproducirán en los siguientes periodos. Al mismo tiempo, la civilización Yayoi se consolidó como la dominante en todo el archipiélago; sin embargo, la civilización Jōmon y los Ainu siguieron establecidas y desarrollándose en el norte, mientras que los Yayoi iban conquistando terreno hacia el centro y desde el sur.

Otro objeto importante eran los Dōtaku o “campanas de bronce” (//. 3). No se sabe su propósito o su origen, sin embargo, se han encontrado objetos similares en la parte norte de Corea y en la Indochina. Los Dōtaku no tenían una función útil, pero eran considerados tesoros. Se cree que solamente eran objetos que, al estar creados de bronce, significaban riqueza. Median 1.20 metros y tenían formas

elegantes y diseños lineares, con representaciones de animales como tortugas, insectos, aves, y escenas de pescadores o cazadores. Estas escenas de la vida diaria y los diseños simbólicos eran lo que se acercaba a una idea de pintura común.

La pintura existía, pero era en extremo rara. Durante este periodo se desarrollaron 3 importantes centros de cultura, los cuales fueron Izumo, en el área de Honshu, donde según las leyendas, el Dios Okuni-nushino-Mikoto se estableció; Ise, en el área de Yamato, donde la diosa del sol y la luz Amaterasu estableció su santuario; y el tercero, en la Isla de Kyushu, donde se desarrollaron cultos marítimos. Gradualmente la segunda área (Yamato) fue ganando popularidad y se convirtió en el centro cultural más importante de Japón.

1.1.3 El arte del periodo Kofun. 古墳時代

En este periodo, el arte se caracteriza por los Kofun (古墳) o “túmulos antiguos”. Los Kofun fueron tumbas monumentales que se hicieron durante el siglo tercero al sexto (no se tienen fechas exactas). Éstas son de tal importancia que le dieron nombre a esta era.

Las tumbas están bajo montículos de tierra, son de los antiguos líderes o personas de alto rango, y se caracterizan por su enorme tamaño. Una de las tumbas más importantes es la del emperador Nintoku, en la ciudad de Sakai, dentro de la prefectura de Ōsaka, (Il. 4). Esta tumba mide cuatrocientos ochenta y seis metros de largo, trescientos cinco metros de ancho, y treinta y tres metros de alto, y está rodeada por una fosa. Dentro de estas tumbas se encontraron cámaras hechas de barro y piedra. En su interior había objetos como joyas, espejos y armas que datan de la era Yayoi, lo cual muestra la transición de la cultura Yayoi a la cultura Kofun.

Hugo Munsterberg habla en su libro “*The arts of Japan*”⁶ sobre las figuras llamadas Haniwa o “figuras de arcilla”, que rodeaban a los túmulos. Estas figuras fueron modeladas como las encontradas en las tumbas chinas de las dinastías Han, pero éstas cuentan con características propias japonesas. Fueron originalmente

⁶ Munsterberg, Hugo, “*The arts of Japan*”, Londres, Charles E. Tuttle Co, 1988, p.9

cilíndricas, rellenas de tierra y fueron puestas cerca de los túmulos para asegurar la tierra. Con el tiempo los cilindros adoptaron formas muy diversas, como de hombres, mujeres, animales o utensilios (II. 5). Éstas se encontraron en grandes cantidades: por ejemplo, en la tumba del emperador Nintoku, se encontraron más de 11,280 haniwas. Según el Nihongi, las haniwa son representaciones de los ciudadanos que acompañan en la tumba a sus líderes.

En el año 32 antes de Cristo, la emperatriz Hibasu-hime no Mikoto, esposa del emperador Suinin, murió. Ella fue la primera en ser enterrada junto con los haniwa, la razón se menciona el libro sagrado Nihongi.

“Después del entierro, el Emperador mandó a sus ministros diciendo: «nosotros ya hemos reconocido que seguir a los muertos no está bien... ¿Qué se debe hacer ahora al realizar este entierro?». Luego Nomi no Sukune dijo: «no está bien enterrar hombres vivos en posición vertical en el túmulo de un príncipe», ¿Cómo esta práctica será realizada en la posteridad? Él mismo dirigió a cien artesanos de la arcilla a tomar su material y que con ello se hicieran formas de hombres, caballos y varios objetos, las cuales presentó al emperador diciendo: «De ahora en adelante será la ley para las edades futuras sustituir cosas de arcilla por hombres vivos y colocarlas en túmulos». Después el emperador tuvo gran regocijo... así que las cosas de arcilla fueron puestas por primera vez en la tumba de Hibasu no Hime no Mikoto y un nombre se les fue dados, fueron llamados haniwa.”⁷

Las haniwa fueron hechas con arcilla rojiza o café, abstractas y en varias posiciones. Contrastan notablemente con las figuras dogū del periodo Jōmon.

Los ojos de las haniwa fueron cortados directamente en la arcilla formando un juego de luces y sombras, dándoles mucha expresión. Se puede notar la evolución de las haniwa de las producidas en una etapa temprana del periodo Kofun, ya con características cilíndricas, con una cabeza en la parte superior y con

⁷ W.G Aston, “Nihongi; Chronicles of Japan from the earliest times to a.d. 697”, Singapur, Tuttle Publishing, 1972, p180.

brazos sin forma definida (Il. 6). Por el contrario, una haniwa hecha a mediados o finales del periodo cuenta cuenta con una definición en los brazos y en los accesorios de los humanos y animales. Sin embargo, en comparación a los creados en China durante la dinastía Han, las haniwa japonesas se aprecian más simples e infantiles.

La influencia de la China Han en Japón es notable, especialmente en los espejos de bronce hallados en las tumbas. En comparación, el trabajo artesanal es inferior; sin embargo, con el tiempo los espejos se fueron perfeccionando hasta alcanzar una maestría excepcional, añadiendo diseños originales japoneses abstractos y con patrones lineales de gran belleza, mientras que otros muestran escenas de la vida cotidiana o representaciones de las cuatro casas celestiales, que son símbolos de las cuatro direcciones.

Los espejos eran circulares, generalmente de 20 centímetros (aunque se han llegado a encontrar algunos de 45 cm). En una cara, el espejo estaba liso para reflejar la luz. En la cara opuesta, estaban los diseños anteriormente mencionados. Existen dos tipos de espejos, diferenciados por su origen y características. Primero están los espejos *Shinjūkyō* (神獸鏡), o “espejo de deidades y bestias”. Son espejos de bronce con origen en la China de la dinastía Han, los cuales fueron llevados a Corea y a Japón. Debido a su gran variedad de estilos, los arqueólogos japoneses han desarrollado una subclasificación:

- *Sankakuen-shinjūkyō* (三角縁神獸鏡): Espejos triangulares con diseños de deidades y bestias.
- *Gamontai-shinjūkyō* (画文帯神獸): Espejos amplios con diseños de bestias.
- *Hirabuchi-shinjūkyō* (平縁神獸鏡): Espejos con diseños de deidades y bestias en los bordes.

Por otro parte están los espejos *Daryūkyō* (だ龍鏡), que fueron hechos en Japón con relieves de bestias con palos en la boca y dragones. Una característica de este tipo de espejo es que los dioses y los dragones a menudo comparten la cabeza. Se

conoce que el espejo más grande medía 45 centímetros con un peso de 8950 gramos, es el espejo más importante del periodo Kofun. (Il. 7)

Otros objetos también encontrados en las tumbas, a parte de las haniwa y los espejos y utensilios como vasijas, escudos y espadas, eran las magatama. Las magatama (勾玉) tienen como definición “piedra preciosa curvada” o “gema curvada”.

Originalmente, en el periodo Jōmon, estaban hechas de uñas de tigre, colmillos de jabalí y piedra. En el periodo Yayoi se hicieron con un detalle más preciso, con cuarzo y vidrio. No obstante, en el periodo Kofun fue donde las magatama gozaron de más popularidad entre las personas importantes de la época. En este periodo se hicieron exclusivamente de jade; además, se creía que tenían poderes mágicos.

Las magatama cuentan con un agujero en la parte superior donde se enlazaban con otras magatama, haciendo así un collar. Son importantes en el folklore japonés, tanto que se les menciona en el Kojiki como un objeto ceremonial sagrado.

Los objetos ceremoniales fueron muy importantes para la sociedad japonesa de la época, tanto que su importancia perduró hasta épocas actuales con la leyenda de Sanshu no Jingi (三種の神器) o “los tres tesoros sagrados imperiales de Japón”, los cuales representan las virtudes del país y su gente.

Según Anna Jones en un artículo de la BBC⁸, los tres tesoros son: un espejo, una joya (magatama) y una espada (Il. 8), los cuales se mencionan en el libro sagrado de Kojiki. La leyenda dice que la diosa Amaterasu se encontraba en su cuarto sagrado tejiendo una tela para dioses, cuando su hermano menor Susanoo arrojó un caballo celestial despellejado, rompiendo el techo. Al ver esta escena, Amaterasu, asustada y triste, se aisló en una cueva, privando de la luz a la Takamagahara (高天原), “llanura del plano alto” y al país terrenal, empezando una noche eterna.

8 Jones, A. (Mayo 2019), Naruhito: “¿Qué son los misteriosos Tesoros Imperiales de Japón presentes en la entronización del nuevo emperador?”, BBC News. Recuperado el 30 de agosto de 2021 de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-48080922>.

*“Para resolverlo, dioses de todos los tipos se reunieron en Ame-no-yasu-no-kawara... Primero, atraparon a los gallos que anunciaban el alba y los hicieron cantar. Luego, recogieron piedras solidas de la parte más alta de Ame-no-yasu-nokawa, y hierro de Ame-no-kanayama, y llamaron al dios de los herreros, Amatsumara, y a la diosa del espejo, Ishikoridome-nomikoto. Se les ordenó producir un espejo con estos materiales. También mandaron a Tama-no-oya-no-mikoto a producir un cordón decorado con grandes magatamas e innumerables piedras sagradas.”*⁹

Después, los dioses en plena oscuridad se dispusieron a bailar y cantar fuera de la cueva para obligar a la diosa a salir. Amaterasu se asomó y preguntó:

*“Dado que me escondí aquí... ¿por qué está cantando y bailando Ame-no-uzume y se están riendo todos los dioses reunidos? Ame-no-uzume contestó: «estamos jugando, llenos de alegría, porque vino un dios más venerable que usted». Mientras hablaba, Ame-no-uzume, Ame-no-koyane y Futodama preparaban el espejo delante de Amaterasu. Al ver su cara en el espejo, Amaterasu asombrada salió de la puerta dando unos pocos pasos para ver afuera y Ame-no-tajikarawo-no-kami la agarró y la jaló de la mano a la fuerza... Gracias a la salida de Amaterasu, se iluminaron así Takamagahara como Ashihara-no-nakatsukuni por completo”*¹⁰

En este pasaje del Kojiki se mencionan dos objetos sagrados. El más importante de los tres es el espejo Yata no Kagami (八咫鏡), que representa la sabiduría. Se encuentra en el gran santuario de Ise, en la prefectura de Mie, el cual es el sitio sagrado más importante de la religión sintoísta. El espejo en teoría está hecho de bronce, con diseños grabados en una cara y liso en la otra. Mide de 20 a 30

⁹ Toyiko, T. *“Kojiki El libro histórico y literario más antiguo de Japón Edición Bilingüe”*, Mexico D.f., ITAM, 2018, p71-72.

¹⁰ *Ibidem*, p76-77

centímetros de diámetro, según Naoya Kase, un profesor asociado de la Universidad de Kokagakuin.

El segundo objeto mencionado es la joya sagrada (magatama sagrada) Yasakani no Magatama (八尺瓊勾玉), que representa a la benevolencia de la sociedad nipona. Esta magatama sagrada se encuentra en el templo central del santuario de los tres palacios, en el palacio imperial de Tokio. Se cree que está hecha de jade, y que fue parte de un collar, además de que en su historia divina se agregaron varios periodos después, durante el periodo Heian.

El tercer objeto es la espada sagrada Kusanagi no Tsurugi (草薙劍), la cual se menciona en el Kojiki.

Susano (Dios del mar), paseando por el río Hi, se encontró a una pareja de ancianos que lloraban desconsoladamente. Susano pregunta cuál era la razón, a lo que ellos contestaron que una monstruosa serpiente de ocho cabezas y ocho colas se había comido a sus siete hijas, y estaba acechando a su octava hija Kushinada-hime. Los ancianos le pidieron ayuda y Susano aceptó. Él convirtió a su hija en una peineta y se la puso en el cabello. Mandó a los ancianos a hacer ocho barriles de sake, y ordenó colocarlos en los ocho salones donde la serpiente pondría sus cabezas con el fin de emborracharla. Eventualmente la serpiente bebió el sake y cayó borracha.

“Y Susano desenvainó su espada colgada en su cintura, Totsuka-tsurugui, y cortó a la serpiente en trozos. El Hinokawa se convirtió en un río de sangre. Al cortar la cola, se quebró la espada. Susano se extrañó, la picó con la punta de su espada, y separó la cola. Ahí encontró una espada afilada. Entonces tomó la espada, se dijo que se trataba de algo muy precioso, y se la obsequió a Amaterasu. Esta espada es Kusanagui-no-tachi”¹¹

La espada sagrada Kusanagi-no-tachi es el segundo objeto sagrado en el folclore japonés, y representa el valor. Este tesoro se encuentra en el santuario de

¹¹ Toyiko, T. “Kojiki El libro histórico y literario más antiguo de Japón Edición Bilingüe”, México, ITAM, 2018, p. 83-84

Atsuta, en la prefectura de Aichi. Se cree que la espada no fue ornamental sino un arma, ya que tiene una hoja de hierro. También se cree que la espada se perdió en el medio del mar en una batalla en el siglo XII, afirmando que la que se encuentra en el santuario es una réplica. Según la leyenda, Inigi-no-Mikoto (瓊瓊杵尊), nieto de Amaterasu y bisabuelo del primer emperador de Japón (Jinmu), fue enviado a la tierra para gobernar y establecer una capital imperial. Traía consigo los tesoros sagrados con el fin de llevar paz a Japón. El espejo se le fue dado por su abuela Amaterasu; la espada, por Susano; y la magatama, por Tsukuyomi (Dios de la luna).

Los tesoros sagrados son objetos que tradicionalmente son usados en los rituales de entronación de los Tenno, o emperadores. Éstos son recolectados de sus respectivos santuarios y mostrados durante la ceremonia de coronación del nuevo emperador.

Según Noah Charmey, en un artículo de *The art newspaper*, comenta que está prohibido al público ver los tesoros, así que su existencia queda en duda. Comenta que sólo se le han podido enseñar a sacerdotes selectos y al emperador.

Los tres tesoros se exhibieron en el ascenso del Tenno Akihito en 1989, y en su abdicación, el 30 de abril de 2019. Los tesoros estaban envueltos en velos. Cuando Naruhito, el 1 de mayo del 2019, ascendió al trono para así comenzar la era Reiwa, también se le presentaron los tesoros.¹² Así Naruhito se convirtió en el emperador número ciento veintiséis del trono del Crisantemo.

En el artículo de Anna Jones para la BCC, titulado *Naruhito: ¿qué son los misteriosos Tesoros Imperiales de Japón presentes en la entronización del nuevo emperador?*, se entrevista a Hideya Kawanishi, profesora de la Universidad de Nagoya. Ella comenta que algunos estudiosos del tema opinan que los tesoros representan la fusión de los antiguos grupos indígenas de Japón con los recién llegados. Según la teoría, los tres tesoros son un símbolo de que el emperador debe

¹² Charney, N. (July 2019), "Lost Art: the mysterious allure of Japan's Three Sacred Treasures", *The Art Newspaper*. Recuperado el 30 de agosto de 2021 de <https://www.theartnewspaper.com/feature/lost-art-the-mysterious-allure-of-japan-s-three-sacred-treasures>.

unir a todos los grupos étnicos sin discriminación, adquiriendo así un significado más práctico.¹³

Durante el periodo Kofun, el templo de Ise, en Ujiyamada, se volvió un área de tremenda importancia para Japón por su historia mitológica. Además, es un ejemplo de las primeras representaciones arquitectónicas japonesas. Se cree que su diseño original no ha tenido ningún cambio desde su construcción hasta la actualidad, ya que el santuario se destruía y se reconstruía cada 20 años con la misma forma original. Este tipo de construcción se empezó a hacer con la civilización Yayoi, pero no fue completamente desarrollada. Los diseños tienen similitudes con los encontrados en Malasia y las Islas Polinesias.

El santuario de Ise cuenta con un estilo denominado Shimmei zukuri (神明造). Este estilo está ligado a la diosa del sol Amaterasu. Debido a que las primeras construcciones fueron dedicadas a ella. (//. 9), las características del Shimmei zukuri son la claridad de la construcción, la simplicidad del material y la belleza de la proporción¹⁴. Otras características notables son la falta de pintura y de decoración: está completamente construida con madera como expresión del amor de la sociedad japonesa con la naturaleza. Según la web oficial del Santuario de Ise¹⁵, existen dos templos, el Kotaijingu o Naiku o Naigu, dedicado a la diosa Amaterasu, donde fue consagrada al templo hace más de 2000 años según el Kojiki y Nihongi.

El segundo templo es el Toyo'ukedaijingu o Geku o Gegu, dedicado a Toyo'uke-no-Omikami (diosa de los alimentos, comercio e industria), consagrada hace 1500 años.

Estos templos están distantes de uno con el otro y están rodeados de barreras de madera. El precinto está separado del público, ya que no pueden entrar; solamente sacerdotes autorizados y el emperador pueden hacerlo.

Detrás de la construcción principal se encuentran dos estructuras pequeñas. En estos lugares se encuentran tesoros guardados, entre ellos el espejo sagrado.

¹³ Jones, A. (Mayo 2019), "Naruhito: ¿Qué son los misteriosos Tesoros Imperiales de Japón presentes en la entronización del nuevo emperador?", BBC News. Recuperado el 30 de agosto de 2021 de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-48080922>.

¹⁴ Munsterberg, Hugo, "The arts of Japan", Londres, Charles E. Tuttle Co, 1988, p. 13

¹⁵ Ise Jingu (s.f.) <https://www.isejingu.or.jp/>.

Existen 3 vallas que rodean las construcciones, y cada una tiene una puerta que llevan a un torī (puerta sagrada) (*Il. 10*). Las torī son una característica que distingue a los santuarios sintoístas: consisten en dos pilares verticales de madera con dos pilares horizontales sobre ellos, formando una H. Aquí de nuevo se demuestra la belleza de la sencillez y la proporción.

La estructura principal está hecha de madera. Tiene en la parte superior dos aguilonos en los extremos con un techo de paja, el cual manifiesta perfección para la época. Para el techo se emplearon dos características propias de la arquitectura sintoísta: la primera llamada Chigi, (*Il. 11*) la cual es un tipo de remate, y que son dos vigas cruzadas en el aguilón, formando una cresta que reposa sobre el ángulo de dos aguas de las cruces formadas por las vigas. La otra característica de la arquitectura sintoísta es el katsuogi: troncos horizontales reposando sobre los cruces de dos aguas. La puerta torī, el Chigi y el Katsuogi son tres características con las que cuentan, hasta hoy en día, los santuarios sintoístas.

El santuario reposa sobre pilares presionados hacia la tierra. El piso es elevado y mantiene un espacio entre el mismo y la tierra. Las paredes de madera sin pintar están rodeadas de barandales. La entrada al Toyo'ukedaijingu (Geku), en comparación a otros santuarios, cuenta con unas escaleras que llevan del nivel inferior del camino, a la entrada torī. La edificación está orientada hacia el sur, la dirección del sol.



Il. 1 Vasija de barro. (s/a) Período Jōmon.



Il. 2 Dōgu. (s/a) Período Jōmon.



Il. 3 Dōtaku. (s/a) Período Yayoi.



Il. 4 Túmba emperador Nintoku. (s/a) Período Kofun.



Il 5 Haniwa. (s/a) Periodo Kofun.



Il .6 Haniwa. (s/a) Periodo Kofun.



Il. 7 Espejo Daryukyo. (s/a) Periodo Kofun.



Detalle de Il. 7.



Il. 8 Representación de los 3 objetos sagrados (s/a) Periodo Kofun.



Il. 9 Santurio de Ise. (s/a) Periodo Kofun.



Il. 10 Puerta Tōri. (s/a) Periodo Kofun.



Il. 11 Chigi. (s/a) Periodo Kofun.

1.1.4 El arte del periodo Asuka. 飛鳥時代

El periodo Asuka empezó con el ascenso de la emperatriz Suiko en el valle de Asuka, provincia de Yamato, nombrando así a Asuka como la capital (de ahí se toma el nombre del periodo). Durante éste se verán grandes cambios en el archipiélago nipón. El más influyente en todos los aspectos fue la entrada del budismo a Japón.

La cultura china sigue influyendo al archipiélago. Es en este periodo en el cual la historia de Japón, como la conocemos, empezó. La influencia del budismo y la introducción del sistema de escritura chino adaptado al idioma japonés fueron puntos importantes de este gran cambio.

En el libro *A Cultural history of Japanese buddhism* se menciona que en el año 552 llegó el budismo a Japón por unos misioneros desde el reino coreano de Paikché, que en Japón lo llaman Kudara. Los misioneros transportaban imágenes, pancartas, marquesinas y escrituras budistas al archipiélago; además, llevaron un mensaje del Rey Song de Corea diciendo que: *“el dharma (enseñanzas) es superior a todos, difícil de alcanzar y de entender. Trae innumerables bendiciones, llegando desde la distante India, hasta los tres reinos de Corea; sus dharma han sido seguidas y sostenidas, no hay nadie que no las reverencie, yo, el Rey Songmyong, he mandado humildemente a mi criado Norisachigye al país imperial que es Yamato para transmitir y propagar sus enseñanzas a través de sus tierras, haciendo efectiva lo que el Buda predijo, «Mi Dharma se extenderá hacia el este»”*.¹⁶

Estos regalos y enseñanzas causaron una gran impresión en la sociedad japonesa. Cabe decir que el origen de las producciones artísticas y enseñanzas fueron de China e India. Monjes llegaron de Corea en el año 577, trayendo arquitectos y fabricantes de telas, además de diferentes tipos de artesanos. Ellos empezaron a crear objetos en Japón con estilo de sus países. Sin embargo, con el tiempo los japoneses adaptaron su propio estilo. En el año 604, el budismo se arraigó completamente en Japón; tanto que se estableció en el código de estado

¹⁶ Deal William E., Brian, R., *“A Cultural History of Japanese Buddhism”*, Reino Unido, Wiley Blackwell, 2015, p21.

diciendo que los japoneses deberían reverenciar las tres preciosas cosas: el Buda, la ley y el sacerdocio.

El príncipe Umayada, o también llamado Shotoku Taishi, que vivió del año 572 a 621 bajo el reinado de la emperatriz Suiko, fue uno de los personajes más importantes de la historia japonesa, además de ser un impulsor del budismo en el país.

A partir de este momento, se empezaron a hacer cada vez más construcciones arquitectónicas. Por esta razón se debe clasificar y hacer una diferenciación entre las construcciones sintoístas y las budistas: en general las sintoístas son santuarios; y las budistas, templos o monasterios. También se les puede diferenciar por su sufijo japonés: en el caso de los conjuntos budistas, generalmente se usa el sufijo -ji así como -in, o -dera, mientras que para los sintoístas, se usa -jinja, -jingū o -taisha.

Shotoku Taishi inauguró varios templos en este periodo. El templo de Shitenno-ji (Templo de los cuatro reyes celestiales), que fue construido en la prefectura de Ōsaka en el año 592, es el templo más antiguo del periodo. Otros templos importantes fueron el Hoko-ji, o también llamado Asuka-dera, construido en el año 595 cerca de la prefectura de Nara. Desafortunadamente ninguno de estos templos sigue en pie desde su fecha original de construcción, y los que están en su lugar son reconstrucciones.

El templo más famoso que Shotoku Taishi fundó a exigencia de la emperatriz Suiko, fue el templo Horyu-ji. Se construyó en la prefectura de Nara en el año 607, y hoy en día se mantiene parcialmente con la construcción original.

Después de la muerte de Shotoku Taishi había cuarenta y seis templos, ochocientos dieciséis monjes y quinientas sesenta y cinco monjas en Japón. En poco tiempo (menos de cien años) Japón se convirtió en un país que adoptó el budismo, transformando su cultura artística.

En el libro *The arts of Japan* de Hugo Munsterberg¹⁷, se considera a Horyu-ji como el templo más hermoso de Japón. Se cree que se completó su construcción

¹⁷ Munsterberg, H., *"The arts of Japan"*, Londres, Charles E. Tuttle Co, 1988, p19

en el año 607 como mandato del emperador Yomei, seguido por la emperatriz Suiko y el príncipe Shotoku Taishi.

Su fecha es incierta, ya que no se mantiene la construcción original debido a un incendio en el año 670. Estas construcciones tienen más de mil doscientos años de antigüedad, siendo así los edificios de madera más antiguos del mundo. Horyu-ji consiste en un precinto cuadrado, separado del exterior por el *Kairo* (回廊) o *Horo* (歩廊), que es un corredor de madera largo, estrecho y techado con columnas, con ventanas abiertas de barrotes verticales, formando un claustro. (Il. 12)

En la parte sur del claustro, hay una larga entrada llamada *Chūmon* (中門), y en el norte hay una gran sala o pabellón de rezos, llamado *Kodo* (胡銅). En la parte derecha e izquierda del acceso que lleva del *Chūmon* al *Kodo* se encuentra el pabellón dorado o *Kondo*, lugar sagrado donde se encuentran sagradas imágenes budistas, además, a un lado se encuentra la pagoda. (Il. 13)

En la parte este y oeste del *Kodo*, se encuentran dos pequeñas edificaciones, llamadas *Kyoro* o librería sutra, y el *Shoro*, o campanario. El resto de las construcciones fueron hechas después, en el periodo Heian. El templo Horyu-ji sirvió, además de su propósito religioso, como un tipo de hospital y refugio para la gente enferma y de limitados recursos.

La parte más importante de este tipo de construcciones es el *Kondo* o pabellón de oraciones o pabellón dorado. Dentro del *Kondo* se mantiene la imagen de la deidad, Shaka Buda, junto con varios Bodhisattvas. La estructura estuvo intacta desde su construcción hasta el año 1949, donde un incendio la consumió. La estructura actual es una copia de la original que se terminó de construir en 1954.

Su diseño es simple, pues consiste una plataforma de piedra rectangular, donde cuatro escaleras se levantan, cada una correspondiendo a una puerta y hacia una dirección. En la plataforma se encuentran 28 pilares que soportan la parte alta de la estructura, y forman 5 tramos de un lado y 4 del otro lado.

En cuanto al techo, está formado por elegantes cornisas curvadas, creando techos de dos y cuatro aguas. Este estilo propio asiático se llama *Irimoya* en Japón. Su función es proteger las paredes y pinturas del agua. Este estilo se repite en la historia budista arquitectónica y japonesa.

Otra característica de este tipo de arquitectura es la falta de pintura sobre la madera, ya que se mantiene al natural. Sin embargo, en el Horyu-ji las paredes estaban pintadas de rojo escarlata, color que se fue desvaneciendo con el tiempo.

El interior consiste en una cámara rectangular con paredes de madera y estuco, y un techo con estilo casetón o caseto. El centro se encuentra rodeado de pilares, con una plataforma simbolizando al monte Meru, donde las imágenes se veneran. (Il. 14)

A lado del Kondo se encuentra la pagoda o llamada en japonés “Gojunoto” o torre de 5 plantas o pisos. (Il. 15) Esta estructura es típica de la arquitectura budista. Su propósito es contener una sagrada reliquia de un santo, pues la pagoda es una derivación de la estupa india. La pagoda del Horyu-ji contiene cinco pisos como la mayoría de pagodas budistas, aunque se han encontrado pagodas de tres. Sin embargo, lo más auténtico sería la pagoda de siete pisos, pero en Japón lo más propicio o favorable es la de cinco. Una interpretación es que representa a los cuatro puntos cardinales, más la del centro. Otra representación es que simboliza cinco elementos: tierra, agua, fuego, viento y el cielo. La pagoda no tiene una función real, no contiene un cuarto dentro o balcones, y se cree que es una representación del universo. La plataforma cuadrada representa la tierra, y en ella se alza un pilar que recorre toda la construcción hacia arriba, simbolizando un eje que une el cielo y la tierra. Este pilar no se encuentra anclado, por lo que en un sismo el pilar se balancea sin dañar la estructura.

La parte superior de la pagoda está coronada con un tazón cuadrado invertido, representando el palacio de los dioses. También se pueden ver nueve paraguas, uno sobre otro, simbolizando la benevolencia del Buda como líder del universo. Termina en una joya en forma de flama, simbolizando la verdad del Buda que brilla sobre todo. Se cree que estas flamas, llamadas Suinen, protegen al templo del fuego. La pagoda es entonces un conjunto que simboliza la supremacía del Buda y su ley, que se eleva sobre la tierra y sus habitantes,

Otra estructura importante es el Chūmon o entrada central. (Il. 16) Está compuesta con las características previamente mencionadas en el Kondo, y su propósito es admitir a los creyentes al patio central, los cuales previamente entraron

por la gran entrada sur llamada nandaimon. El chūmon tiene cinco columnas en cada lado, formando dos entradas y soportando las vigas transversales. El techo es de dos aguas como el del Kondo, y en la parte derecha e izquierda tiene dos estatuas de los reyes guardianes o Nio, que defienden al templo de malos espíritus.

Resumiendo, la arquitectura japonesa del periodo Asuka, la cual se va a repetir en su historia, se puede diferenciar con tres características que los japoneses hicieron suyas al transformarlas a partir de un estilo extranjero. Estas son:

- La estrecha relación de las construcciones con la naturaleza que las rodea. En lugar de apartarla o negarla, ésta se incorpora a las construcciones. Por lo tanto, son pensadas como parte del entorno natural. Por ejemplo, la fusión visual de las pagodas con los árboles de pino. El amor a la naturaleza que los japoneses tienen proviene de la idea de que el hombre es parte de la misma y no superior a ésta. Esto también se refleja en los santuarios sintoístas.
- El tamaño. Se puede notar que las construcciones del periodo Asuka y en general del arte japonés son modestas, mostrando la fascinación de los japoneses por los elementos pequeños.
- El material utilizado. La madera fue el material principal de las construcciones de la época, ya que abundaba en todo el territorio. Además, este material ligero era beneficioso, ya que Japón sufre de constantes movimientos sísmicos. La madera constituye una construcción simple y ligera donde su belleza recae en el uso de la misma. Estas estructuras de madera son las más longevas del mundo.

En el punto anterior se mencionaron los Nios, esculturas japonesas. Su historia, al igual que la de las otras esculturas del periodo, es que éstas llegaron con los misioneros budistas desde Corea. Sin embargo, la escultura más antigua producida en Japón es el gran Buda de Asuka, situado en el templo Gango-ji. Esta escultura hoy en día se encuentra dañada por el tiempo, lo cual impide su estudio.

Otra escultura mejor preservada es el Yakushi Buda en el Horyu-ji, que data del año 607 y que fue mandada a hacer por el príncipe Shotoku Taishi, siguiendo las órdenes de su padre. Se piensa que fue un trabajo de la escuela Torī.

La escuela Torī en el arte japonés del periodo Asuka es un estilo de escultura que duró hasta el periodo Nara. Se deriva del estilo Wei del norte de China. Este estilo es llamado así por el escultor Kuratsukuri Torī, que tenía ascendencia china. Su obra más apreciada es la Triada Budista o Trinidad Shaka (*Il. 17*), hecha en el año 623 como memorial al príncipe Shotoku.¹⁸ Tal escultura fue hecha en bronce en Japón durante el periodo Asuka. Ésta guarda mucha relación con las esculturas y el estilo coreano y chino de las seis dinastías.

En el centro de la Triada Budista se puede ver una figura sentada de piernas cruzadas (posición de meditación) que representa al Buda Shaka. Esta figura usa una prenda de monje, y en sus lados hay dos bosatsu o santos budistas. Detrás de él se encuentra una gran flama (mandorla) y un halo en la forma de loto con siete pequeñas imágenes de siete Budas del pasado.

Su rostro es sereno, denotando armonía interior y una pequeña sonrisa. En su frente hay un punto llamado Urna: es un tercer ojo que indica que el bendecido lo ve todo. Sus largas orejas indican que él lo escucha todo y la protuberancia de su cabeza indica que lo sabe todo.

Su cabello es corto como los monjes budistas, en representación de cuando se cortó su larga cabellera real. El Buda tiene una mano levantada: este gesto se llama Abhaya mudra, que significa “el gesto de la falta de miedo” o “gesto de la protección”, y se distingue por el levantamiento de la mano a la altura del hombro, y los dedos apuntando hacia arriba. Aquel gesto genera seguridad, serenidad y compasión.¹⁹ Por otro lado, su mano izquierda reposando palma arriba sobre el talón es un gesto que se llama Vara Mudra, que significa “gesto de caridad” u “otorgando bendiciones”. El Vara Mudra se forma con la palma hacia afuera y los

¹⁸ The Editors of the Encyclopaedia Britannica (s.f.), “Tori style. Japanese culture”. *Encyclopedia Britannica*. Recuperado el 31 de agosto de 2021 de <https://www.britannica.com/art/Tori-style#ref36747>.

¹⁹ Buswell Robert E. Jr., Lopez Donald, S., “*The Princeton Dictionary of Buddhism*”, New Jersey, Princeton University Press, 2014, p. 45.

dedos extendidos y apuntando hacia abajo. En ocasiones el pulgar y el dedo índice pueden tocarse ligeramente, formando un círculo.²⁰

El Buda está sentado sobre una flor de loto, que simboliza a la tierra en la cosmología india; también puede simbolizar al Himalaya. Este trono de loto es una metáfora de que el Buda es el soberano del mundo. El trono tiene cuatro pétalos que simbolizan los cuatro grandes países de Asia: India, China, Asia Central e Irán. La mandorla y su halo son símbolos antiguos del sol, ya que Buda es una deidad solar. Después el halo cobró otro significado, como el conocido en el cristianismo.

Los pequeños Budas del pasado representan la larga línea de los shakas, mostrando que en el pasado y en el futuro el Buda sólo es uno. A sus costados están sus dos asistentes de menor tamaño: Bodhisattvas o Bosatsu. Estos tienen menor importancia, mostrando su estatus inferior.

Los Bosatsu son figuras santas que con el tiempo renunciaron a ser un Buda, pero que ayudan a aliviar el sufrimiento humano. En la Triada Budista, estos Bosatsu usan túnicas de príncipes indios con coronas, joyas y elaboradas bufandas. En sus manos sostienen joyas preciosas, simbolizando las joyas de la flor de loto (riquezas espirituales que el Buda da a los creyentes).

Los Bosatsu tienen también un rostro sereno, representado su paz interna. Están sobre pedestales de loto que simbolizan pureza, ya que éste crece del lodo desde el fondo de los lagos, pero al salir se mantienen puros y bellos.

Esta escultura de Buda es abstracta, mostrando la naturaleza trascendental y espiritual de la imagen. Para llegar a esta abstracción, el escultor aplanó la figura. En lugar de lo plástico, creó una sensación de tensión al acentuarlas y crear movimiento en la composición. Estas líneas se pueden notar en las bufandas de los Bosatsu, en el diseño de la flor de loto y en la mandorla. La mayoría de las esculturas de este periodo, a diferencia de la Triada Budista, fueron hechas en madera.

Otra escultura representativa del periodo Asuka, y que resulta ser una obra maestra escultórica, es el Miroku en el templo de Chugu-ji en la prefectura de Nara. (Il. 18) Se cree que es una representación del Miroku o Maitreya, "El Benevolente",

²⁰ Ibídem, p2341.

el nombre del próximo Buda, que ahora habita en el cielo como un Bodhisattva, esperando el momento adecuado para que tome su último renacimiento.²¹

La figura es más plástica, tiene más movimiento, y el cuerpo es alargado, enfatizando el espíritu natural de la deidad, pues su alargamiento representa su forma trascendental. Está tallada en madera: el trabajo fue muy fino, ya que parece metal debido al oscurecimiento de la madera. La forma entera recuerda a los haniwa, haciendo pensar que fue hecho por un escultor nativo japonés. Su cuerpo tiene movilidad debido a la redondez de los brazos, la forma de las manos y dedos; por ejemplo, la mano derecha que toca ligeramente su rostro, la forma de huevo de la cabeza y las bolas de cabello. La forma en la que caen las telas de su vestimenta crea patrones como de cascada, ya que éstas son representaciones de las formas naturales.

Está vestido con túnicas largas de príncipe, y la parte superior de su cuerpo está desnuda. Una característica es que tiene un tocado en la cabeza representativo de la época: tiene un halo detrás y una bufanda o pañuelo largo que cuelga de los hombros y que va hacia la espalda. Otro rasgo es la flor de loto que sostiene su pie izquierdo

Es recalable también la belleza de su rostro. Muestra una expresión pacífica y en armonía, propia del budismo: los ojos están casi cerrados, creando una sensación de somnolencia o de estar soñando. La boca está ligeramente abierta, formando una gentil sonrisa. En conjunto, demuestra la paz espiritual de su interior. Así se demuestra la perfección en la técnica de esculpido sobre la madera.

Durante el periodo Asuka empezó a florecer la pintura en las tierras de Yamato. Las pinturas de este periodo son escasas, ya que no se conservan debido al frágil material con el que se hacían. De hecho, las pinturas en los lados de los pequeños templos tamamushi que están en el altar del Kondo del templo Horyu-ji son las únicas representaciones auténticas de las pinturas del periodo Asuka. (// 19)

Las pinturas de los tamamushi son de gran importancia histórica e iconográfica por su mérito artístico. Fueron hechas con una mezcla llamada

²¹ *Ibidem*, p1279.

“mitsuda”, que es la combinación de barniz y pintura de aceite. Se podría decir que son las pinturas de aceite más antiguas del mundo.

En la puerta de este pequeño templo se pueden ver pinturas de dos Nio o “reyes guardianes”, y en el lado posterior se pueden ver bodhisattvas sosteniendo flores de loto, los cuales recuerdan a las pinturas de las seis dinastías, de los templos de Tun Huang en China.

En la parte trasera se puede ver una montaña con tres pagodas, donde hay unos Budas sentados rodeados por los *rakan* u “hombres sagrados”, ángeles budistas, aves fénix, el sol y la luna. El pedestal alto está decorado con cuatro pinturas adicionales, siendo la más destacable un episodio de la previa encarnación del Buda como el príncipe Siddharta. El artista que hizo esta pintura representó las tres diferentes fases de la historia de la encarnación en la misma. En la parte de arriba se ve al Buda desarropándose, en el centro se tira de un acantilado, y en la parte baja se ve al tigre comiendo su cuerpo. (*Il. 20*)

Su estilo pictórico es abstracto: es una adaptación de la técnica de las pinturas de las seis dinastías de China. Se puede observar un tratamiento del espacio en dos dimensiones con el barniz negro usado para el fondo, en contraposición de las pinturas de colores; usando rojo para las vestimentas y algunas rocas; el verde y amarillo para los árboles, y arbustos y partes de las figuras. La forma de las figuras es muy estilizada, con cuerpos alargados que recuerda al estilo de la dinastía Sui, de China. Las rocas cayendo del acantilado se usaron como un patrón ornamental, que dan sensación de movimiento, como también lo da la caída del Buda en forma vertical que dirige el ojo superior a la parte de abajo. El espacio vacío del fondo contrasta con los patrones, hechos de bambú. Este tipo de pintura se originó al final del periodo Asuka.



Il. 12 Kairo o Horo del Horyu-ji. 607d.c.



Il. 13 Kondo y Pagoda del Horyu-ji. 607d.c.



Il. 14 Interior del Horyu-ji. 607 d.c.



Il. 15 Pagoda de Horyu-ji. 607 d.c.



Il. 16 Chūmon de Horyu-ji. 607 d.c.



Il. 19 Templo Tamamushi, (s/a).
Periodo Asuka.



Il. 17 Triada Budista. Tōri Kuratsukuri. 623 d.c.



Il. 18 Miroku. (s/a). Periodo Asuka



Il. 20 Templo Tamamushi. (s/a).
Periodo Asuka.

1.1.5 El arte del periodo Nara. 奈良時代

El periodo Nara es el periodo donde más se desarrolló el arte budista. Éste usualmente se divide en dos: el Nara temprano, que se desarrolló al mismo tiempo que los últimos años del periodo Asuka, que abarcó del año 646 al 710, y se le conoce también Hakuho, después del reinado del emperador Temmu; y el propio periodo Nara, que inició en el año 710, y donde el estado Yamato, a falta de una capital, y a través de la emperatriz Genmei, ordenó cambiar la capital a Nara. El periodo Nara acaba en el año 794, cuando se volvió a cambiar de locación la capital, ahora en Heian-Kyo, lo que hoy en día es la prefectura de Kyoto.

Henshall Keneth en su libro *A History of Japan: from stone age to superpower*, menciona las características de la capital de Nara:

“La capital se movió a Heijo, mejor conocido como Nara. Nara fue moldeada como la capital china de T’ang de Ch’ang-an. La ciudad era rectangular con un patrón cuadrícula en su interior, y medía 20 km. de largo, un cuarto de tamaño comparándola con el área de Ch’ang-an. La ciudad representa el pináculo del esfuerzo de aprender de China. La era de la capital de Nara podrá haber sido corta, pero muestra claramente los trabajos del ritsuryo (antiguo sistema de leyes) y otras reformas políticas y legales inspiradas de China” ²²

Durante esta época la sociedad japonesa viajó a China o al “Reino Medio”, como ellos le llamaban, para aprender su cultura. Así se creó la nueva ciudad de Nara, donde abundaron los templos, palacios y calles anchas en semejanza.

Cabe mencionar que la ciudad de T’ang en esa época fue la más civilizada del mundo. Nara imitó las reformas sociales y políticas de T’ang, reformas que calan en la sociedad japonesa hoy en día. En el arte y sociedad japonesa del periodo Nara, el confucianismo tuvo una gran influencia, con su culto a los antepasados y

²² Henshall Kenneth G., *“A History of Japan: from stone age to superpower”*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004, p23.

su énfasis a la obediencia al emperador, ya en este periodo el budismo se había vuelto la religión oficial, haciendo una simbiosis con el sintoísmo llamada “Ryōbu Shinto”.

El “Ryōbu-shinto” (sintoísmo de las dos partes o sintoísmo dual) es un sincretismo de la religión sintoísta y el budismo, donde se cree que los dioses del sintoísmo fueron manifestaciones de Buda, proclamando que Buda y Amaterasu son la misma persona. En este periodo el budismo se diversificó creando sectas, siendo las “seis sectas de Nara” las más importantes.

Los seis grupos de investigación budista oficialmente reconocidos como “Nanto rokushū” (seis grupos de la capital del sur), eran tradiciones doctrinales derivadas de textos y linajes, desarrollados originalmente en India o China. La doctrina de las seis sectas de Nara se entiende mejor como asambleas de monjes y monjas que estudian la enseñanza budista dentro de los terrenos del templo que albergaba bibliotecas del Sutra. Las seis sectas de Nara fueron: Hosso, Kegon, Ritsu, Sanron, Kusha y Joujitsu.²³

En Nara, el budismo entró de lleno en la corte, tomando gran importancia gracias a la ferviente devoción hacia esta religión del emperador Shomu, quien estimuló la creación del arte budista tanto que, para finales del siglo VII, ordenó a edificar más de 500 templos en la ciudad destinados a estudiar la cultura china. Con el tiempo la sociedad japonesa incrementó su interés, acto que derivó en la adopción de la escritura china y la literatura, como textos del confucionismo y libros budistas. Una característica de una persona culta en este periodo era el poder leer chino.

El *Kojiki* (registros de asuntos antiguos), el primer libro de Japón, fue escrito y compilado en el año 712, siguiendo la tradición china de escribir las historias de las dinastías. Igual de importante es el *Manyōshū*, escrito que contiene más de 400 poemas. La escritura de estos textos es una combinación de caracteres chinos leídos en japonés y una forma temprana de Kana (escritura original japonesa), llamada Manyōgana.

²³ Deal William E., Ruppert Brian, “*A Cultural History of Japanese Buddhism*”, Reino Unido, Wiley Blackwell, 2015, p. 62-63.

También el emperador, en el año 741, emitió un edicto comandando la construcción de un templo y una pagoda en cada provincia. Cada templo tendría copias de los textos budistas para su estudio. El templo más singular fue el llamado Todai-ji, cuyo interior resguarda al Buda de Vairocana, Dainichi, “Buda que brilla a lo largo del mundo como el sol” o Daibotsu (Gran Buda). Sin embargo, el templo que se puede visitar hoy en día es una reconstrucción.

El salón principal Daibutsu-den (大仏殿) fue el edificio de madera más largo construido en la época. El Buda en su interior mide quince metros de altura, pesa más de quinientas toneladas y fue hecho en bronce y oro. Se empezó a construir en el año 747 y se terminó dos años después.

Otro templo digno de estudiar es el de Toshodai-ji, fundado en el año 759 por el monje Ganjin, gran maestro de la secta Ritsu. El Kondo, el Kodo, el repositorio sutra y la casa del tesoro del templo Toshodai-ji han sido preservados ahí; sin embargo, la pagoda se destruyó. El Toshodai-ji es un templo geométrico de una sola planta con un techo largo y horizontal de cuatro aguas, con cuatro crestas o Shibi, que representan colas de dragón. Este techo es el elemento más representativo del templo: de frente se puede ver una hilera de columnas en forma vertical que forman un contraste con el techo horizontal y con la plataforma horizontal hecha de piedra donde está construido el templo.

Toshodai-ji se construyó para que fuera parte de la naturaleza a su alrededor: su madera oscura, su yeso blanco y sus losas grises hacen una gran armonía con el entorno natural. El templo es simple, tanto que se parece a los creados en el periodo anterior (Asuka), excepto por el sistema de soporte del techo, que es más complejo: tiene solamente dos entradas, una al frente, y otra por la parte de atrás. En su interior, que es oscuro, el estrado ocupa casi todo el espacio. En él se mantienen las imágenes sagradas del templo.

Se cree el Kodo o “sala de rezos” fue parte del palacio imperial en Nara, pero cuando el templo Toshodai-ji fue construido, el Kodo fue donado a la locación actual.

Otra construcción importante es el Yumedono o “salón de los sueños”. Se encuentra en el ala este del ya mencionado Horyu-ji. Esta sala se construyó en el

año 739 y se cree que el príncipe Shotoku Taishi iba ahí a meditar y rezar, pues era su capilla privada. (*Il. 21*). Es una estructura octagonal que, aunque pequeña, es hermosa en diseño: está construida sobre una plataforma de piedra con cuatro escaleras que llevan a las entradas, que significan las cuatro direcciones. En el exterior se pueden observar paredes rectangulares que forman un patrón geométrico, y que encaja con el techo curvado y crestado, el cual contiene joyas que simbolizan la ley budista.

Debido a que las construcciones fueron hechas con materiales perecederos, hoy en día hay pocas construcciones que sigan en pie. No obstante, en el arte del periodo Nara, la escultura fue la más importante. Varias obras se conservaron intactas y ahora tenemos muchos ejemplos. La escultura era la máxima expresión del arte en el periodo Nara.

Los escultores, además de usar la madera y el bronce como los del periodo Asuka, agregaban barro y barniz. Todas las esculturas Nara fueron hechas por artesanos autóctonos japoneses, pero el estilo refleja de nuevo el de la ciudad china de T'ang. No obstante, las esculturas del Nara temprano tienen el estilo de los comienzos de T'ang, y los del propio periodo Nara reflejan el estilo maduro de China. Esto se debe a que en esos tiempos sucedía un intercambio de ideas cuando los escultores chinos iban a Japón, y los japoneses iban a China. Lo curioso es que las esculturas de esa época en T'ang no han sido preservadas, pero las de Japón sí, y es gracias a ellas que los historiadores pueden teorizar cómo fueron las de T'ang.

De las esculturas de bronce, la más hermosa es el templo miniatura de Lady Tachibana (*Il. 22*) que se encuentra en el Kondo de Horyu-ji. Con esta escultura se demuestra la técnica maestra que los escultores alcanzaron: la imagen representa al Buda Amida (Buda de la luz infinita) sentado en una flor de loto, la cual está elevada del estanque, y tiene en su superficie un patrón hecho con los pétalos. En cuanto a la figura de Buda, él tiene las piernas cruzadas y su torso está erecto con su mano derecha levantada, referenciando al vitarka mudra (gesto de oración o

gesto de instrucción).²⁴ La otra mano se encuentra más abajo y con la palma hacia arriba, en la posición de vara mudra (gesto de caridad). Está usando una túnica de monje que cubre su cuerpo entero y que se dobla en ciertas partes, haciendo patrones lineales. Tiene su cabeza alzada con rostro sereno y sus ojos cerrados viendo al otro mundo. En su frente hay una Urna o “tercer ojo”, y en su cabeza tiene una ushnisha, que representa el resplandor espiritual. Ambos signos significan la percepción transcendental. Su cabello corto está esculpido haciendo pequeños rulos, y detrás de su cabeza hay un halo con una flor de loto, rodeado el centro de patrones de flamas. El halo por sí sólo exhibe la delicadeza con la que se hizo la escultura.

A sus lados hay dos bodhisattvas de menor tamaño: el de su lado izquierdo es un Kannon Bosatsu, y el de su derecha es un Seishi Bosatsu. Los dos cuentan con vestimenta y joyas de príncipes indios, y están de pie sobre una flor de loto, con sus manos están levantadas en posición de abhaya y vara mudra; gesto de protección y caridad.

Detrás del Buda y de los bodhisattvas hay un biombo, considerado una de las partes más bellas y detalladas de la escultura. En la parte de arriba se encuentran siete Budas del pasado en alto relieve, con pequeñas marquesinas sobre sus cabezas, mientras que en la parte baja están las almas de los bendecidos sentados sobre flores de loto. Se destacan las ondas con las que se esculpieron sus pañuelos o bufandas, haciendo patrones contrastantes de líneas y curvas. Esta escultura es una de las más notables por su exquisito tratado.

Otra escultura de bronce producida en Nara es la cabeza de Buda Yakushi (Buda de la medicina. (Il. 23)). Es una de las más impresionantes y se encontró en el templo Kofuku-ji en 1937. La cabeza fue parte de un cuerpo entero, pero se desconoce la ubicación del resto, e incluso la misma cabeza tiene piezas faltantes. La escultura cuenta con líneas simples que denotan fuerza, y que se pueden notar en el cabello, los ojos, nariz y boca, formando un conjunto hermosamente producido. La cabeza revela un estilo de realismo que, a pesar de todo, tiene ciertos diseños

²⁴ Buswell Robert E. Jr., Lopez Donald S., The Princeton Dictionary of Buddhism, New Jersey, Princeton University Press, 2014, p. 2394.

abstractos y naturales. El escultor dejó atrás los detalles del rostro para enfatizar las líneas de sus facciones y así exudar fuerza y monumentalidad.

La trinidad Yakushi (Il. 24) es otra escultura hecha en bronce, y contiene en el centro al Buda Yakushi (Buda de la sanación), y a sus lados, dos Bosatsu: Nikko y Gakko, que representan a las deidades de sol y la luna respectivamente. Las estatuas fueron encargadas por el emperador Temmu y se empezaron a hacer en el año 69, y se cree que fueron finalizadas en el año 718.

Estas esculturas, a comparación de las del templo de Lady Tachibana, tienen un tamaño monumental. Es particularmente apreciable el trono donde está sentado el Yakushi, situado éste en el monte Meru. En él hay cuatro bestias representando las cuatro direcciones o puntos cardinales, además de pequeños demonios llamados “yakshas”.

En Nara también se hicieron esculturas de barniz seco con una técnica llamada Kanshitsu, en la que se modela una figura o vasija con muchas capas de tela de cáñamo empapada con laca. Los detalles de la superficie se modelan posteriormente con una mezcla de laca, aserrín, piedra de arcilla en polvo y otros materiales.²⁵ Entre estas esculturas se encuentran las estatuas de *Hachibushu* o “los ocho guardianes deva”. Éstos fueron hechos en el año 734: uno de ellos, el más importante, es el Ashura Deva, personaje mitológico hindú y uno de los ocho guardianes de Buda.

Al ser ésta una deidad hindú, se esculpió de tal forma que representara su cultura de origen. Es llamativa por el color rojo de sus caras, brazos y piernas, y el color negro de su cabello. Su cuerpo es delgado, y está esculpido casi cilíndricamente. En la parte baja tiene una falda con un patrón ornamental, llamado “hosoge”. Sus caras tienen una expresión casi inocente, en el geso de anaji mudra o gesto de adoración; sus brazos están en esta misma posición. Su cuerpo es una hermosa composición entre el movimiento y la quietud.

²⁵ The Editors of the Encyclopaedia Britannica (s.f.), “Kanshitsu. Japanese art”. Encyclopaedia Britannica. Recuperado el 31 de agosto de 2021 de <https://www.britannica.com/art/kanshitsu>

El otro material con el que se hacían las esculturas en Nara era la arcilla. Se usaba para esculpir figuras con forma de guardianes en vez de deidades. Para fortalecer las esculturas se hacían con madera y se cubrían con cuerdas de paja de arroz donde la arcilla era aplicada. El resultado era una obra perdurable.

La escultura Shukongojin (*Il. 25*), situada en el altar principal de Hokkedo, es única. Se exhibe al público una vez al año, y por consiguiente, está muy bien preservada en la actualidad. La deidad está perfilada a la mitad de una acción: alzando con la mano derecha su Kongo, mientras que cierra la izquierda en un puño. Su fuerza es palpable en las venas de su brazo, y su cara manifiesta esfuerzo debido a una mirada intensa y a que tiene resaltados los músculos del cuello. Este detalle está aún más acentuado por la armadura que tiene puesta. Por último, un pañuelo rodea su cuello, confiriéndole un aire dramático.

Otra escultura similar es la de Meikira Taisho, uno de los doce generales celestiales en el templo de Shinyakushi-ji. Su cuerpo no es tan dramático como el de Shukogojin, pero la cara es, sin duda, la más expresiva. (*Il. 26*) Está retratado justo cuando lanza gritos hacia sus enemigos y porta una espada y una armadura de guerrero T'ang, que lo hace lucir más aguerrido y fuerte. Empero, es su cabeza lo más llamativo: posee un cabello puntiagudo que ondea de tal manera que asemeja a unas llamas; unos ojos hinchados y abultados en ceño fruncido; labios contraídos que muestran los dientes y la lengua, añadiendo intensidad a la escultura. El artista creador realizó una obra de carácter muy expresionista, aunque debe enfatizarse que estas estatuas fueron hechas por las mismas personas que hicieron estatuas completamente diferentes y con expresiones más serenas, como las ya mencionadas.

Las esculturas del periodo Nara pertenecen una edad de oro que los expertos estiman de las más hermosas de la historia japonesa; al grado que se piensa que no se ha alcanzado el nivel de perfección de aquel periodo. Como la escultura, la pintura fue de gran importancia en el periodo Nara, y al igual que ésta, varias obras se perdieron con el tiempo, ya que muy pocas se han preservado hasta la actualidad. Las pinturas más importantes se encuentran en las paredes del Kondo en el templo de Horyu-ji. No obstante, un incendio en 1949 las dañó, y ahora sólo

se ven descoloridas y en fragmentos. Los murales fueron hechos con una técnica similar a la del fresco: la pintura fue aplicada a la suave superficie de barro blanco, y los colores utilizados fueron el rojo, el amarillo, el verde y el azul. Parte de las obras se oscurecieron con el tiempo o se deterioraron, lo que impide su análisis completo.

El fresco más famoso es la escena del paraíso Amida (*Il. 27*). La pintura muestra al Buda Amida en su paraíso del oeste, rodeado de Bodhisattvas y las almas de los bendecidos que entraron a su reino sagrado. El Buda está vestido con una túnica roja de monje y sentado en posición yogi en una enorme flor de loto, y a sus espaldas se halla un pabellón de joyas. A sus costados, se sitúa el Bodhisattva Kannon y Seishi. Sus manos están en posición de Dharmachakra mudra (Rueda del dharma o rueda de ocho radios), que simboliza la enseñanza del Buda, representando el óctuple sendero noble²⁶. Su cara es serena, tiene los Ushnisha y el Urna, y también posee las orejas largas. Los contornos están delineados y remarcados con un color rojo, y cabe destacar que este delineado de ojos, nariz y párpados entrecerrados tienen una iconografía india. Comparando estas pinturas con las de la India y las del centro de Asia, las japonesas eran más lineales.

Existen unas pinturas de vital importancia por su iconografía y por su estilo artístico. Éstas son las famosas pinturas de Kako-Genzai-Inga-kyo (*Il. 28*), un rollo donde se ilustran a las encarnaciones sutra del pasado y del presente de Sakyamuni Buda. Originalmente existían ocho rollos, y fragmentos de ellos se encuentran hoy en día en el templo Daigo-ji y en el templo Jobonrendai-ji en Kioto.

Todos los rollos se encuentran inusualmente bien conservados: los colores lucen frescos y sin desgastes con el tiempo. Estos rollos son los primeros de los llamados e-makimono o “rollos a mano narrativos”, los cuales fueron numerosos en los periodos posteriores, pero que se diferencian al colocar los textos debajo de las ilustraciones, para así leer y apreciar las imágenes al mismo tiempo. Los rollos tenían el efecto de una narrativa continua, consistentes en episodios separados por montañas, árboles o ríos.

²⁶ Buswell Robert E. Jr., Lopez Donald S., *“The Princeton Dictionary of Buddhism”*, New Jersey, Princeton University Press, 2014, p625.

El estilo de estas pinturas sugiere que el artista copió modelos antiguos del periodo chino de las Seis Dinastías, aunque en realidad el tipo de escritura es propia del periodo Nara, por lo que tienen frescura y un estilo ingenuo. Es observable este detalle al comparar el paisaje que está al mismo tamaño que las figuras humanas: una característica que se observó en las pinturas chinas de las Seis Dinastías.

Entre las peculiaridades de estos rollos se encuentra que los episodios están ordenados, los colores son claros y brillantes, los personajes son planos, y sólo en algunas partes se hace un intento de perspectiva. La historia que se plasma es la travesía de Sakuamuni (uno de los nombres que se le da a Buda) en sus tiempos como el príncipe Siddharta, mostrando su camino sobre caballos y atravesando paisajes, así como también sorteando las tentaciones que se le presentaban a través de demonios fantásticos.



Il. 21 Yumedono. (s/a). 739 d.c.



Il. 22 Lady Tachibana. (s/a). Periodo Nara.



Il. 23 buda Yakushi. (s/a). Periodo Nara.



Il. 24 La trinidad Yakushi. (s/a). 697 d.c.



Il. 25 Shukongajin. (s7a). Periodo Nara.



Il. 26 Meikira Taisho. (s/a). Periodo Nara.



Il. 27 Paraiso Amida.
(s/a). Periodo Nara



Il. 28 Kako-Genzai-Inga-Kyo. (s/a).
Periodo Nara

1.1.6 El arte del periodo Heian. 平安時代

El periodo Heian es un periodo de florecimiento del arte japonés. Este periodo clásico duró del año 794 al año 1185. No obstante, varios especialistas del arte señalan un Heian temprano, en el que apenas empezaba a generar arte propio de la época y se desechaban las ideas del periodo anterior, y que se desarrolló hasta el año 894.

La capital volvió a moverse. A la ciudad de Heian (actualmente Kioto), se le llamó Heian-Kyo o “capital de la paz y tranquilidad”. Una vez asentados, la civilización creció rápidamente (medio millón de habitantes tenía la ciudad), y como en periodos anteriores, se modeló con base en ciudades chinas. En este caso fue la capital Ch’ang-an de la que copiaron sus calles anchas y rectas que intersectaban entre sí. La ciudad contaba con finos palacios, edificios de gobierno, templos, grandes patios y puertas elegantes. Poco ha sobrevivido de esta capital.

En esta época se vio el alza de un tipo de budismo esotérico. Los japoneses lo llaman Mikkyo, y dominó el pensamiento del periodo. Por esta razón es que los primeros cien años del periodo Heian usualmente son estudiados por separado.

El budismo Mikkyo llegó a Japón en el año 806 por el monje Kukai o Kobo Daishi. Su doctrina fue llamada Shingon o “Mundo Verdadero”, y se basa en la creencia de la identidad de las cosas con relación al Buda supremo o Dainichi Nyorai, como lo llamaban los japoneses. El creyente de esta doctrina piensa que no hay diferencia entre el mundo de los sentidos y el mundo de la realidad final, y que estas realidades vienen del mismo principio cósmico. A causa de esto, en sus representaciones plásticas no hay diferencia entre la imagen y la deidad. La imagen es una representación “real” de los dioses y los dioses son representaciones del Dainichi. En este principio, todas las cosas y palabras son representaciones del Buda supremo, y esta es la identidad de las cosas.

A partir de esta credo, las representaciones artísticas cobraron gran importancia. Los artistas Shingon se dedicaban a reproducir correctamente la iconografía, tal que cada gesto o posición de la imagen adquirió una importancia máxima. Por esto, las pinturas y esculturas son difíciles de entender, y se prestan a la interpretación y a un misterio único de este tipo de budismo. Se cree que esto fue

intencional, ya que las esculturas y pinturas sólo eran mostradas a unos cuantos, y se mantenían ocultas dentro de los templos.

Las deidades representadas eran extrañas y exóticas, con raíces físicas indias. Los dioses eran los mismos de los periodos pasados, como los Budas y Bodhisattvas; a ellos se agregaron unos nuevos dioses, como los “cinco grandes reyes” o Go Dai Myo-o. El más importante de estos era Fudo Myo-o, una forma del dios hindú Shiva. Éste se representa envuelto en llamas, cargando una espada y una soga con los que domina la maldad.

En el Heian temprano, el Shininden del Palacio de Kioto, la escultura Juichimen Kannon, la pintura de Muryō Rikuku y las Mandalas son las producciones artísticas más importantes. También se crearon varios templos en esta época, y los más importantes fueron el Enryaku-ji de la secta Tendai, en el monte Hiei, en las cercanías de Kioto; y el Kongobu-ji, en el monte Koya. Éste fue la sede de la secta Shingon.

Las construcciones que se encuentran hoy en día son en realidad reconstrucciones, ya que las originales no han sobrevivido al tiempo. Sus rasgos más particulares están en los monasterios, los cuales están aislados en lugares montañosos: en las cimas y/o en medio de los bosques para enfatizar la disciplina e indulgencia de la secta Shingon en contra de las sectas del periodo Nara, las cuales estaban localizadas en la capital. Por otro lado, no estaban construidos con una estricta simetría, por lo mismo de que se construían adecuándose a la estructura de las montañas.

Los monasterios Shingon también son conocidos por la confección detallada de sus objetos rituales, así como los amplios dojos donde se efectuaban las ceremonias. Una de las construcciones más imponentes fue el palacio imperial de Kioto, en el que su Shishinden o “Salón ceremonial”, reconstruido por un incendio en 1954, es destacable debido a su gran belleza. (*II. 29*)

Es importante mencionar que, a pesar de tener influencia china, el Shishinden muestra marcadas características japonesas. El techo está cubierto de hinoki en vez de las tradicionales losas chinas; el edificio está separado de la tierra, como en el Santuario de Ise; y cuenta con colores naturales, lo que subraya una vez más la

relación de Japón con la naturaleza. El aguilón de madera es largo y está tallado ornamental y geoméricamente.

El interior es simple, consistiendo en una larga cámara, rodeada de barandales con cortinas o biombos, lo que crea un efecto de armonía con las formas y los colores. El gusto por construir templos simples y pequeños de madera es característico de este periodo.

Por otro lado, es contrastante que en este periodo las esculturas perdieron calidad artística y técnica. Se perdió el naturalismo y se dejó de usar el barro y el bronce, así que casi exclusivamente se producían en madera. Una teoría para explicar esto fue la gran demanda de estatuas budistas, que al ser hechas de madera, resultaban más baratas y eficientes, debido a la abundancia de este material.

El tallado se heredó del periodo Nara: las esculturas eran pesadas, las caras tenían extrañas y misteriosas expresiones en lugar de las serenas y armoniosas del periodo pasado, y los ropajes se acentuaron para exhibir movimiento y delinear al cuerpo. Con respecto al Juichimen Kannon o “el Kannon de once cabezas”, de influencia india, se encuentra en el Hondo del templo Hokke-ji en Nara. (II. 30)

Se muestra al Kannon con una botella en su mano izquierda, de la cual sale una flor de loto, signo de pureza. Las once cabezas representan su visión hegemónica del mundo y cuentan con ropajes, joyas y una corona tradicional de Bodhisattva. La estatua está tallada de un trozo enorme de madera y tiene muchos detalles que denotan elegancia. Un ejemplo de esto son sus dedos, ya que demuestran el florecimiento de un estilo propio del periodo Heian. En sus pupilas se encuentran incrustadas piedras preciosas, sus párpados y su boca están pintados de rojo, y los ropajes recrean una sensación de movilidad, especialmente en las curvas del pañuelo. Las hebras puntiagudas de su cabello y los pliegues de su falda muestran tensión al movimiento.

En el caso de las pinturas, la mayoría de este periodo se han perdido. Se piensa que las pinturas eran notables debido a, por un lado, la introducción del esoterismo budista que necesitaba de imágenes, y, por el otro lado, al crecimiento de la influencia del arte chino.

La pintura del Muryō Rikuku (Il.31), propiedad de los monasterios Hachiman-kō, en la prefectura de Wakayama, son representaciones dignas del arte del periodo temprano de Heian. Este dios es uno de los Go dai Rikuku o “Cinco dioses divinos”. Se le representa haciendo una especie de danza, con un brazo alzado con el Vajra o Kongo (rayo que indica poder y energía). Con la otra mano muestra una señal mágica. Su ira está dirigida a las fuerzas malignas en la tierra, por lo que su cara es extraordinariamente expresiva: su rostro cuenta con un tercer ojo, y su cuerpo muestra un dramático desplazamiento que define a sus ropajes flotantes y sus llamas coloridas.

Las mandalas fueron una característica del esoterismo budista, pues son diagramas del mundo de Buda. La palabra *mandala* significa “diagrama circular” o “plataforma”²⁷; pero, para la secta Shingon, es una representación visual de la enseñanza esotérica. Existen dos tipos de mandalas Shingon: la primera se llama Kongo-kai o “diamante indestructible”, que representa la esencia espiritual subyacente a la realidad. La segunda es conocida como la Tazo-kai o “ciclo del útero”, que representa el ensamblaje de las deidades, y representa al mundo material.

El Buda, al ser una manifestación del mundo etéreo y del material, se muestra siempre en el centro de la mandala, y rodeado de bodhisattvas, devas, rajas, demonios y espíritus, representando así todas las manifestaciones de lo que el Buda puede ser: un todo donde se conjuga lo espiritual y lo indestructible del universo. Los nueve cuadros figuran flores de loto, que significan el mundo material; el Buda central simboliza al gran iluminador: la unidad del cosmos y de la mente individual.

La mandala más antigua se encuentra en el templo de To-ji en Kioto. (Il. 32) Está pintada en oro y plata sobre una base de color púrpura. Cuenta con diferentes formas y colores que reproducen un simbolismo geométrico. El ciclo en forma de diamante está dividido en nueve cuadrados organizados en tres filas, cada una con cuadrados propios, pero sólo una contiene un círculo dentro. Cada círculo tiene dos filas con cinco círculos medianos y cuatro pequeños que contienen imágenes de

²⁷ Buswell Robert E. Jr., Lopez Donald S., The Princeton Dictionary of Buddhism, New Jersey, Princeton University Press, 2014, p1294.

símbolos budistas. En la fila principal, situada en medio, está una imagen del Dainichi Buda.

En el año 898 el gobierno japonés mandó embajadores a la corte China de T'ang para aprender más de ellos. A partir de esto se da el florecimiento del periodo Heian, comenzando así el más importante desarrollo cultural de Japón. El arte japonés puro y la literatura se desarrollaron, así como los clanes, y con éstos, las guerras entre ellos.

Había cuatro clanes importantes en el periodo Heian: el Clan Fujiwara, los Minamoto, o también llamados Clan Genji, los Taira, o Clan Heike, y el Clan Tachibana. Sus guerras fueron inspiración para el arte.

A pesar de los clanes en disputa, la familia Fujiwara era la más poderosa, incluso más que la del emperador, teniendo a sus familiares en la corte real. Su influencia se hacía cada vez más grande y llegaron a dominar la corte por muchos años, hasta que las guerras los alcanzaron.

Para darse una idea de cómo era la corte del periodo Heian, se puede hacer mención de la novela del año 1000, *Genji Monogatari* o *La historia de Genji*, de Murasaki Shikibu. La escritora describe la vida del príncipe Genji en la corte imperial, mostrando el auge y la decadencia de la sociedad Heian. *La historia de Genji* es referida como la novela más antigua del mundo, y fue escrita con el silabario japonés (hiragana y katakana), y no utilizando los caracteres chinos, lo que evidencia el espíritu nacionalista de la época, ya que el chino se usaba para el clérigo y los artistas, y el silabario autóctono para los demás.

Para esa época se escribió otra novela importante, llamada *Makura-no Soshi* o *El libro de cabecera*, escrita por Sei Shonagon. Ella fue parte de la corte imperial y en su libro relata la sofisticación y la obsesión de la corte por lo estético, en un sentido artístico y de sensibilidad.

Con los cambios extremos que sucedían en la capital Heian, se puede mencionar que el budismo sectario como el de Nara perdió importancia debido a sus antiguas doctrinas, las cuales no igualaban a los ideales de la época. En cambio, la adoración Amida (Buda de la luz infinita) se volvió popular, pues su doctrina emocional y simple estaba acorde al espíritu artístico y religioso del periodo.

Como se mencionó, el arte floreció en Heian: la música y la danza tuvieron un auge importante. La música Gagaku o “música de la corte”, acompañada por la danza Bugaku, que era solemne y digna (danza que se hacía con elegantes vestimentas y máscaras coloridas), ofrecía representaciones artísticas sagradas y llenas de gran belleza, por lo que sólo podían ser presenciadas por las cortes reales y los sacerdotes sintoístas.

La civilización Heian fue un producto del gusto por la elegancia y sensibilidad del pueblo, y donde, al haber nacido rico, eras acreedor a disfrutar de los placeres artísticos: escribir, escuchar y bailar siendo un aristócrata. En contraste, en las provincias la gente vivía en continua pobreza y lidiaba con las guerras de los clanes, los cuales llevarían en un futuro a la destrucción de la sociedad Heian.

Continuando con este florecimiento de lo japonés, se creó un estilo de pintura llamada Yamato-e o “pintura japonesa”. El estilo Yamato-e favoreció la creación de los pergaminos narrativos o e-makimono. Este estilo narrativo fue prestado de China, pero los japoneses lo adaptaron a las ideas del periodo Heian.

El e-makimono más representativo de este estilo es el *Genji Monogatari*, atribuido a Fujiwara no Takayoshi. Se cree que se hicieron 54 pergaminos, uno por cada capítulo; sin embargo, hoy en día sólo se conservan cuatro: tres de ellos se encuentran en el museo Tokugawa en Nagoya, y el otro, en la Colección Masuda en Odawara (II. 33). Cada escena de la novela es pintada en el pergamino y está separada por un texto, lo que indica la continuidad de la historia. Su estilo es decorativo y abstracto, y es notable que el elemento narrativo se subordine al diseño formal, cuestión que no se ve en los pergaminos de pinturas chinas. También se hace énfasis en las formas coloridas, que son planas y simples, para crear un sentido de patrón ornamental. Cada forma está delineada a la silueta del personaje, haciendo contraste con el fondo que es de otro color, eliminando la transición o el desvanecimiento intencional de la pintura que se hacía en China.

Los colores eran brillantes y sutiles. Los más utilizados eran la plata, el gris olivo, y el café para el fondo; mientras que para las figuras, eran el verde, el azul brillante, el rojo oscuro, el anaranjado, el negro y el blanco. No se hacía mucho énfasis en sombrear o darles una forma plástica, y las figuras estaban organizadas

usando líneas paralelas, lo cual era muy visible al pintar los edificios. Este tipo de perspectiva es característica del Yamato-e: las escenas se ven desde arriba, quitando los techos de las casas para ver el interior. Esta técnica se llama Fukinuki yatai. Otra característica importante del Yamato-e era el Himike kagibana, una forma de pintar el rostro de los personajes donde los ojos son pintados con una línea gruesa y la nariz en forma de gancho.

Las ilustraciones de las novelas plasmadas en los e-makimonos muestran escenas de pasión, emoción o sentimiento, que transmite la atmósfera de la novela, y que demuestra el encanto de las bellezas que producía Heian: mujeres con el cabello negro flotando, hombres pintados delicadamente y casi femeninos (ideal de los hombres del periodo), hermosos interiores de palacios con colores plateados, y paisajes elaborados con plantas y flores coloridas que reflejan perfectamente el pensamiento de la sociedad aristócrata Heian.

En contraste al estilo Yamato-e, existía un tipo de estilo basado en líneas y con poco color. Se puede ver en un pergamino de animales caricaturescos atribuido al sacerdote Toba Sojo, donde existe una escena en la que algunos animales están haciendo poses y acciones humanas: por ejemplo, una rana está sentada en posición de Buda, y hay conejos y monos usando vestimentas budistas. Se cree que este pergamino representa la corrupción y la banalidad del clérigo Heian (*Il. 34*).

Las líneas se usan de forma efectiva contra el papel blanco, lo cual muestra fluidez y expresividad en el personaje gracias a la forma en la que se usó el pincel. Los animales, en lugar de color, contaban con una degradación intencional de tinta negra, mostrando así la variedad de la línea.

Otro estilo importante desarrollado en Heian son las pinturas de paisajes; sin embargo, no se conserva ningún ejemplo de esa época. Lo que se sabe es que los paisajes de Heian eran un tipo de pintura budista para adornar los salones de los templos.

Tras el recorrido artístico anterior, se puede deducir que la pintura fue la expresión artística más importante del periodo Heian. No obstante, la escultura floreció de tal forma que sus obras han prevalecido más en el tiempo. Los artistas escultores trabajaron casi exclusivamente con madera, desarrollando un método

donde esculpían pedazos pequeños de madera que luego unían. Esto permitía a los escultores y a sus asistentes trabajar en equipo, especializarse en una parte y producir en masa.

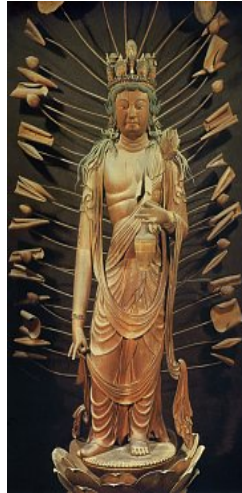
Los escultores generalmente eran sacerdotes budistas reclusos en monasterios, siendo el más importante Jocho, que fue denominado con la posición de Hokkyo o “puente de la ley”, y después como Hogen, u “ojo de la ley”, en reconocimiento a su contribución al arte budista. Tiene dos esculturas que destacan: la primera es el Buda Amida, en madera dentro del Byodo-in, en el que el Buda está en una posición yogi, y sus manos están dobladas en *dhyani mudra* o “gesto de meditación”. Su rostro es sereno como en periodos pasados; sin embargo, lo más impresionante es la mandala detrás del cuerpo de Buda, con un diseño animado con remolinos, nubes y ángeles tocando música. Tanto el Buda como la mandala están pintados de dorado (//. 35). La segunda escultura es el Kannon de once cabezas que se encuentra en Yakushi-ji. La elegancia de la época se ejemplifica en esta escultura: está tallada en madera, con ropajes en movimiento, como si estuvieran cayendo. Su cuerpo redondeado muestra belleza femenina, y su cara expresa gentileza y virtudes femeninas.

En cuanto a la arquitectura, varios monasterios se construyeron en la capital, a comparación de los templos budistas del Heian temprano. Estos eran centros de actividades recreativas y entretenimiento, y fueron construidos con diseños y detalles decorativos. Una de las únicas estructuras sobrevivientes que demuestran el esplendor de la época es el Salón Fénix o Hōdo en el Byodo-in. (//. 36) Fue construido por mandato de Fujiwara Yorimichi, y es llamado así porque el suelo se asemeja a un fénix gigante con alas extendidas, símbolo de buena suerte. También tiene dos aves fénix de metal situadas en el techo. Aunque pequeño, se compensa con su diseño y bella construcción: el salón central está dedicado a Amida, y a sus lados tiene corredores que forman una L, con pabellones al final de los corredores. Su diseño es simétrico y guarda un sentido de balance, a pesar de su variedad de líneas, especialmente en el techo, donde se intersectan. Su ubicación frente a un estanque enaltece su belleza, ya que la construcción se refleja sobre el agua.

Un ejemplo más que destaca por su belleza es el Salón Dorado o Konjiki-do (Il. 37). Es una estructura pequeña, construida como mausoleo en 1124 por Fujiwara Kiyohira. El exterior de la construcción es dorado, y las paredes del interior, así como los pilares y el altar, tienen perlas incrustadas. Otras paredes están empastadas con papel dorado, pintada con barniz y ornamentada con piezas de metal y diseños en placas de oro a los costados del altar.



Il. 29 Salón ceremonial del Palacio Imperial de Kioto. (s/a). Periodo Heian.



Il. 30 Juichimen Kannon. (s/a). Periodo Heian



Il. 31 Muyō Rikoku (s/a) Periodo Heian.



Il. 32 Mandala en To-ji (s/a). Periodo Heian.



Il. 33 e-makimono de Genji monogatari. Fujiwara no Takayoshi. Periodo Heian.



Il. 35 Buda Amida. Jōshō. Periodo Heian.



Il. 34 Pergamino. Toba Sojo. Periodo Heian



Il. 36 Salón Fénix en Byōdō-in. Fujiwara Yorimichi. Periodo Heian.



Il. 37 Konjiki-do. Fujiwara Kiyohira. 1124.

1.1.7 El arte del periodo Kamakura. 鎌倉時代

Después de las constantes guerras, el clan Hira logró derrotar a la familia Fujiwara mediante la Rebelión de Hogen. El clan Hira estuvo en el mando por 20 años hasta que después de las Guerras Genpei, el clan Genji se alzó ganador.

En palabras de Michiko Tanaka (2013):

*“Yoritomo consiguió el permiso del Tenno para nombrar a sus jefes guerreros más importantes como jefes militares de las provincias «shugo», y a los vasallos menores como jefes guerreros locales «jito», en el territorio occidental donde no tenía un control pleno. Este sistema de control policiaco-militar se mantuvo en todo el país: Yoritomo logró obtener el nombramiento del Gran General para la pacificación de los bárbaros del este, «seitaishogun» o «shogun» formalizando su poder como máximo jefe militar”.*²⁸

Así fue que en el año 1185 se estableció el primer shogunato de Japón a manos de Minamoto Yoritomo, aunque el emperador seguía conservando su estatus de poder. Se creó así una curiosa forma de gobernar, ya que el emperador era gobernado por el shogun. A la larga, este tipo de control indirecto se volvería muy típico en Japón.

La familia militar de los Minamoto movió la capital a la región de Kamakura con la intención de proteger a los guerreros de la decadencia y la ideología estética de Heian o Kioto. En Kamakura, los nuevos soberanos controlaron Japón por ciento cincuenta años, por lo que su espíritu militar tuvo una gran influencia en la cultura.

El shogunato decidió reanudar la comunicación con China, esta vez con la dinastía Sung. Su pintura, escultura y arquitectura tuvieron influencia en el arte japonés del periodo, pero, aunque la capital política fue Kamakura, la capital cultural seguía siendo Heian. El sentimiento del periodo Kamakura en Heian cambió a ser más vigoroso y realista, creando así dos estilos: el estilo antiguo de elegancia y belleza, y el estilo donde abrazan las virtudes militares. Los samuráis cada vez se hacían más sofisticados y la sociedad empezaba a admirar la sencillez de los

²⁸ Tanaka, M. , “Historia Mínima de Japón”, México D.F., El Colegio de México, 2013, p. 95.

nuevos gobernantes. Por ejemplo, en la literatura se debe mencionar la novela *Heike Monogatari*, historia que cuenta un romance durante la guerra entre el clan Taira y Minamoto.

Yoritomo mandó reconstruir los templos y santuarios destruidos en la guerra, lo que tuvo un gran efecto en las artes, y especialmente en la escultura. A pesar de esto, se vio una disminución en la producción artística.

La religión budista siguió teniendo una gran importancia, ya que se crearon las sectas budistas de la salvación, cuya doctrina se basaba en la fe como vía de redención, y que estaba más dirigida a las masas en vez de la aristocracia.

Los sacerdotes crearon variantes como la secta Paraíso, fundada por Honen Shonin; la secta Shinran, fundada por Jodo Shinshu, y la secta Nichiren. Las sectas de Nara tuvieron un renacimiento, mientras que las sectas esotéricas continuaban. No obstante, nació una secta que se volvería bastante popular durante el periodo Kamakura, pero aún más en el periodo siguiente: esta era el budismo Zen, que tuvo gran popularidad entre los samuráis que se sentían atraídos por el énfasis en la autodisciplina.

Se crearon varios e-makimono con el estilo de Yamato-e, con la diferencia de que éstos tenían detalles realistas, y las ilustraciones alcanzaron tanta importancia que a veces se prescindía del texto. Los pergaminos *Heiji Monogatari*, son un buen ejemplo (II. 38). Estos cuentan la historia de las batallas entre los Taira y los Minamoto, y su pintura usa más detalle en las líneas y el color, así como también las figuras, que cuentan con más realismo en relación a los edificios. La estatura de los personajes era acorde con los objetos de su alrededor, perdiendo el estilo abstracto de periodos anteriores. Por ejemplo, los guerreros fueron pintados en un tamaño menor para mostrar toda la batalla y sus detalles. Sus armaduras están pintadas con colores brillantes, pero incluso así, los detalles de sus armas y la repetición de guerreros hacen difícil la distinción de los mismos. Sólo el personaje de la derecha es definido: tiene ropajes de un azul cetrino y pálido, contrastando con el rojo de los pilares y las figuras. Otro elemento que resalta es el carro de color negro que desentona con el patrón de los guerreros y el fondo claro.

Existen otros pergaminos del estilo Yamato-e hechos por sacerdotes budistas. Estos pergaminos muestran el hambre, los fantasmas y los demonios, tema que se volvió popular después del crecimiento de la secta budista de la salvación o “tierra pura”. El e-makimono se titula *Manual de fantasmas hambrientos* (Il. 39), y es una representación de los niveles subhumanos en los seis estados migratorios del ser. El propósito de estos pergaminos es prevenir a la sociedad de los tormentos que le esperan si ellos no miran hacia Amida y siguen las lecciones budistas.

Este sombrío objetivo se plasma de una forma muy viva y expresiva, ya que los fantasmas aparecen de una forma realista, frente a la gente en cuclillas pidiendo su libertad. Las personas retratadas parecen no estar conscientes de que los fantasmas están a su alrededor, mientras que éstos últimos se ven demacrados, excepto por sus grandes barrigas y su salvaje cabello, recreando así una sensación de terror. La línea cobra más importancia que el color, lo que agrega precisión a las figuras y espacio para las formas plásticas.

Otro tipo de pintura del periodo fue el “suijaku-ga”, una expresión visual de que los dioses sintoístas son manifestaciones budistas. Esta forma de sintoísmo dual se desarrolló desde el periodo Nara, pero vivió su auge en el periodo Kamakura. Las pinturas usualmente proyectan a los santuarios sintoístas con deidades budistas.

Un ejemplo adicional de realismo en la pintura recae en los retratos. El más famoso es el retrato de Minamoto no Yoritomo (Il. 40), shogun del periodo. El retrato se le atribuye a Fujiwara Takanobu, y se encuentra en Jino-ji, en Kioto. De éste sobresale el nivel de caracterización en la cara del shogun: sus ojos están casi cerrados, su nariz es larga y curveada, y las delicadas líneas lo hacen lucir con un detalle más realista. El fondo y las prendas que usa son abstractas, simples y planas. El retrato termina siendo decorativo, mostrando un ideal de figura histórica.

La escultura tuvo su último periodo de esplendor al término del periodo Kamakura, tras sufrir la decadencia del arte escultórico por varios periodos. Las esculturas se limitaron a escenificar dioses en los templos budistas, aunque también se hicieron escasas esculturas de retratos. Fueron esculpidas en madera y bronce,

así como barro y barniz, que iban ganando popularidad de uso. El estilo expresaba un espíritu enérgico, y fueron hechas así por las sectas budistas con la intención de atraer al público general, que entendía más de realismo que de cuestiones esotéricas.

La mayoría de las esculturas Kamakura fueron hechas por la escuela de Nara, a cargo de los artistas Kokei, su hijo Unkei, y su aprendiz Kaikei. Ellos combinaron la grandiosidad del periodo Nara con el realismo y drama del periodo Kamakura.

La escultura más famosa de este periodo, y quizás de todos los periodos y de historia japonesa, es la gran estatua de Amida Nyorai, en el Kotoku-in en Kamakura, también conocida como “El gran Buda de Kamakura” (*Il. 41*). Su tamaño es de trece metros y su peso es de ciento veintinueve toneladas, y está tallada en bronce de un color verde negruzco. Su estilo es fuerte y simple, exhibiendo así la majestuosa calma del Buda Amida en una posición de meditación (dhyani mudra), y con un cuerpo cubierto de ropajes de monje que caen graciosamente, doblándose sobre su propio cuerpo. Su rostro expresa una serenidad del Buda que está más allá de lo terrenal, y su rostro tiene un Ushnisha, una Urna y largas orejas, además de un bigote que muestra su ascendencia india.

La influencia samurái en el periodo Kamakura llegó hasta la arquitectura. Los templos budistas y sintoístas tuvieron que depender de sus propios recursos y de las donaciones de la gente. El estilo que se llevaría a cabo sería una arquitectura mucho más simple a comparación de la ostentosa de Heian. Este nuevo estilo se vio muy representado en la arquitectura doméstica, con simples y funcionales diseños. La influencia de la China Sung y el budismo Zen crearon un estilo llamado “Kara-yo”²⁹. Este estilo con gran influencia China se hizo muy popular; no obstante, el estilo “Wa-yo”³⁰ se continuó. El único edificio del periodo Kamakura que se conservó desde su construcción fue el Shariden o “sala de las reliquias” en el

²⁹ También conocido como Zenshuuyou, un estilo de arquitectura de China de la dinastía Sung. También incluye elementos arquitectónicos de la secta Zen. Véase.

<http://www.aisf.org.jo/~jaanus/deta/z/zenshuuyou.html>.

³⁰ Lit. Arquitectura con estilo japonés. Se nombró así a este estilo para contrastarlo con el nuevo estilo con influencias chinas. Véase <http://www.aisf.org.jo/~jaanus/deta/w/wayou.html>.

Engaku-ji (*Il. 42*). Es un templo del budismo zen creado en 1282: tiene dimensiones pequeñas, pero da una impresión de resistencia. Se mantiene sobre una base de piedra donde se elevan pilares y un barandal, y cuenta con un doble techo de paja, que consiste en una parte baja y una alta, donde se notan aleros curvados. El sistema de horquillado se encuentra bajo los aleros curvados, y complejas horquillas entre la parte baja y alta del techo.

La adición china consistió en las cabezas arqueadas de ventanas y puertas y en el trabajo de madera delicado de las celosías. La construcción es un gran ejemplo de la filosofía militar del periodo y del ideal espiritual Zen, que combinados dan un estilo austero digno de la clase guerrera.

Existe otro monumento de gran importancia por su estilo arquitectónico único que refleja otra faceta de la construcción del periodo. La “estupa” o tahōtō del Ishiyama-dera en Otsu (*Il. 43*). Su estilo regresa a las ideas arquitectónicas de Heian, en específico al estilo de los templos Shingon: una pagoda, que recuerda a las estupas indias, es el resultado de esta renovación del estilo de Heian, acentuando también su relación con el budismo indio. La pagoda cuenta con dos pisos en lugar de los tres o cinco que usualmente tenían las pagodas japonesas, aparte que el piso inferior es un cuadrado y el piso superior es circular. Tiene un techo cuadrado en los niveles, y en la parte alta están los mismos elementos de las pagodas japonesas tradicionales, los nueve paraguas y la joya en forma de llama.

La pagoda es considerada un símbolo de los aspectos del universo: el Kongo-kai o “mundo diamante”, y el Taizo-kai o “mundo matriz”. La construcción parece inusual, pero es muy característica del budismo Shingon, y de las únicas construcciones fuera del estilo Zen.

El periodo Kamakura vio su final debido a la falta de lealtad de la sociedad japonesa hacia los guerreros samurái y al shogunato en general, por lo cual se vio una oportunidad para ser derrocados. Así fue que, en el año 1331, el emperador Go-Daigo con ayuda del clan Ashikaga, entre otros clanes y guerreros, se levantaron en armas en contra del shogunato Kamakura, regido por el clan Hojo. A este evento se le llamó la Guerra Genko en un episodio de la época japonesa conocido como la Restauración Kenmu, que duró de 1331 a 1336 hasta que el clan Ashikaga tomó el poder como el nuevo líder, formando el shogunato Ashikaga.



Il. 38 Pergaminos "Heiji monogatari". (s/a). Periodo Kamakura.



Il. 38 detalle de Pergamino "Heiji Monogatari"



Il. 39 Manual de fantasmas hambrientos. (s/a). Periodo Kamakura.



Il. 43 Estupa del Ishiyama-dera. (s/a). Periodo Kamakura



Il.40 Retrato de Minamoto no Yoritomo. Fujiwara Takanobu, Periodo Kamakura.



Il. 41 Gran estatua de amida Nyorai. (s/a). Periodo Kamakura.



Il. 42 Shariden. (s/a). Periodo Kamakura.

1.1.8 El arte del periodo Muromachi. 室町時代

El periodo Muromachi, también llamado periodo Ashikaga, duró del año 1336 al año 1573. Se llamó así debido a que los shogunes tenían sus cuarteles generales en una zona de Kioto que llevaba el nombre de Muromachi. En los últimos cien años también se le llamó periodo Sengoku (país en guerra).

Las guerras y la violencia marcaron al periodo Muromachi en todos sus aspectos, pues hasta la cultura y el arte se vieron afectados. Los militares Muromachi retomaron la finura y elegancia del periodo Heian. Como resultado, la corte militar y la aristocracia ya no estaban separadas; la conexión con China seguía, pues esta vez el país estaba controlado por los mongoles, situación que tuvo influencia en Japón a través de la moda, arte, literatura y el budismo Zen.

Este nuevo deseo por lo extranjero se vio potenciado por las producciones artísticas de la época, acto que sólo se vio en el periodo Nara y posteriormente se vería en el periodo Meiji.

La religión dejó de ser importante en la vida de la sociedad japonesa. Ahora las personas eran cultas en relación al arte y la sensibilidad; por ende, los artistas se volvieron fundamentales. La sociedad se marcaba por el gusto refinado y la aristocracia: cuando no estaban en guerra, disfrutaban de la poesía y hacían concursos de escritura poética, fiestas de té y estudio de pinturas Sung y Yuan.

El budismo Zen o “budismo meditativo” se volvió la religión oficial del segundo Shogunato. La corte tenía como consejeros a sacerdotes Zen en términos de estado y religión. Los sacerdotes Zen se convirtieron en diplomáticos y fueron mandados a China como emisarios de asuntos de estado.

La importancia que tiene este periodo en la historia japonesa es debido a los conceptos introducidos por influencia de la China Sung y Yuan, que prevalecen en la sociedad japonesa hasta hoy en día. Éstos son ideales como la moderación, la simplicidad, el gusto por colores tenues y el disgusto por la ostentación. Estos conceptos fueron traídos por los sacerdotes Zen desde la China Sung y Yuan, y actualmente se han mimetizado en la cultura japonesa de tal manera que parecen ser nativos.

En este periodo se desarrolla un tipo de pintura que refleja todas las ideas de la época. El suiboku o Sumi-e, con origen en China, es uno de los estilos pictóricos más importantes de Japón en toda su historia, ya que prevalece hasta hoy y ha sido admirado fuera del archipiélago nipón, con una influencia innegable en otras artes.

Como dice Shozo Sato (2010)³¹, el Sumi-e es comúnmente descrito como el arte hecho en monocromo, con el uso de tinta sumi y papel hecho a mano. Por lo tanto “Sumi-e” significa pintura con tinta negra (*sumi* es tinta negra, y *e* es pintura).

Esta pintura aborda temas relacionados al budismo o representaciones de árboles, césped o rocas; más adelante fueron paisajes, que se convirtieron en las obras más memorables. Esta fijación por la naturaleza es una expresión del budismo Zen, por lo que se infiere que los primeros artistas del sumi-e fueron monjes sacerdotes budistas, siendo Mokuan el más importante de los primeros monjes pintores.

Una de sus obras más reconocidas es la pintura del vago y feliz Monje Hotei (Il. 44). Para el budismo Zen es la personificación de la vida libre y sin preocupaciones, el cual es un ideal que se puede lograr en el estudio de la misma religión. El monje aparece como una figura pequeña con piernas cortas, un gran vientre y un saco colgándole de un palo, el cual carga sobre su hombro. Las líneas son fuertes, pero marcan sensibilidad en el trazo. La pintura tiene varios tonos: usa grises que se desvanecen y un negro pesado y conciso en el palo, con trazos incompletos que delinean sus ropajes, mientras que el fondo está intacto, dando esa sensación de simpleza para darle la efusividad que requiere la figura.

Las producciones de Sumi-e relacionadas al paisaje son debido al sacerdote Zen Josetsu, el cual en Shokoku-ji, un monasterio en Kioto, desarrolló la pintura paisajista. Después fue perfeccionado por el sacerdote Shubun, también del mismo templo. Con el tiempo se han perdido la mayoría de pinturas de Josetsu, pero las de Shubun se conservan y *Leyendo en la ermita en un bosque de bambú* (Il. 45) es de sus obras más reconocidas.

Con esta pintura se compara a Shubun con los grandes maestros sumi-e chinos, que con Hsia Kuei y Ma Yuan. El tema es sobre un erudito ermitaño en una

³¹ Shozo Sato, Sumi-e: “*The Art of Japanese Ink Painting*”, Boston, Tuttle Publishing, 2010, p. 9.

choza al pie de la montaña que medita frente a la grandiosidad de la naturaleza. Siguiendo con la doctrina Zen, el espectador se debe sentir identificado con el erudito, llevando su ser a la insignificancia comparada con la grandiosidad de la naturaleza, perdiendo así su individualidad dentro del cosmos para encontrar su auténtico ser.

En el paisaje se puede observar una gran neblina oscura que cubre la mitad de la pintura; en la otra mitad, una ladera empinada con un acantilado lleno de naturaleza que contrasta con el cielo. Se asoman de entre los árboles picos rocosos, pequeños techos, botes de pescadores, un puente y dos pequeñas figuras que se observan a la distancia. En el centro y a la derecha se observa la choza con el erudito de un tamaño minúsculo, tanto que el ojo debe revisar la pintura con detenimiento para encontrarlo. Éste es un excelente ejemplo de la pintura e ideas del sumi-e de la época, y que a su vez cuenta con influencia de las pinturas sumi-e de la China Sung.

Otro artista muy importante para el sumi-e es el monje Seshu, quien desarrolló un auténtico estilo japonés de sumi-e, a comparación de su maestro Shubu. Sus obras lo volvieron tan famoso que en su juventud viajó a China, donde fue reconocido con grandes honores. Se dice que le fue encomendada la tarea de decorar el salón principal del palacio de Peking.

Su influencia ha llegado a varios artistas, no sólo de pintura, sino de otros ámbitos artísticos en este periodo y en los posteriores. Varios críticos de arte lo nombran como el pintor más grande e importante de Japón. Sin dudar, es el pintor más importante del sumi-e.

Su obra más reconocida es el *Paisaje de las cuatro estaciones* (Il. 46). La pintura mide quince metros y representa el paso de las estaciones. Se pintó en el año 1486, cuando Seshu tenía sesenta y seis años, y por ende la pintura despliega una calidad y una maestría insuperable.

Paisaje de las cuatro estaciones se caracteriza por sus intensos trazos de brocha gruesa, además de varias composiciones. Sus líneas abstractas son pesadas, angulares y expresivas, y a veces muy variadas, formando así a árboles y rocas que son pintadas con audacia, ya que son definidas por un lado con líneas

negras y gruesas, y por otro con trazos más delgados y tenues, lo que da balance con las zonas vacías del cielo y las montañas. En el espacio destinado al invierno aparece una cabaña pintada con rápidas pinceladas, y en la parte inferior, hay una figura hecha con pocos brochazos. Seshu tendía a aplanar el espacio y enfatizar las líneas para crear patrones.

Otra pintura de Seshu es *El pergamino colgante (Il. 47)* o *Kakemono*, pintado en 1496. Lo pintó al final de su vida como regalo a su pupilo Shuen, quien no logró capturar la genialidad del maestro. La técnica de esta pintura consiste en la tinta salpicada, lo cual la hace más abstracta en comparación con *Paisaje de las cuatro estaciones*. Seshu usó una brocha muy húmeda, salpicando libre y rápidamente la tinta en el pergamino. La técnica está estrechamente conectada al Zen, la cual dice que la iluminación no viene del resultado de un largo proceso o estudio, sino de un sólo momento; de un *flash*, por así decirlo. Es este sentimiento el que Sashu trató de replicar con la técnica que empleó.

El objeto de la pintura es tan abstracto que con un vistazo no se logra distinguir, pues sólo se logran reconocer manchas de pintura de diferentes tonalidades en la parte baja. Sin embargo, una vez que se entorna bien la mirada, pueden reconocerse montañas rocosas con árboles y arbustos, una pequeña edificación, y hasta un bote con dos pequeñas figuras. La superficie de la pintura está vacía, dando más expresividad a la tinta. Este vacío tiene el significado de la nada, un elemento positivo del budismo Zen.

Como se dijo en el apartado del periodo anterior, la escultura fue perdiendo popularidad entre los artistas. Cada vez menos esculturas eran producidas, e incluso en la China Sung se vio un deterioro de este arte. Se cree que hay tres razones principales para esto: la primera y más importante es la caída del budismo como religión de interés entre la sociedad. El arte en estas épocas siempre estuvo ligado a la religión y, al caer ésta, una disciplina artística puede llegar a deteriorarse. La segunda razón es el incremento del realismo en la escultura, lo que provocó un debilitamiento del poder imaginativo de las imágenes religiosas. La tercera razón

fue el énfasis que se otorgó a lo gráfico y lo pictórico en vez de los elementos plásticos.³²

No obstante, otro tipo de arte emergió: el teatro Noh, que consiste en un tipo de danza clásica donde se narran eventos. Este tipo de teatro con inspiración budista se volvió muy popular, y se caracteriza por ser puramente tradicional y poseer una estética única en el mundo. Su rasgo más diferenciador es el uso de máscaras (II. 48). Éstas se hicieron por primera vez en el periodo Muromachi; se usaban también para las danzas gigaku y bugaku, pero eran pequeñas y sólo cubrían la frente de los actores y bailarines. Las máscaras combinan un simbolismo abstracto con un sentido realista de la representación del personaje. Eran talladas y no tenían orificios para que los actores vieran, aunque quizá no era necesario, pues contaban con diseños que transmitían el sentimiento de los actores. Entre los tipos de rostros de mujeres que representaban están las jóvenes, las ancianas y las niñas felices o tristes, mientras que las máscaras de hombres eran rostros de ancianos, jóvenes, guerreros, nobles, sacerdotes o ciegos. También podían combinarse para hacer, por ejemplo, la máscara de un hombre noble-anciano-guerrero. Existían otras máscaras de seres sobrenaturales (tema comúnmente desarrollado en el teatro Noh). Los personajes eran fantasmas, demonios o dioses, y se identificaban por sus expresiones exageradas.

La técnica para crear las máscaras se ha pasado de generación en generación hasta el día de hoy. El tallado manifiesta un singular diseño de profundas expresiones humanas y generalmente trágicas, ya que el teatro Noh es muy dramático y pesimista.

En cuanto a la arquitectura, las construcciones se volvieron a hacer en Kioto debido a la relación de la ciudad con los cuarteles del clan Ashikaga. Varias de las construcciones se vieron destruidas o afectadas por las guerras Onin, las cuales destruyeron la mitad de Kioto. Siendo que los hombres de la época eran doctos en estética y refinamiento, el estilo de arquitectura se marcó por esos mismos ideales: la belleza prevalecía por encima de la innovación o la grandeza. Con esto en mente, es lógico que desearan observar la belleza continuamente; por ende crearon el

³² Munsterberg Hugo, *The arts of Japan*, Londres, Charles E. Tuttle Co, 1988, p117

diseño de jardines, siendo los de Saiho-ji, el de Ryoan-ji y el de Daitoku-ji los más impresionantes por su belleza y estilo Zen.

El monumento arquitectónico que derrocha más belleza del periodo Muromachi es el Pabellón Dorado o Kinkaki de Rokuon-ji, en Kioto. (II. 49). Este templo fue originalmente una villa de descanso para Ashikaga Yoshimitsu, que fue su casa de retiro. Una vez muerto, se convirtió en un templo budista; pero con el tiempo y las guerras, las construcciones budistas se destruyeron o se movieron a otros lugares, dejando solamente el Pabellón Dorado. Sin embargo, en 1950 un monje con problemas de locura lo quemó³³. Tiempo después fue reconstruido, basado en las fotos que se tenían, e imitando el diseño Zen original.

El pabellón es de dimensiones pequeñas, y está situado de tal forma que los árboles traseros crean una especie de pantalla de fondo, que junto con el lago, simulan un espejo que refleja el dorado de la construcción. Esto, adornado con el conjunto de jardines Zen, forma un armonioso conjunto.

La villa del pabellón dorado es una estructura de tres pisos que cuenta con una ornamentación lujosa. El efecto de toda la construcción es elegante en vez de llamativa: el primer piso servía de vivienda para el shogun, y tiene un estilo japonés puro de la arquitectura domestica, llamada "Shinden zukuri". El segundo piso se construyó en un estilo similar, pero éste tiene techos con pinturas de colores. Este piso era usado para las lecturas de poesía y fiestas musicales para Yoshimitsu y sus amigos. El tercer y último piso era para adoraciones.

El estilo Zen se nota en las ventanas arqueadas, en que su interior y exterior está cubierto con hojas de oro, y que el techo que posee es piramidal, hecho de corteza de ciprés y coronado por un ave fénix de bronce. Frente al primer piso hay un barandal que se proyecta hacia el estanque, y que fue usado como escenario diario del shogun para enmarcar su vida con influencia budista, mostrando de nuevo la fascinación de los japoneses por mezclar las construcciones con la naturaleza.

³³ Este hecho después inspiraría la trama de la famosa novela de Yukio Mishima, *El pabellón de oro*.



Il. 44 Monje Hotei.
Mokuan. Periodo Muromachi.



Il. 45 Leyendo en la ermita en un bosque de bambú. Josetsu. Periodo Muromachi.



Il. 47 Pergamino colgante. Sesshu. Periodo Muromachi.



Il. 46 Paisaje de las cuatro estaciones. Sesshu. 1486.



Il. 48 Máscaras Noh. (s/a). Periodo Muromachi.



Il. 49 Pabellon dorado. (s/a). 1397.

1.1.9 El arte del periodo Azuchi-Momoyama. 安土桃山時代

El periodo Azuchi-Momoyama duró del año 1573 al 1603, cuando Japón se empezaba a abrir poco a poco. Su política era única, como lo ha sido en toda su historia, ya que tres hombres militares o “señores de la guerra” dominaban el territorio nipón: Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi y Tokugawa Ieyasu. Como dice Michiko Tanaka (2010):

“Ellos pretendían controlar el poder central mediante la ocupación de Kioto, que seguía gozando del estatus capital [...] El vencedor de esta lucha no fue ninguno de los viejos señores que habían consolidado su dominio feudal hereditario, sino Oda Nobunaga [...] En 1568 entró a Kioto custodiando al shogun Yoshiaki, y una vez consolidado el control de Kioto y sus alrededores, Nobunaga expulsó al shogun, dando fin al shogunato Muromachi. Acto seguido, Nobunaga obtuvo del Tenno el título de Ministro de la Derecha, lo que reforzaba su autoridad”³⁴.

Una de las características más importantes del periodo Azuchi-Momoyama fueron sus castillos-fortaleza. Los castillos tienen una notable influencia de Occidente debido al conocimiento de guerras que se les fue compartido por los sacerdotes y mercaderes portugueses que habían llegado a Japón a mediados del siglo XVI. La importancia de estos castillos es tan grande, que gracias a ellos se le dio el nombre al periodo, siendo el primer castillo importante construido en Azuchi, cerca del río Biwa; y el segundo, el castillo Fushimi, en Momoyama.

La cultura y el arte en este periodo crecía, mientras que el budismo y sus sectas seguían en descenso. Desde este periodo el budismo dejó de tener importancia en la vida política y social de Japón, en parte porque Oda Nobunaga era tan hostil contra esta religión que llegó a incendiar templos como el de Hiei-san en 1571.

³⁴ Michiko Tanaka, “Historia Mínima de Japón”, México D.F., El Colegio de México, 2013, p. 123

Todos los templos y monasterios fueron destruidos, y los monjes y sacerdotes fueron asesinados por el fuego o por la katana de los guerreros. Las tierras de los templos budistas fueron confiscadas, y Nobunaga construyó fuertes al pie de las montañas para impedir la reconstrucción de los monasterios. Solamente el budismo Zen continuaba; sin embargo, era limitada su influencia a las sectas samurái, incluso en periodos posteriores donde el Confucianismo tenía relevancia política y social.

La grandeza de este periodo se debe a las ideas de sus tres líderes, a la renovación de la corte con guerreros y gente común, y a la creciente clase comerciante que se volvía próspera e influyente. Sin embargo, la razón más importante fue el contacto con Occidente.

En 1542, barcos de mercaderes portugueses naufragaron en tierras japonesas debido a un tifón. Desde ese momento, la comunicación con Europa se multiplicó.

Años después, varios barcos de misioneros jesuitas arribaron, entre ellos el sacerdote español San Francisco Javier, quien llegó a Kagoshima en las islas de Kyushu. En 1568, Oda Nobunaga recibió a varios misioneros jesuitas con una actitud favorable. Para 1582, más de ciento cincuenta personas se habían convertido al cristianismo, la mayoría en la región de Kyushu.

La razón principal de esta aceptación por parte del gobierno fue la adquisición de conocimiento militar y científico como ropas, armas y objetos mecánicos europeos. El logro artístico más importante, aparte de los castillos, fue el de las pinturas que adornaban los palacios y castillos militares. Se cree que Nobunaga, en su castillo de Azuchi, tenía pinturas y pantallas o biombos, al igual que los castillos de Hideyoshi, que estaban ornamentados con muchas pinturas. Las pinturas de la época tenían un estilo atrevido, con colores vívidos, en contraposición con los fondos dorados. La escala de las pinturas se adecuaba a las paredes de los castillos.

Tres características se combinaron para crear el estilo del periodo Momoyama: el énfasis en lo decorativo, las figuras planas y los patrones abstractos

combinados con colores brillantes. Estos elementos constituyeron las bases para la pintura colorida del periodo.

Un tipo de pinturas vistosas eran destinadas a los salones oficiales, mientras que las pinturas monocromáticas eran puestas en cámaras privadas y en el tokonoma (habitación de estilo japonés con suelo de tatami). El fundador de este tipo de pintura fue Kano Eitoku, quien llegó a pintar también en el estilo chino. Trabajó para Nobunaga y decoró los salones del castillo Azuchi. Después, Hideyoshi le encomendó decorar el castillo de Osaka y el de Jurakudai. Todos los salones de los castillos estaban decorados con pinturas, incluso los fusuma (puertas deslizables) y los byobu (biombos). Se cree que los castillos tenían más 200 biombos con pinturas que, lamentablemente, y debido a las guerras, se perdieron en su gran mayoría.

El biombo más importante hecho por Kano Eitoku fue el biombo de seis partes donde representa a halcones sobre árboles de pino (*Il. 50*). Su característica principal es lo decorativo, usando colores brillantes y simplificando las formas, lo que recuerda a las pinturas del periodo Heian. En comparación a las pinturas de este periodo, que son pequeñas, éstas tienen un tamaño enorme y ejemplifican el estilo Momoyama.

El espacio es plano y de dos dimensiones, con detalles en los halcones, las rocas y en el tronco de los pinos. Otras áreas se mantienen abstractas; en especial las nubes y las plantas. El diseño es atrevido, combinando elementos verticales con horizontales, y colores brillantes como el azul para el agua, plantas verdes, nubes doradas y pinos negros. Todos los elementos de la pintura son reconocibles.

Lamentablemente Eitoku murió a una temprana edad, a lo que varios discípulos siguieron imitando su estilo. No obstante, se considera que el más grande pintor del periodo fue Hasegawa Tohaku.

Aparte del estilo Momoyama, Eitoku también pintó con el estilo chino, creando obras maestras en ambos estilos. Hasegawa Tohaku era un gran admirador de Seshu y de Mu Ch'i, lo que lo hizo crear pinturas en blanco y negro siendo *Biombo del mono* (*Il. 51*), o *Biombo de árboles de pino*, sus más importantes obras.

En *Biombo del mono* todo es una sugerencia para el espectador, ya que pocos elementos son definidos y puede llegar a ser confuso. Algunos elementos, como el árbol, son poco visibles. Existe un énfasis en los elementos del primer plano: los monos y las ramas están pintados suavemente y con un estilo borroso, mientras que por otro lado deja el fondo intacto, sin color o diseño. En el *Biombo de árboles de pino* usa una tinta suave que deja ver a éstos naciendo de la niebla. En este caso, los pinos son irreconocibles a primera vista, pareciendo primero manchas.

Un estilo importante que se desarrolló al final del periodo Azuchi-Momoyama fue el arte inspirado en Occidente. Pocas obras se conservan debido a la persecución de cristianos (probablemente la mayoría de las pinturas eran religiosas, como retratos y escenas bíblicas). Es curioso que se hayan conservado unos *byobu* con temáticas occidentales donde muestran a los bárbaros del sur (europeos en Japón).

Estas pinturas, llamadas *Namban Byobu* (Il. 52), muestran el aspecto extraño de los europeos y su forma peculiar de vestir. Fueron pintados al estilo japonés con nubes doradas y patrones planos decorativos, pero el énfasis pictórico caía en los europeos, a los que se les consideraban exóticos y grotescos. Se mostraban a los monjes y sacerdotes adorando a pinturas de Cristo, comerciantes europeos con bigote, barbas, narices exageradas, altos y usando gorros extraños y pantalones holgados.

Regresemos a lo más característico del periodo, que fueron los castillos-fortaleza mandados a construir por Nobunaga, Hideyoshi y Ieyasu, los unificadores de Japón. Fueron erigidos sobre una enorme base de piedra con materiales como madera y barro, y la mayoría medía más de veintidós metros, un tamaño nunca antes visto en Japón.

Algunos de los castillos más importantes fueron el de Azuchi, el castillo de Osaka, el Jurakudai o “Mansión de placeres”, y el palacio Fushimi, en Momoyama. Lamentablemente sólo se conservan fragmentos de las construcciones originales, ya que éstas fueron dañadas durante las guerras, y las que hoy existen son reconstrucciones. Se dice que, para construir el castillo de Osaka, se utilizaron más

de treinta mil personas diariamente por tres años, terminando de construirlo en 1586. (Il. 53)

Varias de las reconstrucciones más impresionantes provienen del palacio Fushimi, de Hideyoshi, que incluye espacios como el auditorio del Shiro (escenario Noh), los salones de recepción y el Chokushimon o “Puerta del enviado imperial”. Uno de los castillos que más se logró conservar fue el Nijo-jo o “Palacio Nijo” en Kioto (Il. 54). Causa gran interés debido a sus características arquitectónicas e históricas del periodo Momoyama. El castillo era vivienda del “señor feudal” o damyo de la región, y su diseño es simple: con paredes geométricas de yeso blanco, contrastando con las vigas café verticales y horizontales, que se combinaban con un enorme techo curvado y con aguilonos que tienen trabajos hechos de metal y acabados de madera.

La construcción no estaba ornamentada de manera vulgar u ostentosa como en periodos posteriores. Su interior mostraba un depurado estilo Momoyama, especialmente en el auditorio, adornado con pinturas de largos pinos con fondos dorados. Las pinturas eran enormes y cubrían toda la pared, haciendo balance con las vigas café, el techo adornado y el suelo de tatami. Las salas son un gran ejemplo de la estética de la época: decoradas con esplendorosas pinturas de cigüeñas y árboles con un fondo dorado. Entre los pilares y el techo se encontraban tallados de animales como cigüeñas, y la entrada estaba diseñada en un estilo chino, con acabados curvos y elegantes.

Otra edificación que se mantiene fue el castillo Himeji, al este de Osaka (Il. 55). Fue construido originalmente como punto estratégico militar de Hideyoshi, y consiste en una serie de paredes con una fosa, imitando los castillos europeos. Está coronado por una gran torre de seis pisos llamada tai-tenshu, y alrededor tiene tres edificaciones más pequeñas llamadas ko-tenshu. Es imponente la apariencia del castillo por sus paredes blancas y sus grandes barreras de piedra que se encontraban en la punta de una colina, dominando el paisaje.

Los castillos fueron de vital importancia no sólo para la milicia, sino también porque sus exteriores servían de centros culturales y de comercio. Comenzaban a construirse casas y comercios a sus alrededores, creando una ciudad entera. De

igual manera que los anteriores, lamentablemente hoy sólo se conservan reconstrucciones que tomaron partes de las obras originales, como el de Osaka y el de Edo. Otros fueron destruidos completamente por las bombas durante la Segunda Guerra Mundial, como el de Nagoya o Hiroshima. Afortunadamente fueron reconstruidos.

Oda Nobunaga, después de conquistar varias zonas de Japón y, por ende, unificar al territorio, murió haciendo seppuku, durante el llamado "incidente de Honno-ji". Uno de sus generales (Akechi Mitsuhide) lo traicionó. En ese momento Hideyoshi tomó su lugar para seguir reunificando Japón, siendo su sucesor *de facto*.

Para 1582, con Hideyoshi en el poder, el cristianismo fue perseguido. Viendo la gran popularidad que empezaba a tener, y pensando que podría ser una estrategia para dominar Japón, en 1587 Hideyoshi manifestó que Japón era una tierra donde se adoraban a los Kami (dioses sintoístas y budistas), por lo que declaró herética a la religión cristiana, prohibiendo su difusión y confiscando las propiedades de la iglesia en lugares como Nagasaki, donde había muchos fieles.

Para 1598 ya habían crucificado a veintiséis sacerdotes cristianos, entre ellos al mexicano Felipe de Jesús, nacido en la Ciudad de México. El acto se perpetró en la prefectura de Nagasaki, donde también se le confiscaron las tierras a damyos cristianos. Ésto causó un declive en las producciones cristianas artísticas y de todo tipo, a pesar de que dos años después Hideyoshi moriría.

El año 1600 se suscitó la batalla de Sekigahara, batalla por el control supremo de Japón y que terminó con las interminables guerras del periodo Sengoku (1467-1600). La batalla era entre los ejércitos samurái de Toyotomi Hideyori (hijo de Hideyoshi) y el ejército de Tokugawa Ieyasu, que en ese entonces era el damyo o señor feudal más importante y poderoso, siendo éste el ganador de tal batalla.

Con la victoria del clan Tokugawa, la conquista del castillo de Osaka, el fin del linaje Toyotomi y la proclamación de él mismo como nuevo shogun, se vería el fin del periodo Azuchi-Momoyama y se daba inicio al tercer shogunato de Japón, el shogunato Tokugawa, y al siguiente periodo en la historia japonesa: el periodo Edo.



Il. 50 Halcones en los pinos. Kano Eitoki.1543



*Il. 51 Biombo del mono. Hasegawa
Tohoku Periodo Azuchi-momoyama*



Il. 52 Namban byōbu. (s/a) Periodo Azuchi-momoyama..



Il. 53 Castillo de Osaka. (s/a). 1586.



Il. 54 Auditorio del Shiro. (s/a). Periodo Azuchi-Momoyama.



Il. 55 Castillo Himeji. (s/a). 1580.

1.1.10 El arte del periodo Edo. 江戸時代

El periodo Edo fue la época previa al inicio de la modernidad de Japón. La cultura artística desarrollada durante este periodo, y que duró más de 200 años, influyó ampliamente al arte producido después, no sólo en Japón, sino también en Occidente. En realidad, la gran mayoría del bagaje cultural e imaginario que hoy en día poseen los occidentales sobre Japón tiene su origen en este periodo. Ejemplos son el estilo de pintura Ukiyo-e, el teatro kabuki, y hasta el cine japonés.

En 1603, Tokugawa Ieyasu, siendo ya nombrado como shogun, decidió mover la capital a la zona de Edo (lo que hoy en día es Tokio). La razón fue por la proximidad de la familia y corte imperial en la antigua capital. Ieyasu había instaurado una policía-estado donde cada aspecto político y social era revisado por el gobierno. De esta forma, el emperador seguía siendo el jefe de estado, mientras que el shogun era quien gobernaba.

Edo cada vez aumentaba su población, superando a las ciudades de Kioto y Osaka para mediados del siglo XVIII. Había en ella un poco menos de medio millón de habitantes y, para el final del periodo, Edo llegó al millón. Se dice que en ese tiempo era la ciudad más grande de Japón y del mundo.

Este aumento de población en ciudades como Osaka o Edo contribuyó a la proliferación de la riqueza de los comerciantes, controlando la economía de país. Sin embargo, la clase dominante fue la de los samurái o guerreros que lideraron el shogunato Tokugawa.

El resultado de esta estricta observación por parte de la clase gobernante y del shogun derivó en un aislamiento extremo en una época donde el mundo hacía lo contrario. Para 1640, la mayoría de los misioneros y comerciantes extranjeros fueron expulsados o ejecutados, con excepción de algunos comerciantes holandeses y chinos. No obstante, para 1715, y bajo el liderazgo de Tokugawa Yoshimune, descendiente del shogun Tokugawa Ieyasu, se relajaron las medidas prohibitivas de ingreso al país, dando entrada solamente a científicos y comerciantes holandeses. Éstos instruían al gobierno con conocimiento occidental

sobre asuntos científicos, construcción de barcos, navegación, astronomía y anatomía. Cabe recalcar que el contacto con China también se incrementó.

La literatura fue una de las expresiones artísticas que más se desarrolló en el periodo Edo. Se centra sobre todo en la creación del haiku, que es una forma de poesía corta de diecisiete sílabas, en contraposición a las treinta y un sílabas de la versificación clásica. El poeta más reconocido fue Matsuo Basho, de descendencia samurái y posteriormente convertido en un sacerdote que pudo comprender la vida y la naturaleza, para así plasmarla en forma de poemas haiku. Su poesía se hizo popular en todos los estratos sociales: desde granjeros hasta la nobleza, ya que éstos se veían maravillados por sus escritos de tal manera que los inspiró para también componer Haikus.

Un ejemplo de éste último sería Ihara Saikaku, mercader que se hizo popular por sus escritos haikus. aunque obtuvo fama debido a sus novelas; en específico una titulada *El hombre que pasó su vida haciendo el amor*. Sus novelas capturaban historias realistas: se lidiaban con problemas amorosos, el ascenso y descenso de familias acomodadas y sucesos diarios. Su literatura se encuentra ubicada dentro del estilo Ukiyo, el cual refleja la relación de la sociedad con el “mundo flotante” o mundo real.

El tercer gran literato de la época, considerado el Shakespeare de Japón, es Chikamatsu Monzaemon. Él se desarrolló en las historias para teatro de muñecos, también conocido como bunraku, hasta llegar al drama en novela. El bunraku fue muy popular en ciudades como Osaka. Es característico por su forma de narrar cantada, conocida como joruri, que es acompañada con el samisen: un instrumento musical de tres cuerdas. Sus obras dramáticas, creadas para el bunraku, se pueden dividir en históricas, tragedias domésticas o populares, e historias sobre desamor que usualmente terminan en un doble suicidio.

A la par del bunraku, el teatro kabuki cobró popularidad en la sociedad japonesa. El estilo de éste es más realista, emocionante y vívido que el aristócrata teatro Noh. El teatro kabuki fue un teatro desarrollado para la clase común y trabajadora, ya que se disfrutaba en las zonas urbanas. Por lo tanto, su popularidad llegó a tal grado que la clase samurái lo nombró como el teatro nacional de Japón.

Se cree que el ascenso del kabuki fue por la contención de los sentimientos de la sociedad, debido a la filosofía oficial del periodo Edo, que fue el confucianismo. Los valores de lealtad y obediencia le impedían a la sociedad japonesa liberar sus verdaderas emociones, así que utilizaban al kabuki para soltarlas.

El confucianismo constituyó los ideales y la forma de ser del ciudadano japonés, que son ideales que aún perduran, como la importancia de la familia, el culto a los ancestros, la estratificación social, y el énfasis en la etiqueta. Como resultado de todos estos factores, se incrementaron los estudios y la fascinación a la familia real y a su pasado, lo que fomentó un fuerte nacionalismo.

En el periodo Edo se desarrollaron varias escuelas de pintura, como la pintura de la escuela Kano, que retomaba la simplicidad de la pintura china, y que fue la oficial del gobierno, formando un estilo con influencias confucianas y en concordancia al espíritu conservador del shogunato, siendo Kano Tanyu, nieto de Kano Eitoku y Kano Naonobu, uno de los pintores más reconocidos de este estilo.

La escuela que tuvo un carácter más original fue la Sotatsu Korin. Esta escuela, dirigida por Tawaraya Sotatsu, tomó inspiración de los maestros del Yamato-e y de las decoraciones del periodo Momoyama; también la escuela Okyo, fundada por Maruyama Okyo, fue popular, con un estilo donde le dio expresión y realismo al materialismo de la burguesía, dando importancia al punto de vista de los mercaderes. Otra escuela fue la Shijo, fundada por Matsumura Goshun, que combinó el estilo de la escuela Okyo con el estilo Nanga³⁵, llamando a este nuevo estilo bunjinga o “pintura de caballeros”, porque fue hecha por hombres educados para su propio disfrute. Sin embargo, la escuela japonesa de pintura más importante del periodo, y que tuvo una influencia crucial en Japón y en Occidente, fue el Ukiyo-e. El término se refiere a las pinturas del “mundo flotante” o pinturas que muestran la vida y placeres de la gente ordinaria. Éste es un reflejo de la creciente clase trabajadora típica del periodo Edo.

³⁵ La pintura literaria es una práctica artística de origen chino que se hizo prominente durante la dinastía Yuan (1271-1368). Los burócratas y eruditos confucianos altamente educados que formaban una clase social distinta en el sur de China usaron la poesía, la caligrafía y la pintura como un medio para expresar su comprensión de los principios confucianos y para acelerar su propio desarrollo moral. Véase: <http://research.honolulumuseum.org/EdoPainting/introduction-styles-of-japanese-painting-during-the-edo-period-1615-1868/nanga-painting>.

Las pinturas se reproducían en masa, ya que eran básicamente xilografías realizadas por cuatro personas: el pintor, que diseñaba la pintura, indicando los colores; el cortador de madera, el cual hacía el relieve para las xilografías; el impresor, que agregaba el color; y el que planeaba y financiaba las xilografías. Sus precios eran modestos y de fácil acceso para la gente.

El origen del Ukiyo-e se remonta a la pintura Momoyama, donde algunos pintores de la escuela Kano retraban los festivales y diversiones de la gente ordinaria. Este era un arte para la gente de las grandes ciudades, ya que eran estampas populares.

Las características del Ukiyo-e son los diseños abstractos y coloridos y las formas simplificadas, teniendo énfasis en lo ornamental y las figuras, que suelen estar contorneadas por una gruesa línea y poseen un fondo colorido para crear un estilo decorativo. El fundador del Ukiyo-e fue Hishikawa Moronobu, quien vivió de 1618 a 1694. Él llevó el cambio de la acción de hacer pinturas a hacer las xilografías para poder hacerlas en grandes cantidades y satisfacer la demanda, Sus temas eran tomados del teatro Kabuki y de las calles del distrito Yoshiwara en Edo, y sus primeras pinturas fueron en blanco y negro.

El Ukiyo-e estaba ligado al teatro Kabuki, siendo éste su forma principal de promoción. En muchas de sus impresiones se retrataban a actores kabuki, o a escenas de ensayos, mostrando sus ropajes y escenario. Así mostraban el nuevo personaje o la nueva obra en carteleras y boletos de entrada del teatro kabuki.

Las primeras producciones Ukiyo-e eran en general monocromáticas. Con el paso del tiempo, el color fue agregado: primero a mano, y después usando bloques de pintura verde y roja. Este estilo de Ukiyo-e se llama Nishiki-e o "pintura brocada". El desarrollo completo de color fue creación de Suzuki Harunobu, quien usó diez bloques de color, incluyendo medios tonos, los cuales no se habían producido antes. Fue un sutil colorista, ya que usó varios tonos de los colores, sombras y brillos, y usaba un patrón de líneas para hacer una composición que contrastara con el fondo (que a veces era plano) y que no se limitaba a las figuras. Harunobu es llamado el padre del Ukiyo-e (*Il. 56*); sin embargo, es obligatorio mencionar a los seis grandes

maestros del Ukiyo-e: Harunobu, como principal, Kiyonaga, Utamaro, Sharaku, Hokusai y Hiroshige.

Torii Kiyonaga vivió de 1781 a 1788. Sus impresiones de mujeres *kiyonaga* o “mujeres en la sala de baño” fueron las más importantes, puesto que sus pinturas eran realistas y maduras. Él pintaba con una línea fuerte y colores sencillos. Su trabajo más importante y conocido es *Tres bellezas del distrito de geishas de Kioto* (Il. 57). Sus figuras están alargadas y colocadas en poses que recuerdan a estatuas. Las geishas se muestran hablando y abanicando sus rostros en un estado sereno.

Kitagawa Utamaro vivió del año 1753 al año 1806. Utamaro se volvió el líder del Ukiyo-e con sus representaciones de sensuales y sofisticadas mujeres. Su motivación fue la introducción del Okubi-e o “pinturas largas”, donde se acentúan las cabezas grandes de las figuras en la parte superior del diseño. Son figuras sencillas aunque abstractas, de líneas delicadas especialmente en la cara y las manos, y a veces en los ropajes; por otra parte, casi siempre no había objetos de fondo. También en sus impresiones había una sola figura, donde la cabeza y los hombros abarcaban casi toda la pintura, razón por la que los patrones y ornamentos estaban en los cabellos y adornos del rostro, además de los hombros (Il. 58).

Se cree que Toshusai Sharaku fue un actor Noh. Sus Ukiyo-e más renombrados son los 140 retratos que realizó de actores, en las cuales él está incluido. Lo más destacable es que los hizo en un periodo de diez meses. Sus impresiones eran básicamente rostros con y sin maquillaje, característico del teatro Noh y Kabuki. En algunas sólo aparecía un actor, mientras que en otras se presentaban dos o tres. Los rostros son expresivos y sus poses eran acordes a sus actuaciones, pues sus manos y hombros eran igual de expresivos que sus rostros (Il. 59).

Katsushika Hokusai, quien vivió del año 1760 al año 1849, es probablemente el artista japonés más reconocido a nivel mundial, teniendo a *La gran ola de Kanagawa* (Il. 60), una obra dentro de las 36 vistas del Monte Fuji, como su más popular y reconocida obra. Hokusai fue un artista dedicado a su trabajo, y se cree que hizo 35 mil impresiones en toda su vida. Sus temas principales eran paisajes, siendo el monte Fuji su objeto de interés principal. Su trabajo es abstracto y con

colores llamativos y lisos; por ejemplo, en *La gran ola de Kanagawa*, su composición cuenta con tres planos con triángulos, así como representaciones del ying y el yang, siendo un diseño conceptual. Esta obra se considera que un episodio trágico debido a las barcas a punto de ser engullidas por las olas, que parecen uñas o garras con trazos definidos. Es notable que en el diseño de la obra, la ola no es lo importante, sino el monte Fuji al fondo. Su trabajo fue tan destacable que llegó a influenciar en las pinturas de los impresionistas franceses como Manet, Renoir o Toulouse Lautrec, pero principalmente en las obras de Vincent Van Gogh.

Ando Hiroshage, quien vivió del año 1797 al 1858, fue el segundo paisajista más importante del Ukiyo-e. Su estilo es más realista que abstracto, pues retrata principalmente las estaciones, el clima, la lluvia, la luna y la nieve. Sus imágenes de la naturaleza son suaves y sentimentales, y entre sus obras más importantes estaba el set de diseños *53 escenarios del camino de Tokaido (Il. 61)*, donde exhibe colores suaves y degradados, así como líneas sutiles, especialmente en el campo de fondo y las montañas. Sus diseños muestran el campo, propiedad de los daimyos, con sus trabajadores haciendo sus labores al estar rodeados de hermosos paisajes.

Durante el periodo Edo la arquitectura en general siguió con la corriente Momoyama, pero en el año 1700 se vio un declive de ese estilo, dando pie a uno más elaborado. Las contribuciones más importantes de este periodo fueron los mausoleos o los templos memoriales, siendo el más conocido y más extravagante el Mausoleo Toshogu de Ieyasu, en Nikko.

A la muerte de Tokugawa Ieyasu, su ser fue deificado en 1616 como el Toshogu Dai-Gongen o “la gran manifestación de Buda resplandeciente”. Debido a esto, su nieto decidió construir un mausoleo para él, creando un nuevo estilo en su honor. El resultado fue una mezcla de templo budista, santuario sintoísta y tumba estupa.

El complejo de Toshogu fue construido con gran esplendor, empleando lo llamativo como característica, y teniendo cada detalle de la estructura con ornamentos muy elaborados: el color rojo, verde, azul, dorado y blanco fueron usados para decorar la construcción, cubriendo las maderas y el yeso con el que

fue construido, y creando un patrón de colores que algunas personas comentan que puede llegar a confundir.

El elemento más llamativo y característico del complejo de Toshogu es el Yomeimon o “la puerta del sol brillante”. La puerta es una estructura de dos pisos, con un techo extravagante y complicado. Cuenta con colores brillantes y tallados fantásticos, mostrando una variedad de formas florales y animales, como leones o dragones. Estos diseños tallados cubren toda la superficie de la base de madera, y, por ende, la construcción de madera se encuentra oculta. (//. 62) Como resultado se puede observar una artesanía impresionante con un profundo diseño nuevo, la cual muestra detalles ornamentales ostentosos que para ciertos estudiosos de la arquitectura es insatisfactorio.

Por último, cabe destacar que el estudio de los libros sagrados ancestrales, el Kojiki y el Nihongi, tomó un auge nunca antes visto en ésta época, puesto que se reintrodujeron a la educación pública. Estos sentimientos al final del periodo, formaron la idea de que el emperador es el verdadero jefe de estado, y que su posición estaba siendo usurpada por los shogun Tokugawa, obligando a los nacionalistas a restaurar el poder imperial. Las condiciones para ésto fueron propicias: una baja de la economía, un declive en la popularidad del shogun, y la aparición de los barcos negros del Comodoro Perry en 1853, que causaron el fin del régimen Tokugawa.



Il. 56 Una joven mujer como un verano de ducha. Suzuki Harunobu. 1765.



Il. 57 Tres bellezas del distrito de geishas de Kioto, Tori Kiyonaga. 1793.



Il. 58 Secreto amor. Kitagawa Utamaro. secreto. 1790



Il. 59 Otani Oniji. Toshusai Sharaku. 1794.



Il. 60 La gran ola de Kanagawa. Katsushika Hokusai. 1830



Il. 61 53 escenarios del camino de Tokaido. Ando Hiroshage. 1832.



Il. 62 Yomeimon en Nikko. (s/a). 1636.

1.1.11 El arte del periodo Meiji³⁶. 明治時代

El periodo Meiji duró desde el año 1868 al año 1912. A partir de este periodo se considera el inicio de la historia moderna de Japón, y en el que sucedieron acontecimientos importantes para la historia japonesa, como la restauración del poder, la ocupación coreana, varios tratados con diferentes países, construcciones occidentales, el nacimiento del *manga* o “historieta japonesa”, y la apertura al mundo después de años de reclusión.

En enero de 1867, Tokugawa Yoshinobu subiría al poder como el último shogun de Japón; y en febrero, tras la muerte del emperador Osahito o Kommei Tenno, sube al trono del Crisantemo su hijo Mutsuhito, con sólo quince años. Estos sucesos resultarían ser “bombas de tiempo” para que se efectuara un cambio en la política japonesa. Por un lado estaban los clanes Satsuma y Choshu, quienes estaban a favor de instaurar el gobierno imperial; y por otro, el clan Taira, que buscaba mantener al shogun. Para el 3 de enero de 1868, varios clanes, entre ellos los Satsuma y Choshu, entraron a la fuerza al palacio de Kioto con el fin de derrocar al shogun. Tokugawa Yoshinobu perdió y se relegó a un simple daimyo, dando inicio a lo que se llama la Restauración Meiji.

La sociedad revolucionaria del periodo y la presión de las potencias extranjeras fueron factores para la restauración del emperador, creando condiciones idóneas para reformar la política a una visión moderna. Es esta la razón por la cual Japón se empieza a abrir al mundo y se analizan organizaciones políticas y sistemas científicos extranjeros. Para adaptarlos a Japón, se envían comisionados a Estados Unidos y Europa con el fin de analizar estas opciones de política y tecnología, para al final poder decidir cuál se adaptaría mejor al país.

³⁶ Cabe aclarar que es hasta este periodo de la historia japonesa donde se abarcará el estudio de su arte y civilización, debido a que a partir de aquí los periodos terminan y las eras comienzan, transformando a Japón en un país moderno.

Con este espíritu de nacionalismo existen pensamientos que buscan las verdaderas raíces japonesas: grupos que se oponen al shogun y a sus ideas, así como al budismo. Estos grupos abogaban por un estado sintoísta, poniendo al emperador, descendiente de la diosa Amaterasu, como jefe supremo, y así poner fin a los daimyo, los shogunes y a los samuráis. En consecuencia, los elementos budistas de los templos son retirados, y muchos monasterios fueron destruidos o convertidos en monasterios sintoístas, buscando así retomar los ideales japoneses de pureza y honestidad.

En 1889 se promulga la constitución, dando inicio a una fiebre modernizadora por todo el país. Japón tiene la meta de ser un país civilizado como los de Occidente, pero manteniendo sus raíces niponas.

A partir de este periodo se empezaron a construir edificios con estilo occidental. Para esto contrataron a arquitectos europeos y estadounidenses para renovar las ciudades, que se verían transformadas con edificios de ladrillo importado y de piedra, y serían iluminadas con farolas de gas y grandes calles con vehículos. En pocos años se renovó Tokio y Yokohama, lo que asombraría al mundo.

Thomás James Waters fue el primer extranjero en construir edificios en Japón. Irlandés de nacimiento, construyó la Casa de Moneda en Osaka (*Il. 63*) y el Senpukan o “pabellón de recepciones”, y remodeló el barrio de Ginza y el Museo del Comercio también en Tokio, siendo ésta la primera edificación de ladrillo con material importado de Hong Kong.

Ahora bien, Josiah Conder fue el británico más influyente de la época en cuanto a arquitectura. Fue invitado en 1877 para dirigir la enseñanza de ésta en la Escuela Superior de Ingeniería, dando frutos con sus estudiantes. Conder construyó varias edificaciones con estilo clásico y neogótico-victoriano en el país, por encargo de la casa imperial. Josiah Conder construyó, entre otros, el Museo Imperial (*Il. 64*), el edificio del Ministerio de Marina y la catedral de San Nicolás.

También varios nacionales construyeron proyectos bajo órdenes de la casa imperial. Uno de los arquitectos más reconocidos fue Shimizu Kisque. Gracias a él se construyeron el Hotel Tsukuji y la sede central del primer banco Mitsui.

Lamentablemente el hotel se quemó en 1872 y el banco se derribó en 1897, por lo que ahora sólo quedan fotografías como evidencia de que tales edificios existieron.

Tatsuno Kingo estudió en el Royal Academy of Arts de Londres. A su regreso, construyó la sede de la asociación de banqueros en Tokio, el Banco de Japón, el Pabellón Nacional del Sumo en Tokio, y su obra arquitectónica más conocida: la estación central de Tokio. (*Il. 65*)

Katayama Tokuma fue compañero de Tatsuno. Después de vivir en Inglaterra y Francia, regresa a Japón para crear los museos imperiales de Nara y Kioto. Es él quien hace los edificios más importantes para la familia imperial, pensando en la descendencia del emperador: el Hyokeikan y el palacio de Akasaka. El primero, que originalmente sería un museo conmemorativo a la boda del tercer hijo del emperador, llamado Yoshihito, terminó siendo el Museo Nacional de Tokio. El segundo, el palacio de Akasaka (*Il. 66*), fue la culminación y asimilación de los modelos europeos arquitectónicos. El edificio es monumental y se inspira en el neobarroco; también fue residencia para el sucesor del Tenno, y ahora es la casa de invitados de estado en Tokio.

La pintura nipona de esta época sería fuertemente influida por Occidente. Los japoneses estudiaron las técnicas de dibujo y pintura europeas, creando un estilo que llamarían *yoga* o “estilo occidental”, teniendo como exponentes a artistas renombrados como Shiba Kokan, Takahashi Yuichi, Asai Chu, Kuroda Seiki o Aoki Shigeru. A pesar de ello, se creó un estilo surgido a finales del siglo XIX llamado *Nihonga*, buscando el carácter autóctono japonés para diferenciar las pinturas japonesas de las nuevas pinturas con estilo occidental.

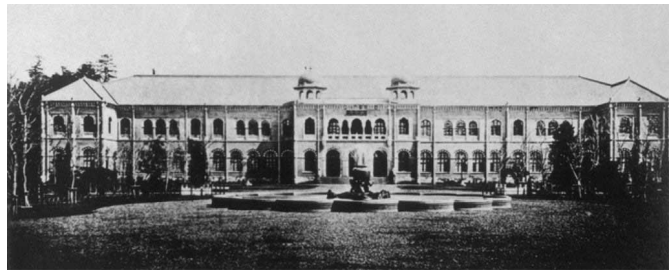
Shiokawa Bunrin fue uno de los primeros en implementar los conocimientos occidentales con la pintura tradicional. Sus biombos y pergaminos de paisajes (*Il. 67*) son característicos por sus perspectivas aéreas. Sus obras con tinta negra evocan una nostalgia surgida desde la nueva realidad modernizadora.

Kono Bairei, de la ciudad de Kioto, elegía la mayoría de las veces temas de origen chino, como en su obra *Taishakuten observando a tres animales* (*Il. 68*), donde se pueden notar trazos frescos, cortos y vibrantes, ligeros claroscuros, pinceladas precisas y toques realistas.

A lo largo del periodo se crearon movimientos que limitaban la imitación de estilos extranjeros para mantener tradiciones niponas, combinando la innovación adquirida y lo tradicional. Curiosamente fue un estadounidense el cual fomentaba las creaciones autóctonas: Ernest Fenollosa, quien defendió la cultura de Japón a través de sus conferencias, cursos y exposiciones en todo el mundo. Él, junto con Okura Kazuko, el cual era su interprete, convencieron al gobierno japonés de promocionar el arte nacional frente a la ola de arte occidental que se producía, por lo que el gobierno los mandó a Estados Unidos y Europa a estudiar sistemas de enseñanza artísticas. Con este conocimiento, ellos enumeran las condiciones que se deben cumplir para que una obra sea distinguida con el estilo Nihonga, marcando la política educativa de la Escuela de Bellas Artes en Tokio.



*Il. 63 Casa de moneda.
Thomas James Waters.*



Il. 64 Museo Imperial. Josiah Conder. 1872.



*Il. 65 Estación de Tokio.
Tatsuno Kingo. 1914.*



Il. 66 Palacio de Akasaka. Katayama Tokuma. 1909.



*Il. 67 Paisaje del río con
luciérnagas. Shiokawa Bunrin.
1874*



*Il. 68 Taishakuten observando los
animales. Kono Bairi. 1885*

El siguiente apartado dentro de este primer capítulo es un tema que concierne al análisis que se hará en el cuarto capítulo, y por esta razón su estudio es primordial. Con la estética se descubren algunas de las formas de vivir y pensar de los habitantes del archipiélago nipón, las cuales están ligadas a su producción artística, revisada en los apartados anteriores. Con el estudio de sus conceptos se podrán comprender el origen de varias obras mencionadas anteriormente; sobre todo las obras del periodo Azuchi-Momoyama y del periodo Heian.

La estética japonesa es un constructo, por lo que es difícil de darle un significado. Donald Richie, en su libro *Tractate on japanese aesthetics*, menciona el comentario del esteticista japonés Itoh Teiji con respecto a las dificultades que experimentan los japoneses para definirla: "*El dilema al que nos enfrentamos es que nuestra comprensión es intuitiva y perceptual en lugar de racional y lógica*"³⁶.

La estética japonesa nació de la filosofía, en especial de la Zen, así como del budismo, el cual nos habla de contemplación, obediencia, meditación y perfección del ser. Para entender mejor su relación con el budismo Zen, está esta frase de la Enciclopedia de Filosofía de la Universidad de Stanford:

"La característica más distintiva de esta escuela del Camino del Buda es su afirmación de que la sabiduría, acompañada de compasión, se expresa en el mundo de la vida cotidiana cuando se asocia con uno mismo, con otras personas y con la naturaleza"³⁷.

Aunado a estas definiciones del budismo Zen, las estéticas japonesas adquieren varios conceptos del sintoísmo, el cual le da importancia al medio ambiente, la vida y el recorrido de las cosas. Por ende, las diferentes estéticas están atadas a los sentidos, la espiritualidad, la consciencia, y los sentimientos. Por ejemplo, pueden remitir a la melancolía, al vacío, a la aceptación de la realidad, a las imperfecciones, y al consentimiento de los errores de la vida, y cómo convivir

³⁷ Nagatomo, S. (2019), "Japanese Zen Buddhist Philosophy", Stanford Encyclopedia of Philosophy. Recuperado el 03 de septiembre de 2021 de <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-zen/>

con éstos armoniosamente. Debido a esto, las estéticas son abstractas y difíciles de comprender.

Estos sentimientos dan vida a las estéticas, y a su vez a corrientes artísticas, desde la pintura hasta el cine, pasando por el teatro, la escultura y la arquitectura, entre otras artes. Por otro lado, la estética japonesa ha moldeado las estructuras sociales contemporáneas, como su forma de actuar o de vestir.

1.2 Estética Japonesa

La palabra *estética* se deriva de la palabra griega “aisthetike”, que significa sensación o percepción. La estética es una rama de la filosofía a la cual le concierne la percepción, la apreciación y la sensibilidad de la belleza en el arte. Nuestra visión occidental de la estética se basa en tendencias que han ido cambiando con el paso del tiempo.

Hoy en día se ha visto manchada por la idea materialista de las cosas, pero con la estética asiática (en concreto la japonesa), los ideales son más amplios y se aplican a la vida. Estos pueden ser simples, complejos, espirituales o terrenales, ya que la estética japonesa es una acumulación de varios valores e ideas autóctonas que son tan fuertes que se pueden ver arraigadas en los códigos sociales y la ideología de la sociedad japonesa.

Un origen general para todos los tipos de estéticas japonesas va de la mano del budismo (especialmente del Zen), y del sintoísmo; dos religiones que predominan en la mente del japonés. Es curioso cómo, aunque un individuo no practique estas religiones, su comportamiento, ideas y conceptos sociales y de belleza se ven respaldados por la estética de estas religiones.

Donald Keene ha distinguido los siguientes valores: sugestión, irregularidad, simplicidad y la consciencia de lo perecedero. Estos pueden ser interpretados como los ingredientes en el gusto japonés tradicional, donde también la exageración, la uniformidad, la profusión y la durabilidad no se abstienen.³⁸

³⁸ *Ibíd.*, p. 18.

En Japón existen varios conceptos estéticos que se aplicaron inicialmente a objetos como artesanías o productos, pero que se pueden extrapolar a otros ámbitos, como en literatura, pintura, escultura, arquitectura, teatro o cine. En realidad, puede aplicarse a todo el arte, comportamiento y mentalidad.

A continuación se describirán brevemente los conceptos estéticos más importantes.

1.2.1 Wabi Sabi

La estética Wabi Sabi nació durante el periodo Azuchi-Momoyama con la influencia del budismo Zen. Este concepto es difícil de explicar, y hasta los propios japoneses no saben cómo hacerlo. Se limitan a decir que es un sentimiento o una emoción.

En su definición literal, Wabi significa “soledad”; y Sabi, “marchito”. Wabi Sabi es la belleza en la imperfección: encontrar lo bello en algo incompleto o deteriorado. Se piensa en el tiempo de vida que tuvo el objeto, y en la transición que lo llevó hasta el momento actual. Un ejemplo podría ser un jarrón restaurado o un tazón que en su creación tuvo algún defecto. (*Il. 69*)

1.2.2 Mono no Aware

El origen de esta estética es durante el periodo Heian. La traducción literal de *Mono no Aware* es “melancolía de las cosas”, que también se puede traducir como “el pathos de las cosas” o “la empatía de las cosas”. El concepto establece que la belleza es efímera y que el sentimiento que provoca es uno de sabor agridulce que lleva a pensar al espectador sobre el cese de la vida.

Este sentimiento puede percibirse en las cosas al contemplarlas y tenerles compasión. La tristeza es un sentimiento que se liga a esta estética. Un ejemplo sería la contemplación anual de los Sakuras, en la tradición de los Hanami, donde los japoneses se reúnen a comer y dialogar bajo los árboles de cerezo para disfrutar de sus flores rosadas que sólo duran en el árbol dos semanas para luego florecer hasta el próximo año (*Il. 70*).

1.2.3 Iki contra Yabo

Los conceptos de Iki y Yabo son estéticas contrarias. Por un lado, Iki está ligado con la sensualidad y la originalidad elegante y sobria³⁹. Kuki Shuzo menciona que Iki se acerca a los conceptos de *chic* o coqueto⁴⁰. Por el otro lado, tenemos Yabo, que comúnmente se conoce como Busui. Yabo es la estética que demuestra lo antónimo de Iki, y se refiere a algo vulgar, grosero o simple en el sentido que Iki muestra (*Il. 71*).

1.2.4 Miyabi

Es un concepto que puede traducirse como cortesía. La estética Miyabi es de las más antiguas, pues nació durante el periodo Heian (el periodo clásico de Japón), donde había un auge en todo lo artístico. El concepto va ligado a lo elegante, refinado, o cortés. También está ligado a la capital Heian, hoy Kioto.

Nació de la sociedad aristócrata, del periodo donde ser educado y saber sobre arte y literatura era signo de riqueza, no sólo monetaria, sino espiritual. Miyabi rechaza las creaciones rústicas y pone por encima lo elaborado, y que tenga una carga emocional notable. Miyabi, llevado al ser humano, es pulir apariencias o modales al nivel más elegante posible (*Il. 72*).

1.2.5 Yugen

Yu significa “debilidad, sombra o insustancialidad”, y gen significa “oscuridad o sombrío”. El concepto de la oscuridad es a causa de la profundidad, ya que es esa oscuridad que nuestra visión humana no puede llegar a comprender por su

³⁹ Kastás, E. (2019), “Guía rápida de estética japonesa”, Galerías de arte Barcelona. Recuperado el 03 de septiembre de 2021 de <https://galeriasdeartebarcelona.com/estetica-japonesa/>

⁴⁰ https://nomurakakejiku.com/lesson_lineup/iki

profundidad; es, en resumidas cuentas, algo incognoscible⁴¹. Yugen significa algo sugestivo o delicado, como la belleza a lo desconocido o aspiracional, así como lo misterioso de las cosas (Il. 73).

1.2.6 Shibui

Este concepto radica en la belleza de lo sutil. Nació durante el periodo Muromachi y connota la sencillez de las cosas. Este concepto se aplica a todo: desde los objetos hasta la forma de ser, y está muy ligado al comportamiento típico japonés de no llamar la atención o ser discreto. Los objetos Shibui pueden ser simples, pero siempre tienen un elemento sutil que los enriquece para ser contemplados con esta estética, que pueden ser texturas, formas, colores, entre otros (Il. 74).

1.2.7 Mā

Se cree que el concepto de Mā nació con el teatro Noh. El teatro Noh equilibra el concepto entre el objeto y el espacio, la acción y la inacción, el sonido y el silencio, el movimiento y el descanso. Dani Cavallo, en su libro *Japanese Aesthetics and Anime*, comenta que es un término budista, que significa algo parecido al vacío o al espacio. En términos visuales, puede referirse a una brecha o hueco.

La estética mā es, pues, *“la percepción del espacio cuando nuestros ojos notan cosas que incitan a nuestras mentes a vagar y preguntarse sobre cada uno de estos elementos.”*⁴². Mā podría definirse como un intervalo o espacio negativo del cual nace el pensamiento. Un ejemplo son las pinturas Sumi-e, donde la tinta resalta del fondo vacío que invita a reflexionar. (Il. 75)

1.2.8 Kawaii

⁴¹ Toshihiko, Toyo Izutsu, *“The theory of beauty in the classical aesthetics of Japan”*, Alemania, Springer Press, 1981, P26, p. 27

⁴² Carvallo Dani, *“Japanese Aesthetics and Anime. The Influence of Tradition”*, North Carolina, McFarland & Company, 2013, p. 26 y p. 28.

La traducción literal de *kawaii* es “lindo” o “bonito”. Esta estética es muy popular en el Japón contemporáneo y nació en la era Showa. La estética puede describir a la ropa, a los juguetes, a los niños y a los animales.

Lo lindo está estrechamente relacionado con la cultura del consumo, la cual está fascinada con las tendencias y la moda. Este concepto está ligado a la figura de *shojo* o “jóvenes chicas”, y a los personajes *kawaii shojos* que pueden aparecer en los manga, la televisión, la comedia, los dramas, los ídolos pop, la pornografía y la animación (anime). Lo *kawaii* también puede referirse a las cualidades físicas o a los accesorios⁴³, los cuales casi siempre son de colores pastel (Il. 76).

1.2.9 Superflat

En palabras de su creador, Takashi Murakami:

“Debemos entender Superflat como una forma de definir la identidad tradicional japonesa desde la modernidad”⁴⁴

El Superflat es un concepto que se originó en el periodo *Heisei*, en el año 2000. Es de los últimos movimientos artísticos que tienen un concepto y una estética definida.

En este caso, se planteó en el manifiesto de su creador, Takashi Murakami, como un concepto desde el cual se puede hablar del pasado, el presente y el futuro, y vinculándolos para dotar de unidad al relato histórico de Japón. El Superflat combina la estética *kawaii*, lo kitsch, y lo plano de las dos dimensiones que se observan en el anime y el manga. También connota a la superficialidad de lo vacío en la sociedad y a la cultura del consumo, además de la sobreexposición de la sociedad japonesa a la tecnología, y su relación con la guerra y la ocupación americana en Japón (Il. 77).

⁴³ Buckley Sandra, *“Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture”*, Estados Unidos, Routledge, 2006, p. 250.

⁴⁴ Artetrama (01 de julio, 2019), “Takashi Murakami y el Superflat”, Artetrama. Recuperado el 03 de septiembre de 2021 de <https://www.artetrama.com/es/blogs/news/takashi-murakami-and-superflat>



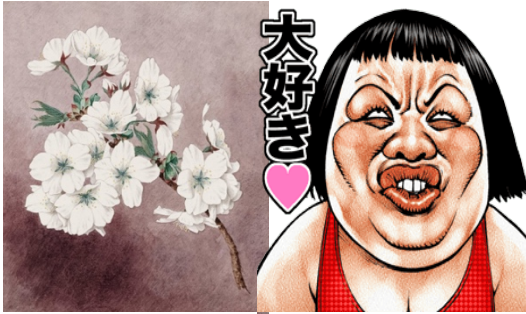
Il. 69 Ejemplo de estética Wabi Sabi



Il. 70 Ejemplo de estética Mono no



Il. 72 Ejemplo de estética Miyabi



Il. 71 Ejemplo de estética Iki (izq) y
Vaka (der)



Il. 73 Ejemplo de estética Yugen (Ciruelo viejo. Kano Sansetsu. 1647.)



Il. 74 Ejemplo de estética Shibui



Il. 75 Ejemplo de estética Mā (Pinos. Hasegawa Tohaku. 1595.)



Il. 76 Ejemplo de estética Kawaii



Il. 77 Ejemplo de estética Superflat. (Isla de los muertos. Murakami Takeshi. 2014.)

Con el reconocimiento de las estéticas japonesas más importantes se puede empezar con el estudio de dos de las formas teatrales japonesas más fundamentales del archipiélago nipón: el teatro Noh y el teatro Kabuki. Estos tipos de teatro, tan diferentes en su concepción y realización, cuentan con la característica de estar inspirados por la estética Mā principalmente, además de la Yugen y Miyabi.

Su relación con el arte plástico la describe Javier Vives en su libro *El teatro japonés y las artes plásticas*:

“Muchos de los resultados formales del teatro de Japón brotan de unos estratos que sustentan todas sus artes plásticas, desde la pintura a la arquitectura, pasando por la escultura y la jardinería. Son características visuales que nacen gracias a unas corrientes subterráneas que irrigan todas las manifestaciones culturales artísticas japonesas, impregnándolas y vivificándolas de manera singular”⁴⁵.

Como lo dice el autor Javier Vives, en el teatro se conjugan todas las artes japonesas, además de las estéticas. A su vez, con su evolución, el teatro inspiró al cine primitivo japonés, por lo que estos temas escalonados del primer capítulo guían a esta investigación a indagar sobre el teatro, y posteriormente al cine japonés, para poder entender de forma global a la cultura japonesa.

1.3 Teatro Noh y Kabuki

Como fue referido anteriormente, todas las formas de teatro japonés tienen origen en la religión sintoísta o budista. La forma de teatro japonesa más antigua está registrada antes del siglo V y se llama Kagura. Ésta era una ceremonia o ritual religioso sintoísta donde se purificaba la zona en la que se pretendía recibir a los

⁴⁵ Vives, J., *“El teatro japonés y las artes plásticas”*, España, Satori, 2010, p 13.

dioses, y por otro lado se hacía un festejo donde, a través de danzas, se invitaba a los dioses a hacer posesión de la tierra.

Anteriormente se habló sobre la leyenda narrada en el libro sagrado del Kojiki, donde la diosa Amaterasu se encerró en una cueva y privó al mundo de la luz. Para esto, los otros dioses organizaron un baile para hacerla salir. Esta danza se cree que es Kagura.

Con el tiempo se desarrollaron varios tipos de teatro en Japón, siendo el Noh y el Kabuki los más representativos a nivel mundial. El estudio de éstos es pertinente para entender las posteriores artes, como el cine, ya que el Noh y el Kabuki han influido en su forma de interpretación o historias, entre muchos más aspectos. Para entender una obra de este tipo de teatro, se debe comprender su historia, características, patrones y elementos.

1.3.1 Teatro Noh

Sus inicios se dan durante los bailes y ritos del siglo VII y XIII. Tiene orígenes míticos: el dios del santuario sintoísta, llamado Kasuga y ubicado en Nara, bailó bajo un pino nombrado Yogo, y durante su danza se convirtió en un anciano. Esto fue inspiración para crear el teatro Noh; incluso el árbol Yogo se puede ver pintado en una pared trasera de los escenarios Noh.

El inicio del Noh, como forma teatral, fue en el año 1374, cuando un shogun asistió a una danza ejecutada por el monje Kan'ami. Sin embargo, a su hijo, Zeami Motokiyo, se le atribuye el papel del creador del teatro Noh. Zeami fue actor y dramaturgo, y así como su padre, escribió varios tratados sobre el teatro, como manuales y estética, además de obras dramáticas.

Sus publicaciones más famosas son: *El libro de la transmisión de la flor del arte*, y el conjunto de tratados *Las tradiciones secretas del Noh*. Zeami al igual que su padre fue protegido del shogun Ashikaga Yoshimitsu durante el periodo Muromachi. Por esta razón el Noh es un tipo de teatro asociado a la aristocracia militar, ya que los actores, escritores, músicos y en general todos los involucrados tenían mecenas que los amparaban.

Una de las características más importantes del teatro Noh es su extrema solemnidad debido a su relación estrecha con la estética Mā. El espacio negativo, el vacío y lo intermitente se manifiesta en todos los aspectos del Noh; por ejemplo, en la drástica reducción de los medios empleados en sus representaciones. Los artistas del Noh aprovechan el vacío en el escenario o la omisión de música y voz para llegar al silencio y así exponenciar el dramatismo.

El Noh nació bajo el auge de las artes descendientes del budismo Zen, como la pintura sumi-e, la caligrafía y los jardines. No obstante, el lenguaje del teatro Noh comunica una ideología de contemplación, provocando que los artistas exploten la capacidad expresiva de lo ausente y el vacío en el entorno humano.

El teatro Noh puede parecer extraño para las personas occidentales, ya que una vez entrando al recinto donde se llevan a cabo las obras, se encuentran con un templete o quiosco y con una cubierta de cortezas, de donde sale un pasillo inclinado que conduce a un paso con una cortina. Puede resultar extraño el que exista una construcción techada dentro de otra: aquí se puede ver la primera característica del vacío. Ahora, como antiguamente, el espectador se encuentra alejado del quiosco (lugar donde se lleva a cabo la obra); en la antigüedad, un patio separaba al espectador del escenario, o el escenario y el pasillo se encontraban en medio de un estaque separado de la audiencia. Este tipo de escenario remite a los patrones de los pabellones de plegarias sintoístas.

El espacio en una obra Noh se divide en tres ambientes: el primero es su zona central, la cual consiste en un cuadro de seis por seis metros. Este espacio tiene columnas en sus esquinas, las cuales representan la tierra, el país de los hombres, y los personajes humanos de la obra. Aparte, en sus dos extensiones se sitúan los músicos y el coro.

El segundo ambiente es el llamado invisible, que es un espacio que sólo se sugiere y se encuentra tras una cortina de color. Ésto representa el más allá donde residen los dioses, espíritus y fantasmas, con el nombre de Kagami no ma o “sala del espejo”, lugar donde el actor se coloca su máscara en un ritual de preparación. El tercer ambiente es el corredor llamado hashigakari, el cual une el reino sobrenatural con el nuestro.

El simbolismo en el teatro es otra característica muy importante para poder entenderlo. Tradicionalmente, los escenarios Noh están orientados al sur, resultando que el Kagami no Ma se ubique hacia el poniente, lugar donde se encuentra el paraíso budista, formando así la horizontalidad del arte budista japonés. El corredor (el puente de los sueños) une al mundo onírico (sala del espejo) con el mundo real (la escena), y la cortina de colores simboliza la naturaleza sin límites (tierra, agua, fuego, viento y aire).

Las obras Noh pueden tratar narrativas históricas, pero principalmente tratan leyendas o asuntos de la literatura clásica. Las obras se dividen en introducción, desarrollo y clímax, y la acción inicia con la aparición del actor secundario, que nos introduce a la historia con escasos desplazamientos por el escenario, puesto que se sitúa en una esquina y espera a que aparezca el actor principal en la otra esquina, planteando el conflicto de la obra.

Las demás personas que participan en una obra Noh son los ayudantes de escena: músicos, coro y actores. Todos, con excepción de los ayudantes, entran por el corredor a escena, y sólo los actores (el principal, llamado Shite; y el secundario, llamado Waki) actúan en la zona central del escenario, conocida como Hon-butai, con monólogos espaciados por silencio. No hay un diálogo entre los dos personajes en una misma escena, y suelen recitar o declamar la acción acompañados del coro, haciendo una locución oscura y generando la voz en la parte inferior de la garganta.

Los actores tienen un ritual específico para poder interpretar en el teatro Noh. Estudian en una escuela que se llama Kanze, y sus actuaciones tienen mucha influencia de las artes marciales Zen. Zeami comenta que los actores entran al teatro a los siete años, cuando empiezan el entrenamiento de la actuación y dejando que su habilidad natural fluya.

Con el crecimiento se le empieza a instruir en la danza y el canto para que, a los dieciocho años el actor esté en el momento adecuado para tener una propia educación actoral, ya que el cuerpo puede aguantar la frustración y fortaleza de la acción interpretativa.

A los veinticinco años se empieza a consolidar su actuación con una manipulación de su voz y de sus movimientos corporales, y a los treinta y cinco llega a un nivel de madurez y consolidación que puede conseguirle reconocimiento y fama por su actuación.

A los cuarenta y cinco empieza un periodo en que las habilidades actorales están en su punto, ya que el actor puede mostrar toda la experiencia que ha adquirido con los años, y así manifestar que su talento no va desaparecer. A los cincuenta ya no se hace nada, sino seguir mostrando espíritu del Noh en el escenario⁴⁶.

El vestuario está ligado a la aristocracia de la época donde se originó, ya que sus mecenas les daban ropajes elegantes como los que ellos usaban para que interpretaran sus personajes. El actor principal usa prendas coloridas con brocados elegantes, mientras que el actor secundario usa telas con colores apagados y oscuros.

Sus vestimentas siguen reglas que dependen de la temporada del año (las obras también se representan según la temporada), la edad del personaje y el nivel social. El uso de los atuendos Noh llamados Shozoku vuelven al actor una escultura viviente, lo cual ayuda a los actores a usar sus valores plásticos para fines dramáticos.

Un elemento del teatro Noh son las máscaras, llamadas Nohmen u Omote. Éstas complementan el vestuario ya que son símbolo de la identidad del Noh. Hay de cuatro tipos: de mujeres, ancianos, guerreros y fantasmas. Éstos se subdividen en otras categorías, todas al uso, y van acorde a un cierto tipo de peluca, sexo y edad del personaje. Sin embargo, para los personajes masculinos de mediana edad, los actores no usan máscara.

Las máscaras constituyen una peculiaridad identificada en la sociedad japonesa que es el disimulo de los sentimientos, ya que su indefinición expresiva sugiere al espectador las emociones del personaje, mostrando otra vez el concepto del vacío, el cual el espectador debe llenar. Las máscaras limitan la visión del actor, por lo cual éstos se guían por el posicionamiento de los pilares en el escenario. Otra

⁴⁶ Zeami, F.: *“Tratado sobre la practica del teatro No y cuatro dramas No”*, España, Trotta, 1999, p. 95-100.

característica de las máscaras es que con la forma en la que son talladas fomentan la resonancia y profundidad de la voz del actor, ya que son de pequeño tamaño y, junto con el atuendo grande, marcan un ideal estético contrario a la fisonomía japonesa, prototipo que se repite en el teatro Kabuki.

El escenario es representativo por la ausencia de decorados, ya que si se usaran representaciones figurativas, se perdería la interpretación del espectador. Hay muy poca utilería: la más especial es el abanico, que sirve al actor como representación de cualquier otro objeto a partir de los movimientos, que suelen ser al inicio lentos, con desplazamientos y gestos cortos. A medida que la historia avanza se vuelven un poco más ágiles, mediante una interpretación solemne.

1.3.2 El Teatro Kabuki

Este estilo teatral tiene su origen en 1603, cuando una sirvienta de un santuario sintoísta llamada Okuni, en Kioto, danzó representando enredos entre samuráis y cortesanas. Surgido en el periodo Edo, el teatro Kabuki estuvo más enfocado en la sociedad común. El Onna-Kabuki⁴⁷ o “Kabuki de mujeres” se volvió el tipo de espectáculo preferido en las grandes ciudades como Heian o Edo. La razón de su auge fue la innovación del vestuario, el travestismo y las escenas atrevidas, que derivó a que las mujeres que interpretaban a estos personajes cayeran en la prostitución, hasta que en el año 1629 se prohibió la participación de actrices.

Las mujeres fueron sustituidas por niños actores creando el Wakushi-Kabuki⁴⁸ o “Kabuki de hombres jóvenes”, el cual también se popularizó. Con el tiempo, los adolescentes desencadenaban en los hombres pasiones por sus bailes y movimientos sofisticados, y partiendo de que la homosexualidad nunca fue reprimida en la historia japonesa, los hombres no tuvieron que reprimir sus impulsos. Para 1652 se prohibió la actuación adolescente, limitando a hombres adultos a interpretar todos los personajes y dando origen al Yaro-Kabuki⁴⁹ o “Kabuki de hombres adultos”.

⁴⁷ Leiter Samuel, L., *“Japanese Traditional Theatre”*, Estados Unidos, Scarecrow Press, 2006, p. 21.

⁴⁸ *Ibídem*

⁴⁹ Leiter Samuel, L., *“Japanese Traditional Theatre”*, Estados Unidos, Scarecrow Press, 2006, p. 428

Esta acción dio una característica esencial al Kabuki: el onnagata, que es actuación donde el hombre modula su voz y movimientos para parecer femeninos. Otras características del Kabuki es la omisión de las máscaras, una determinada forma de danzar y la gesticulación exagerada. Es decir, todo lo contrario al teatro Noh.

El actor empezó a valorar su cuerpo como forma de expresión, así que comenzaron a usar un fuerte maquillaje en cara y algunas partes del cuerpo. Sus movimientos en escena eran rápidos, con saltos y desplazamientos verticales y agitados en partes de tensión en la obra. Otro rasgo de los actores son las poses llamadas “mie”, donde el actor puntea situaciones concretas.

El escenario del Kabuki ha tenido un cambio notable a través de los años. Los primeros escenarios se parecían a los del Noh, pero sin techo; una característica es que con cada nueva construcción de escenarios, éstos eran más grandes. En 1688, el teatro Ichimura-za, en Edo, tenía una boca escénica de nueve metros; después, en el teatro Nakamura-za, era de doce; en el Morita-za, de quince; el Shintomi-za, de veinte; hasta llegar al Kabuki-za, con veintisiete metros. En ellos se representan obras de trama histórica, llamados jidaimono, y de asuntos populares llamados sewamono.

Los actores podían interpretar dos papeles: aragoto y onnagata. El aragoto es un personaje que se define por su ímpetu y fuerza, mientras que onnagata es un actor que escenifica personajes delicados y femeninos. Son asistidos por ayudantes que les arreglan sus kimonos en el escenario, acto que podría resultar extraño. En el Kabuki sí existen los diálogos entre los personajes en la misma escena, y sí puede haber narradores.

Su vestuario está constituido por un kimono que demuestra el estrato social del personaje. El kimono es fundamental para el Kabuki, ya que aporta información y contenido al personaje dependiendo del color, telas, texturas o cómo se use, dando valores expresivos y argumentales. Por ejemplo, los kimonos amarillos son para los jefes de los clanes; los azules, para los jóvenes señores feudales; el negro, para los villanos; y el purpura, para las doncellas. Un movimiento espectacular del

Kabuki es el cambio repentino de kimonos en el actor, el cual sucede a plena vista del espectador. Esta desaparición o cambio del kimono constituye una transformación de personalidad en el personaje o un quiebre en la tesitura de la obra.

El maquillaje y las pelucas complementan al kimono para la representación. El maquillaje en general es sobre una base blanca, y las cejas y los labios se pintan: en color rojo para las mujeres, negro para los hombres, azules en los villanos, violetas para los seres sobrenaturales, y cafés para los demonios. Se acentúan los músculos para los personajes heroicos, y los malvados se acentúan con tonalidades rojizas. Las pelucas son representaciones de la moda de la época.

En el Kabuki todo se piensa para alcanzar una efectividad teatral, rechazando al realismo. En este caso el espectador no recurre a la imaginación, sino a la consciencia de que está viendo una representación o un espectáculo. En el Kabuki en general, a pesar de que tiene momentos de silencio o de vacío con las poses mie, se despliega un cúmulo de estímulos visuales y auditivos.

“El arte imita a la vida” es una frase quizá cliché, pero es irrefutable. Desde el periodo Jōmon, con sus pequeñas figuras dogū representando a las diosas que tanto han estado presente en el imaginario japonés, pasando por las estatuas de Buda del periodo Asuka y consecuentes, donde los japoneses ávidos de creer adoptaron una religión que justificara su existencia; y, para los que no podían decidir el sincretismo religioso entre sintoísmo y budismo, es algo característico de los japoneses aceptar sin rechazar el pasado.

El estudio de una cultura a través de su arte es un buen gancho para disfrutar y aprender de otra manera el desarrollo y la forma de pensar de una sociedad. El desconocimiento en Occidente de esta cultura hace creer que ésta sólo se basa en personajes animados que los niños ven en la televisión. Y sí, eso también es cultura, ya que es algo creado por las mentes japonesas.

A través de este capítulo se ha presentado la evolución de la cultura japonesa y como ésta ha representado sus ideas a través de pinturas, esculturas, arquitectura, estética y formas escénicas como el Noh y el Kabuki.

Combinando el conocimiento de la estética japonesa, que es única en el mundo, con el conocimiento artístico de las obras plásticas y escénicas, se puede concebir mejor la mente del japonés. El arte representa, en gran parte, la mentalidad y carácter de los japoneses: su estética única es una filosofía que enaltece las creaciones.

En el cine podemos verla aplicada en películas de Ozu Yasujiro, como *Historia de Tokio*, o la película bélica *El día más largo de Japón*, donde la estética Miyabi ejemplifica la elegancia que rodea a la familia imperial. A lo largo del capítulo se guía para entender por qué el alma japonesa es como se conoce, y también para descubrir y comprender lo que se desconoce de ella.

Con este conocimiento, se puede entender la estética e influencia del arte en el cine, que se explica en el siguiente capítulo, y consecuentemente, en el contexto de la guerra.

CAPÍTULO II

EL CINE JAPONÉS

第二章 日本の映画館



Capítulo 2 - El cine japonés

“Yo quiero crear el tipo de película que yo quisiera ver. Tendría que ser algo que me animara o me consolara si la viera [...] después de pasar ocho meses trabajando solo en casa, sin nadie estando consciente de lo que estaba haciendo, quiero que alguien sepa que yo estaba ahí [...] sentí que mientras hice esta película, algún fragmento de ella podría alcanzar y tocar a alguien en algún lugar”⁵⁰.

Shinkai Makoto, sobre su cortometraje *Voces de una estrella distante* para una entrevista del canal NHK World.

Se dice que el cine japonés es de los mejores del mundo. Este cine, como el de todos los otros países, pasaron por casi las mismas formas evolutivas. Sin embargo, las causas históricas, sociales y culturales japonesas formaron un cine único que, con el tiempo, se volvió de los más prestigiosos del panorama mundial.

Las películas japonesas son un tipo de cinematografía muy diversa, misteriosa y distintiva. Su cine ha desarrollado un abanico de matices estilísticos, heredados de sus disciplinas filosóficas, estéticas, sucesos y arte en general, como el nombrado en el capítulo primero. Además, ha producido una variedad de géneros y subgéneros surgidos de su tradición, folklore, formas sociales, así como del ímpetu por competir con un mercado mundial lleno de ideas diversas.

Para propósitos de esta tesis, se explicará el desarrollo del cine nipón como parte primordial del arte japonés, el cual es un resultado de sus actos políticos y sociales, además de que es el fruto del conjunto de estéticas, filosofías y del sincretismo del teatro nativo japonés. Estas características mencionadas se estudiaron en el capítulo primero, y se podrán ver ejemplificadas en este segundo capítulo en forma de producciones cinematográficas. Estas cualidades se podrán ver desde el nacimiento del cine en Japón hasta hoy en día; por ende, es necesario comprender la evolución del cine japonés para que, con el contexto histórico y artístico, se pueda asimilar como un gran conjunto que deriva en variantes de géneros y estilos únicos. Además, ante el escaso conocimiento de este tema en el

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=jECqwCrJwEc&list=WL&index=8>

Occidente hispano, este capítulo tendrá la misión de quedar como fuente de conocimiento para futuras investigaciones que toquen el tema del cine japonés.

Por otro lado, se omitirán en este capítulo las partes donde se describa el desarrollo cinematográfico durante el periodo de La Gran Guerra Asiática, así como el periodo de la posguerra ocupada por los estadounidenses. La razón es para comprender primero la historia, o el contexto histórico pertinentes para esta investigación, que se expondrá en el tercer capítulo. Así, en el cuarto capítulo, cuando se describan estos dos periodos de guerra y posguerra, se podrán entender mejor con la información ya obtenida para el análisis de las películas seleccionadas. (*Momotarō, dios de las olas* y *Gen, el descalzo*).

2.1 Inicios del cine japonés

Como parte de la evolución de la política y sociedad japonesa, se veía una revolución a finales del periodo Edo. Una revolución de cambio y hambre de innovación. Esta idea se vio realizada con la Restauración Meiji, momento donde Japón se abrió al mundo al hacer una revolución social y política, adaptando varias tecnologías y sistemas europeos así como estadounidenses.

Treinta años pasaron desde la proclamación de la Restauración Meiji para que Japón viera un nuevo tipo de tecnología que sería indispensable para entender a la sociedad: el cine.

En 1896, Japón fue el primer país asiático en recibir esta innovación artística, haciendo filmaciones en el mismo año en que llegó, y llevando la delantera en comparación con sus países vecinos. En el caso de China, su primera filmación fue en 1905; en Corea, en 1919; y Taiwán, en 1925. En el caso de Japón, su llegada fue prematura debido al ansia de modernización y de la idea de occidentalizar al archipiélago. La llegada del cine sirvió para exaltar el nacionalismo que se veía en auge desde la victoria por parte de Japón en la guerra ruso-japonesa, incentivando el amor por lo “japonés”, gracias a las filmaciones que se hicieron en 1904, donde filmaban el campo de guerra. Estas grabaciones se hicieron muy populares.

La llegada del cine a Japón tiene tres vertientes: la primera es que el cinematógrafo de los hermanos Lumière llegó a Japón de la mano de dos de sus operadores (Gabriel Veyre y Constant Girel) en 1897, específicamente en Osaka⁵¹; por otro lado, se dice que el quinetoscopio de Thomas Edison llegó un año antes, acentuándose en la prefectura de Kobe, donde después se le fue presentado al emperador Akihito. La tercera vertiente dice que Inahata Katsutarō importó el cinematógrafo desde Francia.

Inahata Katsuharō estudió en el Colegio Técnico de La Martinière, en Lyon, donde compartió aula de clases con Auguste Lumière (creador del cinematógrafo, junto con su hermano menor Louis Jean Lumière). Eventualmente Inahata regresó a Japón y trabajó en la industria textil, pero durante un viaje de trabajo en Francia en 1986 contactó a su antiguo compañero, quien le comentó sobre el cinematógrafo. Inahata compró los derechos de distribución en Japón, acordando pagar el 60 por ciento de las ganancias; cuestión que le permitió regresar al archipiélago con un gran número de cinematógrafos. La primera exhibición del cinematógrafo fue presentada al público por Inahata en el teatro Nanchi Enbujō, en Osaka, el 15 de febrero de 1987⁵².

En ese mismo año, un fotógrafo llamado Asano Shiro, de la tienda de cámaras Konishi, empezó a filmar el movimiento en las calles de Tokio. Igualmente Shibata Tsunekichi y Shirai Kanzo, del departamento de fotografía de la tienda departamental Mitsukoshi, empezaron a filmar en los barrios de Ginza, así como a las geishas. Se dice que Shibata Tsunekichi fue el primer camarógrafo japonés.

Nagisa Oshima, en su documental *Cien años de cine japonés*, comenta que Shozo Makino fue el primer director cinematográfico. Shozo Makino empezó filmando obras Kabuki al aire libre⁵³, ya que su familia dirigía un teatro en Kioto.

Es aquí donde comienza un lazo entre el cine y el teatro. Sin embargo, la primera película fue *Momijigari* (1899) de Shibata Tsunekichi, uno de los técnicos de fotografía de la tienda Mitsukoshi.

⁵¹ Donald, R., *"A hundred years of Japanese film"*, Tokio, Kodansha, 2005, p. 17.

⁵² Jeffrey A. Dym, *"Benshi and the introduction of motion pictures to Japan"*, Japón, Monumenta Nipponica Vol. 55, No. 4, 2000, p. 511.

⁵³ Oshima N., 1995, *"100 years of Japanese cinema"*, Japón.

Las primeras obras cinematográficas estaban tan influenciadas por el teatro que el cine fue llamado una extensión del mismo. La música y los elementos teatrales se establecieron en el cine desde sus primeros años de vida, a la par que se implementaron elementos del teatro tradicional japonés, como la falta de realismo o la apropiación en la forma que la obra es presentada. Igualmente, los primeros actores usaban sus nombres Kabuki, su maquillaje y vestidos, así como sus movimientos en escena y su forma de pronunciar los diálogos. El Kabuki y el teatro de marionetas dotaron al cine de una forma curiosa de narrativa, llamada Chūsingura. Este término se refiere a versiones ficticias de acontecimientos históricos del Genroku akō jiken⁵⁴, las cuales se adaptaron más de ochenta veces en el cine japonés temprano. También éste siguió con la tradición de no tener actrices, debido a la influencia del onnagata del teatro Kabuki.

El Shinpa fue un género de obra derivado del Kabuki. Su traducción literal es “nueva escuela”. Se distingue por las representaciones basadas en el kyū-geki, o dramas antiguos de eras pasadas, como las feudales. El Shinpa trata de romper con los estilos del Noh y el Kabuki⁵⁵. Este estilo representó obras del teatro occidental, pero también del género koku-gei, o “nuevos dramas nacionales japoneses”, los cuales fueron importantes para los inicios del cine.

El teatro Noh fue un tipo de arte escénico que no encajaba con el nuevo “séptimo arte”; no obstante, es innegable la influencia en ciertos aspectos sobre el cine, como la sobriedad, la elegancia, el vacío; y en lo plástico las máscaras, que se usaban para el cine de suspenso o terror. La estética Ma, del Noh, se refleja también indudablemente en cine. Algunas películas que adoptan estas características son *Banshun*, de 1949, de Ozu Yasujirō; *Yama no oto*, de 1954, de Naruse Mikio; o *Ran*, de 1989, de Kurosawa Akira. Otro aspecto que retomaron fueron los narradores: en el Noh, era el coro; en el Kabuki, el cantor, o gidayu; y en el cine silente, los Benshi.

Se dice que el cine silente japonés, que duró de 1917 a 1930, en realidad nunca lo fue debido a los Benshi, los cuales eran narradores de la acción en las

⁵⁴ Sharp Jasper, Historical dictionary of japanese cinema, Reino Unido, The scarecrow press, 2011, p45.

⁵⁵ Ibídem, p219-220

películas mudas. Ellos comentaban las películas extranjeras y nacionales, explicando los elementos de la trama y asumiendo el rol de los personajes en las películas.⁵⁶ Este acto de narración no se les hacía extraño a los espectadores, ya que lo tenían en mente debido al teatro. Los Benshi fueron tan importantes que los espectadores llegaban a decidir qué película ver con base en qué Benshi iba a narrar la película. La trama o los actores pasaban a segundo plano.

Para 1930 ya casi no existían los Benshi, ya que con la entrada del sonido fueron perdiendo relevancia, pero su importancia fue tan grande que el sonido llegó tarde a Japón gracias a ellos.

Con el tiempo, el cine se fue desligando del teatro, y con las cámaras en auge se comenzó a desarrollar un cine separado de lo que se hacía en Occidente. Se empezaron a manifestar personajes como Tomu Uchida, Heirusuke Gocho, Daisuke Ito o Teirusuke Kinugasa, que hacían un cine muy personal. Estos directores estuvieron bajo el cobijo de varias productoras, las cuales florecieron de forma innumerable. Para 1909, la más importante fue Nihon Katsudō Shassin Kabushiki Gaisha, o abreviado Nikkatsu, *Compañía de imágenes que andan*, la cual fue el resultado de cuatro productoras que se unieron para crear esta gran compañía, que en los años veinte llegó a producir de ochocientos a novecientos títulos anuales, principalmente del género Jidai-Geki (películas de corte histórico o legendario, generalmente rodadas en Kioto) y las Gendai-Geki (películas de temas contemporáneos, filmadas en Tokio).

En 1918 se originó un movimiento llamado *Movimiento de filmes puros*, el cual fue un impulso reformista apoyado por intelectuales del mundo de la literatura, teatro y cine, liderado por el director Kaeriyama Norimasa. Este movimiento pretendía modernizar al cine japonés y separarlo de sus antecedentes escénicos para transformarlo en una forma de arte puro por derecho propio⁵⁷.

Para esos años, varias películas eran exhibidas en Tokio, desde *Intolerancia* de D. W. Griffith, hasta cine alemán expresionista, pasando por el cine avant-garde francés. Esto hizo que nacieran varios estudios en el país: Kokkatsu, que es una

⁵⁶ *Ibíd.*, p 34

⁵⁷ *Ibíd.*, p 201

abreviación de Kokusai Katsuei, que se estableció en 1919; Taikatsu, abreviación de Taisho Katsuei, en 1920; y en el mismo año Shōchiku se fundó. Estas empresas solían producir obras Kabuki; pero, para su salto al cine, establecieron sus estudios para comenzar sus producciones en el área de Kamata, en Tokio. Shōchiku creó una escuela para actores, donde también varias actrices emergieron, haciendo una diferencia con las actrices que previamente aparecían en películas, ya que éstas nuevas intérpretes estaban dentro un sistema de estrellas copiado del modelo estadounidense. Hanabusa Yuriko y Kurishima Sumiko se volvieron famosas gracias a este modelo, pero Hayama Michiko fue la más famosa y reconocida gracias a la película *Amateur Club* (*Amachuku kurabu*) de 1920, donde apareció en escena vistiendo un traje de baño, conmocionando a la audiencia.

Kaeriyama Norimasa, Osanai Kaoru (actor y productor), y Tanizaki Junichirō (director) iniciaron una nueva generación de directores que experimentaron con el cine haciendo películas cómicas, periodísticas, documentales, o dramas morales. Sin embargo, en taquilla fueron un fracaso, ya que los japoneses seguían prefiriendo los melodramas Shinpa. El *Movimiento de filmes puros* terminó en 1923, en parte por la preferencia del público, así como por el gran terremoto de Tokio, movimiento telúrico que ocurrió el primero de septiembre en la zona de Kanto, específicamente en la prefectura de Tokio, con una magnitud de 7.8 grados, y que destruyó la ciudad, derribando varias construcciones importantes.

Las compañías productoras tuvieron que reubicarse temporalmente en Kioto, centro del kyūgeki (cine derivado del teatro antiguo). Este acto de cambio derivó en el establecimiento del director como la figura más importante de una producción cinematográfica, así como el florecimiento del sistema de estrellas, y la demanda de realismo, dejando atrás el Shinpa y el Kyūgeki, y abrazando al Gendai-geki y Jidai-geki. Además inició una estricta censura debido a que el gobierno reconoció al cine como una manera de influenciar con ideas al público.

El productor Kido Shirō empezó a encaminar a la compañía Shōchiku a realizar películas Ggendai-geki, alegres y cosmopolitas, alejándose de las antiguas películas oscuras. En éstas se retrataban la vida diaria y las emociones de los

estudiantes, oficinistas y comerciantes, en vez de los retratos de la vida de la élite de las películas Shinpa.

Estas películas lograron su auge en 1928, con obras como *Él y Tokio* (Kare to Tokio), *Rey de la tierra* (Riku no ōja) y *La bailarina de Izu* (Izu no odoriko), que fueron de las más representativas.

Con ésto se creó un subgénero del Gendai-geki llamado Shōshimin o Shomin-geki, (dramas de la gente común). El director que más representa este género fue Ozu Yasujiro. Él realizó películas que hablaban de la resignación y las cosmovisiones de la vida como punto principal, y cómo se aplicaban a personas de barrios comunes con películas como *Yo reprobé pero...* (Rakudai wa shita keredo), de 1930, o *Yo nació pero...* (Umarete wa mita keredo), de 1932, las cuales muestran con ángulos bajos y fijos la extraña repetición en la vida de los personajes. Ozu perfeccionó su estilo en los años cincuenta, donde fue nombrado maestro del cine.

Por otro lado, Kinugasa Teinosuke, quien fue un actor onnagata para Nikkatsu, empezó su compañía propia independiente, con la cual filmó *Una página de locura* (Kurutta ippeiji), de 1926, la cual cuenta la historia de un marinero entrado en años que abusaba de su esposa, hasta el punto de llevarla a la locura. Esta película se acerca al expresionismo alemán, con técnicas de claroscuro que dan un ambiente tenebroso. Hacía uso de cortes rápidos, superposiciones, ropajes y escenografías extrañas. El uso de máscaras del teatro Noh para reflejar terror y desconocimiento mostraba una glorificación de la locura y de lo grotesco. De cierto modo se puede nombrar a *Una página de locura* como la primera película avant-garde japonesa.

Durante estos años se pueden destacar dos puntos importantes: el primero es que las películas Jidai-geki se mantuvieron populares gracias a Makino Films, una compañía que produjo películas de este género, pero con un giro moderno. Los directores más importantes de este movimiento fueron Itō Daisuke y Makino Masahiro. El segundo punto importante fue el desarrollo de películas comunistas, influenciadas por los intelectuales de la época.

Éstos crearon la Federación de Artes del Proletariado de Japón (NAPF) y la Federación de Cine del Proletariado Japonés (NCPF). La federación filmó el día del

trabajo y las luchas de los trabajadores en las fábricas, y éstas fueron llamadas *Películas de tendencia* (Keikō eiga). Se les llamó así debido a que tenían una influencia de derecha. Esta tendencia duró poco debido a las agresiones militares contra China en 1931, y el alza en el nacionalismo.

2.2 Primera era de oro

Minagawa Yoshizō compró los derechos de la tecnología *Talkie* al estadounidense Lee de Forest. Esta tecnología fue la que proveyó al cine de sonido. Minagawa desarrolló unas mejoras al *Talkie* estadounidense, creando el Mina-Talkie, con el que inició la compañía Shōwa Kinema, en 1927. Para esta compañía se hizo el cortometraje llamado *Amanecer* (Reimei), dirigido por Osanai Kaoru, usando actores del Pequeño Teatro Tsukuji. Este cortometraje de treinta minutos fue hecho al mismo tiempo que *El cantante de Jazz*, en 1927, la primera película sonora de Warner Brothers en Estados Unidos.

El primer filme estrenado con esta nueva tecnología fue *La hija del teniente* (Tii no musume), en 1929, bajo la dirección de Ochiai Namio. Esta película fue un Shinpa adaptado a formato cinematográfico. El mismo año, Makino Masahiro produce *El demonio en el puente Modoribashi* (Modoribashi), en 1930. Mizoguchi Kenji filma *Pueblo Natal* (Furusato) para la productora Nikkatsu. Estas producciones se hicieron con un *Talkie* sin terminar; no obstante, la primera película con un *Talkie* completo fue *La esposa del vecino y la mía* (Madamu to nyōbo), que fue producida en 1931 por la compañía Shōchiku, y dirigida por Gosho Heinosuke con sonido agregado con el sistema Tsuchihashi. La película toca el tema del gusto por lo extranjero de una esposa, pero al final el protagonista se da cuenta que el estilo americano es igual de atractivo al estilo japonés. Este sentimiento fue difícil de aceptar para los japoneses, ya que para los tradicionalistas no fue de su agrado aceptar lo occidental, que tendría su momento de auge, pero que terminó con una película llamada *Nueva Tierra* (Atarashi tsuchi), en 1937, donde se llevó el nacionalismo a un nivel importante.

El cine silente y el sonoro coexistieron en los inicios de la década de los treinta. Las compañías producían estas películas para complacer a la sociedad. Nikkatsu se retrasó en comparación de Shōchiku, estrenando su primera película sonora (*Tange Sazen*) en 1933, de la mano de Ito Daisuke. Mizoguchi Kenji se adaptó al sonido de forma rápida; caso contrario de Ozu Yasujiro, que se vio renuente y escéptico al nuevo formato, no obstante, para 1936 se despidió de su cine silente, ya que para 1935, un año antes, ya no existían producciones silentes de compañías grandes.

Para las productoras independientes de menor escala fue una carga la inversión de los nuevos equipos. Como consecuencia tuvieron que seguir produciendo películas silentes hasta 1938, y además, sus actores protagonistas fueron absorbidos por compañías más grandes. Estas productoras independientes terminaron realizando películas de serie B en masa y rápidamente, que fueron semilleros de nuevos cineastas y actores.

El tipo de película que más se produjo en la época de oro japonés fue el Jidai-geki. Éstas eran pequeñas, en contraste con las grandes producciones del pasado, con guionistas del grupo Narutakigumi, y teniendo a tres directores importantes: el primero fue Itami Mansaku, quien hizo películas humoristas, sensibles y con un sentido de parodia, heroísmo y moralidad, propia de las Jidai-geki. Sus dos películas representativas son *Patriota sin igual* (*Kokushi Musō*), de 1932, y *La carta* (*Akanishi kakita*), de 1936; el segundo director fue Yamanaka Sadao, quien es llamado el Jean Vigo japonés, ya que se nota un cuidado sutil con el que representa a sus personajes, mostrando detalles y finura en ellos. Se puede ver esto en sus películas *Tange Sazen: y el bote que vale un millón de ríos* (*Tange Sazen yowa: Hyuka-man ryō no tsubo*), de 1935, y *El sacerdote de la oscuridad* (*Kōchiyama sōshun*), de 1936; el tercer director fue Inagaki Hiroshi, quien filmaba sus películas Jidai-geki con un nihilismo intelectual, alegre y cálido, siendo su película *La vida de un errante* (*Hōrō Zanmai*), de 1928, la más representativa.

A inicios de los años treinta Tokio volvió a ser la zona por excelencia para filmar. Nikkatsu movió sus sets de filmación a Tamagawa, en Chōfu, Tokio, en 1934, y Shōchiku movió sus sets a Ōfuna, cerca de Kanagawa, en 1936. Shōchiku se

enfocó en las película Shōshimin, mostrando lo sofisticado y aspiracional de la ciudad; mientras que Nikkatsu se enfocó en la realidad oscura de la ciudad y en la crueldad de la misma. Para Shōchiku trabajaron Shimazu Yasujirō, quien desarrolló un estilo original, relacionado a dramas hogareños, con su película *Mi vecina la señorita Yae* (Tonari no Yae-chan), de 1934, y Nomura Hiromasa, con su película *Amor en la tormenta* (Aizen katsura), de 1938, logrando una popularidad sin precedentes gracias a sus melodramas.

Para el 26 de febrero de 1936 se dio un golpe de estado en contra del gobierno imperial japonés, lo cual llevo a Japón al militarismo. Ese mismo año, se creó la asociación de cineastas japoneses. Un año después se iniciaba la segunda guerra contra china, lo que llevó a algunos directores a realizar películas con temas relacionados a los sentimientos de la guerra, como la película de Sado Yamamaka llamada *Humanidad y globos de papel* (Ninjo Kamifusen), de 1937. Lamentablemente Yamanaka moriría en 1938, combatiendo en Manchuria.

Ozu Yasujirō, por otro lado, al aceptar el cine sonoro, empezó a desarrollar y establecer su estilo. Él mostró la silenciosa y modesta forma de ser de la familia japonesa de clase media en su primera película sonora *El hijo único* (Hittori musuko), de 1936, y la forma de vida moderna burguesa en *¿Qué olvidó la señorita?* (Shukujo wa nani o wasureta ka), de 1937: en estas películas miraba filosóficamente el camino subyacente de la existencia humana, siendo éste un tema constante en su cine.

En Shōchiku, la figura más original fue Shimizu Hiroshi, director que en los veinte tenía técnicas avant-garde, así como inusuales posicionamientos de cámara. En los treinta cambió de estilo, evitando los sets, mostrando locaciones reales y contratando actores no profesionales (en especial niños), juntando actores consagrados con amateurs. Como ejemplo está la película *Señor Gracias* (Arigato-san), de 1936, o *Una estrella atleta* (Hanagata senshu), de 1937.

En Nikkatsu, Uchida Tomu y Kumagai Hisatora fueron personalidades representativas. Uchida, en sus películas *Vida de Teatro* (Jinsei gekijo: Seishun hen), de 1936, y *Tierra* (Tsuchi), de 1939, elimina los elementos dramáticos, enfocándose en el flujo cambiante de la naturaleza, mostrando la ansiedad de las

condiciones cambiantes de la sociedad. Además, en 1940, para celebrar la fundación de Japón por el emperador Jinmu, Uchida filmó una serie de películas llamadas *Historia* (Rekishi). Por otro lado, podría decirse que Kumagai hizo cine de protesta, mostrando las contradicciones sociales y demandando los cambios en la sociedad, en su película *El japonés* (Sōbō), de 1937. Él mostraba el problema de abandonar la patria que lo vio nacer, representando las condiciones de un japonés que se prepara para migrar a Brasil. En los años cuarenta, Kumagai cambió su estilo hacia las películas de propaganda, siendo la cabeza de la organización fundada en el ultranacionalismo.

En esta época de esplendor, las películas de Mizoguchi Kenji tuvieron un auge nacional e internacional. Mizoguchi se movió entre varios estudios, pero en el de Nagata Masaichi (un productor importante), llamado Daichi Eiga Estudios, realizó dos de sus películas más aclamadas: la primera fue *Elegía de Osaka* (Naniwa ereji), de 1936, película que para Oshima Nagisa, en su documental, comenta que fue la cima del cine de oro japonés⁵⁸, y su segunda película fue *Hermanas del Gion* (Gion no shimai), de 1936, o *El último crisantemo* (Zangiku monogatari). Mizoguchi estableció un estilo realista incorporando dialectos de Osaka y de Tokio y mostrando desigualdades sociales; en especial la desigualdad de las mujeres. Propuso un cine donde las mujeres luchan para sobrevivir, que muestran sus deseos y que sufren la manipulación de los hombres, padres, esposos, amantes o hijos. Mizoguchi logró mostrar esto gracias a la colaboración de la gran actriz Yamada Isuzu, una constante en su cine, quién también actuó para Kurosawa Akira.

En los años treinta otro gran estudio surgió: Toho, fundada en 1936 por Kobayashi Ichizō. Él, para 1935, había tomado el control de dos pequeñas compañías: el PCL y la compañía JO; y para el año siguiente, ya fusionadas, Toho veía la luz. Los dos directores que rápidamente se unieron a las filas de Toho fueron Kurosawa Akira y Honda Ishirō. Tōhō produjo películas que se volverían icónicas: *Los siete samuráis* (Shichinin no samurái), de 1954, o *Godzilla* (Gojira), dando al mundo el cine de Kaijus. Tōhō fue la mayor compañía productora durante la segunda guerra mundial; sin embargo, empezó un declive a partir de la posguerra.

⁵⁸ Oshima, N., 1995, "100 years of japanese cinema", Japón.

2.3 Segunda era de oro.

El 8 de septiembre de 1951 en la ciudad de San Francisco se ratificó el tratado de paz, el cual daba la independencia a Japón tras la ocupación estadounidense después de la Guerra del Pacífico. Para el siguiente año, el 28 de abril, el tratado entró en efecto.

La censura llegaba a su fin, acabando así las duras estipulaciones que regían al cine japonés. El género Jidai-geki, el cual fue baneado por enaltecer el nacionalismo, recobró popularidad. El cine que derramaba nostalgia por los tiempos de la guerra era producido; sin embargo, varios otros temas se desarrollaban, teniendo reconocimiento mundial en festivales internacionales y ganando varios premios. Esto dio la pauta para que empezara su segunda época dorada.

Tōei y Nikkatsu reanudaron producciones. Para 1958, un millón ciento veintisiete mil japoneses asistieron al cine, llevando al “séptimo arte” japonés de la mano para una segunda edad de oro⁵⁹. El cine se convirtió en el medio de entretenimiento principal, regresándole a Japón un orgullo nacional que había perdido en el periodo de la guerra.

Al término de la guerra, y sin la censura impuesta por el GHQ (Cuarteles generales estadounidenses) durante la ocupación, las primeras películas que se produjeron fueron relacionadas a las bombas atómicas. Películas como *Los niños de Hiroshima* (Genbaku no ko), de 1952, o *Hiroshima* (Hiroshima), de 1953, fueron referentes para el cine en ese momento, mostrando la destrucción, así como los sentimientos que la sociedad tenía. Por un lado, Shindō Kaneto tuvo la oportunidad de dirigir *Los niños de Hiroshima* debido a que él, junto con Yoshimura Kōzaburō, fundaron una compañía productora independiente, llamada *Asociación de Filmes Modernos* (Kindai eiga kyōkai), con la cuál tuvo la libertad de crear este filme.

Otra característica del cine de la época, además del cine atómico, era el cine que rechazaba la idea de que el militarismo era la semilla del mal de la guerra. Por ende, se estrenaron varias películas que retrataban a la guerra como un

⁵⁹ Inuhiko, Y., “*What is Japanese cinema? A history*”, Nueva York, Columbia University Press, 2014, p125

acontecimiento sentimental. Películas como *Torres de lirios* (Himeyuri no to), de 1953, o *24 ojos* (Nijūshi no hitomi), de 1954, demuestran el sentimiento de la sociedad japonesa al acto de la guerra.

Durante la década de los cincuenta se mostró al cine japonés por primera vez de una manera diversa y a mayor escala, de tal modo que connotaba las raíces de su cultura, aspecto que conquistó al mundo y en especial a Europa. En el año de 1951, Kurosawa Akira ganaba el Grand Prix en el festival de Venecia por su película *Rashōmon*. Por su lado, Mizoguchi Kenji gana tres veces en el festival de Venecia: en 1952, por *La vida de Oharu* (Saikaku Ichidai Onna), donde ganaría el premio internacional; en 1953, *Cuentos de la luna pálida* (Ugestu monogatari), donde ganó el León de plata, reconociéndola como una obra maestra; y posteriormente *El intendente Sansho* (Sanshō Dayō), de 1954, donde se haría acreedor al León de plata.

Ese mismo año *El intendente Sansho* estuvo compitiendo con otras notables obras: *Los siete samuráis* (Hichinin no samurái), de 1954, y con *Puerta del infierno* (Jigokumon), del mismo año, de Kinugasa Teinosuke, la cual fue ganadora del Grand Prix del Festival de Cine de Cannes, siendo la primera película japonesa a color estrenada fuera de Japón. La audiencia internacional se veía deslumbrada por un tipo de cine desconocido para ellos, una idea que venía de Oriente y que marcaba apoteósicamente un producto sacado de su cultura, ésto hizo que estos directores sean llamados maestros del cine.

Yomota Inuhiko en su libro *What is japanese cinema? A history*, comenta tres razones por las cuales se vio este auge en la atención y reconocimiento mundial de las películas japonesas: la primera razón fue que todas las películas estuvieron ubicadas en un Japón previo a la guerra, con elementos como los kimonos o samuráis que saciaron al público del ansia de conocer las tierras orientales; la segunda razón fue la tendencia hacia el autorismo que los críticos occidentales consideraban que daban calidad y unicidad al producto cinematográfico, introduciendo a Mizoguchi o Kurosawa en las filas del cine de autor, junto a Rossellini o Renoir; y la tercera razón fue que varias productoras japonesas desarrollaban historias con temas y narrativa que gustaran al espectador occidental

o extranjero⁶⁰, como por ejemplo *La princesa Yang* de Kwei-Fei (Yō Kihī), de 1955, donde Mizoguchi dirigió en coproducción con Hong Kong una película sobre un romance del emperador Hsuan Tsung.

Por su coronación como películas de autor, las películas japonesas de los cincuenta ayudaron a que se le denomine a esta década como el segundo periodo de oro del cine japonés. Se contaban entre ellas películas de corte tradicional como Jidai-geki de serie B, o melodramas Shinpa. Estas películas sostuvieron al cine japonés en la misma nación nipona.

Dentro del país se llevaban varios cambios. El Macartismo había arrastrado al cine japonés a una depuración que empezó en 1950. Personajes como Kamei Fumio, Yamamoto Satsuo, Imai Tadashi, Miyajima Toshio o Katō Tai, además de los actores Kabuki del grupo de izquierdas llamado Zenshinza, fueron expulsados de los grandes estudios. Yamamoto, con la ayuda de la unión, había dirigido *Ciudad de violencia* (*Bōryoku no manchi*) de 1950, donde retrata la opresión de la policía sobre un periodista que está investigando un crimen. Imai Tadashi, junto con el grupo Zenshinza, crearon la película *Y sin embargo vivimos* (*Dokkoi ikiteru*), de 1951, donde mostraban la vida de los trabajadores más pobres lidiando con el clasismo en una sociedad de la posguerra.

Del año 1952 a 1955 se vivió una explosión de películas independientes con temas socialistas, incentivadas por la ocupación roja de la península coreana. Se lograron hacer películas como *Niños de Hiroshima* o *Zona de vacío* (*Shinkū chitai*).

Imai Tadashi fue un director que fue nombrado como cineasta de películas de justicia social, ya que en sus obras demanda la inequidad de la sociedad en películas como *Oscuridad al atardecer* (*Mahiru no ankoku*), de 1956, o *Hasta que nos volvamos a ver* (*Mata au hi made*), de 1950. Este boom terminó debido a que las células socialistas en Japón se vieron absorbidas por el formalismo político que reestructuraba el ámbito cultural japonés.

Las mayores compañías, Tōhō, Daiei, y Shōchiku, establecieron un sistema de distribución de películas a partir de 1950. A este sistema se les incorporó Tōei, en 1951, y Nikkatsu, en 1954. Tōhō producía tres tipos de películas: las primeras

⁶⁰ Inuhiko, Y., *“What is Japanese cinema? A history”*, Nueva York, Columbia University Press, 2014, p. 130

fueron los seriales cómicos de *Shachō*; las segundas eran las películas de Kurosawa Akira; y las terceras eran las Kaiju eiga, cuya traducción literal es “películas de bestias extrañas”, que también refieren a “tokusatsu”, o género de efectos especiales⁶¹. Las películas de Shōchō gozaban de tal popularidad que siguieron produciéndose hasta los años sesenta. La razón fue que el público quería al personaje de Shōchō (interpretado por Morishige Hisaya), un empresario cómico que transmitía un ambiente amigable, divertido y humanista. Kurosawa Akira encontró en los cincuenta una época donde lograría filmar varias producciones, al tener una libertad total de todos los guiones que escribió. La mayoría los pudo realizar por él mismo y por otros realizadores, iniciando con *Escape al amanecer* (Akatsuki no dassō), de 1950, que dirigió Taniguchi Senkichi, así como *Vivir* (Ikiru), de 1952, *Los siete samuráis*, de 1954, *Trono de Sangre* (Kumo no sujō), de 1957, (cuya traducción literal sería *El castillo de del nido de araña*) y *La fortaleza escondida* (Kakushi toride no sanakunin), de 1958.

En *Vivir*, Kurosawa mostraba a los japoneses una forma alterna de envejecer, en contraste a la forma que Ozu representaba con resignación la vejez, teniendo como protagonista al gran actor Shimura Takashi. *Los siete samuráis* sirvió como modelo de las películas de acción japonesas, combinando actuaciones excelentes y escenas de batalla emocionantes, llevadas de la mano del también gran actor Mifune Toshiro. Para sus otros trabajos, como *Trono de sangre*, se inspiró en la obra *Macbeth* de William Shakespeare, adaptándola en un Japón feudal y con estética Ma, así como aspectos del teatro Noh dentro de su narrativa.

El año 1954 fue un gran año para la cinematografía japonesa, ya que se estrenaron varias películas que hoy en día consideramos clásicos. Como ya se mencionó, se estrenaron *Los siete samuráis*, *El intendente Sansho* y *Puerta del infierno*; sin embargo, otra película se estrenaría ese mismo año, y que provocaría un sequito de admiradores, además de varias secuelas y remakes de la mano de Honda Ishiro: *Godzilla* (Gojira).

La película tuvo éxito en gran parte debido a sus características únicas para su tiempo. Los efectos especiales, hechos por Tsuburaya Eiji, fueron de última

⁶¹ Jasper, S., “*Historical dictionary of Japanese cinema*”, Reino Unido, The scarecrow press, 2011, p118.

tecnología para la época, pero también se hizo gala de técnicas cinematográficas que daban énfasis a la trama y sus simbolismos. Por ejemplo, el claroscuro fue esencial para demostrar la incertidumbre de la sociedad ante el arribo del monstruo a Japón. Esta película sigue con la tendencia de hacer películas relacionadas con las bombas atómicas: en la historia se narra que Gojira fue creado debido a las pruebas de las bombas de hidrógeno sobre el océano japonés, para después pasar por la bahía de Tokio, dejando destrucción a su paso. Del estreno de Gojira, Tōhō tuvo dos resultados: el primero es que obtuvo muchas ganancias; el segundo, se creó el género de las películas de Kaijus. La película, con sus secuelas, se tornó en un género donde el tema y el objetivo era ver peleas de monstruos gigantes que invaden la ciudad y destruyen todo a su paso; sin embargo, el tema original de Gojira era una metáfora y denuncia antinuclear con una perspectiva ecológica. Consecuentemente, Tōhō produciría más películas relacionadas con Gojira, pero con otros protagonistas.

Los estudios Daidei produjeron dos tipos de películas: las Jidai-geki, con su serie de películas dirigidas por Hasegawa Kazuo, llamadas *La serie del detective Zenigata Heiji* (*Zenigata heiji torimonochō*), de 1951 a 1961. Eran una oportunidad para Daidei el mostrar nuevas caras y diferenciarse de los otros estudios y sus actores. Estos nuevos rostros masculinos fueron Ichikawa Raizō y Katsu Shintarō, así como la actriz Wakao Ayako. El segundo tipo de cine fue el llamado *Películas de madres* o *Cosas de mamás* (*Haha mono*). Los estudios Daidei fueron quienes, de la mano de Nagata Masaichi, produjeron estas películas, principalmente con la actriz Mimasu Aiko. Estas películas tienen en común el personaje de la madre como una protagonista resignada, sin educación, pero cariñosa con su familia; madres que guardan sus sentimientos bajo un rostro sin emociones para no molestar a los demás; madres, en suma, que esperan que sus hijos crezcan en la sociedad y cambien a una vida mejor. Es necesario mencionar que se produjeron treinta películas de la serie *Dama salvaje* (*Yamaneko reijō*), de 1948, bajo la dirección de Mori Kazuo, hasta su término a finales de los años cincuenta.

Hubo una película que rompió con la idea de la madre que Daidei mostraba al público: *La calle de la vergüenza* (*Akasen chitai*), de 1956, de Mizoguchi Kenji. La

más grande figura de Daidei mostraba en su última película (antes de su fallecimiento) un melodrama donde varias mujeres representan los cambios o transformaciones de la vida en los burdeles de Tokio. Mizoguchi durante su vida trató de dar otra visión a las mujeres a través de su cine, mostrando una realidad del Japón moderno.

En el cine de la posguerra, Shōchiku se concentró en producir películas humanistas, cuyas historias se ligaban a la gente común y al melodrama para mujeres, siendo Kinoshita Keisuke y Ozu Yasujiro los directores más representativos. Kinoshita Keisuke, con la cooperación de Fuji Film, filmó la primera película a color en Japón, *Carmen viene a casa* (Karumen kokyō ni kaeru) de 1951: un melodrama sobre una stripper, encarnada por Takamine Hideko, que con su forma de ser alegre y con su gran corazón, vive la travesía de regresar triunfante a su pueblo. Con la película *Tiempos de alegría y dolor* (Yorokobi mo kanashimi mo iku toshitsuki), de 1957, Keisuke desarrolló su teoría de la “esencia japonesa” o *Nihonjinron*. La película representa la vida de un guardián de un faro que deambula por Japón.

Ozu Yasujiro se enfocó en las ráfagas de humor gentil de la vida diaria de los japoneses. En su película *Primavera tardía* (Banshun), de 1949, él se trasladó a Kamakura para mostrar un nuevo tipo de mujer, que oscilaba entre las tradiciones y las ideas modernas (de nuevo se toca el tema de la resignación y del machismo sutil que recae en las mujeres japonesas); sin embargo, la obra maestra de Ozu fue *Historia de Tokio* (Tokyo Monogatari), de 1953, considerada la mejor película japonesa junto con *Los siete samuráis*, y donde se presenta el colapso de la familia japonesa, representado por la falta de respeto a la figura de los padres, al punto de dejarlos en el olvido. Yasujiro retrata en ángulos frontales y tomas de 180 grados a la familia protagonista, y hace uso de la estética Ma al mostrar el vacío de una casa como una metáfora del vacío interno, en conjunto con los coherentes y pensados para evocar los sentimientos de los personajes.

Hara Setsuko, la que algunos señalan como la musa de Ozu y protagonista de esta historia, pasó de ser una activista en contra del feudalismo japonés a ser una de las actrices más renombradas de Japón.

Nikkatsu en 1954 anunció que volvería a producir películas. Varios actores y directores se veían interesados en trabajar ahí, pero las compañías productoras restantes les prohibieron colaborar con la compañía productora más antigua de Japón, lo que hizo que Nikkatsu hiciera audiciones para tener caras nuevas en su cine. Uno de los actores que rompió con las características que un actor masculino tenía era Ishihara Yūjirō, quien se catapultó a la fama gracias a la película *Fruta loca* (Kurutta kajitsu) de 1956.

Ishihara mostraba un cambio en la fisiología, a diferencia de los actores anteriores. Los directores mostraban sus características físicas con ángulos que las acentuaban; también él mostraba el individualismo japonés, la conciencia de sí mismo, y que se ve atraído a la vida vagabunda, haciendo que varios jóvenes se sintieran identificados al punto de tenerlo como ídolo.

2.4 Declive y renacimiento del cine japonés

Como hemos visto, en los cincuenta el cine japonés tuvo su auge en el extranjero y en territorio nipón. Las personas asistían a las salas de cine de forma continua, teniendo miles de espectadores cada año y hasta 1958, donde tuvo su momento de esplendor con más de mil millones de tickets vendidos. Así, el cine alcanzaría su pico económico más alto en la historia⁶².

A partir de este momento empieza un declive, debido a un acontecimiento que dañó al cine más que el gran terremoto de Tokio en 1953, y que los bombardeos de la Gran Guerra Asiática en 1945: la llegada y el auge de la televisión. Esta nueva tecnología llegó a Japón en 1953, pero tuvo su apogeo en los años sesenta, dando paso a una caída estrepitosa del cine nacional. Para 1960, se logra el mayor número de producciones cinematográficas hechas por los seis mayores estudios, con quinientas treinta y siete películas estrenadas en 900 cines.

La televisión se volvió popular por dos sucesos: el primero fue la transmisión de la boda del príncipe Akihito y la princesa Michiko, en 1959; y el segundo fueron

⁶² Donald, R. , "A hundred years of Japanese film", Tokio, Kodansha, 2005, p

las Olimpiadas de Tokio de 1964, que se transmitirían a color. Esto fue significativo para Japón, ya que le daba una nueva imagen ante el mundo.

Japón volvería a entrar a la Liga de las Naciones. La sociedad manifestaba una recuperación económica que se mostró con la instalación del tren bala, o con carreteras elevadas, así como la modernización del país, que fue de nuevo una prioridad. Por otro lado, para hacer frente a la televisión, el cine implementó innovaciones en las proyecciones como el uso del *cinemascope*, los formatos de pantalla ancha o *widescreen*, así como el inicio de películas a color. Para 1960, las películas en blanco y negro seguían siendo prioridad, dejando que el color sólo apareciera en ciertos segmentos de las películas. Para 1970 se dejaron de producir películas en blanco y negro.

Consecuentemente, y con la popularidad de la televisión, las seis más grandes compañías de Japón: Shōchiku, Daiei, Nikkatsu, Tōei, Tōhō y Shin-Tōhō enfrentaron su caída. Una de las primeras en caer fue la subsidiaria de Tōhō, Shin-tōhō, declarando su bancarrota en 1961. La industria, en consecuencia, tomó medidas, como la realización de películas con longitudes de tiempo extrañas, acumulación de estrellas en el elenco, y la diversificación de monstruos del Kaiju eiga. Como un ejemplo, se produjeron 27 películas relacionadas con Gojira, dando la bienvenida a otros monstruos como Rodan, Mothra, King Ghidora o Gamera, destruyendo otras ciudades como Osaka y Nagoya.

En la década de los sesenta y setenta, las productoras se decantaron por producir un cierto cine temático. Tōhō decidió presentar películas enfocadas en el mundo brillante de la burguesía, con estudiantes universitarios o empresarios. Daidei mostró historias relacionadas a la gente del campo o de áreas rurales. Shōchiku se centró en historias con corte humanista y que dejaran una sensación de bienestar de los barrios de Tokio. Tōei se concentró también en los sitios tradicionales rurales y, por su parte, Nikkatsu mostró historias de la ciudad, cosmopolitas y de la vida diaria.

Tōhō se enfocó en sus películas de Kaijus, y en las películas de Kurosawa Akira. Este director estrenó *Yojimbo*, de 1961, *Entre el cielo y el infierno* (Tengoku to jogoku), de 1963, y *Barba Roja*, de 1965; todas con Mifune Toshiro como actor

principal. También Okamoto Kihachi desarrolló películas de guerra donde les dio su toque personal, y un ejemplo sería *Tontos independientes* (Dokuritsu gurentai) de 1959, donde satiriza a las armadas chinas y japonesas; o en su película más seria, *El día más largo de Japón* (Nihon no ichiban nagai hi), de 1967, en la que muestra el proceso de rendición de Japón en la Segunda Guerra Mundial. En *La bala humana* (Nikudan), de 1968, creó una comedia acerca de un soldado estudiante que es llamado a ser kamikaze justo al término de la guerra.

Daiei produjo la película *Shaka* de 1961, que narraba la historia de Buda, y que se convertiría en un gran éxito en taquilla. Después se enfocaría en las películas seriales como *Mal nombre* (Akumyō), o *Yakuza Matón* (Heitai yakuza), de 1965; pero su serial más famoso fue *Zatōichi*, con Katsu Shintarō como actor protagonista. *Zatōichi* contaba las aventuras de un masajista ciego que controla a la perfección la katana durante el periodo Edo. Daiei llegaría a producir hasta 26 películas de este personaje.

Ichikawa Kon fue otro de los talentos que Daiei tenía es sus filas. Él encabezó las adaptaciones literarias de Daiei, con películas como *Conflagración* (Enjo) de 1961, donde adaptó el libro *Kinkakuji*, de Mishima Yukio; o *Mandamiento roto* (Hakai), del mismo año, basada en la novela de Shimazaki Tōson, donde mostraba la discriminación hacia la clase excluida japonesa. Sin embargo, este actor es más conocido por realizar el documental sobre las Olimpiadas de Tokio en 1964. Fue criticado por utilizar técnicas avant-garde para filmar las escenas, y dejar en segundo plano a los ganadores de medallas japoneses, lo que hizo que tuviera que re-editar el filme.

Tōei hizo tendencia con un nuevo género en el cine japonés: ninkyō eiga, o el “cine de yakuzas”, donde se idealizaba a estos gánsteres, poniéndolos como protagonistas, así como contando sus historias dentro del crimen. Se dice que la película que inició este género fue *Teatro de vida: Hishakaku* (Jinsei gekijō: hishakaku), de 1963, de Sawashima Tadashi. Igualmente, películas como *Historias crueles de la era Showa* (Showa zankyōden) o *Abashiri* (Abashiri bangaichi), reforzaban esta tendencia en los sesentas y setentas.

Makino Masahiro fue un director veterano que dio una perspectiva humanista al cine de yakuza. Por su parte, Yamashita Kōsaku mostró un mundo yakuza solemne y formalista. A su vez, Suzuki Norifumi mostró un espíritu humorista y paródico en sus películas ninkyō.

Nikkatsu optó por las películas de acción. Se hicieron películas cosmopolitas, con directores como Saitō Buichi, Masuda Toshio y Kurahara Koreyoshi. Estas películas tenían influencias del cine hollywoodense, el neorrealismo italiano, y la *nouvelle vague* francesa, pero con estilo japonés. Su director más importante fue Suzuki Seijun, un cineasta dedicado a la acción. No obstante, Nikkatsu tuvo dos directores que realizaron películas alejadas del molde de acción que la compañía tenía, que fueron Imamura Shōhei y Urayama Kirio, haciendo películas como *Cerdos y acorazados* (Buta to gunkan) de 1961, o *La mujer insecto* (Nippon konchūki) de 1963. Para 1971, Nikkatsu cesó la producción de filmes, siendo su última película *Arena mojada de agosto* (Hachigatsu no nureta suna), donde mostraba a un estudiante amoral de preparatoria, recordando la libertad y soltura de *Fruta Loca*.

Shōchiku, con el paso del tiempo, perdió fuerza. Esto le hizo salir y buscar nuevos artistas e ideas, encontrándose en su camino con una renovación a la mirada del cine japonés debido a un grupo de cineastas autodenominados *La nueva ola del cine japonés*.

Los directores considerados dentro de este movimiento fueron: Nakahira Kō, Suzuki Seijun, Masumura Yasuzō, Kurahara Koreyoshi, Ishii Teruo, Okamoto Kihachi, Imamura Shōhei, Ōshima Nagisa, Matsumoto Toshio, Yoshida Yoshihige, Shinode Masahiro, Yamashita Kōsaku, Fukusaku Kinji y Teshigahara Hiroshi. De este grupo podría considerarse que tres directores fueron los más destacados: Ōshima Nagisa, Suzuki Seijun y Teshigahara Hiroshi.

Varios de estos directores, con el tiempo, y a causa de diferencias con las productoras, decidieron alejarse de las grandes compañías cinematográficas y hacer sus propias productoras independientes, lo que les dio libertad de hacer películas a su gusto y estilo.

En el documental *Cien años de cine japonés*, Ōshima Nagisa, integrante de este movimiento, menciona que antes las películas desbordaban temas de sufrimiento relacionados a la guerra, pobreza o a la época feudal, siendo para la gente común un tanto normal verse como víctimas. La nueva ola pensó en evitar esa línea de pensamiento en la narrativa de sus películas. Él comenta que “*un director debe de ver maneras hacia la liberación, incluso si es difícil o doloroso*”⁶³.

Ellos dejaron atrás la esperanza y las fantasías del realismo social, así como la idealización de la sociedad, pues no tenían una ingenua fe en la idea de la democracia. Así, estos directores quisieron hacer un punto y aparte al hacer una renovación del cine.

El cine de Ōshima Nagisa se caracteriza por ser controversial, invitando a la reflexión y a romper tabúes. Él presentaría al público *Ciudad de amor y esperanza* (*Ai to kibō no machi*), de 1959, causando gran controversia en los espectadores y en la prensa. Para su siguiente película, *Noche y niebla en Japón* (*Nihon no yoru to kiri*), de 1960, empleó técnicas experimentales como el uso de varias secuencias largas, además de escenas donde la cámara se mueve libremente. La película fue considerada delicada por el ambiente de pesimismo que se vivía en la juventud de Japón en ese tiempo.

A mediados de los sesenta, Ōshima Nagisa creó su propia productora llamada Sōzōsha, dándole libertad de hacer la película *Violencia al mediodía* (*Hakuchū no tōrima*), de 1966, película que mostraba escenas de sexo, violencia y locura en más de dos mil cortes editados. Después, con *Canta una canción de sexo* (*Nihon shunka kō*), de 1967, *Tres borrachos resucitados* (*Kaette kita yopparai*), de 1968, y *Muerte por ahorcamiento* (*Kōshikei*), del mismo año, trajo a discusión el tema de los zainichi (coreanos migrantes que viven en Japón)⁶⁴, donde los expuso como personas olvidadas por el gobierno y la sociedad. Sus personajes eran jóvenes o adultos que usualmente se dejaban llevar por sus impulsos y eran políticamente radicales.

⁶³ Nagisa, O., (Productor y director), 1995, “*100 years of japanese cinema*” (Documental), Japón, BFI.

⁶⁴ <https://www.Alljazeera.com/features/2018/06/13/zainichi-being-korean-in-japan/>

Al final, esta nueva ola de directores japoneses duró poco, pero dejó un legado de excelentes artistas que enmarcarían verdades de la sociedad japonesa.

Un director sobresaliente más de la nueva ola japonesa fue Suzuki Seijun, quien filmó películas excéntricas, con colores primarios en escena, acercamientos en primerísimo plano, escenas de asesinato en forma violenta y dramática, y un sentido de nihilismo apocalíptico⁶⁵. Ejemplos de esto son *Vida tatuada* (Irezumi ichidai), de 1965, o *Marcado para matar* (Koroshi no rakuin), de 1967. Su cine duró poco, ya que Nikkatsu lo forzó a salir de la compañía y cancelando su contrato debido a que sus películas eran incompresibles. En consecuencia, cinéfilos salieron a las calles a protestar.

El cine independiente crecía poco a poco, creando productoras que daban soltura a las ideas. Una de ellas fue la Asociación de Filmes Modernos (Kindai Eiga Kyokai), productora que lanzó películas maravillosas como *La isla desnuda* (Hadaka no shima) de 1960, *Onibaba* de 1964, o *Vive ahora, muere mañana* (Hadaka no jūkyūsai) de 1970.

Dentro de esos directores independientes, está el ya mencionado Teshigahara Hiroshi, un artista único que apostaba por el individualismo y una visión del deseo en el contexto social. Él se juntó con Abe Kōbō, un dramaturgo y guionista japonés, famoso por sus ideas surrealistas y macabras de la sociedad japonesa, para estrenar juntos películas donde se cuestionaba a la humanidad, y se les daba una perspectiva a las personas como entes biológicos manipulables. Tal rasgo se constata en películas como *Mujer en las dunas* (Suna no onna) de 1964, o *La cara de otro* (Tanin no kao) de 1966.

Para 1962 se creó el Gremio de Teatro y Arte, ATG por sus siglas en inglés, el cual produjo y distribuyó varias películas independientes en los cines de la nueva compañía. Gracias a ATG se lograron producir varias películas de Ōshima Nagisa, Imamura Shohei o Ichikawa Kon, pero también ayudó a desarrollar proyectos que abordaban cuestiones pertenecientes a la diversidad sexual y al género, a través de las películas de Matsumoto Toshio: *Desfile fúnebre de rosas* (Bara no sōretsu), de 1969, y *Mandala*, *La vida transitoria* y *Poema*, trilogía budista de Jissōji Akio, donde

⁶⁵ Yomota, I., "What is Japanese cinema? A history", Nueva York, Columbia University Press, 2014, p157

uno de sus puntos característicos era la iconografía visual a través de máscaras del teatro Noh, además de películas antiamericanas como *Nieve negra* (Kuroi yuki), de 1965, de Takechi Tetsuji.

Para finales de los sesenta e inicios de 1970, Japón creó un nuevo género llamado *Pink eiga* o “películas rosas”. Estas son películas pornográficas que se estrenaban en cines, producidas por pequeñas compañías como Shin-Tōhō, Ōkura y Wakamatsu Pro.

Este género, a pesar de su temática y de que usualmente se filmaban en deplorables condiciones, con mínimo presupuesto y de forma veloz, fue el género que mantuvo vivo y a flote el sistema cinematográfico japonés. Wakamatsu Kōji fue el director nombrado como *Rey del rosa*. Sus películas incluso representaron a Japón en el extranjero, como la película *Secreto entre las paredes* (Kabe no naka no himegoto), de 1965, que fue presentada en el Festival de Cine de Berlín. Sus películas tenían escenas violentas, sexo explícito, y temas relacionados al deseo y a la rebelión sexual.

Uno de los principales y más importantes actores con los que colaboró Wakamatsu fue Adachi Masao. Él ganó fama con la película *Vagina cerrada* (Sain), de 1963, y después se volvió soldado del ejército rojo para la guerra de liberación palestina. Posteriormente Adachi y Wakamatsu rodaron el documental *PFLP: Declaración de guerra mundial* (Sekigun-PFLP: Sekai sensō sengen), de 1971.

Para los años setenta y con la caída de los estudios, el cine japonés se caracterizó por seguir produciendo películas seriales que retrataban la juventud y estaban dirigidas a ese público, además de películas y documentales de protesta.

Toei produjo películas sexuales, donde sus protagonistas femeninas eran chicas rebeldes. Estas películas eran llamadas *Pinky violence*. Por otro lado, Nikkatsu produjo películas eróticas llamadas *Roman Porno*. Éstas tenían un presupuesto mucho mayor a las del Pink eiga, teniendo también a actores reconocidos entre sus filas. Se dice que Nikkatsu tenía una regla que decía que, por cada hora de metraje, habría un mínimo de cuatro desnudos y/o escenas eróticas.

Este tipo de películas se hicieron hasta 1988, teniendo como directores principales a Kumashiro Tatsumi, Tanaka Noboru, Sone Chūsei o Konuma Masaru, además de directores veteranos que también contribuían con filmes.

Nikkatsu también produjo películas donde los jóvenes se revelaban contra los adultos y mostraban así sus contradicciones, teniendo a Fujita Toshiya como director principal de este tipo de cine joven. Su trilogía con el actor Akiyoshi Kumiko es recordada como representativa de este tema juvenil, con la trilogía *Lámparas de papel rojo*, *Hermana menor* y *Virgenes azules*. Otro serial de películas de jóvenes que tuvo éxito fue *Es duro ser un hombre* (Otoko wa tsurai yo), de 1974, dirigidas por Yamada Yōji , pero esta vez para la compañía Shōchiku.

El cine documental fue próspero en esta década, teniendo a dos directores como los principales: Tsuchimoto Noriaki y Ogawa Shinsuke. Tsuchimoto se enfocó primero en el activismo estudiantil, con películas como *El estudiante de intercambio Chua Swee Lin* (Ryūgakusei chua Sui Rin), de 1965, donde narra la persecución de un estudiante malayo por razones políticas a cargo de las autoridades de la Universidad de Chiba. También retrató las revueltas estudiantiles de la Universidad de Kioto en el documental *Prehistoria del partidismo* (Paruchizan zenshi), de 1969. Después se dedicó a temas relacionados con la contaminación, como en la película *Minamata: las víctimas y su mundo* (Minamata: kanjasan to sono sekai), de 1971, donde mostraba a los residentes de Minamata siendo víctimas de envenenamiento por mercurio por parte de la compañía Chisso, el cual fue vertido en el mar. Por otro lado, Ogawa empezó también filmando revueltas estudiantiles en su documental *Bosque de opresión: un registro de la lucha de la Universidad de la ciudad de Takasaki* (Assatsu no mori: Takasaki keizai daigaku tōso no kiroku), de 1967, pero su trabajo más nombrado fue el documental *El frente de batalla para la liberación de Japón: verano en Sanrizuka* (Nihon kaihō sensen: Sanrizuka no natsu), de 1968, donde retrató la lucha de los campesinos contra el gobierno y la policía japonesa, ya que los campesinos se oponían a la construcción del aeropuerto de Narita debido a la apropiación de las tierras. Durante los años subsecuentes, estos directores siguieron creando seriales documentales relacionados a estos temas.

Fue a partir de la década de los ochenta que se consideró el inicio del cine japonés contemporáneo. La industria sufrió, y empezó un colapso del sistema de estudios. Tomando en cuenta el camino que las productoras cinematográficas tomaron, las productoras llegaron a no ser funcionales, reflejándose esto en las producciones, la distribución y la exhibición. En 1961, los seis más grandes estudios produjeron quinientas veinte películas; sin embargo, para 1986 solamente tres estudios produjeron veinticuatro películas, haciendo al sistema no funcional.

Nikkatsu incentivó la producción de películas, buscando nuevo talento y lanzando sus carreras; al contrario de Shōchiku, Tōei y Tōhō, quienes no contrataron nuevas caras.

El sistema estaba sostenido por las Pink eiga a pesar de su falta de calidad. Debido a los presupuestos bajos, este tipo de cine mantuvo vivo el sistema cinematográfico japonés. Al mismo tiempo, nuevos directores tuvieron su primera oportunidad trabajando para este género, como Zeze Takahisa, Sano Kazuhiro, Satō Hisayasu, y Satō Toshiki, los cuales fueron llamados *La nueva ola de las Pink eiga*. La caída del sistema de productoras llevó a que otras empresas o compañías, que no necesariamente estuvieran relacionadas con el cine, invirtieran en producciones, trayendo nuevos directores que no tenían conexión con el sistema previo de los estudios.

En los ochenta la milagrosa burbuja económica japonesa impulsó la economía, así como la carrera de varios artistas de todos los ámbitos.

Relacionados al cine, Takeshi Kitano, Takeshi Bandō Tamasaburō y Takenaka Naoto fueron beneficiados de esta emergente economía que apostaba por nuevo talento y arte. Estos artistas iniciaron desde la escena independiente, y trabajaron durante la década de los ochenta hasta los noventa. Por otro lado, varios directores clásicos de la época de los sesenta vieron un renacer en los ochenta, haciendo películas que hoy en día consideramos clásicos: Kurosawa Akira realizó *Kagemusha*, de 1980, *Ran*, de 1985, y *Sueños (Yume)*, de 1990. En esta época, Kurosawa colaboró con Honda Ishirō, creador de películas Kaiju, para desarrollar su amor por la pintura. Después, Kurosawa frustrado y aislado por no encontrar

apoyo en los estudios de su país, buscó oportunidades con productores extranjeros, principalmente de Estados Unidos y Francia.

Otro director que renació fue Suzuki Seijun. Él hizo películas fantásticas y eróticas, adaptando las historias del dramaturgo y escritor Izumi Kyōka en filmes como *Zigeunerweisen*, de 1980, *Teatro de calor y neblina* (Kageroza), de 1981, y *Yumeji*, de 1991. Estas películas demostraron que Suzuki podía crear películas con una estética sofisticada y sensible, creando lo que él llamo las *Películas Kabuki*, ya que Izumi fue un escritor que, inspirado en el Kabuki, creó historias Shinpa, que al ser adaptadas al cine denotaban nostalgia y decadencia.

Entre los demás directores que volvieron a dirigir en esta época fueron Yoshida Yoshishige, con su película *Promesa humana* (Ningen no yakusoku), de 1986, o Matsumoto Toshio con *Dogura Magura*, de 1988. También Terayama Shūji, con su adaptación de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, así como *Despedida del arca* (Saraba hakobune), de 1982. El documentalista Ogawa Shinsuke siguió documentando la realidad con películas como *La villa Magino: una historia* (1000 nen kisami no hideki: maginomura monogatari), de 1987, donde vivió más de trece años en una aldea para entender a la gente y realizar este documental, siendo ésta su obra más importante.

De los directores que resurgieron en los ochenta, el que tuvo un estilo radical y agresivo fue Sōmai Shinji, con películas como *Club tifón* (Taifū kurabu), de 1985, en la que mostraba escenas sin cortes y contaban con movimientos de cámara constantes. Otro director fue Itami Jūzō, hijo de Itami Mansaku (escritor y director durante los años treinta) con su película *El funeral* (Ososhiki), donde muestra de forma cínica y humorista las historias de una familia común japonesa en el proceso de un funeral. Es también en esta época que vio el apogeo de un tipo de cine que se volvería muy popular: el cine de animación. Aunque ya se hacían producciones animadas de la mano de Tōei, en 1977, Masuda Toshio dirigió *Space Battleship Yamato* (Uchū senkan Yamato), causando impresión y popularidad con esta forma de contar historias. No obstante, fue en los ochenta cuando la animación se hizo internacionalmente popular, tomando la importancia que se merecía.

Un director que causó revuelo por llevar a los adultos a la animación fue Miyazaki Hayao, con películas como *Nausicaa del valle del viento* (Kaze no tani no Naushika), de 1984; y *Mi vecino Totoro* (Tonari no Totoro), de 1988. Con temas relacionados a la ecología, nostalgia y dándole protagonismo a las mujeres, Miyazaki revolucionó con su estilo el cine japonés, dándole reconocimiento mundial una década más tarde.

Los noventas en Japón vieron un crisol de irregularidades, puesto que la burbuja económica había acabado, llevándose lentamente el progreso. Las corporaciones enfrentaban protestas derivadas de despidos, al aumentar así el desempleo y desalentar la prosperidad.

Japón también vivió sucesos que marcaron la mente de la sociedad, causando shock en la población. Por un lado, la muerte del emperador Hirohito, que dio fin a la era Showa, así como el gran terremoto de Kobe, también conocido como gran terremoto de Hanshin-Awaji, que ocurrió el 17 de enero de 1995 con una magnitud de 6.9 grados, a las 5:46 am. El terremoto causó la muerte de seis mil cuatrocientas treinta y cuatro personas, además de dejar en ruina a varias áreas en la prefectura. Por otro lado, ese mismo año el grupo religioso Aum Shinrikyo, liderado por Shōko Asahara, hizo un acto de terrorismo soltando gas sarín en el metro de Tokio el 20 de marzo, dejando un saldo de trece personas fallecidas, cincuenta con graves heridas, y mil con problemas relacionados a la vista. También la población de extranjeros viviendo en Japón crecía año con año. Con esto, más los sucesos antes referidos, los cineastas tuvieron nuevas visiones de la vida en Japón.

En los años noventa, específicamente en 1997, el cine japonés recobró importancia internacional gracias a producciones que fueron reconocidas en el extranjero y que hoy en día son de culto. Varios estudiosos consideran que en 1997 se inicia un renacimiento de este cine, con películas de géneros y formatos diversos, como la película de animación *Princesa Mononoke* (Mononoke hime), de 1997, de Miyazaki Hayao, que se convertiría en la película más vista en Japón, superando a *E.T. el extraterrestre*. De igual forma, *Hanabi*, de Kitano Takeshi, gana el León de Oro en el Festival de Venecia de aquel año, abriendo una brecha como director al

actor cómico. A la par, Imamura Shohei se alzaba con la Palma de Oro en el festival de cine de Cannes, con su película *Unagi*, del mismo año, y la directora Kawase Naomi era reconocida con la Cámara de Oro, también en Cannes, por su película *Suzaku* (Moe no suzaku). Ese mismo año, la película de Suo Masayuki, *¿Bailamos?* (Shau wi dansu?), de 1996, se volvería la película con más éxito en el mercado cinematográfico estadounidense.

De los años noventa en adelante se pueden hablar de puntos de quiebre que marcaron al cine japonés. En primera, se debe acentuar el ascenso de Kitano Takeshi como cineasta reconocido además de actor, surgiendo del cine de comedia. Su trabajo histriónico más famoso es su personaje en la película de Ōshima Nagisa, *Feliz Navidad, Mr. Lawrence* (Senjō no merii kurisumasu), de 1983. Esta película muestra dos cosas: la aceptación hacia el extranjero de la sociedad japonesa debido al alza de foráneos viviendo en Japón, contratando así a actores extranjeros (en este caso, el más conocido fue David Bowie, en el papel de Jack “Strafer” Celliers); y el segundo punto, la gran demostración de una habilidad actoral dramática apoteósica de Kitano. Después haría su debut como director con *Policía Violento* (Sono otoko kyōbō ni tsuk), de 1989, marcando su interés por mostrar el dramatismo en su cine, en especial en las escenas de violencia y la vida diaria de los personajes. Kitano muestra una parte oculta de la sociedad japonesa, la cual es la violencia como parte de la emoción o los sentimientos, siendo *Hanabi* su película más recordada, pues muestra la fuerza de los sentidos y la lucha contra la soledad.

En la época de los 2000, se considera que la sociedad japonesa estaba en caos. Resintiendo los ataques de Aum Shirinkyō, la sociedad vivía con miedo; además, en el entorno internacional, las noticias hablaban sobre los secuestros de japoneses por norcoreanos. También en los países asiáticos se vio mal el que el Emperador visitara el santuario Yasukuni, ya que se considera un santuario que incita al patriotismo fascista japonés de forma simbólica, y dentro de él está el “libro de las almas”, donde se encuentran escritos varios nombres de soldados japoneses y coreanos que pelearon en la Gran Guerra Asiática, además de personas consideradas criminales de guerra.

Existen dos películas que representan este periodo de aislamiento diplomático: *Japón se hunde* (Nihon chinbotsu), de 2006, de Higuchi Shinji; y la película parodia estrenada el mismo año *El mundo se hunde excepto Japón* (Nihon igai zenbu chinbotsu) de Kawasaki Minoru.

En los 2000 se vivió una era de avance tecnológico rápido que cambió la vida del mundo, pero más la de los japoneses, ya que son conocidos sus avances en este campo. Los medios de comunicación, con el uso del DVD, Bluray y las descargas en línea, fueron cambiando la forma en la que la sociedad tuvo acceso a las películas. El cine japonés se hundió en una serie de películas de comedias y cinismo que no podía competir con filmes de sus países vecinos; entonces, y poco a poco, las innovaciones de transmisión de video como *YouTube* o *Nico-Nico Dōga* han reducido las salas de cine a simples lugares vacíos. Sin embargo, a pesar del declive de las salas de exhibición, el cine japonés cambió su modo de producción y lentamente empezaron a producir más películas hasta llegar a una cifra de cuatrocientas diecisiete en el 2006; esto sin agregar las películas de bajo presupuesto que no pasaron por la agencia de regulación cinematográfica japonesa, que contándolas ascenderían a setecientos filmes producidos ese año. Otro factor que propició la popularidad de los filmes japoneses en los dos miles fue su proyección en pequeños cines occidentales que las consideraban arte.

Tōhō fue la productora que más ganó en la década debido a su estrategia de marketing aplicada a sus películas, relacionándolas con estaciones de televisión y otras compañías que les hacían publicidad, e igualmente teniendo a sus actores en apariciones de televisión al salir como invitados en programas que les daba visibilidad y oportunidades de promocionar la película en la que participaran. No obstante, la mayoría de las películas eran melodramas de baja calidad y proyectadas en cines multiplex, los cuales desaparecieron por debajo de las salas convencionales. Esto, junto con la tendencia del precio alto para el boleto de entrada, el autoaislamiento de la sociedad, y el auge del DVD, causó que los japoneses prefirieran comprar o rentar la película y verla en casa, dejando a los cines relegados como tesoros para personas de edad que buscaban ver películas clásicas.

En la década de los 2000 se vio un tipo de película que tuvo éxito: las películas nostálgicas. Éstas generaron ganancias debido a que también tuvieron secuelas, por ejemplo, las películas *Siempre: Ocaso en la tercera calle* (*Always: Sanchomē no yūhi*), de 2005, de Yamazaki Takashi; y *Torre de Tokio: Mamá y yo* (*Tokyo tower: Okan to boku to tokidoki oton*), de 2007, de Matsuoka Jōji, fueron melodramas que miraban a un Tokio de la era anterior, así como al periodo del crecimiento económico, donde las escenas y el diálogo denotaban nostalgia de esa época, eliminando de paso los problemas sociales y políticos que la caracterizaban.

Igualmente las películas dirigidas a mujeres fueron populares. Historias de amor, con jóvenes en el centro de la pantalla que sufrían por amor dentro de las aulas de clase, formaron un apartado que dejaba ganancias. Ejemplos de éstas se pueden nombrar, como *Estar contigo* (*Ima, ai ni yukimasu*), de 2004, de Doi Nobuhiro; o *NANA*, de 2005, de Ōtani Kentarō.

Estas películas evadían los tópicos que estaban en las noticias, como la identidad japonesa nacionalista; no obstante, hubo películas que tocaban estos temas dentro de los melodramas, como la película *Abrirse paso* (*Pacchigi*), de 2004; y *Amor y paz*, de 2007, de Izutsu Kazuyuki, producida por Lee Bong Ou, donde cuentan la historia de jóvenes coreanos (minorías) en territorio nipón tratando de encontrarse como extranjeros, viviendo en las orillas de la sociedad.

Las mujeres directoras tuvieron un apogeo que no se había visto. Anteriormente sólo dos directoras habían sido reconocidas: Sakane Tazuko, considerada la primera directora del cine japonés. Empezando como asistente del director Mizoguchi Kenji, sus películas eran propagandísticas en la zona de Manchukuo. De esto se puede hacer paralelismo con Leni Riefenstahl y la Alemania Nazi. La única película que sobrevive de esta directora es *Novias en la frontera* (*Kitaku no Hanayoume*), de 1943; por otro lado, está la directora Tanaka Kinuyo, que actuó en doscientas cincuenta y nueve películas y dirigió seis. Las directoras tenían la presión de representar en su cine feminidad y elegancia, pero ellas se rehusaron.

La directora Hamano Sachi, con un total de trescientos filmes dirigidos, es la cineasta más prolífica. La mayoría de sus películas son del género Pink eiga, las

cuales tenían un presupuesto bajo, así como un tiempo de producción escaso. Sus películas más reconocidas son *En busca de una mujer escritora: Vagando por el mundo del séptimo sentido* (Dai-nana kankai hoko: Osaki Midori o sagashite), de 1998; y *Chica grillo* (Kōrogi jō), de 2007. La directora dramatiza la vida de la escritora Osaki Midori: muestra su crecimiento lanzando novelas únicas, y al mismo tiempo, resalta su decadencia mental durante sus treinta, a causa de su adicción por los analgésicos. Finalmente revela cómo es cuidada por su familia, así como su decisión de no volver a escribir.

El crecimiento del cine hecho por mujeres fue teniendo mayor calidad y, gracias a los reconocimientos, se les dio más oportunidades. La directora Kawase Naomi era popular, ya que con su película *Moe no Suzaku*, de 1997, ganó la Cámara de oro del Festival de Cannes, y ayudó a impulsar el cine hecho por mujeres en Japón. Durante esa época se vio una tendencia en el aumento de alumnas en las escuelas de cine, así como en las producciones, viviéndose en los 2000 una oleada de nuevas directoras que tocaban temas universales y feministas al mismo tiempo, como Iguchi Nami, que en su película *Perros y gatos* (Inu neko), de 2004, muestra la relación de dos mujeres que viven juntas y que pelean constantemente. En la película *Tres años de embarazo* (Sannen migomoru), de 2005, la directora Tadano Miako muestra a una mujer embarazada contemplar cómo su esposo la engaña en la espera del nacimiento; tres años pasan y el bebé aun no nace. En *La cena de Kamone* (Kamone shokudō), de 2005, de Oigami Naoko, se cuenta la historia de una mujer que viaja sola a Helsinki para abrir una cafetería, lugar que se vuelve un desahogo para las mujeres de la zona. Ninagawa Mika, en *Trastorno mental* (Sakuran), de 2007, muestra un burdel en el periodo Edo, donde una cortesana sufre para subir de nivel en la sociedad de los barrios rojos; y en *Helter Skelter*, de 2012, se muestra un terror psicológico de la mano de una supermodelo que sueña con el cuerpo perfecto, haciéndose cirugías plásticas.

Nishikawa Miwa es una de las directoras más sobresalientes, ya que en sus películas muestra temas como la vanidad, la cobardía o la maldad a la humanidad de forma cruda. Sus películas más sobresalientes son *Fresa salvaje* (Hebi ichigo), de 2003; *Influencia* (Yureru), de 2006; y *Querido Doctor*, de 2009.

Los temas de estas directoras exponen los mundos en que las mujeres se desarrollan, sus ideales y sus dolores, representados de tal forma que toda la sociedad los pueda entender. Yomota Inuhiko, en su libro *What is japanese cinema?*⁶⁶, comenta que hay cuatro razones o factores por las cuales las mujeres florecieron con tan gran talento en la década de los 2000: la primera es el renacimiento de los minicines a fines de los noventa, donde se proyectaban películas que marcaron a la audiencia femenina como forma de autorreconocimiento. En comparación a los hombres que preferían ver películas en DVD, las mujeres descubrieron el placer de ir a una sala por ellas mismas. La segunda razón es el ímpetu por la autoexpresión, desbordándolo en las escuelas de cine y organizaciones de medios donde requerían de talento nuevo; la tercera, el fácil acceso a las cámaras y equipo de edición, ya que éste se volvió más ligero, así como la digitalización que permitía producir con mayor facilidad; y la cuarta razón y la más importante, según Yomota Inuhito, fue que el sistema de filmes centrado en los hombres se fue resquebrajando y las mujeres no tuvieron que ser asistentes o aprendices de ellos antes de ser directoras, sino que ya llegaban preparadas e inspiradas para dirigir y crear.

Un nuevo género nacido en los noventa y tomando madurez en la década de los 2000 salía a la luz. El *J-Horror* nace y se hace internacionalmente famoso, ya que supone un cambio en la visión que Occidente tiene del terror. Se caracteriza por tener influencias del teatro Kabuki y del teatro Noh, con historias de drama psicológico, así como el acompañamiento del imaginario, o leyendas tradicionales japonesas, además de los miedos comunes en la sociedad y sus espíritus, llamados Yokai. Al inicio, la mayoría de las películas J-Horror estaban hechas con bajo presupuesto; sin embargo, con el éxito fueron obteniendo más, lo que supuso una mejor calidad en todos los sentidos. Estas películas se caracterizan por buscar el miedo intrínseco en los seres humanos, apelando al miedo natural con que nacemos y dejando a la imaginación al ente o asesino.

El cine de terror japonés juega con el vacío, recordando la estética Ma para infundir miedo en el espectador a través de momentos sin sonido o espacios sin

⁶⁶ *Ibidem*, p211.

gente. Por ejemplo, en la película *La maldición* (Juon gekijobān), del 2000, el espectro hace movimientos repentinos y casi estáticos, como lo hacen los actores del teatro Noh. También varias películas como *El aro* (Ringu), de 1998; *Kairo* de 2001; o *Una llamada perdida* (Chakushin Ari), de 2003, muestran el impacto repentino de la tecnología en la sociedad japonesa, viendo el terror a través de los aparatos tecnológicos como celulares, computadoras y cintas de video.

Otro tipo de películas que se volvieron famosas internacionalmente y que están relacionadas al J-Horror, fueron las películas de *Shock* o perturbadoras. Ésto debido a las escenas explícitas de violencia, las cuales son herederas de películas con temática similar de décadas anteriores como *Tetsuo: el hombre de hierro* (Tetsuo), de 1989; *House* (Hausu), de 1977; o *Infierno* (Jigoku), de 1960. En este género entran directores como Miike Takashi con películas como *Audición* (Ōdishon), de 1999; *Visitante Q* (Bijitā Q), de 2001; o *Ichi el asesino* (Koroshiya Ichi), de 2001. También el director Sion Sono, con películas como *El club del suicidio* (Jisatsu Sākuru), de 2001; o *Pez frío* (Tsumetai Nettaigyo), de 2010.

También es importante mencionar a sagas que se enfocan en el gore explícito, como la saga de *Guinea Pig* o filmes como *Tokyo gore police* (Tōkyō Zankoku Keisatsu), de 2008; así como *Grotesque* (Gurotesuku), de 2009. Estas películas se caracterizan por sacar el lado más oscuro de la sociedad japonesa, llevando sus deseos profundos a un nivel incontrolable, en consecuencia de la privación de las emociones que suelen tener los japoneses, misma que es enseñada de generación en generación para tener una sociedad estable. Sin embargo, cuando son liberadas estas emociones, sueltan ira, rencor u odio, causando inspiración para crear una película de Shock, todo esto de la mano del gore o la ciencia ficción, en algunos casos.

Por lo contrario, es indispensable nombrar a ciertos directores que hacen películas con toques humanistas, sutiles y con estética propia de la historia japonesa, como el Miyabi o Shibui. Estas películas denotan simpleza, elegancia, limpieza y sutileza, y tocan tópicos de importancia para los japoneses, además de que sirven como un cine de demanda ante las estructuras predeterminadas de la sociedad, remitiendo a las películas de Ozu Yasujiro o Mizoguchi Kenji.

Algunos de los directores que hacen este tipo de cine son: Korēda Hirokazu con *Sigo caminando* (Aruitemo aruitemo), de 2008; o *Un asunto de familia* (Manbiki Kazoku), de 2018. También, el cine de la ya nombrada Kawase Naomi, en *El bosque del duelo* (Mogari No Mori), de 2007; o *Una pastelería en Tokio* (An), de 2015. Este cine es aclamado internacionalmente y está estrechamente relacionado con sus directores de varias formas: ya sea sus vivencias, su inspiración o sus deseos.

Otra característica del cine japonés de la época contemporánea son las animaciones. Es un género que florece hasta hoy en día, pues los japoneses prefieren ver una película animada a una live-action, ya que la animación japonesa es muy relevante dentro de la cinematografía nipona

Cada década, la animación evoluciona y crea una maestría en el dibujo que el cine de animación retrata de manera hipnotizante con las historias que los directores quieren contar. Estas películas muestran una calidad heredada de películas de acción ciberpunk apocalíptica como *Akira* (Akira), de 1982, de Otomo Katsuhiro; o películas realistas y dramáticas como *La tumba de las luciérnagas* (Hotaru no Haka), de 1988, de Takahata Isao. Desde las películas fantásticas de Miyazaki Hayao como *El viaje de Chihiro* (Sen to Chihiro no kamikakushi), de 2001 (primer y única película de animación ganadora del premio Oscar), pasando por la mente surreal de Kon Satoshi en películas como *Perfect blue* (Pāfekuto Burū), de 1997; o *Paprika* (Paprika), de 2006, el cine de animación es de vital importancia en la historia del cine japonés.

Gracias a todo ese legado animado, hoy en día se pueden disfrutar de películas que son un triunfo artístico en cuestión de historia y animación, combinando el dibujo de lápiz y papel con la animación por computadora. Las películas *Una voz silenciosa* (Koe no katachi), de 2016, de Naoko Yamada; *La chica que saltaba a través del tiempo* (Toki wo Kakeru Shōjo), de 2006, de Hosoda Mamoru; y la película japonesa más taquillera de todos los tiempos a nivel mundial y en el mercado doméstico japonés⁶⁷, y que revolucionó la forma de dibujar historias

⁶⁷ Nash Information Services, LLC (s.f.), "*Kimi no na wa (2016)*". Recuperado el 03 de septiembre de 2021 de [https://www.the-numbers.com/movie/Kimi-no-na-wa-\(Japan\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Kimi-no-na-wa-(Japan)#tab=summary)

de animación: *Tu nombre* (Kimi no na wa), de 2016, de Shinkai Makoto, muestran que la animación no es un género más, sino un formato para contar historias.

A través del siglo XX, el cine japonés ha demostrado que, a pesar de las adversidades, ha sabido buscar un camino para contar la realidad de la sociedad o mostrar lo surreal que es escapar de ella. Con géneros diversos, historias diferentes, y actuaciones memorables, el cine japonés siempre estuvo buscando una identidad que en algunas ocasiones se veía perdida por factores externos a Japón, y en otras por factores internos, aunque siempre encontró su cauce.

Desde sus inicios buscó retratar las leyendas y la religión a través de una adaptación de su teatro, para después pasar a tener su estilo propio sin dejar de tener influencias de la estética y el teatro tradicional. Hubo un incremento de creadores que representaban temas comunes con los que la gente pudiera empatizar, sin perder la producción de películas de corte épico como las Jidai-geki, pasando por las películas documentales, experimentales, eróticas y de terror que siempre existieron durante la vida del cine japonés.

Los creadores de estas películas fueron los genios que lanzaron al mundo clásicos como *Historia de Tokio*, *Los siete samuráis* o *Gojira*, películas que inspiraron con el tiempo a directores actuales. Éstos son excelentes herederos de las técnicas cinematográficas de los pioneros creadores de historias audiovisuales, con nombres como Korēda Hirokazu, Kawaze Naomi, Sono Sion, Mīke Takashi, Kitano Takeshi, Miyakazi Hayao o Kon Satoshi.

El cine japonés actual se encuentra en buenas manos, aunque si deseara lograr una nueva época de oro, necesitaría de más incentivos; no obstante, las producciones se mantienen debido al ansia de los cineastas por representar ideas. A pesar de que no tenga mucho público, éstas llegan a crear un cambio en la mente de los espectadores.

Este análisis de la historia del cine japonés se hizo con la intención de tener en mente el progreso de la industria japonesa cinematográfica que derivó en sus diferentes periodos: desde su concepción hasta la actualidad, y que de sus géneros y producciones nacieron las películas seleccionadas para esta investigación *Momotarō, dios de las olas* y *Gen, el descalzo*. Saber su importancia es primordial

para que, con el próximo capítulo, se unan las piezas necesarias para comprender el análisis de los filmes que se hará en el cuarto capítulo.

CAPÍTULO III
CONTEXTO HISTÓRICO: LA
GRAN GUERRA ASIÁTICA

第三章 歷史的背景 · 大東亞戰爭



Capítulo 3 - Contexto Histórico: La Gran Guerra Asiática

A lo largo de este capítulo se abordarán los temas políticos que propiciaron a Japón a empezar la Gran Guerra Asiática, también llamada la Gran Guerra Asiática del Este, además de la entrada de Japón a la Segunda Guerra Mundial. La comprensión de estos temas es indispensable para desarrollar una opinión analítica de las películas bélicas y antibélicas que se analizarán, y así entender las raíces del conflicto, dando al lector objetividad al momento de indagar en los temas representados en los filmes *Momotarō, dios de las olas*, de 1945; y *Gen, el descalzo*, de 1983. Así, con la información obtenida y asimilada en este capítulo, se podrá formar una posición ante los actos representados a través del guión de estas dos películas.

3.1 La renovación de Japón

Durante el último shogunato (Tokugawa) que gobernó en el periodo Edo (1603-1868) por samuráis, el país vivía con el temor continuo de que las potencias extranjeras se entrometieran en asuntos nacionales, y que las ideas extranjeras influyeran en el pensamiento japonés. Esto llevó al Shogun a instaurar el aislamiento de Japón por varios años. En ese momento se vieron movimientos donde se exigía la restitución del emperador como jefe de la patria, poniendo al Shogun como un usurpador.

Japón no seguía con el movimiento del expansionismo y apertura económica que varios países estaban llevando, lo cual lo dejaba muy atrás en el panorama internacional. Fue este mismo movimiento extranjero que desde afuera ayudó a los sectores dentro del país a promover al emperador como jefe máximo, y a hacer una revolución ideológica en el gobierno y en la sociedad, a lo que se le llamó la Restauración Meiji, que duró de 1868 a 1912.

La presión que ejercían varios países sobre Japón para iniciar una apertura económica y hacer un libre comercio en la zona tenía la intención de asegurar, para

las potencias extranjeras, rutas marítimas libres para comerciar con los puertos y mercados. Con esto se justificó que varios países forzaran a Japón a firmar tratados. La apertura de mercados se dio con el establecimiento de las relaciones diplomáticas y comerciales con Estados Unidos en 1853; país que prácticamente obligó a Japón a aceptar su tratado. Asia previamente ya había sido forzada a la apertura por parte de los británicos a China con la guerra del opio en 1840. Por otro lado, Estados Unidos necesitaba una ruta para su comercio en China, viendo a Japón como un punto de reabastecimiento, provisiones y combustible.

Estados Unidos, con su política de expansión, ya se había apoderado de todo el norte de México, además de las islas de Hawái, empezando así a abrirse paso por el Pacífico para controlar una ruta de sus intereses. En julio de 1853, el Comodoro Perry llegó a la bahía de Edo (lo que es hoy en día la bahía de Tokio) con varios barcos negros y una carta del presidente Millard Fillmore, donde explicaba las intenciones de firmar un tratado de amistad, comercio, aprovisionamiento de carbón y avituallamiento para sus barcos en puertos de recale, así como ayuda para sus naufragos⁶⁸, comentando también que regresaría en primavera del siguiente año para saber la respuesta.

En febrero de 1854 se recibieron a los barcos de Mathew C. Perry, que traían las presiones y amenazas por parte del gobierno estadounidense hacia el Shogunato para que cedieran y firmaran el tratado de Kanagawa, donde se establecía la apertura de varios puertos como el de Nagasaki, Shimoda o Hakodate, como servicio de la marina estadounidense, así como la apertura de un consulado en Shimoda y la aceptación de la cláusula de la Nación más favorecida. Después, en 1858 se firmaría un segundo tratado donde Estados Unidos forzaría a Japón a aceptar el principio de extraterritorialidad: este concepto está relacionado al derecho internacional, el cual se define como *“la jurisdicción de un país por medio de una embajada, barcos, zonas, buques y otros activos dentro de otro país, considerándolos como una extensión del país extranjero [...] los diplomáticos o*

⁶⁸ Tanaka, M., *“Historia mínima de Japón, México”*, Colegio de México, 2011, p183.

*agentes también cuentan con inmunidad*⁶⁹. Iyo Kunimoto, en la Revista Mexicana de Política Exterior, comenta:

*“La extraterritorialidad jurídica significaba que Japón no tenía derecho de juzgar a los extranjeros que cometieran crímenes en su propio territorio. Aunque la vida y actividades de los occidentales en Japón se limitaban a ciertas zonas, asignadas alrededor de los puertos abiertos al exterior, y estaba prohibido viajar, vivir y trabajar fuera de ellas, con frecuencia ocurrían pleitos y conflictos entre japoneses y extranjeros, lo que agitó sentimientos nacionalistas y xenófobos.”*⁷⁰

A partir del primer tratado con Estados Unidos, a Japón se le impuso la firma de tratados con otros países: con el Reino Unido en 1854; con los Países Bajos y Francia en 1858; con Prusia en 1861; y con el imperio Austrohúngaro y el Reino de España en 1868. A éstos se les llama los Tratados Desiguales, ya que estos países se aprovecharon y tomaron ventaja sobre Japón, imitando lo que Estados Unidos hizo. Se les llamó también de esa manera a los tratados que los países occidentales forzaron a firmar a países asiáticos, como los que firmó la dinastía Qing, de China, y la dinastía Joseon, de Corea. Por otro lado, cabe recalcar que el 30 de noviembre de 1888, Japón reconoce que firmó su primer tratado igualitario con el país de México⁷¹. Carlos Almada comenta que este tratado fue un útil precedente para Japón en la renegociación de los dieciseis Tratados desiguales que firmó desde 1854⁷², y que México fue el primero entre los países occidentales en reconocer plenamente y en condiciones de igualdad la soberanía de Japón, a lo que Japón le

⁶⁹ The Editors of the Encyclopaedia Britannica (s.f.), “Extraterritoriality international law”. Encyclopaedia Britannica. Recuperado el 31 de agosto de 2021 de <https://www.britannica.com/topic/extraterritoriality>

⁷⁰ Kunimoto, I. , “La negociación del tratado de amistad, comercio y navegación de 1888 y su significado histórico”, Revista mexicana de política exterior, Volumen 86, p 93.

⁷¹ Japan-Mexico Relations (2019, s.a.), “Japan-Mexico Relations (Basic Data), Ministry of Foreign Affairs of Japan. Recuperado el 03 de septiembre de 2021 de <https://www.mofa.go.jp/region/latin/mexico/data.html>

⁷² Almada, C., “México-Japón: a 130 de relaciones diplomáticas”, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2018, p27

otorgó nominalmente mayores beneficios a los mexicanos, que a los europeos y a los estadounidenses.⁷³

Con esta situación de desigualdad y sumisión, los japoneses empezaron una renovación. El Shogunato con sus dirigentes samuráis perdieron la capacidad de gobernar, así que la gente y los samuráis de clase baja cayeron en la pobreza que, aunado a malas cosechas y a la sumisión ante las potencias extranjeras, causó un disgusto generalizado, llegando a tal punto que se creó el movimiento Sonno Jōi (Reverencia al emperador y rechazo a los extranjeros), el cual se oponía al Shogunato, y que fue una tensión que terminó en la guerra Boshin, que duró un año, tras terminar en 1869 con la restauración del poder imperial.

Con la entronación del emperador Mutsuhito, se dio inicio la Restauración Meiji, despertando el nacionalismo y las ganas de valorar al país y su cultura. La restauración daría la importancia perdida a la familia real y a las costumbres japonesas; sin embargo, Hane Mikiso comenta que la Restauración Meiji fue, en realidad, un traspaso de autoridad hacia un nuevo grupo de ambiciosos líderes políticos con enraizados valores feudales⁷⁴. Para lograrlo, estos líderes promulgaron un edicto que decía:

“El linaje imperial ha permanecido intacto [...] todas las cosas de esta tierra pertenecen al emperador. Cuando nace una persona, se le baña en agua del Emperador; cuando muere, se la entierra en la tierra del emperador [...] Los emperadores rezan día y noche por el bienestar del pueblo, para que no haya hambrunas ni epidemias [...] Ahora por fin, se ha restaurado el gobierno imperial, y la justicia y la ecuanimidad prevalecen sobre todas las cosas [...] si fuésemos capaces de corresponderle al menos con una mínima parte de su honorable benevolencia, estaríamos cumpliendo con nuestro deber de súbditos de la tierra de los dioses”⁷⁵.

⁷³ Ibídem, p47

⁷⁴ Hane, M. , “Breve historia de Japón”, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 100.

⁷⁵ Ibídem, p 101

Los ciudadanos japoneses volvieron a aceptar y a reverenciar a la familia imperial, dándole importancia política y religiosa. Se adoctrinó a la sociedad y hubo una renovación social de obediencia hacia el emperador; sin embargo, los Daimyō y los samuráis, los cuales aún tenían poder en la esfera política y social, desconfiaban de esta nueva estructura del gobierno, por lo que el emperador Mutsuhito expidió un juramento oficial explicando los principios del nuevo imperio:

Juramento imperial sobre los cinco principios

El 14 de marzo del año cuarto de Keio (1868)

Se establecerán ampliamente asambleas deliberativas y todos los asuntos se decidirán en discusión pública.

Todas las clases sociales, altas y bajas, se unirán para llevar a cabo vigorosamente la administración de los asuntos de estado.

A la gente común, así como a los funcionarios de gobierno y los militares, se les permitirá seguir sus propias vocaciones o aspiraciones, de tal manera que no haya lugar al descontento.

Se abandonarán las viejas costumbres negativas y todo se basará en las leyes justas de la naturaleza.

Se buscarán los conocimientos por todo el mundo para fortalecer el fundamento del gobierno imperial.

Para llevar a cabo una transformación nunca antes conocida de nuestro país, yo soy el primero en dar ejemplo, estableciendo los fundamentos de la nación por medio de este juramento a los dioses de la tierra y el cielo, y señalando el camino de protección y seguridad para todo el pueblo. Les pido que cooperen y se esfuercen en actuar de acuerdo con estos principios⁷⁶.

⁷⁶ Tanaka, M. , *“Historia mínima de Japón”*, México, Colegio de México, 2011, p190

Para estas renovaciones se adquirieron conocimientos extranjeros, creando una cultura híbrida a pesar de la xenofobia que estaba latente. Así empezó una revolución cultural e industrial con el fin de llegar a compararse como potencia mundial con los países europeos y Estados Unidos. La renovación del país dio como resultado la abolición de los dominios feudales, la reorganización del territorio japonés en prefecturas, la centralización de la administración y se abolió el sistema de castas, perdiendo los samuráis todos sus privilegios. Como respuesta hubo una rebelión de antiguos samuráis liderada por Saigo Takomori de la provincia de Satsuma en contra del gobierno Meiji, lo cual resultó en la creación del ejército nacional imperial moderno, tomando como ejemplo estructuras militares occidentales, reflejado en el eslogan del periodo Meiji: *Fukoku kyōhei* o “Enriquecer al país, ejército fuerte”.

El gobierno Meiji después de enviar emisarios al extranjero a estudiar los modelos económicos, políticos, sociales, culturales, científicos, tecnológicos y militares, regresaron para que este conocimiento fuera implementado a la manera japonesa, reformando todos los aspectos de la vida del japonés. El resultado de todas estas reformas fue la Constitución Meiji, promulgada en 1889, resultando en un sistema político monárquico constitucional.

En el ámbito económico, por ejemplo, se impulsó a las industrias que podrían generar capital, empezando así una revolución industrial. El sistema político también se basó en el apoyo a los conglomerados, como Mitsubishi o Mitsui, llamados zaibatsu. En el jurídico se optó por adoptar el modelo francés; y en el militar, se adoptó el modelo Prusiano, creando un ejército moderno proveniente de los dominios de Satsuma, Chōshū y Tosa, e instaurando el servicio militar obligatorio al reclutar soldados rasos de las clases más bajas y los altos cargos provenientes de las familias guerreras samuráis, como los Satsuma y Chōsu; a los Satsuma también se les encomendaría el mando marítimo. En el ámbito político aplicaron el modelo alemán, que definía la nacionalidad en un sentido cultural y étnico, y cuyas características eran el rechazo al liberalismo, el énfasis en la lealtad y disciplina a los militares.

El emperador estaba en la cima de la política, y a su servicio estaba el ministerio imperial. A partir de esto se redactaron leyes para la casa imperial donde se limitaba a los varones de la familia imperial para tener el cargo de emperador, excluyendo a las mujeres de la familia.

Bajo el emperador se encuentra el primer ministro con su gabinete, además del ministerio del ejército y marina, estando al servicio del emperador. La sociedad participa mediante la Dieta, que es la asamblea de representantes en una cámara de los pares, y una baja. Se puede notar el gran poder que el emperador tuvo a partir de este periodo; sin embargo, a pesar de la soberanía del emperador, la élite burócrata gobernaría en vez, lo cual derivó en descontrol del ejercicio del poder.

3.2 El Nacionalismo e Imperialismo japonés

El Nacionalismo japonés nace de un cúmulo de factores, como la religión, la política y la sociedad como base de su ideología durante la Restauración Meiji, donde se empezó el colonialismo o expansionismo, además de las eras Taishō (1912-1926) y Shōwa (1926-1989), que lo continuaron. La era Showa se caracterizó por sus constantes guerras en el extranjero, hasta 1945.

Desde el principio Japón tuvo la semilla del nacionalismo. Incluso antes de la Restauración Meiji, los japoneses eran muy arraigados a su cultura y tradiciones, dejando que poca influencia extranjera entrara en el país. Solamente dos veces sucedió esto; además, recordemos la autorreclusión del periodo Edo por el clan Tokugawa, que tuvieron que ser forzados a abrirse al mundo.

Ese choque con nuevas culturas hizo que Japón respondiera de una forma agresiva a lo diferente, así como que los pobladores se mantuvieron renuentes a subordinarse y aceptar la cultura y productos europeos o estadounidenses. Por lo tanto, esta forma de autoprotección cambió a ser agresiva, en forma de ultranacionalismo y expansionismo.

La nación japonesa como concepto se traduce como *minzoku* (tipo de pueblo), adoptando la ideología del estilo alemán donde la nación se desarrollaba con miras a ser estados fuertes, frente a los que estaban ya desarrollados militar y

económicamente y que eran capitalistas y expansionistas. Esta noción va estrechamente ligada a un concepto étnico relacionado con la raza y la lengua.

El nacionalismo japonés se basó en un concepto racial que se implantaría en todos los sectores de la patria, formando una identidad. Se justificaba como respuesta al sometimiento de Asia por las potencias europeas y Estados Unidos, despertando un ideal y alzando el ánimo a competir. Los japoneses, por su evolución como nación moderna e industrializada, debían ser el país principal del mundo asiático, mostrando superioridad entre sus vecinos.

La supremacía japonesa se debe, entre otras cosas, a la influencia religiosa sintoísta en todos sus ámbitos, desde los culturales hasta los políticos, reduciendo todo al concepto de Kokutai. El Kokutai, que se traduce como comunidad nacional⁷⁷, es una ideología ligada a la esencia nacional japonesa. Los investigadores japoneses Yamaguchi Satoshi y Murakami Shigeyoshi definen Kokutai como el espíritu de la nación que reconoce al emperador como un vínculo entre los dioses y el mundo terrenal⁷⁸. Esta esencia japonesa tiene origen en el sintoísmo, que se dice que es la religión con más antigüedad del mundo. En sus textos sagrados, como lo son el Kojiki y Nihongi, se menciona la descendencia viva de la diosa del sol Amaterasu, siendo Jinmu el primer emperador de Japón. Así es como los políticos de la época tomaron la excusa religiosa de que la línea sucesoria ha estado ininterrumpida desde el emperador Jinmu hasta el emperador Mutsuhito. Por esto es que el sintoísmo se volvió la religión oficial del imperio japonés, reafirmando en la Constitución Meiji y separando el sincretismo que se había formado anteriormente con el budismo.

Los santuarios sintoístas fueron llevados a un nivel sagrado estatal, poniendo al santuario de Ise como el más importante. Así, mediante la forma en la que se educó a la sociedad y al ejército, se formó un culto al emperador, formando un ultranacionalismo derivado del Kokutai, patriotismo social, y la unificación de estado

⁷⁷ Kitagawa Joseph M., *"The Japanese 'Kokutai' (National Community) history and myth"*, History of Religions, Volumen (13), Número 3, p209

⁷⁸ Yazovskaya, O., *"Concept of kokutai as national essence in the foundation of Japan's imperial subjectness in late XIX-first half of XX century"*, IJASOS- International E-journal of advances in social sciences, Volumen (4), Número 11, p511

y religión. La investigadora Sueki Fukimiko nombra al Kokutai como fascismo japonés⁷⁹, poniéndolo como un principio político implantado como teoría oficial del estado, infundida así en el ejército, la marina y en la educación japonesa, formando una devoción fanática a la figura del emperador.

De esta forma, ese pensamiento divulgado por varios intelectuales de la época tomó relevancia dentro de sociedades patrióticas como miembros de la política, nobleza y antiguos samuráis, desembocando en una corriente llamada *panasianismo*, la cual abogaba por la defensa de los países asiáticos orientales como lo eran China, Corea y Japón, en contra de los países imperialistas no asiáticos. Este movimiento pretendía liberar a Asia, y para Japón fue connotando tintes imperialistas, con la excusa de que ellos debían ocupar el papel de China como líder de la zona y ayudarlo a ser liberado del colonialismo, al igual que a los demás países de la región. Claramente, Japón se posicionaba por un lado en contra de las naciones extranjeras occidentales; y por otro, de China, para así alcanzar una supremacía en el continente asiático, posicionándose como una potencia que pudiera hacerle frente al panorama internacional. Para lograrlo, el gobierno japonés estableció la *La gran esfera de co-prosperidad de Asia oriental*; o, en otras palabras, el imperio japonés.

Como resultado inició un militarismo japonés que derivó en guerras contra los países vecinos. Su intención de liberarlos del yugo europeo, en realidad era el apoderamiento de las tierras cercanas. El imperio japonés, en su máximo momento, contó con más de 7 millones de kilómetros cuadrados, e inició en 1895 con la primera guerra sino-japonesa, reafirmando el ultranacionalismo. Esto formó una unidad nacional donde todos los estratos de la sociedad japonesa se unirían en contra de un enemigo en común, que en este caso era China.

A continuación, se enlistarán cronológicamente los acontecimientos e invasiones expansionistas del imperio japonés:

1875. Tratado de San Petersburgo

⁷⁹ *Ibíd*em, p. 511.

Se puede nombrar a este periodo como un inicio del expansionismo japonés a la intención de apropiarse de las Islas Kuriles. Estas islas están situadas al norte de Hokkaido, son cincuenta y seis, y llegan hasta la isla de Sajalin. En éstas vivían las tribus ainus, hasta que en 1855 se firmó el tratado de Shimoda, donde Rusia y Japón acordaban darle a Japón la soberanía de las cuatro islas meridionales de Iturup, Kunashir, Shicotán y Jabomai, dejándole a Rusia el resto y marcando la frontera entre las islas Iturup y Urup. Sin embargo, en 1875, con el tratado de San Petersburgo, Rusia cedería todas las islas Kuriles a Japón a cambio de los derechos japoneses de la isla de Sajalin. Igualmente, Japón se apropió de las islas Bonin en 1875.

1879-1891

El reino de Ryūkyū pasa a convertirse en la prefectura de Okinawa en 1879, y en 1891 se anexa las islas de los volcanes.

1894-1895. Primera guerra sino-japonesa

Para 1894 inicia la primera guerra sino-japonesa que duró solamente un año. Los japoneses salieron airoso sobre China y, como resultado, el 17 de abril de 1895 se firmó el Tratado de Shimonoseki, donde China cedió la isla de Formosa (Taiwán), la península de Liaodong, incluyendo el Port Arthur, Jizhou, de la provincia de Liaoning, y la Isla pescadores o Penghu. El punto más importante de este tratado fue que China reconoció la plena y total independencia de Corea, y que ésta ya no le debía de dar tributo, pasando a ser un protectorado de Japón. Rusia, ante las cesiones de China a Japón en el tratado de Shimonoseki, exigió parte de esas cesiones, llevando apoyo de países como Francia y el Reino Unido. Japón, al verse inhábil de combatir contra China, cedió los derechos adquiridos sobre la península de Liaodong a Rusia.

1898

En este año se anexa al imperio japonés la isla Marcus, también conocida como Minami Torishima.

1904-1905. Guerra Ruso-japonesa

Japón se enfrentó contra Rusia en el área Manchuria, Corea, así como en el mar Amarillo, mar de Corea y en el mar de Japón. Rusia buscaba un puerto que no se congelara para hacer comercio marítimo todo el año, y vio a Port Arthur como una opción idónea.

Japón derrotó a Rusia en la batalla de Tsushima, dando fin a una guerra que duró un año (del 8 de febrero de 1904 al 5 de septiembre 1905). Como resultado, se firmó el Tratado de Portsmouth donde el imperio japonés obtuvo Corea, el arriendo de la península de Liaodong, Port Arthur, el ferrocarril sur de Manchuria, Talien, y la porción sur de la isla de Sajalin, donde los japoneses formaron la prefectura de Karafuto y el territorio de Kwantung, donde se formó el gran ejército japonés Kantōgun o Guandong en chino. Así mismo, los japoneses y los rusos se comprometieron a evacuar las tropas de la zona de Manchuria y no se acordó ninguna indemnización por parte de los rusos. Como resultado de la guerra, Japón ganó el reconocimiento como potencia internacional debido a que le ganó una guerra a un país no asiático, siendo ésta una potencia blanca que era reconocida por su poder bélico. Esto también trajo descontento en ambas naciones: por un lado Rusia incrementó la desaprobación en la población, lo cual derivaría en el hundimiento de la reputación de la armada rusa; por otro lado, causó indignación en Tokio debido a que se invirtió mucho dinero en la guerra y no recibieron indemnización. Esto derivó en las revueltas de Hibiya, y la caída del gabinete de Katsura Tarō, el 7 de enero de 1906.

27 de julio de 1905. Acuerdo de Taft-Katsura

En realidad, este fue un memorándum no oficial donde el secretario de William Howard Taft y el primer ministro, Katsura Tarō, hablaron sobre las influencias de poder de sus propios países: Estados Unidos, sobre Filipinas; y Japón, sobre Corea. Así, los dos países aceptaron y respetaron sus influencias en Asia. Este documento fue descubierto en 1924 por Tler Dennett, historiador y educador estadounidense.

17 de noviembre de 1905. Tratado de Eulsa

Este tratado fue firmado entre los imperios de Japón y de Corea, la cual se convertiría oficialmente en un protectorado del imperio japonés, y perdería la administración de sus asuntos internos y relaciones diplomáticas con el exterior. El gobierno japonés se comprometió a salvaguardar la integridad de la casa imperial coreana.

El documento fue firmado por Park Je-sun, ministro de Asuntos Exteriores, y por Hayashi Gonsuke, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de Japón⁸⁰.

1908. Acuerdo Root-Takahira

El 30 de noviembre de 1908 se firmó un acuerdo entre Estados Unidos y Japón donde se confirmaba el *status quo* del Pacífico. También se habló sobre la cooperación en Asia oriental, respetando las posesiones territoriales obtenidas, la independencia y la territorialidad de China en la política de puertas abiertas, así como el respetar la anexión de Hawái y Filipinas a Estados Unidos; y por parte de Japón, la anexión de Corea, además, de aceptar la inmigración japonesa a California.

1910. Tratado de anexión Japón-Corea

El 22 de agosto de 1910, como pretexto, y debido a la presión demográfica japonesa, se anexionó oficialmente la península de Corea al imperio japonés. El primer ministro Yi Wan Yon firmó forzosamente el tratado de incorporación al imperio de Japón, terminando quinientos dieciocho años de la dinastía Joseon. Esta acción fue anunciada al pueblo coreano por el Rey Sunjong.

1914-1918. Japón en la Primera Guerra Mundial

⁸⁰ (s.f, s.a), "Dokdo, la primera víctima de la usurpación japonesa en la península coreana", Ministry of Foreign Affairs. Recuperado el 03 de septiembre de 2021 de https://dokdo.mofa.go.kr/es/pds/pomflet_03.jsp

El primer ministro, Ōkuma Shigenobu, introdujo a Japón a la Primera Guerra Mundial del lado de la Triple Entente. Previamente, en 1902, Reino Unido y Japón tenían una alianza donde los dos países cooperarían militarmente, en caso de que el Reino Unido o Japón entraran en guerra. Esta fue la excusa perfecta de Japón para entrar a la Primera Guerra Mundial. Japón atacaría a Alemania en el Pacífico si al final se quedaba con los territorios conquistados. Así fue como la primera potencia de Asia le declaró la guerra a Alemania, atacando las islas de Nueva Guinea, Alemana y los territorios continentales chinos, los cuales le pertenecerían a Alemania. En realidad, hubo dos causas de la entrada de Japón a la Primera Guerra Mundial: en primera, el intentar seguir manteniendo su esfera de poder en China, además de apropiarse de las posesiones alemanas en Asia, anexándolas al imperio japonés. En segunda, en 1917 mandaron tropas junto con Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos a Siberia con el miedo de que la revolución bolchevique llegara al sur de Manchuria donde Japón estaba expandiendo su colonialismo.

Con el fin de la Primera Guerra Mundial y con la firma del tratado de Versalles, se ratificó la posesión japonesa de las concesiones alemanas de Kiau Chau y Shandong, y de las islas de Nueva Guinea Alemana, que pasaron a llamarse *El mandato del Pacífico sur*, además del norte de la isla de Sajalín. Japón pasó a ser uno de los cuatro miembros permanentes de la Liga de las naciones, junto con Italia, Gran Bretaña y Francia.

1915. Las veintiún exigencias

Japón, como resultado de la guerra Ruso-japonesa, mantenía su colonialismo y esfera de influencia en Taiwán, Corea y Manchuria, convirtiéndose en el país más importante en Asia. Pero en el marco de la revolución china y en un periodo de batallas en el país, Yuan Shikai se proclamó como primer presidente de la república de China en Beijín. Con China en guerras y debilitado, Japón vio la oportunidad de aprovecharse de la situación presentando *Las veintiún exigencias*, que se dividían en cinco grupos:⁸¹

⁸¹ Putnam, W., "Bertram Lenox, *The fight for the republic in China*", Nueva York, Dodd Mead and Company, 2016, p. 89-92

Grupo 1. Japón administrará las posesiones alemanas en China, prohíbe a China ceder parte de su territorio a otras naciones, y la compromete a dejar que los japoneses desarrollen comercios en la provincia de Shantung.

Grupo 2. Japón compromete a China al arrendamiento del sistema de ferrocarril de Manchuria por noventa y nueve años. Los japoneses podrán abrir comercios, minar, construir, sembrar y vivir en la parte sur de Manchuria y en Mongolia interior. Se debe consultar primero al gobierno japonés si China aplica asesores o instructores políticos, financieros, o militares en el sur de Manchuria y en Mongolia interior.

Grupo 3. China otorga todos los derechos de las minas de Hanyeping.

Grupo 4. Japón prohíbe conceder partes costeras o islas a naciones extranjeras, exceptuando a Japón.

Grupo 5. China permitiría que el gobierno japonés mandara asesores políticos a hacer funciones dentro del gobierno chino y permitir a monjes budistas japoneses hacer actividades en China.

El gobierno de Yuan Shikai le dio largas a Japón, ya que no quería aceptar estas demandas; en especial las del grupo 5. Japón, en respuesta, modificó el documento a trece exigencias, y con presión y amenazas de iniciar una guerra, China terminó firmando.

1931. Invasión a Manchuria

El 18 de septiembre de 1931 ocurrió el *incidente de Mukden*, *incidente del 18-9* o el *incidente de Manchuria*. Un tramo del ferrocarril del sur de Manchuria, el cual estaba administrado por Japón, fue dinamitado. Este acontecimiento sirvió de excusa para que el ejército japonés (Kantōgun) ocupara Manchuria. En 1932, Japón expulsó a los chinos de Manchuria, dejando al grupo étnico Han y creando al gobierno títere de Manchukuo, poniendo al último emperador chino Puyi como gobernante. En 1934, Puyi fue nombrado emperador de Manchukuo, pero en realidad quien gobernaba era el gobierno japonés. En respuesta, China se quejó ante la Liga de

las Naciones y, como resultado, los países del organismo internacional dieron la negativa y no reconocieron el estado de Manchuria o Manchukuo como país independiente. Japón, ante la negativa, se retira de la Liga de las Naciones.

3.3 Inicio de la Gran Guerra Asiática

La segunda guerra sino-japonesa fue un momento que denotaría un gran cambio en el panorama asiático. Cambió el curso de la historia de Asia, acentuando varias políticas en la región. Esta guerra, considerada la más grande en Asia del siglo XX, se contempla como el inicio de la Segunda Guerra Mundial en el continente, ya que para Japón, China, y la esfera de influencia japonesa que para ese momento abarcaba los territorios anteriormente mencionados, que fueron incorporando en el transcurso de la guerra, la guerra empezó en 1937, no en 1939 como en Occidente se piensa. Por eso a este conflicto se le conoce dentro de estos países como la Gran Guerra Asiática.

Para 1937 varios sucesos importantes acontecieron en Asia y Europa. En 1917 sucedió la *Revolución rusa*, en parte propiciada por la derrota rusa en la guerra Ruso-japonesa, la cual derivó en la consolidación de la Unión Soviética en 1922. Por el lado de Corea, se vivió en 1919 el *Movimiento de independencia del primero de marzo*, o *movimiento Samil*, donde los coreanos se manifestaron masivamente en contra de Japón⁸². Para 1927 inicia la Guerra Civil china, la cual enfrentó al partido de los nacionalistas, liderados por Chiang Kai-shek, contra los obreros que eran respaldados por el partido comunista de China⁸³, el cual fue fundado, entre otras personas, por Mao Zedong.

China inició una guerra civil mientras todavía Japón dominaba grandes extensiones de su territorio. Los japoneses creían que apoyar al ejército en la zona era elemental para influir sus dominios, como lo era Manchuria, y también para enfrentarse con la Unión Soviética de ser necesario, debido a la gran popularidad del pensamiento comunista en China.

⁸² León Manríquez, J. , *"Historia mínima de Corea, México"*, El Colegio de México, 2013, p. 105.

⁸³ Botton Beja, F., *"Historia mínima de China"*, El Colegio de México, 2019, p. 275.

Japón trató de propiciar estados títere en Mongolia interior y en el norte de China, pero no tuvieron frutos. Estos movimientos fueron impulsados por el general Hideki Tōjō del ejército de Kwantung. Tōjō, con vistas a futuro, vaticinaba una alianza de China con la Unión Soviética, movimiento que no le favorecería en nada a Japón.

El 7 de julio de 1937 se dio el inicio de la segunda guerra sino-japonesa con el *Incidente de Lukouchiao* o *Incidente del puente de Marco Polo*. Ezra F. Vogel, en su libro *China and Japan facing history*, narra el incidente.⁸⁴ En la tarde del 7 de julio, un soldado japonés que se encontraba cerca del puente Marco Polo se separó de su unidad. Al darse cuenta, un grupo pequeño de soldados fueron en su búsqueda atravesando el puente y demandando la entrada a la villa cercana llamada Wangping, para buscar a su compañero perdido. En este momento se inició una disputa entre los soldados chinos que no dejaban entrar a los japoneses, los cuales presionaban con ingresar. La tensión creció y empezaron los disparos (hasta el día de hoy se especula sobre quien abrió fuego). El soldado apareció veinte minutos después, sin embargo, en los días siguientes se suscitaron varias batallas en las cercanías de Beijing.

Los chinos proclamaban que la agresión japonesa fue planeada para iniciar una guerra, sin embargo los japoneses querían hacer una guerra de conquista que fuera rápida para que no tuvieran que intervenir países extranjeros, así que sus maniobras fueron rápidas abarcando una gran zona de los territorios. Por eso, la milicia japonesa movilizó cinco mil seiscientos soldados a Beijing y Tianjin, además de tener dieciseis mil cuatrocientos soldados preparados para atacar al norte de China. Para Julio del mismo año incrementaron la cantidad de soldados a doscientos diez mil en el norte de China y al sur de la gran muralla, esto con el fin de tener una guerra rápida y efectiva.

Chiang Kai-sek sabía que esta guerra podría devastar China, así que el 16 de julio el gobierno nacionalista proclamó que era su deber y de todos los ciudadanos chinos defender su país. La tropa japonesa se dirigía a Taijin, resistiendo los soldados chinos, pero el día 31 vieron su derrota y los japoneses

⁸⁴ Vogel Ezra, F., "*China and Japan facing history*", Londres, Harvard University Press, 2019, p. 248

podieron entrar a la ciudad. Simultáneamente, el 29 de julio las tropas chinas abandonaron Beijing, dejando pocos soldados para enfrentar a los japoneses, lo que fue un factor que favoreció a Japón para ocupar la ciudad.

En las batallas posteriores, como la de Pingxingguan, el comandante Lin Biao, que era de la división comunista, junto con su batallón logró vencer a escuadrones japoneses, impulsando el orgullo y reanimando a la gente china a luchar. Chiang Kai-sek mandó sus tropas, que estaban en batalla en las ciudades de Pingxingguan y en la provincia de Hubei para defender la ciudad de Shanghái, teniendo una de las batallas más importantes.

En Shanghái los japoneses mandaron soldados al sur. En el norte de la ciudad estaban en espera de las tropas navales, pero los soldados chinos que eran más de ciento noventa mil los estaban ya esperando. Para su llegada, la batalla abarcó toda la ciudad, exceptuando la zona donde los extranjeros tenían concesiones, ya que no querían la intervención extranjera en esta guerra. La batalla duró más de dos meses, logrando los soldados hacerse vencedores sobre los chinos. El saldo de esta guerra fue de trescientos treinta mil chinos asesinados, once mil japoneses asesinados, treinta y un mil soldados quedaron heridos, y la ciudad, en ruinas.

Países occidentales como Estados Unidos o Inglaterra ignoraron este movimiento bélico, Alemania solamente comentó a Japón que esto llevaría a China a aliarse con los soviéticos, pero por su parte, China, en agosto de 1937, firmó un tratado de no agresión con la Unión Soviética. También apeló en la Liga de las Naciones, pero su caso no tuvo resultados.

El ejército japonés logró el dominio de Shanghái para después pasar por Nankín, donde se llevó la denominada *Masacre de Nankín*, donde los soldados japoneses cansados, desesperados, rencorosos de la batalla anterior, y con el fin de derrotar a los nacionalistas chinos, masacraron a la población del lugar. Durante la ocupación de Nankín, varios extranjeros asentados en la ciudad habían hecho una zona segura donde vivir, pero los japoneses no la tomaron en consideración.

Los extranjeros fueron comandados por John Rabe. Él y otros de la zona segura lograron salvaguardar las vidas de varios chinos, que estaban en la mira de

los japoneses que, entre varias maniobras, se vestían de civiles y atacaban así a los civiles y soldados chinos.

El gobierno nacionalista estaba en pláticas para alcanzar un acuerdo con Japón, pero al ver lo sucedido en Nankín, Tokio decidió renegociar a sus intereses. La masacre de Nankín fue un doloroso momento de la guerra, pues los militares japoneses tomaron la vida de varios soldados chinos, así como también civiles: hombres, mujeres, niños y ancianos, los cuales sufrieron de forma inaudita. Los japoneses en su ansia de dominación destruyeron todo, marcando la mente de la sociedad y creando un cierto odio que prevalece hasta hoy en día. Se dice que en los juicios de guerra de Tokio, Lewis Smythe, un misionero estadounidense que vivió la masacre de Nankín, describió que hubo un estimado de entre doscientos sesenta a trescientas mil personas que fueron asesinadas.⁸⁵ A la caída de Nankín, Japón tuvo el poder sobre Cantón, Hangchow y Wuhan.

Las negaciones seguían entre los gobiernos de los países en disputa, pero el gobierno chino notó que Japón quería aprovecharse de las negociaciones. Es por esto que Chiang Kai-sek pidió ayuda a los Estados Unidos, pero éste fue ignorado.

Fuminaro Konoe, primer ministro de Japón, al ver que China se resistía a aceptar las negociaciones, desistió y se comunicó a los embajadores alemanes asentados en Tokio y Nankín, los cuales mediaron las proposiciones. Japón solamente negociaría con otro gobierno, deslegitimizando el gobierno de Chiang Kai-sek.

De nuevo Alemania advirtió al gobierno de Japón que estos movimientos podrían llevar a China a acercarse a la Unión Soviética, y consecuentemente afectar a Japón, además de dañar las relaciones que el país del sol naciente tenía con varios países, en especial con Gran Bretaña.

Para este punto de la guerra, viendo la situación lastimosa del país, Chiang Kai-sek decidió ofrecer al gobierno japonés la aceptación de Manchukuo como un país independiente, además de reconocer a Mongolia interior y pelear contra los comunistas, con el fin de acabar la guerra; pero algo con lo que fue muy claro, y por

⁸⁵ *Ibíd*em, p261

lo cual los japoneses no aceptaron, fue que el gobierno chino no pagaría indemnización.

En 1938, el primer ministro Fumimaro Konoe proclamó *el Nuevo orden de Asia Oriental*, lo presentó como “*una estructura de paz nueva, basada en la verdadera justicia*”⁸⁶. Este movimiento incluía a todos los países de Asia del Este, pero si China no aceptaba las demandas japonesas se vería aislado del resto. Para 1940 se estableció un régimen títere en Nankín, liderado por Wang Chingwei, quien firmó un tratado de paz con Japón y reconoció la ocupación total de China por parte del ejército japonés.

El gobierno nacionalista chino estuvo apoyado por Estados Unidos e Inglaterra, los cuales se alarmaron al ver los movimientos de Japón. El apoyo anglosajón fue a través de la ruta de Birmania, trayecto que mantenían abierto para suministrar de armas y pertrechos al ejército de Chiang Kai-sek: además, estos países financiaban al gobierno de China para mantener su economía, ya que tenían intereses financieros en el país como el de la política de puertas abiertas, la cual se define como “*la declaración de principios iniciada por los Estados Unidos en 1899 y 1900, para la protección de la igualdad de privilegios entre los países que comercian con China y en apoyo de la integridad territorial y administrativa de China.*”⁸⁷ Esta política molestó a Tokio y se hizo evidente con el decaer de las relaciones Japón - Estados Unidos.

Para marzo de 1938 la Ley de movilización general dio al gabinete japonés poderes para gobernar por decreto, invalidando varios artículos de la constitución nipona. Durante este año, el primer ministro Konoe dejó el puesto, y fue sustituido por Hiranuma Kīchiro y los militares Abe Nobuyuki y Yonai Mitsumasa. Ellos tuvieron políticas débiles, las cuales hicieron que Konoe regresara como ministro. A su regreso nombró a Hideki Tōjō como ministro de guerra. Con él a la cabeza de la milicia, las ideas del nuevo orden vieron luz.

⁸⁶ Tanaka, M., “*Historia mínima de Japón*”, México, Colegio de México, 2011, p. 269

⁸⁷ The Editors of the Encyclopaedia Britannica (s.f.), “*Open Door policy. United States-China [1899-1900]*”. Encyclopaedia Britannica. Recuperado el 31 de agosto de 2021 de <https://www.britannica.com/event/Open-Door-policy>

En 1939 el primer ministro Konoe, comenzó una economía asiática regional cerrada y liderada por Japón, Manchukuo y China, modificando la política exterior de la región y haciendo que el ejército tuviera más posición en puestos públicos, aún cuando el primer ministro trataba de minimizar su presencia.

Con Fumihiko Konoe de vuelta, se desarrollaron los recursos nacionales, humanos y naturales para el fin de la guerra. Los militares organizaron sus estrategias de dominio por mar, tierra y aire para seguir la idea del nuevo orden de Asia oriental. También el gobierno se esforzó para definir un nuevo orden político, económico y social dentro de Japón.

Para 1939 la Segunda Guerra Mundial estalló en Europa; sin embargo, en Asia ya estaban en pugna desde hace dos años. Con el panorama de la guerra y los países europeos en conflicto, Japón vio una oportunidad enorme para engrandecer su esfera, principalmente en las Indias orientales neerlandesas, la Indochina francesa y las posesiones británicas. Para esto, el gabinete japonés planeó llegar a un acuerdo con Alemania y con la Unión Soviética.

Japón, con su liderazgo en la zona, mencionó que los países asiáticos eran geográfica, racial, histórica y económicamente similares, lo que hacía que se vieran obligados a cooperar para el florecimiento de la región y establecer una esfera de co-prosperidad. Con este fin, Japón entró en conversación con los países del Eje para lograr un pacto. Para este momento Japón fracasó en sus movimientos militares en Siberia, y como resultado enfocaron sus fuerzas al sudeste asiático, ya que los planes eran expandir el imperio japonés sobre Indochina, Tailandia, Camboya y Laos principalmente.

Los japoneses llegaron a un acuerdo con Tailandia, quién le cedió partes de Camboya y Laos para los beneficios del imperio japonés. Sin embargo, Tailandia no fue incorporado a la esfera de prosperidad. En ese momento sus miras se enfocaron en Indochina, donde esperaban obtener beneficios con el arroz, hule, carbón y estaño de esas tierras, además de una ruta por el sur para atacar al gobierno nacionalista chino.

3.4 La guerra del Pacífico y fin de la Gran Guerra Asiática (Caída del imperio japonés)

El 27 de septiembre de 1939, Saburō Kurusu de Japón, Galeazzo Ciano de Italia, y Adolf Hitler de Alemania firmaron el *Pacto tripartito* o *Pacto del Eje*, donde se acordaron los nuevos ordenes mundiales: Japón liderando en Asia, y Alemania e Italia en Europa y África. También acordaron ayudarse mutuamente si otro país no implicado en el conflicto atacaba a los integrantes del pacto. Al mismo tiempo, Japón quería desesperadamente llegar a un acuerdo con la Unión Soviética, ya que era el último eslabón que le estorbaba para lograr su cometido de hegemonía regional. Sin embargo, lo único que lograron fue firmar el *Pacto de neutralidad Soviético-japonés* el 13 de abril de 1941, el cual declara la paz entre los países.

Para el mes de junio Alemania atacó a la Unión Soviética, no obstante, Japón se sometió al Pacto de neutralidad, ya que no podía atacar a la Unión Soviética y al sudeste asiático al mismo tiempo.

En Julio del mismo año Japón movió sus tropas sobre Indochina. Por esto Estados Unidos congeló los depósitos bancarios japoneses en tierras estadounidenses, e Inglaterra hizo lo mismo. Estados Unidos había advertido a Japón sobre sus movimientos en Indochina porque éstos no tenían aprobación de Francia, por lo tanto, la consecuencia fue la congelación de las cuentas. Por otro lado, las indias orientales neerlandesas redujeron los tratos comerciales a permisos oficiales. Estas restricciones detuvieron el comercio entre los países, lo que llevo a Japón a tomar decisiones importantes y decisivas, ya que la nación necesitaba el comercio estadounidense, pero también querían seguir con su plan de extender su esfera sobre Asia. Japón sabía que esto podría resultar en una guerra con Inglaterra y Estados Unidos, lo cual trajo al gobierno una incertidumbre por mucho tiempo.

Con el armisticio firmado el 22 de junio de 1940, entre Francia y Alemania, nació el estado títere de Francia de Vichy, o Régimen de Vichy, el cual estaba situado al norte de Francia y abarcaba todas las colonias francesas. Japón, aprovechando la debilidad de Francia, presionó al gobierno de Vichy a firmar el 22 de septiembre un acuerdo que permitía el tránsito y asentamiento de la milicia japonesa en sus colonias asiáticas, por lo cual Japón extendió su imperio en

Indochina, que abarcaba los actuales territorios de Camboya, Vietnam, Laos, Birmania, Tailandia, Singapur y Malasia (se comenta que veinticinco mil hombres llegaron a tener una presencia permanente en estas zonas).

Estados Unidos, en consecuencia, hizo un embargo internacional cortando suministros de petróleo a Japón, pero ésto llevó a la nación nipona a buscarlo por otros lados, ya que su meta era controlar por la fuerza el sudeste asiático. En ese momento el general Hideki Tōjō denunció que el tiempo para Japón se acortaba, y que debía hacer movimientos estratégicos para lograr el dominio de la región lo más pronto posible. Fue entonces que el primer ministro Konoé tomó decisiones determinantes que marcarían el destino del país, pues ordenó prepararse para una posible guerra contra Estados Unidos e Inglaterra, sin embargo, primero deseaba hacer un arreglo con éstos, aunque después de entablar pláticas no llegaron a ningún acuerdo, por lo que Konoé y su gabinete renunciaron a su cargo, dando camino en octubre de 1941 al general Hideki Tōjō a tomar el cargo de primer ministro, ministro en guerra y ministro interior.

Si para el 25 de noviembre no se obtenía una resolución con Estados Unidos, Japón le declarararía la guerra. Se enviaron demandas al gobierno estadounidense, mismas que se contestaron pidiendo que Japón se uniera a un pacto multilateral de no agresión con Gran Bretaña, Holanda, la Unión Soviética y el mismo Estados Unidos; además, Japón tendría que respetar la integridad del territorio de Indochina, retirar sus tropas de China (exceptuando las de Manchukuo), renunciar a sus privilegios de extraterritorialidad, y detener su avance en el sur de Asia del Este. Japón, al ver estas peticiones, el primero de diciembre en una conferencia imperial, se decidió ir a guerra.

Oficialmente se envió la respuesta el 6 de diciembre a la embajada japonesa en Washington, pero se ordenó entregarla el 7 de diciembre. Ese día, Japón lanzó un ataque sorpresa a la base naval hawaiana de Pearl Harbor, de Estados Unidos. Un día después, el imperio de Japón le declara la guerra a los Estados Unidos y al Imperio Británico en un documento que decía lo siguiente:⁸⁸

⁸⁸ Huffman, J. (2021), "Declaration of War", Japan Society. About Japan. A teacher's resource. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de https://aboutjapan.japansociety.org/declaration_of_war

Nosotros, por la gracia del cielo, Emperador de Japón, sentado en el Trono de una línea ininterrumpida por siglos eternos, os mandamos, nuestros fieles y valientes súbditos:

Por la presente declaramos la guerra a los Estados Unidos de América y al Imperio Británico. Los hombres y oficiales de Nuestro Ejército y Armada harán todo lo posible para proseguir la guerra. Nuestros servidores públicos de los diversos departamentos desempeñarán fiel y diligentemente las tareas que se les asignen, y todos los demás súbditos nuestros ejercerán sus respectivos deberes; la nación entera, con voluntad unida, movilizará toda su fuerza para que nada fracase en la consecución de nuestros objetivos de guerra.

Además, estas dos Potencias, induciendo a otros países a seguir su ejemplo, aumentaron los preparativos militares en todos los lados de Nuestro Imperio para desafiarnos. Han obstaculizado por todos los medios nuestro comercio pacífico, y finalmente han recurrido a la ruptura directa de las relaciones económicas, amenazando gravemente la existencia de Nuestro Imperio.

Hemos esperado con paciencia, en la esperanza de que nuestro Gobierno lograría restablecer la paz; pero nuestros adversarios no demostraron el menor espíritu de conciliación. De no poner remedio a este estado de cosas, no solamente se anularían los esfuerzos realizados por nuestro Imperio durante numerosos años para la estabilización del Asia Oriental, sino que se ponía en peligro también la existencia de nuestra nación.

Tenemos confianza en que la labor que nos ha sido legada por nuestros antepasados será muy pronto reestablecida en el Asia Oriental.

Casi inmediatamente los gobiernos de Estados Unidos y el Imperio Británico declararon la guerra a Japón. Estados Unidos, el 8 de diciembre, a través de su presidente Franklin D. Roosevelt, pronunció el llamado *Discurso de la infamia*, donde pedía al congreso la declaración de guerra al imperio japonés. Por su parte, Winston Churchill y el gabinete de guerra real aprobaron la declaración de guerra. Para el 11 de diciembre, Alemania e Italia declararon la guerra a Estados Unidos, siendo correspondidos de la misma manera.

La guerra del Pacífico oficialmente había comenzado. La baja y destrucción de Pearl Harbor fue un incentivo para la armada japonesa, acto que se logró gracias a las estrategias aéreas desde la península de Malasia. A partir de este momento, varias batallas fueron ganadas por los japoneses, logrando en febrero de 1942 expulsar Japón a los británicos de Singapur, apropiándose del país.

Consecuentemente, la batalla de las Filipinas dio lugar a una victoria japonesa. Estados Unidos y el general MacArthur perdieron, y éste se refugió en Australia. Los japoneses se apropiaron de Birmania que estaba en manos británicas; después, de la Indias orientales neerlandesas, y siguieron al sur para controlar todo el Pacífico. Mientras tanto en la capital de Japón el gobierno especulaba sobre la guerra en Europa, vaticinando la derrota de la Unión Soviética y Reino Unido por el ejército alemán e italiano, haciendo que Tōjō siguiera sus planes de guerra, teniendo como resultado el dominio de Hong Kong, la península malaya, Singapur, Birmania, Indonesia y Filipinas. Se debe destacar que estas conquistas se hicieron por parte del ejército japonés, sin ayuda de sus aliados, no obstante, días después del ataque a Pearl Harbor, el ejército alemán se retiró de su campaña en Moscú, no cayendo al final la Unión Soviética, ni el Reino Unido.

Japón se sentía seguro de avanzar en la guerra, pues los avances hechos y las ganancias obtenidas eran estímulos para el gobierno que impulsaba a seguir. Las materias primas que el gobierno ocupaba para la industrialización de la guerra venían de los países del sudeste asiático. Esta forma que venían produciendo dio frutos, por lo que siguieron con la idea de la esfera de prosperidad en Asia oriental. Para este momento, el imperio de Japón ya tenía las siguientes colonias: Islas Kuriles (Rusia), islas Bonin, el reino de Ryuku (Okinawa), islas de los volcanes,

Minami Torshima, Taiwan, Kwantung, Corea, Kiau Chau, Shandong, Mandato del Pacífico sur (Islas Marshall, Micronesia, Palaos, Islas Marianas del norte), Sajalin, Machukuo, las provincias chinas de Jiangsu, Rehe, Shangdong, Hebei, Pekín, Tianjin, Shanghai, Guangdong, Guangxi, Hubei, Hunan, Fujian, Guizhou, Mongolia interior, Indochina francesa (Tonkín, Cochinchina, Annam, Laos, Camboya), Tailandia, Islas Gilbert y Ellice, Guam, Isla Wake, Hong Kong, Malasia británica, Islas Salomón, Indias orientales neerlandesas (Indonesia), Singapur, Islas Andamán y Nicobar, Borneo, Filipinas, Birmania, Islas Kiska y Attu, Nueva Guinea, Territorio de Papúa, Nauru y Timor.

Mientras avanzaba la guerra en Europa, la guerra del Pacífico incrementó. La lucha contra Estados Unidos se volvió riesgosa porque Japón empezaba a ver que el país americano se potencializaba. El 18 de abril de 1942, el coronel James H. Doolittle atacó Tokio vía aérea, ataque que no hizo mucho daño, ya que los japoneses hicieron un perímetro defensivo desde las Islas Aleutianas en el norte. En el Pacífico se centraron en el atolón Midway, hasta las Islas Salomón y Nueva Guinea⁸⁹, pero la milicia estadounidense hizo un movimiento que sorprendió a Japón.

La batalla de Midway fue un acontecimiento que cambió el rumbo de la guerra del Pacífico. Del 4 al 7 de junio de 1942 se libró esta batalla, donde los japoneses a mando del general Yamamoto pretendían atacar por sorpresa la base naval estadounidense de la isla Midway; sin embargo, antes del ataque, los estadounidenses descifraron el código japonés enviado, donde detallaban la estrategia de ataque, dándole oportunidad a Estados Unidos para defenderse. Los japoneses hundieron sólo un portaviones, pero los estadounidenses hundieron cuatro, media docena de buques y trescientos treinta y dos aviones japoneses. En ese momento, Japón vio que no era invencible.

La oposición en Japón empezó a hacerse escuchar pidiendo la paz. Se dice que el emperador estuvo a favor. Japón empezó las negociaciones de paz entre Alemania y la Unión Soviética, y se pensaba hacer lo mismo con Estados Unidos y

⁸⁹ Hane, M., *“Breve historia de Japón”*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p237

el Reino Unido. Los estadounidenses desalojaron a los invasores en zonas previamente obtenidas por los japoneses, pero también debido a varios ataques en contra del imperio se cortaron los suministros y alimentos hacia la zona central de la isla principal nipona. Japón empezó a actuar a la defensiva, pues en agosto de 1942, la batalla de las Islas Salomón con Guadalcanal como escenario se libró, siendo una batalla terrestre que duró seis meses, y terminó con la retirada japonesa en febrero de 1943, donde Japón perdió ochocientos noventa y tres aviones y dos mil trescientos sesenta y dos soldados, entre ellos al general Yamamoto. Para 1944, el ejército de los aliados tomaron las islas de Saipan y Tinian, combatieron por tres semanas, y derrotaron a las defensas antiaéreas japonesas. Consecuentemente, Japón perdió las Islas Marianas, las cuales dejaban a Tokio desprotegido.

La Guerra del Pacífico había dado un giro que los japoneses no habían planeado, pues los países aliados estaban avanzando y ganando batallas en territorios asiáticos. Hideki Tōjō, su gabinete, y la sociedad japonesa, vieron por primera vez la posible derrota. Fue por esto, y por la presión de los *jushin*, un grupo integrado por los anteriores primeros ministros, que Hideki Tōjō y su gabinete renunciaron el 18 de julio de 1944.

El siguiente primer ministro fue Koiso Kuniaki. Él fue parte de un grupo que visualizaba la derrota derivada de las batallas perdidas, y deseaba la paz con Estados Unidos y Reino Unido, buscando salvaguardar la honorabilidad de Japón en el proceso. Todo esto sucedió en el marco de la liberación de Francia, en Normandía, y al inicio del fin de la Alemania nazi.

La guerra del Pacífico seguía, y el poder japonés se debilitó al perder la batalla del mar de las Filipinas, además de la llegada del ejército estadounidense a las islas japonesas de Okinawa, suceso que incitó la caída del gabinete de Koiso Kuniaki, para dar paso al almirante Suzuki Kantaro, con su idea de negociar la paz. Esta idea de paz fue, en parte debido a la escasez de alimentos o materiales para la guerra, pues la milicia se veía insostenible en este punto. Buscar la paz, que a su vez se traduce en aceptar la derrota, lograría mantener la monarquía.

Estados Unidos y Japón dieron una cruel batalla en las islas de Okinawa, donde se perdieron las vidas de más de ciento veinticinco mil estadounidenses y

doscientos cincuenta mil japoneses, incluyendo a ciento cincuenta mil civiles; en la zona central del archipiélago nipón, en la isla de Honshu, específicamente en Tokio, los bombardeos devastaban la ciudad, dejándola en llamas en su primer ataque el 24 de noviembre de 1944. Además, otras ciudades de Japón sufrían de ataques. En 1944 la Unión Soviética anunció que no renovarían el Pacto de neutralidad, lo cual alarmó a Japón, ya que se podría iniciar una invasión por parte de Moscú; además, anunció que, en la Conferencia de Yalta, ni Churchill, Stalin o Roosevelt habían mencionado el tema de la guerra asiática.

Ese mismo año, en mayo, la Alemania Nazi se rindió. Japón veía también su inminente derrota, por lo que el gobierno nipón rechazó el Pacto Anti-Komintern, el cual hablaba de salvaguardar los países de Alemania y Japón ante la amenaza comunista soviética. Japón buscó un pacto de no agresión con la Unión Soviética, con la esperanza de que los soviéticos mediaran un tratado de paz con los aliados. Sin embargo, la Unión Soviética tomó la estrategia de demorar sus respuestas. Mientras tanto, el 26 de julio de 1945 el presidente Harry S. Truman, de Estados Unidos, el primer ministro del Reino Unido, Winston Churchill, y el presidente de China, Chiang Kai-sek, firmaron la Declaración de Potsdam, la cual definió los términos de la rendición de Japón.

La Declaración de Potsdam condicionaba a Japón con el fin de obtener la paz con los siguientes puntos a llevarse a cabo: la destitución de los militares, un periodo de ocupación, la limitación de la soberanía japonesa a las cuatro islas principales, el juicio de los criminales de guerra, la no esclavización ni destrucción de Japón como nación, sino la aceptación por Tokio a las instituciones democráticas, la destrucción de las industrias de la guerra y, una vez terminada la ocupación con los objetivos especificados, un retorno eventual al comercio mundial con acceso a materias primas.⁹⁰

La sociedad, el consejo supremo, y el emperador estuvieron a favor de aceptar la Declaración de Potsdam. En cambio, las fuerzas armadas japonesas se resistían a aceptar esta decisión, ya que no había respuesta de la Unión Soviética. Estados Unidos creía que Japón seguiría en guerra hasta el fin, por lo cual, el

⁹⁰ Tanaka, M., *“Historia mínima de Japón”*, México, Colegio de México, 2011, p. 279

presidente Truman, al ver que no había respuesta por parte de Japón, decidió hacer uso de la bomba atómica. El suceso que acentuó la decisión de usar la bomba atómica, a pesar de las dudas por parte de científicos y altos funcionarios de Estados Unidos, fue la Conferencia de Potsdam. Ahí se decidió, junto con Churchill y Stalin, lanzar la bomba para obligar a Japón a rendirse. Para el 25 de julio se dio el orden de lanzar la bomba atómica, y para el 26 de julio se firmó la Declaración de Potsdam, donde se exigía la rendición incondicional o la total devastación de Japón.

El 6 de agosto de 1945 se arrojó la primera bomba atómica, detonando sobre la ciudad de Hiroshima, destruyendo la ciudad y matando instantáneamente a más de cien mil personas. Cuarenta mil japoneses murieron posteriormente por consecuencias de la radiación. Al ver esto, el emperador Hirohito ordenó negociar la paz, aún sin la intervención soviética. Consecuentemente, el gobierno estadounidense ordenó lanzar una segunda bomba el 9 de agosto de 1945, ahora en la ciudad de Nagasaki, pocas horas después de que la Unión Soviética le declarara la guerra a Japón, ocupando la totalidad de las Islas Kuriles. Previamente los soviéticos ya estaban combatiendo en contra del ejército de Kwantung, debido a los intereses soviéticos por la zona de Manchukuo.

Con Hiroshima y Nagasaki devastadas, el emperador Hirohito ordenó aceptar la Declaración de Potsdam, a pesar de que el ministro de guerra y el estado mayor querían negociar partes del mismo, en especial donde se habla de salvaguardar la figura del emperador, y la decisión del pueblo japonés de elegir su forma de gobierno, pero el peso imperial tuvo más importancia y se impuso su decisión de aceptarla.

La rendición de Japón fue difundida a través de la radio japonesa desde la capital, Tokio. Estados Unidos respondió diciendo que *“la autoridad del Emperador y del gobierno japonés para regir el estado quedará sujeta al Comando supremo de las potencias aliadas, ellos tomarán las medidas necesarias que se crean adecuadas para llevar a efecto los términos de la rendición”*⁹¹. A esto, el emperador aceptó la respuesta, causando un revuelo entre la política del momento. El ministro de guerra Korechika Anami, se suicidó; secciones de la guardia imperial se

⁹¹ Tanaka, M., *“Historia mínima de Japón”*, México, Colegio de México, 2011, p281

rebelaron, siendo después controladas; y el primer ministro renunció. Esto dio paso al edicto imperial publicado el 15 de agosto de 1945, donde por orden imperial mandaba al ejército a rendirse, avisando a los aliados también de esta decisión. Después del edicto, varios militares se suicidaron, las tropas no creían lo que escuchaban, por lo que enviaron integrantes de la familia imperial a Singapur, China y Manchukuo, para que comprobaran que la decisión era verdadera.

Ese mismo día, el emperador Hirohito anunció a la población el fin de la guerra. Él nunca usó la palabra rendición, e instó a la población a soportar lo que se avecinaba, que era el terror de la ocupación de su país. La sociedad japonesa sufrió un shock por varias razones, pues ellos no conocían la voz del emperador y era la primera vez que lo escuchaban para anunciar la derrota. El 2 de septiembre de 1945 se firmó el *Acta de rendición de Japón*.

Firmaron Mamoru Shigemitsu (Ministro de Relaciones Exteriores), Yoshijirō Umezū (Jefe del Mando General Militar), Douglas MacArthur (General del ejército estadounidense, Comandante del Pacífico suroeste y Comandante supremo de las potencias aliadas), como testigos, así como Jonathan Mayhew Wainwright (Teniente General de Estados Unidos), Arthur Percival (Teniente General británico), Chester Nimitz (Almirante de Flota estadounidense), Hsu Yung-Ch'ang (General chino), Sir Bruce Fraser (Almirante británico), Kuzma Derevyanko (Teniente general soviético), Sir Thomas Blamey (General australiano), Lawrence Moore Cosgrave (Coronel canadiense), Philippe Leclerc de Hautecloque (General del Ejército francés), C.E.L. Helfrich (Teniente Almirante de los Países Bajos) y Leonard M. Isitt (Vicemariscal de Nueva Zelanda).

En los días siguientes el general MacArthur volvió a liderar la ocupación japonesa. La guerra dio como resultado más dos y medio millones de muertes, entre civiles y soldados, desde el inicio de la Gran Guerra Asiática en 1937, y cerca de trescientos mil prisioneros japoneses en campos de concentración rusos. Al mismo tiempo, los bombardeos dejaron a millones sin hogar, así como a doscientos mil muertos. Las bombas atómicas dejaron más de doscientos mil muertos a consecuencia de la radiación; a esto se debe agregar el odio generalizado en Asia en contra de la sociedad japonesa, debido a las atrocidades que hizo el gobierno

japonés, por ejemplo, en las masacres de Nankín y Shanghái, la hambruna en Vietnam, el trato a los ciudadanos coreanos como las mujeres de consuelo, los treinta y seis mil prisioneros de guerra provenientes de los países aliados, los cuales murieron en condiciones deplorables, los sujetos de prueba del escuadrón 731, y la colonización forzada de Corea, Manchukuo y Taiwán. Así, el mundo veía el final de la Segunda Guerra Mundial, y los países asiáticos en conflicto veían el fin de la Gran Guerra Asiática.

Como se abordó en este capítulo, el nacionalismo japonés se apoderó de todas las instancias del gobierno para infundir su ideología, la cual estaba ligada estrechamente a la religión sintoísta y a la figura del emperador. Fue de esta manera, y viendo la falta de recursos de toda índole que tiene Japón y que, como se vio en el primer capítulo, se debe a su situación geográfica y a la posición en que su misma política de aislamiento le propició principalmente la falta de recursos y el ansia de transformar a Japón a un estado colonizador (copiando a otros países como los europeos o Estados Unidos), que resultó la invasión y la apropiación de territorios de sus países vecinos, con la excusa de librar a Asia del yugo del imperialismo social y cultural de los países occidentales, principalmente del de Estados Unidos. Los movimientos que tuvo Japón, principalmente en China, Corea, y en Pearl Harbor, fueron los sucesos que marcaron la historia japonesa, asiática y mundial, ya que, como vimos, las consecuencias repercutieron de forma devastadora para la mayoría de los países dentro de la esfera de co-prosperidad de Asia Oriental, incluyendo a Japón. Con la información procesada de este capítulo, para la siguiente porción de investigación se analizarán, por un lado, los actos de guerra japoneses mostrados en la película *Momotarō, dios de las olas*; y por otro lado, las consecuencias de esos actos en la película *Gen, el descalzo*.

CAPÍTULO IV
EL CINE DE LA GUERRA

第
四
章
戦
争
の
映
画
館



Capítulo 4: El cine de la guerra

4.1 El cine y la guerra

“Un siglo después de la invención de las imágenes en movimiento, los medios visuales se han transformado indiscutiblemente en los principales conductores de mensajes históricos en nuestra cultura”.

Robert Rosenstone

Para poder introducir el tema de este capítulo, es menester aclarar dos puntos necesarios: el primero y más importante, es establecer que el criterio de análisis es “comparativo” entre la relación de lo plasmado en las películas *Momotarō, dios de las olas*, de 1945, y *Gen, el descalzo*, de 1983, con los hechos de la Gran Guerra Asiática, la cual ya se estudió en el capítulo anterior y que se reforzará con el documental dirigido por Okazaki Steven *Luz blanca / Lluvia negra: La destrucción de Hiroshima y Nagasaki*, de 2007, en el cual los sobrevivientes y algunos soldados relacionados con el bombardero Enola Gay relatan su experiencia. En segundo lugar, se ejecutará el análisis cinematográfico de secuencias específicas de los filmes. Igualmente, para fines de esta tesis, es necesario explicar las definiciones de comunicación para poder aplicarlas al cine.

John Fiske comenta en su libro *Introducción al estudio de la comunicación* que *“La comunicación es central a la vida de nuestra cultura: sin ella, la cultura muere. En consecuencia, el estudio de la comunicación implica el estudio de la cultura a la cual está integrada”*⁹². Siendo el cine parte de la cultura, es necesario verlo como una forma de comunicación.

El *Diccionario de comunicación*, del autor Arturo Guillemaud, define a la comunicación como *“La transmisión de información, ideas, actitudes o emociones de una persona o grupo a otros, principalmente de símbolos. Para que la comunicación tenga efecto, el significado interpretado por el receptor debe*

⁹² Fiske, J., *“Introducción al estudio de la comunicación”*, Inglaterra, Norma, 1984, XXI

*corresponder de manera precisa lo transmitido por el emisor*⁹³. Con esta definición aplicada al cine, éste se define como un medio masivo de comunicación, ya que hoy en día llega a través de sus signos a varios receptores y por varias vías. Entonces es acertado decir que el cine es considerado un medio de comunicación en masa porque cumple con las siguientes características, que comenta el teórico Denis McQuail⁹⁴: es un recurso de poder de potencial influencia; es una esfera donde se desarrollan asuntos o temas nacionales o internacionales; es una fuente importante de definiciones e imágenes de realidad social; es un lugar donde se expresa de manera más visible la cultura y los valores cambiantes de la sociedad, y es origen de un sistema de significados. Por lo anterior, es esencial decir la definición de comunicación en masa: el término “masa” connota un volumen de gente o producción; y “comunicación” remite a la transmisión y recepción de mensajes. El sociólogo Morris Janowitz la define como: *“La comunicación de masas incluye las instituciones y técnicas mediante las cuales unos grupos especializados emplean artilugios tecnológicos (prensa, radio, cine, etc.) para diseminar contenidos simbólicos a públicos de muy amplia naturaleza, heterogéneos y sumamente dispersos”*⁹⁵.

Los medios de masa, como lo es el cine, se han convertido en una industria que acapara el entretenimiento y el ocio, pues desarrolla una economía propia que se ve influenciada, entre otras cosas, por lo político. Es aquí cuando nos damos cuenta que el cine puede estar relacionado con esferas de poder que pueden mandar a través de las producciones. Por ende, se puede decir que los medios en masa son una institución social que dependen enteramente de la sociedad para ser efectivas, y que por eso se deben someter a un análisis.

Existen varias preguntas para poder saber si su proceso fue certero o no, y para descubrir si la comunicación en masa, en este caso del cine, fue correcta. Se deben de hacer las siguientes preguntas: ¿Quién comunica con quién? (Fuentes y receptores), ¿por qué se comunica? (funciones y propósitos), ¿cómo se da la

⁹³ Rodríguez, Vázquez A. G., *“Diccionario de comunicación”*, México, UNAM, 2015, p107.

⁹⁴ McQuail, D., *“Introducción a la teoría de comunicación de masas”*, Barcelona, Paidós, 2000, p28.

⁹⁵ *Ibíd*em, p41

comunicación? (Canales, lenguajes, códigos), ¿sobre qué? (contenido, referencias, tipos de información), ¿qué consecuencias tiene la comunicación? (deseadas y no deseadas)⁹⁶. Estos parámetros se ocuparán para analizar las películas en este capítulo, pues para comprender esto se necesita analizar uno de los elementos más importantes del medio, que es el mensaje en las películas, el cual constituye una parte muy importante de éstas, ya que puede acarrear significados que repercutan severamente en la sociedad. Ahora, para que el mensaje de una película se entienda, se debe crear un signo lingüístico o una idea comprensible para el receptor. *“Estos signos o códigos son transmitidos, o puestos a disposición de otros; transmitir o recibir signos, códigos, es la práctica de las relaciones sociales”*⁹⁷. Según Ferdinand de Saussure⁹⁸, para que se complete el signo se debe de entender el significado del significante, es por esto que en los capítulos anteriores, se expuso el contexto histórico, el arte, sus filosofías relacionadas y la historia del cine japonés: para entender mejor el significado de las películas que se analizarán más adelante.

Con respecto a la guerra, no es erróneo decir que desde el origen de la humanidad, la guerra ha sido parte de nuestra cultura. Pareciera que sin ella no pudiéramos subsistir, pero por los hechos que han acontecido desde ese entonces, podría decirse que no podemos vivir sin ella. Desde peleas entre reinos, por territorio o por ideologías, la guerra cumple el cometido de separar. Las sociedades separadas por la guerra son un augurio de un mal futuro. Los civiles, como los afectados por las bombas atómicas, al final son los que tienen que pagar por las decisiones de otras personas (en este caso generales, jefes, líderes, dictadores o presidentes). Siempre la única que sale afectada es la población común, ya que continuamente se tienen que rendir y obedecer, incluso si no comparten la forma de pensar de sus líderes.

⁹⁶ *Ibíd*em p. 38.

⁹⁷ Fiske, J., *“Introducción al estudio de la comunicación”*, Inglaterra, Norma, 1984, XXI

⁹⁸ Saussure, Peirce, Morris, Juan Magariños de Morentin (1983), “El Signo. Primera parte, desarrollo y actualización de sus conceptos”. <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/SAUSSURE.html>

Los antropólogos fineses, Douglas Fry y Patrik Soderberg, escribieron un artículo para la revista “Science”⁹⁹ en el cual analizaron veintiún sociedades primitivas. En el artículo comentan que en las sociedades primitivas las guerras eran poco comunes, y los casos de agresión mortal eran perpetuados por un único asesino y no en grupo. Según Douglas Fry comenta, los actos de guerra se generaron mucho después, cuando aparecieron sociedades con una jerarquía compleja.

La guerra es un producto de la violencia. Existen teorías explicativas de la conducta bélica de la humanidad en un artículo publicado por el medio Russia Today, llamado “¿Por qué la humanidad siempre está en guerra?”, donde se enlistaron varias de estas teorías¹⁰⁰:

- **La agresividad es un instinto humano.** En esta teoría, iniciada por Sigmund Freud y retomada por el psicólogo John Bowlby, se dice que la agresividad está en nuestra genética, y que es deber de los gobiernos hacerse cargo de ella evitando que se acumule, y liberándola eventualmente.
- **Teorías económicas.** La guerra, sea del tiempo que sea, es por fines de adquisición del mercado y recursos naturales. Esta teoría es la más popular, ya que se ha demostrado que es veraz.
- **La guerra es un modo de distraer a la gente de los problemas internos** Las crisis sociales o económicas pueden llegar a afectar de modo rotundo a la sociedad de un país. Esta teoría dice que para evitar daños a futuro, la guerra es un medio de redirigir y distraer a la gente.

⁹⁹ P. Fry, D., Söderberg, P. (2013), “Lethal Aggression in Mobil Forager Bands and Implications for the Origins of War”, Science. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <https://science.sciencemag.org/content/341/6143/270.abstract>

¹⁰⁰ RT en Español (s.a., 2013), “¿Por qué la humanidad siempre está en guerra?”, Actualidad RT. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <https://actualidad.rt.com/sociedad/view/100724-causas-principales-humanidad-guerra>

- **La teoría del predominio de la juventud**

Según algunos sociólogos, como Gastón Bouthoul, Gunnar Heinsohn y Samuel Huntington, se dice que se originan las guerras en lugares donde abundan jóvenes varones entre 15 y 29 años que no cuentan con un trabajo o tienen salario muy bajo, obligando a regular la sociedad.

Todos los actos de guerra repercuten en las personas que la sufren. Una forma que tiene el humano de exteriorizar su sentir es a partir del arte. Por ejemplo, en la pintura *Guernica* de Pablo Picasso se representan los ataques alemanes a la villa vasca que tenía el mismo nombre, y “constituyen un alegato genérico contra la barbarie y el terror de la guerra”¹⁰¹. Como en la pintura, muchos tipos de arte representan en sus pasajes a la guerra, siendo en una de ellas el cine.

El séptimo arte tiene, como parte de sus características, la facultad de sintetizar a las demás artes en sí misma, como diría Andréi Tarkovsky: “El cine nació para reflejar una parte concreta de la vida, una dimensión del mundo aún no comprendida, que ninguna de las otras artes había podido expresar”.

Los directores plantean reflexiones filosóficas a través de imágenes en movimiento, relacionadas con el momento que están viviendo, o por algo que sucedió. Estas producciones artísticas sirven de tesis para demostrar una ideología o una denuncia, también, hay que tener en cuenta que el consumo del cine en tiempos antiguos era sólo admisible para los estratos de la sociedad que podían pagarlo, como intelectuales o aristócratas, pero poco a poco se fue mostrando a las masas. Hoy en día el cine puede llegar más fácilmente a la población común que una pintura o un libro.

El cine con el paso del tiempo ha adquirido el valioso término de testimonio histórico para la humanidad, ya que tiene la facultad de plasmar la historia desde diferentes puntos de vista. Por ejemplo, la UNESCO nombró a las películas

¹⁰¹ Esteban Lean, P. (s.f.), “*Guernica*”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Metropolis, de Fritz Lang, y a *Los Olvidados*¹⁰², de Luis Buñuel, como los dos primeros registros audiovisuales de la memoria del mundo, que ahora ya son nombrados como patrimonios audiovisuales de la humanidad.

Según el historiador y crítico español J. M. Caparrós Lera, existen tres apartados de clasificación en el cine histórico, los cuales son¹⁰³:

- **Películas de valor histórico o sociológico**

Son esas películas en donde, con intención o sin ella, logran hacer historia, cuentan con contenido social, y el tiempo las convierte en testimonios importantes, dando a conocer el pensamiento de una determinada época.

Ejemplos:

-*La condición humana* (Ningen no joken), Kobayashi Masaki, 1959-1961.

-*La tumba de las luciérnagas* (Hotaru no Haka), Takahata Isao, 1986.

- **Películas de género histórico**

Son películas que evocan un episodio de la historia, o se basan en personajes históricos para narrar acontecimientos del pasado.

Ejemplos:

-*Almirante Yamamoto: La batalla de Pearl Harbour* (Rengō Kantai Shirei Chōkan: Yamamoto Isoroku), Narushima Izuru, 2011.

-*El mar y el veneno* (Umi to dokuyaku), Kumai Kei, 1986.

- **Películas de intencionalidad histórica**

Son películas que, con una voluntad directa, quieren hacer historia, ya que evocan un período o hecho histórico, y analizan los hechos. Éstas tienen la visión específica del director o de una persona detrás de la historia.

¹⁰² Memory of the World (2003, s.a.), “Los olvidados”, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-5/los-olvidados/>

¹⁰³ Todas las películas enlistadas como ejemplo son películas japonesas relacionadas a la Gran Guerra Asiática.

Ejemplos:

-*Historia de una prostituta* (Shunpu Den), Suzuki Seijun, 1965.

-*El día más largo de Japón* (Nihon no ichiban nagai hi), Okamoto Kihachi, 1967.

Es por esto que se considera al cine como una herramienta dispuesta, un puente directo para exteriorizar la rabia, el odio, la tristeza o el enojo que deja la guerra en la sociedad. Sin embargo, el cine bélico es usado para enaltecer atributos heroicos.

Los guionistas y directores utilizan al cine bélico para plantear reflexiones o moralidades, ya que a través del guión, se pueden hacer universales y entendibles. El filósofo Ricardo Fernández, y la historiadora Idoya López, hicieron un artículo para la revista digital *Proyecto Clío*, donde comentan dos valores que se deben considerar para que el cine bélico o histórico sea fiel testimonio de la historia:

“La capacidad del espectador para entender la película o interpretarla como una manifestación más de un momento histórico determinado, así como su capacidad de seleccionar y distinguir los electos del argumento de una película que realmente tenga valor histórico, de aquellos que son solamente dramáticos y que sólo sirven a la narración» y «El uso crítico que el historiador haga del cine como herramienta para enseñar historia. Ese uso exige una capacidad crítica y de selección no sólo de los elementos históricos del argumento, sino también de los restantes elementos que componen una película (guion, montaje, producción, etc.)”¹⁰⁴

Entonces, se puede decir que la película bélica debe pasar por un proceso crítico para ser validada como una película con una correcta historicidad. El cine histórico que busca representar un acontecimiento se enfrenta con el problema de la fidelidad, ya que, por los mecanismos narrativos propios de la cinematografía, el

¹⁰⁴ Ibars Fernández, R., López Soriano, I., (s.f.), *“La historia y el cine”*, Proyecto Clío. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm>

elemento ficticio puede diluir la historicidad en un melodrama o un relato de acción¹⁰⁵.

Ahora, hay que recordar que no necesariamente el cine refleja la realidad, sino que también la manipula y la reestructura para expresar el mensaje que el director quiere transmitir, el cual puede venir de las inquietudes sociales para así reflexionar sobre esos aspectos. Existen corrientes que niegan y aseveran que el cine es o no un reflejo de la sociedad; por ejemplo, Rober Rosentone comenta:

“El cine ni reemplaza la historia como disciplina ni la complementa. El cine es colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral”.¹⁰⁶

También, Pierre Solin, catedrático de sociología del cine, comenta que:

*“Las películas que [...] reconstruyen el pasado se refieren más a la sociedad que las ha realizado, a su contexto, que al acontecimiento histórico que intentan evocar. Aunque se refieran a temas históricos ocurridos anteriormente, los directores eligen aquellos eventos que tienen conexión con las circunstancias contemporáneas en las que están inmersos”*¹⁰⁷.

También expuso que:

*“El cine no es sólo un espejo de la realidad social, sino que las imágenes audiovisuales se configuraron como representaciones de esa realidad, ya que “la cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son la realidad: son la vida percibida, reconstituida o imaginada por quienes hacen el film...”*¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Narvaes, D. C., “Historia militar y cine bélico, Reino Unido, Createspace independent”, 2018, p. 2.

¹⁰⁶ Acosta Jiménez, W. A. (2018), “El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas.”, Folios. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <https://doi.org/10.17227/folios.47-7397>

¹⁰⁷ Ibídem

¹⁰⁸ Ibídem

Por otro lado, Martin A. Jackson, fundador del Comité de historiadores de cine comenta que:

*“El cine tiene que ser considerado como uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX, en la medida que refleja ampliamente las mentalidades de los hombres y las mujeres que hacen los films. Lo mismo que la pintura, la literatura y las artes plásticas contemporáneas, el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo”*¹⁰⁹.

Ante estas aseveraciones se pueden tomar reflexiones como la que hizo Marc Ferró, donde comentaba que las películas no deben verse como un documento fiel histórico, sino como un documento audiovisual que tiene aproximaciones socio-históricas y que están ligadas al momento de la creación del filme y a sus autores. Retomando las palabras de Pierre Solin: *“el cine no es sólo un espejo de la realidad social, sino que las imágenes audiovisuales se configuraron como representaciones de esa realidad ya que la cámara registra cosas reales, pero esas cosas no son la realidad: son la vida percibida, reconstituida o imaginada por quienes hacen el film”*.

Teniendo los dos puntos de vista a consideración, para fines de esta tesis, se tendrán los siguientes parámetros para considerar y clasificar los filmes utilizados.

Una película bélica se puede clasificar como:

- Cine como documento histórico.
- Cine como interpretación de una sociedad.
- Cine como interpretación de una situación política.
- Cine como interpretación de una ideología¹¹⁰.

4.2 Kokusaku eiga - Cine propagandístico japonés

¹⁰⁹ Ibídem

¹¹⁰ Ibars Fernández, R., López Soriano, I., (s.f.), *“La historia y el cine”*, Proyecto Clío. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.html>

Durante el periodo de la Gran Guerra Asiática, que comprendió de 1937 a 1945, que para los japoneses fue el periodo llamado Showa¹¹¹, el cine japonés tomó medidas que imitaban las que hizo el partido nazi en Alemania. El gobierno japonés instauró la censura promulgando la ley fílmica *Eiga hō* el 5 de abril de 1939, y como resultado produjo las *Kokusaku eiga* (películas de política nacional), donde se le daba al gobierno el control sobre las producciones al ser pasadas por una regulación de censura, producción y distribución.

Se dice que esta ley fílmica se hizo con la intención de “*instar a la mejora cualitativa de las películas y planificar el sano desarrollo de la industria cinematográfica con el fin de contribuir al progreso de la cultura nacional*”.¹¹² La ley consistía en veintiséis artículos, con cincuenta y ocho artículos pertinentes a su ejecución. La ley incluye un permiso en el sistema de producción y distribución, registro obligatorio de directores, actores y operadores de cámara, una restricción del número de películas extranjeras exhibidas, permiso para usar los escenarios para las películas de ficción, restricciones de tiempo en la duración de las películas, restricción de edad para la visualización de éstas, exhibición obligatoria de noticias, y películas culturales y documentales que exalten el espíritu nacional japonés.

La ley autorizaba al gobierno a censurar todos los filmes mostrados en Japón que profanaran a la familia real o que quebrantaran la dignidad del imperio; películas que obstaculicen los propósitos de las de propaganda; películas que obstruyan el desarrollo cultural nacional, y películas que socaven el idioma japonés o amenacen la moralidad nacional.

Para 1940 las regulaciones y censuras se volvieron muy estrictas, prohibiendo películas donde se promoviera la felicidad individual, o con temas relacionados a la vida de los ricos, escenas de mujeres fumando o bebiendo. Se prohibió el uso de lenguaje extranjero, así como también las películas con escenas de frivolidad sexual. Igualmente la *Oficina de censura del ministerio del interior* precensuraba y reescribía guiones para modificar los escenarios y transformarlos

¹¹¹ Infra, página 8 de este trabajo.

¹¹² Sharp, J., “*Historical dictionary of japanese cinema*”, The Scarecrow press, Reino Unido, 2011, p 63.

en escenarios japoneses que mostraran el crecimiento industrial y la producción del país, además de establecer personajes que estén dispuestos a servir a la nación.

Varios directores se hallaron en contra de que el cine estuviera destinado al uso militar; sin embargo, todos decidieron seguir las imposiciones. En 1941, las naciones aliadas impusieron sanciones económicas a Japón, por lo tanto eran escasas las producciones cinematográficas que llegaban de Occidente. Para ese entonces, Tōhō era una productora nueva que no producía películas Jidai-geki o Gendai-geki ¹¹³, lo cual le abrió las puertas a la producción de películas propagandísticas de uso militar. Para 1942 se estableció la nueva productora, llamada Daidei, la cual absorbió a Nikkatsu (para ese momento sólo tres compañías dominaban al cine japonés: Tōhō, Daidei y Shōchiku).

Las productoras sufrieron de una disminución de empleados, ya que muchos fueron llamados a combatir en las islas del Sur. Por otro lado, varios de los directores también fueron enviados a esas islas, así como a China, a filmar películas de propaganda. Un ejemplo es Mizoguchi Kenji, u Ozu Yazujiro (este último estuvo en los ataques de gas en China). También se podría mencionar al director Yamanaka Sadao, quien murió al ser enviado a combatir en China. El director Itami Masaku, en una de sus campañas, contrajo tuberculosis, la cual le causaría la muerte tiempo después. Abe Yukata, también combatió en las islas del Sur. Uchida Tomu fue enviado a Manchuria; e Imai Tadashi y Toyoda Shirō hicieron películas propagandísticas en Corea.

En este cuarto capítulo se analizarán dos películas de animación que son un hito en la cultura japonesa por lo que significan. Estos filmes son representativos del cine propagandístico y del cine antibélico japonés, por un lado, se está representando a la propaganda japonesa que impulsaba y alentaba a la Gran Guerra Asiática con *Momotarō, dios de las olas* y, por otro lado, a una película antibélica que muestra las consecuencias de la guerra, *Gen, el descalzo*. Estas películas se pueden concebir como un contrario de la otra, y a su vez se complementan. Es por esto que se analizarán sus elementos cinematográficos, su verdad histórica y su adaptación al cine, usando en ciertos momentos ejemplos

¹¹³ Infra, página 85 de este trabajo.

veraces con testimonios reales, al citarlas con el contexto histórico visto en el capítulo tercero y con el arte japonés del capítulo primero.

4.3 Momotarō, dios de las olas (桃太郎 海の神兵)

Título: Momotarō, dios de las olas.

Traducción literal: Momotarō: soldado enviado por dios del mar.

Título original: 桃太郎 海の神兵 (Momotarō, umi no shinpei).

Director: Seo Mitsuyo.

Guionista: Seo Mitsuyo.

Fotografía: Seo Mitsuyo.

Duración: 74 minutos.

Productora: Shōchiku.

Fecha de estreno: 12/03/1945.

País: Japón.

Esta película de animación, dirigida por Seo Mitsuyo, fue hecha en el año 1944, pero se estrenó hasta el 12 de abril de 1945. La película fue encomendada por el Ministerio naval nipón, así como lo dice el mensaje gráfico en japonés al iniciar la película.

Este filme de animación tiene la intención de ser propagandístico para promover la guerra y los valores que Japón impulsaba al público objetivo, que eran los niños y mujeres de Japón, además de las personas de la esfera de prosperidad de Asia Oriental¹¹⁴. El filme es reconocido como el primer largometraje de animación de Japón; sin embargo, *Momotarō, dios de las olas* es la secuela del cortometraje de 37 minutos *Las águilas marinas de Momotarō*, de 1943, donde se narra el ataque a Pearl Harbor.

Momotarō, dios de las olas es un largometraje propagandístico que llegó tarde para influir en la sociedad, ya que se estrenó el mismo año en el que Japón se rendiría, además de que la exhibición que estaba dirigida a los niños y mujeres estaba limitada porque los niños japoneses habían sido evacuados de las ciudades donde estaban las salas de cine, como se ve en la película japonesa *Shōnenki* (1951), donde una familia se muda de Tokio al campo para sobrevivir, y después, el

¹¹⁴ Infra, página 124 de este trabajo.

primogénito de la familia tiene un choque cultural por la diferencia en la forma de vida. Por otro lado, las mujeres seguían sin tener tiempo para ver películas, ya que se dedicaban a confeccionar ropa o producir comida para los soldados en guerra. Ésto se puede ver en la película de Kurosawa Akira también propagandística, *Ichiban utsukushiku*, de 1953.

Esta película de animación está calificada dentro del género bélico, hecha en blanco y negro, con un formato de 35 mm y con sonido monoaural. La película está dividida en tres actos: en el primero, se presentan a los personajes y sus antecedentes; en el segundo, se visualiza la vida de los soldados animales en territorio ocupado, así como en convivencia con animales autóctonos, además de narrar en la parte final la historia de cómo esas islas fueron invadidas por los denominados “hombres blancos”; y finalmente, en el tercer acto, se ve la batalla de los animales japoneses y Momotarō, contra los hombres blancos.

En este primer acto se pueden encontrar muchas referencias a la cultura japonesa relacionada al gobierno, la sociedad, la religión y la ideología. Estos cuatro tipos de referencias se ven enaltecidas con planos, encuadres y ángulos de cámara, enfocando a los personajes o situaciones en las escenas para darles importancia, además de la iluminación que, a pesar de no notarse muy bien por la antigüedad del filme, se puede analizar.

En esta primera parte la historia nos cuenta la llegada de cuatro personajes: un faisán, un mono (Harukichi), un perro (Wankichi) y un oso, personajes que fueron elegidos por tener una gran importancia en el imaginario japonés.

Ellos, junto a Momotarō, un niño humano (que a pesar de que la película lleva su nombre, este personaje aparece poco tiempo en pantalla), son los protagonistas de un cuento infantil popular, donde Momotarō, un niño mágico que nace de un durazno como regalo de los dioses, crece, y en sus aventuras recluta a estos animales para poder derrocar a unos monstruos que viven en una isla. Al final del cuento, Momotarō y los animales logran vencer y liberar a la gente del yugo de los monstruos. Es importante conocer la inspiración para ocupar estos personajes como protagonistas, ya que son muy conocidos por la cultura popular japonesa a través

de un cuento infantil; en la película harían lo mismo que en el cuento, pero en un contexto bélico.

Los personajes llegan a Japón después de haber combatido en el extranjero, y lo primero que hacen es agradecer en un templo sintoísta, un acto sumamente importante para entender el contexto de la película. Posteriormente se separan para llegar a sus familias: Harukichi es recibido por varios animales, entre ellos Santa, su hermano menor, el cual está vestido con una bandera japonesa. Harukichi les cuenta a los animales y a su hermano sus hazañas de guerra como paracaidista. Poco después, Santa le quita su gorro naval y se va al río a ponérselo; sin embargo, por el aire el gorro termina en el río, a lo que Santa salta para recuperarlo. Los animales y Harukichi se enteran y corren a su rescate, uniéndose en el camino Wakuchi. Harukichi salta al río y toma a Santa en sus brazos, mientras que Wakuchi, atado a un árbol, salta sobre el río para sostener a los hermanos y arrastrarlos fuera de las aguas con la ayuda de los otros animales. Así, mostrando el heroísmo de los soldados navales, posteriormente los animales se dispersan y se despiden de forma militar. Harukichi y Santa se quedan en una colina admirando los dientes de león que, con el viento, empiezan a flotar. De fondo se visualiza el monte Fuji.

En este cuarto capítulo se analizará de este primer acto dos secuencias: la primera, donde los personajes van a dar gracias al santuario sintoísta; y la secuencia final, donde admiran los dientes de león flotando por el viento. En el caso de la primera secuencia, se ve la importancia que tiene la religión sintoísta en la sociedad japonesa, elemento muy importante para la concepción y raíces de la guerra; por otro lado, el análisis de la secuencia final, que está ligada a la belleza comparativa que hace el director Seo Mitsuyo entre la naturaleza y los actos de guerra, con fines de propaganda.

Es menester comentar lo siguiente: la película comienza con una tipografía japonesa que transmite un mensaje antes de los créditos iniciales:

“Sobre la publicación de esta película. Esta película fue tomada durante la época de la guerra del Pacífico, y fue ordenada por los marines. A esta

película se le había dicho que se quemara y su existencia había sido un legado perdido”.

“Sin embargo, su película negativa fue encontrada en un almacén del barco Syotiku. Por favor, mire esta película de importancia histórica comprendiendo la época y el entorno de creación deficiente durante la guerra”.

El texto engloba la posición actual de Japón, en contraste con su época Shōwa, la cual conocemos por el tercer capítulo, donde el imperialismo era tema primordial. Se menciona que fue encontrada en un almacén en el año 1983; curiosamente cuando gozaba de un gran éxito la otra película que se analizará en este capítulo, *Gen, el descalzo* (Hadashi no Gen), filme antibélico que desde ese entonces es considerado la contraparte de *Momotarō, dios de las olas*.

4.3.1 Análisis: Agradecimiento a los dioses y Los dientes de león

La primera secuencia a analizar dura del minuto 3:28 al 4:38, donde se puede ver al faisán, Harukichi, Wakuchi y al oso agradecer en un templo sintoísta. Se les ve hacer algo que para Occidente sería muy poco común, pero para Japón, y más en esos tiempos, era primordial: demostrar respeto hacia los dioses sintoístas. Al inicio de la secuencia se observa en un primer plano con una posición de cámara frontal cómo tocan una campana (*Il. 78*); como se vio en el capítulo primero donde se explica el arte del periodo Kofun. Esta campana es parte esencial de la arquitectura sintoísta llamada Shimmei zukuri, estilo único de las construcciones de esta religión. Es Harukichi quien hace tocar la campana, la cual se llama Suzu (鈴), esto es un rito común al llegar a un santuario, pues se hace para llamar al dios que reside en este para alejar a los malos espíritus o demonios, dejando así un espacio positivo para establecer una comunicación con el dios residente.

Posteriormente en un plano general se ve la puesta en escena: al fondo un santuario sintoísta con todas las características arquitectónicas que se vieron en el

primer capítulo¹¹⁵, como lo son materiales simples (madera), proporción en la construcción, y los *katsuogi* (troncos horizontales que reposan sobre el techo). Por otra parte, la construcción está alzada, reposando sobre pilares y alejándola de la tierra, mostrando su importancia.

Con respecto a la imagen, la composición de la escena muestra una simetría que denota perfección con respecto al santuario y los personajes que vemos de espaldas. La intención del director Seo Mitsuyo fue demostrar que el sintoísmo, y por ende, el emperador y su ejército, eran sagrados para la marina. Esto se muestra también al momento en que los personajes hacen el *Ojigi* (お辞儀) o reverencia, ya que podemos ver sus cuerpos inclinarse ante el santuario (Il. 79).

En la siguiente escena vemos a los personajes en un plano general, pero la toma esta en picada, denotando de nuevo la importancia y superioridad que tiene la religión sintoísta y sus dioses sobre ellos. Los personajes están vistos desde arriba como si los vieran los dioses (Il. 80), y durante esta secuencia no hay sonido ambiental, con excepción del sonido de la campana al ser tocada. Esto sigue demostrando el valor que se le da a ese ritual o rezo, además de que se relaciona con el vacío, como se vio en el capítulo primero (esta ausencia que para el teatro Noh es muy importante), que traduce el inconmensurable momento de reflexión y de pensamiento que los personajes tienen frente a un monumento arquitectónico tan significativo.

Posteriormente, en tono militar, los personajes rompen filas. Cada uno se despide, pero se cambia a una escena donde se pueden ver unos *Chigi*¹¹⁶, que son remates en forma de cresta reposando sobre el aguilón de la estructura. En esta escena, el *Chigi* se encuentra en la parte inferior derecha, dejando un espacio amplio en la imagen, donde aparecen aves volando. En el cambio de escena se muestra a los personajes saliendo del santuario por una puerta *Torī*. Como lo vimos en el capítulo primero, estas puertas en forma de “H” son sagradas y dan la bienvenida o despedida al santuario. Acto seguido, se ve a Harukichi despidiéndose: él se encuentra en un plano medio largo, y en un segundo plano se puede ver una

¹¹⁵ Infra, páginas 17 y 18 de este trabajo.

¹¹⁶ Infra, página 18 de este trabajo.

esquina de la puerta Tori. Los dos se encuentran enfocados, dándoles la misma importancia narrativa como si los dos despidieran a los otros personajes, recalcando en esta secuencia, una y otra vez, la importancia de la religión en Japón (//. 81). Debemos recordar la llamada Restauración Meiji, que se presentó de 1848 a 1912, donde se le dio reconocimiento a la familia imperial y se desconocía a los líderes samuráis que lideraron durante mucho tiempo, para pasar a una era donde el emperador era el mayor regente de Japón y se incitaba al nacionalismo. Esto duró hasta el fin de la guerra; por lo tanto, el acto que hicieron los personajes de ir al santuario a agradecer o a pedir por algo, fue para establecer en la película la unión entre guerra, religión y política, y todo lo que representan.

La siguiente secuencia a analizar dura del minuto 15:41 al 17:49. Los personajes de Harukichi y Santa van a una colina alta donde ven al pueblo. Después Harukichi aprecia unos dientes de león, el viento le hace volar su gorro y Santa va por él, lo toma y empieza a jugar.

Al inicio de esta secuencia, Harukichi observa un campo lleno de dientes de león. En esta escena el encuadre hace un paneo a la derecha para mostrar el campo, remarcando los dientes de león que están iluminados por rayos de sol, dando referencia a que están iluminados por dios (//. 82). En esta escena, la música es tenue y reflexiva, pero posteriormente se intercala una escena del hermano de Harukichi corriendo por el campo con su gorra; aquí la música es energética y divertida. Después se muestra a Harukichi levantarse en un plano medio corto cuando repentinamente algo capta su mirada: en un plano detalle, un diente de león se separa con el viento del brote de su tallo, y la música vuelve a ser tenue y reflexiva. (//. 83)

Harukichi contempla emocionado cómo los dientes de león flotan y caen con el viento. Aquí se puede hacer una observación, ya que esas escenas cuentan con una influencia de la estética japonesa que nació en el periodo Heian (719-1185), la llamada *Mono no aware*, la cual vimos en el capítulo primero, y que se podría traducir como la melancolía de las cosas, o el sentimiento de lo efímero. (//. 84)

Harukichi se ve consumido por esta estética y por este sentimiento, llegando a un punto tal de relajación que empieza a dormitar, cuando de pronto escucha una

voz en *off* decir “treinta minutos para atacar, todas las unidades listas”, al mismo tiempo que se escucha sonidos extradiegéticos de alarmas aéreas. Los dientes de león caen en un plano detalle (//. 85) y con un sonido también extradiegético de aviones que los empatan. Posteriormente Harukichi mira los dientes de león caer lentamente, mientras de fondo y fuera de foco se nota el monte Fuji, emblema de Japón. Este fotograma (//. 86) recuerda a las pinturas Sumi-e del periodo Muromachi (1336-1573) que vimos en el capítulo primero, las cuales se caracterizan por el uso casi exclusivo del color negro, contrastando con los otros elementos en escala de grises, además de que el tema principal casi siempre eran elementos de la naturaleza; sin embargo, lo más importante de esta secuencia es el símil que hace Harukichi al ver los pétalos caer, ya que se imagina que son soldados paracaidistas cayendo; razón que se infiere por el sonido de las hélices de los aviones. En ninguna parte de la película se informa cuál batallón es, pero el más famoso del imperio japonés durante la gran guerra asiática fueron los Rikusentai, los cuales fueron enviados a las Indias Orientales Neerlandesas el 11 de enero de 1942, la cual coincide con lo que se ve a mediados de la película.

En esta secuencia se compara la guerra como un estado de belleza. El director Seo Mitsuyo puso a Harukichi a transmitir un sentimiento de melancolía a las acciones que desempeña como paracaidista en sus campañas bélicas, al ser comparado con la belleza efímera de la naturaleza. Este es un punto importante en las películas bélicas propagandísticas, porque es común ver en ellas la estetización de la guerra o de los actos bélicos, que está relacionado con lo ético de los gobiernos. Aquí se representa a la guerra como un arte, como algo que se desea alcanzar, y que lleva el honor y los actos de la milicia a un nivel glorioso, al contrario de lo que pasaba en la realidad.

El 16 de febrero de 1942 a poco tiempo de haber debutado como paracaidistas, los Rikusentai tuvieron su primera derrota en la batalla de Timor y, posteriormente, fueron derrotados en Kupang, Timor Occidental, a manos de la armada australiana. Este escenario sufrió de guerrillas, las cuales culminaron en varias muertes de los dos bandos.

A pesar de que el gobierno japonés cada semana sumaba varios decesos al número total de fallecidos, el imperialismo japonés incentivaba este tipo de ética con las películas propagandísticas, y así adoctrinaba a los niños desde pequeños. Como lo dice Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*: “La humanidad está alienada de sí misma como para vivir su propia destrucción, como si de un gozo estético de primer orden se tratara”¹¹⁷. Walter Benjamin acusa al fascismo italiano de esto; no obstante, el nacionalismo japonés no dista mucho del concepto de fascismo italiano, pues cabe recordar que, junto con Alemania, conformaban los países del Eje durante la Segunda Guerra Mundial.

En el segundo acto, la historia se sitúa en otra locación. Al inicio se nos menciona que es la sede de las fuerzas aliadas del Este, lo que se puede traducir a que los personajes están en las islas orientales Neerlandesas (en la actual Indonesia), y se puede ver a los animales japoneses, la mayoría conejos, vestidos de soldados (*Il. 87*). Un musical muestra la convivencia de los animales autóctonos con los japoneses, construyendo juntos un hangar para la llegada de más tropas.

Posteriormente, ellos llegan en un avión de guerra de donde salen los cuatro personajes del primer acto más Momotarō, un niño general que porta una bandana con la bandera de Japón (*Il. 88*). Acto seguido, Wakuchi se dedica a enseñar el idioma japonés a los locales. Más adelante le comentan al general Momotarō que el enemigo se acerca, provocando que él reclute a todos los soldados para atacar al próximo día. Con sombras chinescas, en la siguiente escena cuentan la historia de una isla llamada Goa, a la que llaman la más bella del mundo; misma que fue obligada a abrirse al mundo y a establecer relaciones con el “hombre blanco” (*Il. 89*). De forma simple, esta es una metáfora de cómo los estadounidenses obligaron a Japón a abrirse al mundo, viéndose Japón afectado a partir de este momento por las influencias occidentales estadounidenses. Mencionan incluso que los hombres blancos colonizadores llegaron en sus “barcos negros”¹¹⁸ a costas de esa isla, mencionando que la isla ya nunca fue como antes¹¹⁹, terminando aquí el segundo

¹¹⁷ Benjamin, W., *“La obra de arte en la época de su reproducción técnica”*, Argentina, Ediciones Godot, 2019, p60.

¹¹⁸ *Infra*, página 108 y 109 de este trabajo.

¹¹⁹ *Infra*, página 110 de este trabajo.

acto. Tal acto podría resumirse con la noción que los japoneses poseían de liberar a los países de la esfera de prosperidad del Este, como concepción de lo que podrían hacer en contra del colonialismo de Occidente.

En el tercer acto los animales salen, se suben a los aviones y van a la guerra. Los animales autóctonos, así como los conejos, ven con asombro y orgullo desde el suelo a los personajes principales, como lo dijo Harukichi en el acto uno. Los soldados cantan una canción de victoria mientras esperan para saltar. En ese momento Momotarō, Harukichi, Wankichi, el faisán, el oso, y varios conejos soldados se lanzan con sus paracaídas, haciendo un símil con los dientes de león que Harukichi recordaba. Saltan sobre la anteriormente mencionada isla de Goa, y empiezan los bombardeos de forma poética, simulados como gotas de lluvia sobre el escenario.

Momotarō y los animales caen en tierra y empiezan a atacar usando granadas, cañones, katanas y rifles en contra de los estadounidenses, hasta que logran ganarles. Ahí emboscan un tanque y los capturan en su cuartel para después, en una habitación, obligarlos a darse por vencidos.

4.3.2 Análisis: Milicia superior y Niños sobre el enemigo

A continuación se analizarán las últimas dos secuencias de la película, que duran del minuto 1:09:10 al minuto 1:14:04

En la siguiente secuencia, los protagonistas emboscan un tanque y una base militar estadounidense. A partir de este momento, se muestran soldados, presuntamente estadounidenses de una forma despectiva: mal dibujados, con apariencia extraña y movimientos raros; son pintados con actitud tonta y siempre subordinados ante los japoneses (*Il. 90*).

Según Peter B. High, en su libro *The imperial screen*¹²⁰, esta secuencia podría basarse en la Campaña de Malasia, ya que fue una de las más importantes victorias del ejército y marina imperial japonesa, invadiendo Malasia el 8 de diciembre de 1941, provenientes de China e Indochina, y liderados por el Teniente

¹²⁰ B. High, P., *"The Imperial Screen"*, Estados Unidos, The University of Wisconsin Press, 2003, p. 367.

General Tomoyuki Yamashita; invadieron específicamente en Kota Bahru, Pattani y Singora con el fin de liberar a las colonias británicas de Malasia y Singapur de los “invasores blancos”, y así anexarlos a la esfera de prosperidad de la gran Asia Oriental. Fue así que en pocos días el imperio japonés se había apoderado del norte de Malasia, ganando las batallas de Kampar, Slim y Muar, y obligando al general Arthur Percival a retirarse y refugiarse en Singapur, dando oportunidad a que los japoneses tomaran el control de la capital, Kuala Lumpur, y del país en general¹²¹.

Con este antecedente histórico, las escenas de esta secuencia cobran sentido, pues los animales soldados japoneses, liderados por Momotarō, en representación del general Tomoyuki Yamashita, toman el hangar de los estadounidenses que, de acuerdo a la historia, fue invadida por los británicos. Este cambio pudo haberse dado debido a que en ese momento el rival más fuerte que Japón tenía era Estados Unidos.

Los soldados estadounidenses corren sin sentido mientras caen naipes durante el alboroto. En un cambio de escena, emerge de un edificio un soldado con una bandera blanca, rindiéndose y haciendo alusión a la huida del ejército británico en la Campaña de Malasia. Durante la escena, los soldados están animados de forma extraña y un tanto grotesca, pues en sus cuerpos, los brazos y piernas no están articulados, sus rostros son alargados y no tienen definición. Aquí se cumple con una de las leyes de la *Kokusaku eiga*, o cine de propaganda japonés, donde se estipula que ninguna película debía socavar la moralidad japonesa. Aquí se hizo degradando a los extranjeros, así como enaltecendo la calidad de dibujo y animación a los personajes japoneses (*Il. 91*). Sin embargo, también se estipula que no se debe usar ningún idioma extranjero, el cual esta película sí utilizó, aunque después se pusieron subtítulos en japonés. La aceptación de usarlo en esta película fue porque la misma marina encomendó la realización de esta película de propaganda.

En esta secuencia se puede ver, en un plano general, una habitación con una mesa donde los protagonistas están acordando una total rendición (*Il. 92*). Viendo

¹²¹ Graham Trevor, (Productor), Featherstone Don (Director), 2012, “*Singapore 1942: End of Empire*” (Documental), Australia, Electric Pictures.

el fotograma, del lado izquierdo se pueden ver dos soldados conejos japoneses, así como a los personajes principales. Del otro lado de la mesa se pueden ver varios soldados extranjeros con su general. Esta secuencia no está basada en un hecho histórico, pero es una forma de imaginar la rendición de una tropa norteamericana, pues el personaje del general estadounidense se parece mucho al general británico Arthur Percival: haciendo una comparación, tiene la misma complexión física, es delgado, con rostro y nariz alargada, casi calvo, brazos largos, dientes prominentes, y posee su característico bigote. (//. 93)

Es por lo anterior que se puede deducir que la batalla en esas tierras está inspirada en la Campaña de Malasia. El personaje basado en el general Percival se ve temeroso, pues tiene movimientos físicos un tanto extraños: está tembloroso, ve a los japoneses de lado con miedo, y tartamudea al hablar. Por otro lado, aparece una escena de Momotarō escuchando el diálogo del general extranjero de forma orgullosa y exigente, hablando de la rendición. Durante el diálogo, varios aspectos son notables: el plano detalle de las manos nerviosas de uno de los generales; unas manos buscando desesperadamente algo en un libro; además de la mano del general estadounidense indicando las zonas donde él tiene dominio.

Momotarō se muestra firme en contra de la negativa de los generales estadounidenses a la rendición total. Él alza la voz, y da un golpe con el puño sobre la mesa, diciendo que los soldados japoneses se harán cargo de ese escuadrón hasta que llegue un general de más alto rango con el cual pueda discutir la rendición. No obstante, Momotarō, con actitud firme, obliga a los estadounidenses a aceptar la rendición total. Esta secuencia es un supuesto de lo que sucedió en la Campaña de Malasia, ya que no obligaron a los británicos a rendirse, sino que con sus tácticas de guerra los obligaron a retirarse a Singapur, después de que los británicos se vieran atrapados y acorralados.

Los encargados de esta película quisieron reforzar el mensaje de que los japoneses eran superiores y que con sus maniobras y esfuerzo lograrían, como en este caso, dominar a las potencias extranjeras, mostrando a toda la armada japonesa con superioridad.

En esta última secuencia, en un plano general (*ll. 94*), se pueden ver jugando a los niños animales que se conocieron en el primer acto de la película. Se ve a un conejo saltar, y posteriormente a una ardilla; después se ve a Santa, hermano de Harukichi, corriendo para saltar; sin embargo, se detiene. En un cambio de escena, se ven a los niños animales subir a un árbol, para desde ahí saltar sobre un mapa de Norteamérica, que está pintado en el suelo. Ahí se puede ver Canadá, Estados Unidos y México. Ahí surgen varios animales saltando desde una rama; cuando llega el turno de Santa, éste luce con un rostro atemorizado, pero con el ánimo de un conejo se arma de valor y salta sobre Estados Unidos.

Su caída se muestra en *slow-motion*, al tiempo que empieza una melodía extradiegética inspiradora (*ll. 95*). Se puede notar cómo, al caer Santa visiblemente enojado, zapatea el piso sobre Estados Unidos (*ll. 96*). Cambia la escena y aparecen los animales corriendo y, con un *tilt-up*, salen de cámara. La película termina con una toma final del Monte Fuji.

En esta secuencia final se hace un paralelismo entre los actos de paracaidismo de los soldados animales y los niños saltando del árbol. Que caigan sobre Estados Unidos no resulta una sorpresa, ya que era el país con el que principalmente combatía Japón. Igualmente, los animales pequeños imitaban a los animales soldados debido a la plática que les dio Harukichi en el primer acto, que hablaba sobre sus hazañas en la guerra como paracaidista. En esta secuencia final se trató de transmitir el porvenir que Japón deseaba de la guerra: atacar y derrotar a Estados Unidos, aunque en la realidad estaba perdiendo. Esta idea influiría en los niños para inculcarles el nacionalismo japonés y tener en el futuro más soldados que sirvieran a su nación.

Momotarō, dios de las olas es una película que ejemplifica la manipulación de una película propagandística, pues se caracteriza por la gestión de personajes heroicos; en este caso sacados del imaginario japonés para tener una mejor empatía con la audiencia y no tener que presentarlos, puesto que los espectadores ya saben que ellos pelearon contra monstruos en su historia original.

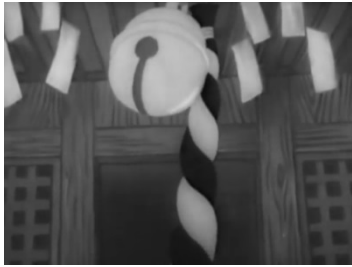
El cine propagandístico falsea la historia a la conveniencia del guión con el fin de inculcar una ideología: que ellos tenían, por mandato divino, la comanda de

liberar a Asia del yugo Occidental. Esto es visible en la historia con sombras chinescas, donde hablan de esta tierra bendita que fue manchada con la llegada de los “blancos”.

Otra peculiaridad que el filme cumple y que se ve en el cine bélico es la siguiente: la construcción de la imagen del soldado como un libertador o una persona digna que da su vida por la patria, pues los muestran heroicos, honestos, valientes, inquebrantables y respetuosos. Sin embargo, se sabe que en la guerra del Pacífico hubo varias historias donde los soldados trataban a la gente de manera detestable, como lo vemos en los documentales *Shanghai* (上海), de 1937, y *Peking* (北京), de 1938, del director censurado Fumio Kamei.

Por otro lado, otra característica que cumple es la satanización del enemigo, representándolo mal dibujado, sucio, indeciso, calvo y temeroso. Finalmente, ejemplifica la idealización de la sociedad como un conjunto para combatir a los extranjeros y luchar como soldados.

Al final, se transmitió una intención o un futuro deseado, pues mientras que los soldados reales veían cómo perdían batallas o se alargaban debido a la resistencia estadounidense, esta película se estrenaba en parte por el propósito de animar a la gente, a pesar de que en las ciudades se escuchaban ya rumores de pérdidas en batalla, y que ese mismo año Japón confrontaría la derrota; una que cambiaría la forma de ver las guerras, a Japón, y al mundo entero: las detonaciones de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki.



Il. 78 Suzu siendo tocada.



Il. 79 Los animales haciendo reverencia ante el santuario.



Il. 80 Animales frente al santuario.



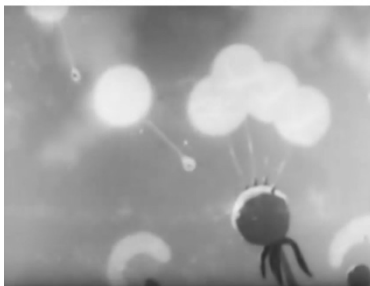
Il. 81 Tori y chigi.



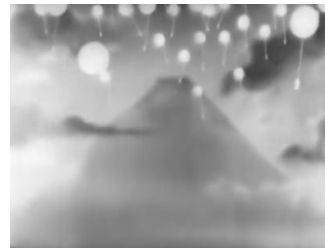
Il. 82 Dientes de león iluminados por el sol..



Il. 84 Harukichi viendo volar diente de león.



Il. 83 Harukichi contemplando diente de león.



Il. 86 Monte Fuji.



Il. 85 Dientes de león cayen y Harukich relajado.



Il. 88 Momotarō saliendo del avión.



Il. 87 Soldados recibiendo al general.



Il. 89 El hombre blanco.



Il. 90 Soldados rindiéndose.



Il. 93 General temeroso.



Il. 91 Comparación entre el tipo de dibujo de los personajes japoneses y extranjeros.



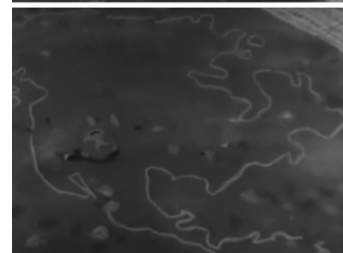
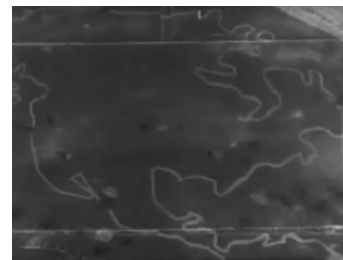
Il. 94 Animales jugando.



Il. 96 Santa pisando fuertemente contra el suelo



Il. 92 Momotarō negociando.



Il. 95 Mapa de América del Norte con Santa cayendo.

4.4 Gen, el descalzo (はだしのゲン)

Gen: ¿Y por qué seguimos peleando si hemos perdido?

Daikichi: Porque nuestro gobierno está siendo manejado por locos, son estúpidos, dementes, todos ellos.

Gen: Padre, no deberías decir esas cosas, podrían considerarte un traidor o algo peor.

Daikichi: Traidor, cobarde. Esas palabras no significan nada para mí. En realidad, pensándolo bien, estaría orgulloso si me llamaran así... esta guerra no está bien, pero solo los cobardes como yo se atreven a decirlo, si hubiera solo unos cuantos más como nosotros...

¿Sabes? A veces se requiere más valor para no pelear, para no matar cuando todos alrededor están sedientos de sangre, ese es el verdadero valor.

Gen, el descalzo.

Gen, el descalzo es una película antibélica que se desarrolla en torno a la detonación de la bomba atómica *Little Boy* sobre la ciudad de Hiroshima. Está basada en el manga homónimo creado por Nakazawa Keiji, quien es el mismo guionista de la película. Él relata en el manga autobiográfico sus andanzas de niño de seis años viviendo en Hiroshima, así como el choque que tuvo al experimentar el estallido de la bomba atómica, y sus consecuencias como sobreviviente del desastre.

Nakazawa Keiji, escritor del manga, nació en 1939 en la ciudad de Hiroshima. En su infancia, concretamente cuando tenía seis años, sufrió la detonación de la bomba atómica. El 6 de agosto de 1945, en la calle Funari-naka, a 1.2 kilómetros del epicentro de la detonación, Nakazawa se encontraba parado viendo la explosión, para posteriormente enfrentarse a efectos sociales, psicológicos y físicos de las detonaciones. En 1961 se mudó a Tokio, donde comenzó a dibujar mangas para periódicos. En 1968 publicó *Golpeado por la lluvia negra*, historieta producida con el tema de la lluvia radioactiva.

Para 1973 comenzó a publicar *Gen, el descalzo* como un serial en el semanario *Shonen Jump*, recibiendo por este trabajo el *Premio al estímulo* del Congreso de Periodistas de Japón, siendo éste el primero de muchos que recibiría por esa obra.

Su historia pasó del semanario a ser compilada en diez tomos, los cuales han sido traducidos a varios idiomas (su lectura es obligatoria en escuelas secundarias de Japón como recordatorio del incidente).

Nakazawa Keiji fue galardonado por su trabajo como dibujante de mangas, el cual terminó por su retiro en el año 2009, así como por su activismo en contra del uso de bombas atómicas en el mundo. Esto último fue una tarea que se autoimpuso y que desarrolló toda su vida. El 19 de diciembre del año 2012 Nakazawa Keiji murió a la edad de 73 años debido a un cáncer de pulmón con metástasis. No se sabe si fue relacionado a los efectos radioactivos.

El manga *Gen, el descalzo* fue adaptado en 1976 en formato *live-action* bajo el mismo nombre, para posteriormente ser adaptado una secuela en 1977, llamada *Gen, el descalzo: Explosión de lágrimas*, cerrando la trilogía en 1980 con el estreno de *Gen, el descalzo: Parte 3 batalla de Hiroshima*. Estas películas no tuvieron mucho éxito por las limitantes en efectos especiales, además de otros aspectos.

El 22 de julio de 1983 se estrenó la versión animada con el mismo nombre, la cual tuvo éxito nacional e internacional, misma que tuvo una secuela llamada *Gen, el descalzo 2*. Todas estas versiones fueron dirigidas por Yamada Tengo y, con excepción de *Gen, el descalzo: Parte 3 batalla de Hiroshima* y *Gen, el descalzo 2*, sus guiones fueron escritos por el mismo Nakazawa Keiji. En la década de los noventa se crearon varias versiones teatrales, y en Japón, en el año 2007, se produjo para Fuji Television una mini serie de dos capítulos con el mismo nombre, basada en el manga.

Gen, el descalzo はだしのゲン

Título: Gen, el descalzo.

Traducción literal: Gen, el descalzo.

Título original: はだしのゲン (Hadashi no Gen).

Director: Tengo Yamada.

Guionista: Keiji Nakazawa.

Fotografía: Kinichi Ishikawa.

Duración: 83 min.

Productora: Gen Productions.

Fecha de estreno: 21/07/1983.

País: Japón.

La película describe los acontecimientos relacionados a la detonación de la bomba atómica Little Boy sobre Hiroshima. Esta puede dividirse en dos partes: la primera, donde se muestra la vida de Hiroshima antes de la detonación de la bomba atómica; y la segunda, donde narra las secuelas de la bomba.

Al inicio relatan la situación geopolítica de Japón contra sus aliados durante el verano de 1945. Desde el inicio, una voz en off comenta cómo Japón veía difícil seguir con la guerra debido a los bombardeos estadounidenses desde sus aviones B-29 sobre sus ciudades y centros industriales; además, comentan el desarrollo secreto de la bomba atómica, a manos del científico Robert Oppenheimer.

La historia se narra desde la perspectiva de Gen Nagaoka, un niño de seis años que vive en la ciudad con su familia: su padre, Daikichi, su madre, Kimie, su hermana, Eiko, y su hermano menor, Shinji, los cuales viven en la ciudad de Hiroshima. Se muestran escenas en planos generales de la vida cotidiana de los ciudadanos, los edificios, parques, calles y tranvías pasando. Nos adentran en la historia mostrándonos el paisaje, y nos muestran que Gen y su hermano menor Shinji son muy unidos y trabajan con su padre Daikichi. En esa escena se recalca que tienen hambre, pues las raciones están limitadas debido a la guerra, así como

tambien muestran que, a pesar de que Japón estaba perdiendo, los jóvenes soldados se embarcaban a pelear.

Gen y Shinji pelean por un camote que les da su madre Kimie, la cual está embarazada. Sin embargo, su hermana Eiko se lo quita y se lo da a su madre, la cual debe comer por dos. La madre se pone triste por la situación de hambruna que están pasando. Durante el inicio de la película se muestra la constante alarma de bombarderos, a la cual los ciudadanos tienen que obedecer y refugiarse. La madre se enferma, y un doctor comenta que esta desnutrida. Gen y Shinji escuchan que las carpas son buenas para las embarazadas, así que se disponen a robar una. En el acto son descubiertos, pero el dueño de la carpa escucha la situación desesperada por la que Gen y su familia están pasando y se las regala. El vecino le regala arroz a Eiko, y ella se pone a cocinarlo junto con la carpa. La madre empieza a comer cuando repentinamente Shinji le comenta al oído que le deje chupar los huesos, lo que provoca que la madre rompa a llorar.

Al siguiente día, por la mañana, es 6 de agosto. Gen se prepara para ir a la escuela. Mientras su padre trabaja tallando sandalias tradicionales, y su hermana y madre lavan ropa en el jardín, cuando escuchan una alarma de bombardeo. Suena, entonces una voz en off en inglés hablando, y que llama al avión Enola Gay, haciéndole saber que el clima es templado y claro sobre Hiroshima, a lo que el avión responde que está listo para lanzar la bomba sobre el objetivo. Cuando termina esta escena, Gen se va a la escuela y deja a su familia en casa.

Se analizarán tres secuencias, las cuales son las más importantes para poder entender las penurias que la sociedad japonesa de Hiroshima tuvo que padecer ante las detonaciones de la bomba Little Boy. En estas fechas, este tema se trata con normalidad; sin embargo, su análisis es primordial para que, como dice el autor Nakazawa Keiji, no vuelva suceder. Se analizarán las secuencias cinematográficamente y comparando la narración con testimonios reales de sobrevivientes para así comprender la veracidad de los hechos.

4.4.1 Análisis: Detonación de la bomba atómica

La primera secuencia que se analizará dura del minuto 30:27 al 36:00. Esta secuencia ha sido criticada por su crudeza, además de que gracias a ella, la película fue dotada de popularidad internacional. Al inicio, en un plano general, se muestra a Gen detenerse junto a una niña (*Il. 97*) porque ven en el cielo un avión B-29, el cual deja una estela de humo en un gran plano general (*Il. 98*). Gen lanza y atrapa una piedra constantemente durante la conversación mientras mira al cielo, preguntándose por qué el avión está volando solo. La chica concuerda, diciendo que es extraño, además de que las alarmas no sonaron.

En un cambio de escena, se ve al avión Enola Gay en un plano general, mostrándose con gran detalle, (*Il. 99*) mientras de fondo se ve a la ciudad de Hiroshima y sus ríos. Acto seguido, desde el punto de vista de la mirilla del avión, aparece la locación donde se lanzó la bomba atómica (*Il. 100*). Ahí se muestra la conversación de los pilotos hablando en inglés, mientras subtítulos en el idioma japonés aparecen en pantalla (*Il. 101*) El estilo de dibujo en estas escenas cambia: los personajes americanos lucen más serios, y se diferencian del estilo con el que son dibujados personajes principales de la historia. En un plano detalle se ve una mano presionar un botón, el cual lanza la bomba *Little Boy*. (*Il. 102*)

La bomba cae y explota. En ese momento aparece la ciudad desde un plano cenital, pintándose de blanco por la luz emitida de la explosión (*Il. 103*). En un plano detalle aparece un reloj con la hora exacta de la detonación (*Il. 104*): las 8:15 de la mañana. También se escucha un pitido derivado de la explosión, y con una transición en disolvencia, se muestra la cara de Gen asombrado y viendo al cielo.

En cámara lenta, a Gen se le cae la roca que tenía en la mano, se agacha y repentinamente una luz estrepitosa ilumina el ambiente. De la misma forma, sus familiares son iluminados por la luz de la explosión, lo que cambia la imagen de color a un blanco y negro. Los personajes se presentan saturados de color negro al igual que las escenas de la vida cotidiana en Hiroshima, y no hay sonido. (*Il. 105*)

En esta parte de la secuencia es notable la destrucción que se produjo en el momento de la explosión de la bomba atómica, y las escenas animadas son en extremo gráficas. El aspecto común de una niña se transforma a un cuerpo

quemado, con los ojos derretidos saliéndose de sus cuencas; la ropa de un cartero que observaba al cielo se evapora, y éste cae al suelo quemado completamente en cuestión de segundos. Lo mismo le sucede a un anciano que caminaba con su bastón; sin embargo, por los fuertes y calientes vientos, su cabeza se despega de su cuerpo. Una madre y su bebé son calcinados al momento de la explosión, así como un perro se vuelve loco por el calor, gimiendo y mordiendo un tubo por la desesperación, y calcinado de la misma forma (*II. 106*). Posteriormente hay escenas en plano general que exponen la magnitud del desastre: las edificaciones, que antes estaban en buen estado, ahora sólo son escombros ardientes. Aparece la cúpula Genbaku, el famoso edificio que sobrevivió a las detonaciones, con sus ventanas quebrándose, así como partes del techo levitando hacia el cielo, mientras la mayor parte del edificio se destruye. El castillo de Hiroshima¹²² se ve destruido por completo en segundos (*II. 107*) (recordemos que estaba hecho mayormente de madera, como se dice en el primer capítulo). Por la fuerza de la bomba, los árboles y estaciones de tren son arrancadas del suelo, las ventanas explotan y pedazos de vidrio son encajados sobre mujeres y niños. El tranvía se ve arrastrado, y la familia de Gen sepultada por su casa de madera. En planos medios surgen Shinji, Eiko y Daikichi que tratan de huir de la destrucción, mientras que Kimie, la madre, vuela por los aires, ya que estaba en un balcón colgado ropa.

Durante esta secuencia no hay música, sólo hay sonido de ambiente, de la explosión y de los objetos chocando entre sí. Todas las escenas están dibujadas con colores saturados como el verde, naranja y rojo, que enfatizan lo inimaginable de la situación.

Después Gen se levanta del piso visiblemente sorprendido al percatarse que la chica con la que estaba hablando tiene la mitad de su cara quemada. Gen estaba protegido por una barda de cemento, que después se destruye por los vientos y, junto con Gen, los arroja por varios metros. Al final de la secuencia aparece el hongo atómico en su máxima potencia, en colores blancos, anaranjados y amarillos, hasta que la escena queda en un completo color rojo. En el cambio de escena está el hongo en un gran plano general y la escena hace un *fade-out* a negro.

¹²² *Infra*, página 56 de este trabajo.

Esta secuencia es una declaración de denuncia contra de la guerra y contra el uso de las bombas atómicas. Como se comenta en el tercer capítulo¹²³, la bomba atómica *Little Boy* asesinó a más de cien mil personas, muchas de ellas de forma instantánea, como se muestra al inicio de la secuencia. Los cuerpos se calcinaron, y sus órganos más sensibles, como los ojos, se derritieron y sufrieron de una forma inimaginable. Las escenas son en extremo gráficas porque el autor Nakazawa Keiji presencié las detonaciones y lo que causaron, ya que se encontraba cerca de su epicentro, cosa que quiso transmitir a través de su versión animada, Gen Nagaoka.

Al inicio de la película se escucha una voz en off que menciona al Proyecto Manhattan, que en palabras del narrador explican que “trabajando en secreto, desarrollaron un nuevo tipo de arma”. En países como el nuestro, o en Latinoamérica, que son lugares que no estuvieron tan inmersos, o que no tuvieron un papel importante en la Segunda Guerra Mundial, estos temas relacionados a la bomba nos parecen desconocidos. La sociedad común sólo sabe que existió, que destruyó una ciudad y quizá, que provocó daños físicos a posterior, por eso es indispensable conocer de forma breve la historia de la bomba atómica.

Las raíces de la bomba atómica se remontan a la física Lise Meitner y a Otto Hahn, quienes fueron los responsables de la fisión nuclear la cual es la reacción en la que un núcleo pesado es bombardeado con neutrones y se vuelve inestable. Como resultado se descompone en dos núcleos, lo que origina un gran desprendimiento de energía¹²⁴. El doctor Leo Szilard fue el primero en concebir una reacción en cadena nuclear usando uranio, proceso que es la base para el desarrollo de armas nucleares. Consciente del potencial de esta arma, incitó a los Estados Unidos para que desarrollaran este concepto (se dice que siempre aclaró que se abstuvieran de usarlo contra civiles)¹²⁵. En 1939, el presidente Roosevelt aprobó la investigación de bombas atómicas; sin embargo, fue debido al ataque a

¹²³ Infra, página 126 de este trabajo.

¹²⁴ (s.a, s. f). “A fondo. ¿Qué diferencia hay entre fisión y fusión nuclear?”, Foro de la Industria Nuclear Española. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <https://www.foronuclear.org/actualidad/a-fondo/que-diferencia-hay-entre-fision-y-fusion-nuclear/>

¹²⁵ Poolos. J, “*The atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki*”, Estados Unidos, Chelsea House Publishing, 2008, p13.

Pearl Harbor¹²⁶ que el gobierno estadounidense apresuró el desarrollo de esta nueva arma de forma secreta, ya que no querían que las fuerzas del Eje descubrieran estos avances, comenzando así el Proyecto Manhattan, donde varios científicos se unieron para desarrollar el arma.

El físico J. Robert Oppenheimer tomó el mando del proyecto científico, e instó al gobierno a mover la investigación a otro lugar diferente del original, el cual era Manhattan, en Nueva York, para apresurar el desarrollo necesario de uranio. Al final, se decidió que fuera en Los Álamos, Nuevo México.

A inicios de 1945, ya estaban completadas tres bombas: una con base de uranio, llamada *Little Boy* de 16 kilotones (un kilotón es la unidad de medición de la energía liberada por la explosión de 1,000 toneladas de TNT-Trinitrotolueno¹²⁷); una con base de plutonio, llamada *Fat Man*, de 25 kilotones; y una tercera de 19 kilotones, la cual usaron en una prueba, llamada *Trinity*, la cual fue detonada en el desierto llamado *Jornada del muerto* en el mes de julio. Durante el periodo en el que se hizo la Conferencia de Postdam¹²⁸, el nuevo presidente estadounidense, Harry S. Truman, recibió la noticia del éxito de las pruebas de la bomba atómica. Se dice que él escribió en su diario “Hemos descubierto la más terrible bomba en la historia del mundo”¹²⁹, y donde, junto con los países aliados (Reino Unido y la Unión Soviética), se decidió el uso de las bombas sobre Japón.

En julio de 1945, el general Leslie Richard Groves, quien fue director militar del Proyecto Manhattan, se encontraba montando las dos bombas atómicas en la isla de Tinian, en las Islas Marianas de Guam. El gobierno estadounidense decidió usar dos tipos de bombas atómicas para ver cuál era más efectiva, cargando la bomba, *Little Boy*, con su respectivo paracaídas, al B-29 bombardero llamado Enola Gay, nombre que recibió gracias a la madre del comandante Paul Tibbet, quien fue el piloto que lanzó la primera bomba atómica sobre Hiroshima. Tibbet fue el único

¹²⁶ Infra, página 123 de este trabajo.

¹²⁷ The Editors of the Encyclopaedia Britannica (s.f.), “*Thermonuclear bomb. Fusion device*”. Encyclopedia Britannica. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <https://www.britannica.com/technology/thermonuclear-bomb#ref258692>

¹²⁸ Infra, página 126 de este trabajo.

¹²⁹ Poolos. J, “*The atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki*”, Estados Unidos, Chelsea House Publishing, 2008, p. 89.

de sus 12 tripulantes que sabía qué era la bomba. Por otro lado, la bomba *Fat Man* tenía como destino la ciudad de Nagasaki.

En el documental *White Light/Black Rain: The Destruction of Hiroshima and Nagasaki*¹³⁰, se entrevista a los tres soldados que estuvieron en el momento de la detonación desde los aviones. Lawrence Johnston, que fue un científico observador, comenta que despegaron tres aviones: el *Enola Gay*, que llevaba la bomba; el *Great artiste*, que llevaba instrumentos para medir la energía; y en el tercer avión iban observadores que filmarían todo el evento. En este documental, comenta que el Capitán Parsons y Morris Jeppson armaron la bomba en pleno vuelo y a baja altitud, para posteriormente lanzarla.

Se lanzó la bomba a las 8:15, como se muestra en el reloj mostrado en una escena en plano detalle, en el minuto 31:46. Se activaron dos de los tres detonadores, siendo su objetivo el río Aioi. Cuando se encontraba a 600 metros sobre el suelo se activó el tercer detonador que provocó el estallido, primero causando una luz cegadora y luego la explosión atómica, elevando la temperatura a 4,000 grados centígrados, y causando la casi evaporación de los ciudadanos que se encontraban a 3 kilómetros del epicentro de la detonación.

Lawrence Johnston también comenta que desde el avión se vio un resplandor blanco que hizo temblar al avión. Después, vieron cómo se esparcía una cortina de polvo mientras el hongo crecía. Por otro lado, el copiloto Theodore Van Kirk comenta que al ver esa escena nadie de la tripulación se expresó con júbilo, y nadie habló con alegría de la detonación.

La crudeza de esta secuencia en el filme animado se debe a que el autor Nakazawa Keiji escuchó a su hija decir *¡Yatta!* (que es una palabra que transmite emoción positiva) mientras veía una bomba atómica siendo lanzada en una animación de combates de acción. Él esperaba que su hija fuera más sensible a la guerra y a lo que esta engloba¹³¹, y al ver la atracción de los jóvenes hacia las animaciones, decidió adaptar su manga al formato animado de cine, y mostrar la

¹³⁰ Okazaki Steven (Productor) y (Director), 2007, *White light/Black rain: The destruction of Hiroshima and Nagasaki* (Documental), Estados Unidos, HBO.

¹³¹ Edwards, M., *"The atomic bomb in the Japanese cinema"*, Estados Unidos, McFarland & Company, 2015, p. 111.

realidad y el sufrimiento que propiciaron las bombas; en específico la bomba atómica *Little Boy*.

En el documental previamente mencionado, Shigeku Sasamori, Sakue Shimohira y Sunao Tsuboi, sobrevivientes de la bomba atómica, mencionan el resplandor de las primeras escenas de la secuencia. (Los japoneses lo llaman *pika-don*, onomatopeya que sirve para describir la explosión, ya que no tenían una palabra para ello: *pika* significa brillante, o luz; y *don*, el sonido de la explosión). Comentan que el pika-don los cegó, y que posteriormente la onda expansiva calorífica los arrojó a varios metros. Por su parte, otro sobreviviente llamado Katsuji Yoshida menciona que salió volando cuarenta y cinco metros, atravesando un campo y una calle, hasta llegar a una plantación de arroz.

En el mismo documental, el doctor Shuntaro Hida comenta que él vio la explosión desde un punto seguro. Dice que en primer lugar se formó un círculo o anillo de fuego; en segundo lugar, una nube blanca que se iba expandiendo rápidamente hasta a tocar al anillo; en tercer lugar, ésta se transformó en una columna o bola de fuego que crecía hacia arriba, formando el hongo.

Sakue Shimohira comenta: “Me desperté y vi a mi alrededor algo increíble: personas con los ojos colgando y personas completamente quemadas, que tenían la piel destruida y les colgaba del cuerpo [...] Había gente sin brazos, sin piernas, con los intestinos afuera. Una señora cargaba un bebé, el bebé no tenía cabeza”. Katsuji Yoshida dice: “Hubo gente con el cerebro de fuera. Cerca del punto de impacto había cuerpos carbonizados, tanto que estaban irreconocibles”. Por otro lado, Hideko Tamura, también sobreviviente, para una conferencia en la Universidad del estado de Oregon comenta: “El poder del viento sopló en una dirección, volvió y generó una fuerza a su regreso que succionó órganos, globos oculares e intestinos de las personas. En él estaba la radiación que penetró hasta la médula de nuestros huesos [...] buscaba a mi madre, no la podía encontrar, ¿saben que pasó? Había sombras donde la gente se había evaporado, yo tenía fragmentos de vidrio en todo mi cuerpo, pedía ayuda, “*Ayúdate a ti misma*” me dijeron. Me senté y me di cuenta que fue el final de mi infancia”¹³².

¹³² <https://www.youtube.com/watch?v=ikaZ-kWgre4>

Las escenas que se analizan en esta primera secuencia claramente ejemplifican el sufrimiento de los habitantes. Al ser Japón un lugar lejano, las declaraciones de los sobrevivientes no llegan fácilmente; sin embargo, a través de la animación la sociedad mundial puede ser más empática con el tormento vivido en esos minutos de la detonación de las bombas atómicas. Esa es la razón de la crudeza de tan lamentables y veraces imágenes.

Continuando con la historia, Gen despierta y ve una escena terrible (*Il. 108*). Cree que está soñando ya que ve todo destruido, así que va a su casa, donde encuentra a su mamá embarazada tratando de levantar una viga que presionaba los escombros. Bajo éstos estaba su papá, su hermana mayor y su hermano menor. El fuego y la pesadez de las vigas no permitían que la familia salga, por lo que Daikichi, el papá, comenta que es mejor que ellos se vayan y los dejen ahí. Ordena a Gen retirarse con su madre, Kimie, la cual tiene un colapso nervioso después de dejar a su familia morir quemada. Más adelante, y en medio del caos, la madre entra en labor de parto, recibiendo Gen a su hermana bebé. En ese momento él recuerda a su padre y sus hermanos y rompe en llanto, mientras la madre levanta a su bebé y le dice: “Mira. Esta guerra mató a tu padre, recuérdalo”. Después empieza a llover, pero se dan cuenta que las gotas son de color negro (una voz en off narra que la lluvia radioactiva tenía polvo, detritos y radiación, como resultado de la explosión), a la vez que observamos escenas de los heridos con la piel colgando. (*Il. 109*)

Gen y su madre tratan de dormir, pero los lamentos de la gente se lo impiden. Los sobrevivientes les piden agua, y Gen y su madre los auxilian; sin embargo, las personas la toman y casi inmediatamente mueren. Pasan tres días, y Gen y su madre no han comido nada. La bebé necesita leche, así que Gen se aventura a encontrar comida para su madre. Después ve a unos niños con bolas de arroz que le dicen que los soldados las están dando. Al llegar al lugar donde se encuentran los soldados se impresiona, pues ve cómo llenan camiones de gente quemada. Encuentra una gorra de bombero y se la pone mientras dice: “esos soldados son muy crueles. están tratando a esa gente como si fueran bolsas de basura, es como si nunca hubieran vivido, quizá así sea el infierno”. Posteriormente regresa triste y sin comida. Por su parte, la madre va a un bosque donde hay mucha gente herida,

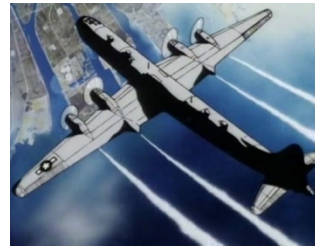
y está buscando a otra madre que pueda amamantar a su hija, encontrándola al final.



Il. 97 Gen y amiga viendo el avión.



Il. 98 Avión estadounidense volando sobre Hiroshima.



Il. 99 Enola Gay



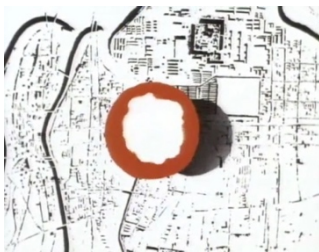
Il. 100 Hiroshima en la mira.



Il. 101 Soldado estadounidense.



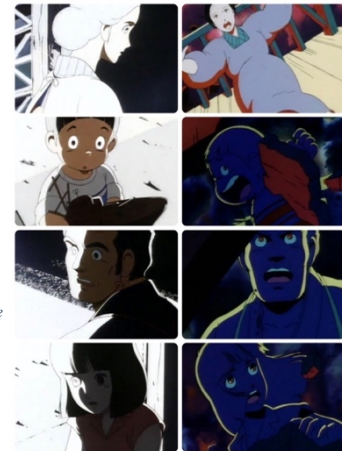
Il. 102 Soltando la bomba.



Il. 103 Detonación de la bomba Little boy.



Il. 104 Hora de la detonación.



Il. 105 Momento de la detonación para la familia de Gen.



Il. 106 Escenas de los habitantes antes y durante la explosión de la bomba atómica





Il. 107 Escenas comparativas de los lugares antes y durante la explosión de la bomba atómica



Il. 108 Sobrevivientes



Il. 109 Kimie y su hija reciben comida.

4.4.2 Análisis: Efectos de la bomba

La segunda secuencia a analizar comienza en el minuto 51:10 al 53:31.

La secuencia comienza con un paneo que muestra la destrucción del lugar. La puesta en escena muestra árboles quemados, estructuras de casas derruidas, cables colgando y tierra (*Il. 110*). En voz en off se escucha el siguiente diálogo de Gen: “Todos están muertos, todo desapareció”. Al inicio está un gran plano general, para que después aparezca Gen en primer plano sobre la rama de un árbol, mientras en segundo plano aparece un soldado temblando, con las manos sobre su pecho. Gen le dice: “¿Cómo es que estas temblando, cuando hace tanto calor? ¿Estás enfermo o algo así?”. El soldado responde: “Tengo frio, debo haberme resfriado por la lluvia”.

En un plano general, el soldado camina entre los escombros de fondo (*Il. 111*). Gen le dice que se mojó los pantalones, a lo que el soldado lleva las manos a su trasero y ve en un plano detalle sus manos cubiertas de sangre (*Il. 112*). En la siguiente escena, en una toma contra picada se ve al soldado en primer plano y a Gen en segundo plano. El soldado dice que debió haberse sentado en algo lleno de sangre, y se quita su gorro para secarse el sudor. A esto Gen comenta que alguien le hizo agujeros en el cabello, haciendo que el soldado se enoje y le grite a Gen, cuando de repente se da cuenta que el chico no mentía. En una escena de plano medio, está el soldado tocándose la cabeza y al mismo tiempo se tira mucho cabello (*Il. 113*), cuando repentinamente, en un plano general, el soldado se arroja al suelo para vomitar sangre. Gen baja del árbol y le pregunta si necesita ayuda, mientras el soldado se retuerce de dolor (*Il. 114*). En un plano medio corto está el rostro de Gen asustado por la situación y pidiendo auxilio (*Il. 115*). Después en un plano general Gen trata de cargar al soldado, pero le resulta imposible por su peso (*Il. 116*). En un plano detalle, Gen está haciendo un agujero en una lámina, a la cual amarra un lazo. Finalmente, en un plano general con una cámara picada, Gen pone al soldado sobre la lámina. No hay sonido en esta última escena. (*Il. 117*)

En un gran plano general y con un *travelling* seguimos a Gen arrastrando al soldado y en busca un hospital. En primer plano se ven pedazos de madera quemadas; en segundo plano se encuentran Gen y al soldado; y en tercer plano, se

ven restos de una casa destruida (*Il. 118*). Gen llega a un edificio asignado a la Cruz Roja.

En una escena en picada aparecen muchos heridos tirados en el suelo quejándose de dolor. Dentro del lugar un doctor le comenta a una enfermera que sólo atienda a aquellos que tengan posibilidad de recuperación, ya que ya no queda medicina, y que se encargue de aislar al resto. En ese momento llega Gen con el soldado y pide que alguien lo revise. Acto seguido, en un plano medio y picado, está el doctor revisando al soldado, mientras le pregunta a Gen si éste estuvo vomitando sangre y quejándose de frío (*Il. 119*), a lo que, en un plano americano, Gen asiente contento, esperando que el doctor sepa qué le sucede. El doctor responde: “No hay necesidad de ocultarlo, el soldado está muerto”. En un primer plano se deja ver al doctor usando un tapabocas y diciendo: “Qué Dios nos ayude, ¿Es posible que una sola bomba haya causado todo esto?”.

En un cambio de escena se muestra a un Gen sorprendido en un plano americano (*Il. 120*), sudando y con un fondo iluminado de blanco. Es hasta este momento que se escucha el sonido extradiegético de un piano tocando, ya que toda la secuencia había sido sonorizada hasta ese momento con sonido ambiental.

Como dice el doctor que aparece en la película, éstas fueron reacciones del cuerpo a la radiación de la bomba atómica. Por mucho tiempo fue ocultada la reacción a corto y largo plazo que podría tener este tipo de nueva arma. Por esta razón en países de Occidente, así como en los países vecinos involucrados, e incluso en el mismo Japón, es tan desconocido el tema. Hasta épocas recientes, con la globalización y el internet, se empezó a saber más detalladamente sobre el tema de la radiación y sus efectos.

Para comprender la destrucción, consecuencias y secuelas que pudo haber dejado las detonaciones, es esencial saber cómo está estructurada una bomba atómica; en específico *Little Boy*, la cuál fue lanzada sobre Hiroshima.

Según un video explicativo de la BBC¹³³, la bomba estaba cargada de átomos. La estructura del átomo cuenta con neutrones sin carga y protones de carga positiva en su núcleo, así como electrones circundándolo. El núcleo está cubierto

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=6kQ0oCfV43I>

de una masa de energía que lo mantiene unido, y cuando ese núcleo se separa, se crea una ruptura de fisión; de aquí el nombre de fisión nuclear, que deriva en una liberación de energía. La fisión se logra al lanzar un neutrón contra un núcleo, siendo los núcleos de Uranio 235 los más eficaces a ser separados en fisión.

Para llegar a una magnitud de destrucción como la que se vio en Hiroshima, se necesita usar la fisión en cadena. Esta sucede cuando un núcleo absorbe un neutrón, y se divide en masas iguales; pero al dividirse, se liberan neutrones, que a su vez son absorbidos por otros núcleos, creando la fisión en cadena.

La bomba *Little Boy* usó Uranio 235, mientras que *Fat Man* usó plutonio 239 para hacer la fisión. Lawrence Johnston, en el documental previamente mencionado, explica el mecanismo usado en la bomba, en el cual se introduce un proyectil de uranio en un cilindro hueco, estando cada proyectil a punto de detonar, y que al tener contacto se producía la reacción en cadena que generaba la explosión.

Dentro de *Little Boy* había una carga de sesenta y cinco kilos de uranio 235, calculándose que solo se fisiónó un poco más del 1%, equivalente a quince mil toneladas de TNT. La bomba pesaba cuatro mil cuatrocientos kilogramos y medía tres metros de largo y setenta centímetros de altura, mientras que *Fat Man*, la bomba que se usó en Nagasaki, pesaba cuatro mil quinientos sesenta y cinco kilogramos, y medía tres y medio metros de largo y 1.2 metros de altura. Esta bomba tenía un sistema diferente de detonación, pues se usó una implosión interna para detonar los seis kilos de plutonio 239, equivalente a veintiún mil toneladas de TNT; sin embargo, solo logró fisiónarse un kilo.

Como consecuencia de las bombas se liberaron al ambiente rayos Gamma, neutrones y rayos X, que atacan a lo que se encuentre a su paso. En el caso de los humanos, estos rayos destruyen las células por su radiación, como en Hiroshima, que fueron letales para las personas que se encontraban a 600 metros dentro del punto cero, según el reportaje de la BBC¹³⁴.

¹³⁴ Serrano, C. (2020), "*Hiroshima y Nagasaki: cómo fue el "infierno" en el que murieron decenas de miles por las bombas atómicas.*", BBC News Mundo. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <https://www.bbc.com/mundo/resources/idt-67d6f259-8dcb-480e-94c3-b208e8f279a2>

Según la Agencia Internacional de Energía Atómica¹³⁵, la energía radioactiva que puede hacer cambios a nivel atómico se llama radiación ionizante. Esta se mide de varias formas: cuando un objeto emite radiación debido al deterioro de sus átomos inestables, se mide con una unidad llamada Becquerel (Bq); para medir la energía radioactiva que una persona absorbe, se mide con Greys (Gy); y para medir el nivel de los efectos de la radiación en el cuerpo y salud en los organismos, se mide en Sievert (Sv). Mientras más cantidad de Sv se absorba, más riesgo tiene el cuerpo de dañarse. (Como ejemplo, una persona absorbe de manera natural 2.4 mili Sv al año. Al momento de la explosión, las personas que estaban a 1.6 kilómetros del epicentro de la detonación, absorbieron 360 mili Sv)¹³⁶.

El daño que la radiación hizo a los cuerpos fue inaudito. El doctor Shuntaro Ida, en el documental *White Light/Black Rain: The Destruction of Hiroshima and Nagasaki*¹³⁷, comenta que las personas que habían sobrevivido, y que pensaban que se iban a recuperar, desarrollaron la *enfermedad de la bomba atómica*. Algunos efectos que a corto y largo plazo producía la radiación y que en su momento no se sabían, fueron narrados a largo plazo por los sobrevivientes. Por ejemplo, Kyoko Imori comenta que, aparentemente, por fuera estaban bien. Explica que se sentía letárgica, y tuvo fiebre alta que ningún tratamiento bajaba. Sakue Shimohira perdía partes de su cabello, y sufría de hemorragias (crecían manchas moradas en su piel). Satoru Fukahori, otro sobreviviente, comenta que constantemente se desmayaba y perdía la consciencia. Por otro lado, a Senji Yamaguchi le sangraba el ano y las encías, su hígado se hinchó y los riñones le dejaron de funcionar, justo como el soldado que Gen ayuda y lleva a la Cruz Roja, durante esta segunda secuencia.

En el documental se dice que científicos estadounidenses y japoneses establecieron en 1947 un comité de víctimas de la bomba atómica, donde encontraron que a los sobrevivientes les podría esperar una alta incidencia de cáncer, en particular leucemia, además de defectos de nacimiento, abortos, y

¹³⁵ https://www.youtube.com/watch?v=qwGqR-m_0Z8

¹³⁶ Greshko, M. (s.f.). "*Hiroshima's Radiation*", Inside Science. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <https://www.insidescience.org/sites/default/files/hiroshima-radiation.pdf>

¹³⁷ Okazaki steven (Productor) y (Director), 2007, "*White light/Black rain: The destruction of Hiroshima and Nagasaki*" (Documental), Estados Unidos, HBO.

menopausia precoz. Los efectos causaron la muerte de ciento sesenta mil personas, resultados que fueron ocultados por mucho tiempo, ya que al inicio se reportó que las bombas producían una cantidad muy baja de radioactividad. Sin embargo, los estadounidenses obligaban a las personas y niños a ser examinados y a estar desnudos en salones llenos de gente, además de que no les daban tratamiento.

Todas las escenas de esta secuencia están concebidas desde una vivencia personal, o un sufrimiento que el autor Nakazawa Keiji pudo observar en los sobrevivientes, ya que la explosión no fue sólo el punto de sufrimiento más alto; de hecho, es discutible que las personas que murieron en el acto, por las explosiones o en los días siguientes fueron afortunadas, ya que no sufrieron de los efectos de la radiación que lentamente comía a los sobrevivientes. Como comenta Sakue Shimohora: “A pesar de haber sobrevivido, no podíamos vivir ni morir como seres humanos”.

Continuando con la historia, Gen sale de la Cruz Roja (*Il. 121*) y se va llorando. Se recuesta en costales de arroz quemados, buscando desesperadamente arroz sin quemar. Lo encuentra y, junto con unos camotes, los lleva a su madre.

En ese momento nombran a su hermana Tomoko, y de alegría, Gen se quita el gorro que traía puesto. Su madre, asustada, le dice que tiene hoyos en el cabello. (*Il. 122*) Gen comienza a llorar y en un flash back, recuerda las palabras del doctor con el soldado.

Gen dice que no quiere morir, como lo vimos en el tercer capítulo¹³⁸, mientras una voz en off narra que, después de la detonación de la segunda bomba atómica *Fat Man* sobre Nagasaki, el gobierno japonés anunció la rendición del país a través de las radios. Durante esta declaración, se ve a Gen completamente calvo desenterrando los cráneos de su familia. (*Il. 123*) Gen, su madre, y su hermana bebé, se van a vivir a una casa improvisada donde encuentran a un niño tratando de robar su arroz, de nombre Ryuta Kondo. Gen y su madre se sorprenden, pues se parece a Shinji, su hermano menor fallecido. Ryuta dice que perdió a su familia en el bombardeo, así que Gen y su madre, Kamie, lo adoptan como parte de la familia. (*Il. 124*)

¹³⁸ Infra, página 127.

Tomoko necesita leche y se nota enferma, así que Gen y Ryuta salen a buscar trabajo para poder comprar leche. Un señor adinerado los contrata para hacer algo por diez yenes, los lleva a su casa, y ahí dos niñas que los veían comentan entre ellas que Gen y Ryuta se irán, así como los demás niños que fueron previamente.



Il. 111 Destrucción de la ciudad.



Il. 110 Encuentro de Gen y soldado.



Il. 112 Sangre en manos del soldado.



Il. 113 El soldado se da cuenta que se le está cayendo el cabello.



Il. 114 Soldado con dolor.



Il. 115 Gen pidiendo ayuda.



Il. 116 Gen ayudando a soldado.



Il. 117 Gen haciendo una carreta improvisada.



Il. 118 Gen arrastrando al soldado.



Il. 119 Gen en centro de la Cruz Roja.



Il. 120 Gen asombrado por las palabras del doctor.



Il. 121 Gen triste y pensativo.



Il. 122 Gen se da cuenta que se cae el pelo.



Il. 123 Gen recoge los cráneos de su familia.



Il. 124 Gen, Ryuta y Kimie comiendo.

4.4.3 Análisis: Los Hibakusha

“En la estación del tren, cuando las personas me vieron la cara quemada, todas se horrorizaron y no tuve el valor de mirarlas a ellas, lo que hice fue mirar para abajo y llorar. Me escondí en un rincón hasta que llegó el tren, lloré los 90 minutos que duró el viaje”.

Katsuji Yoshida, sobreviviente de la bomba

La última secuencia que se va a analizar dura del minuto 1:05:14 al 1:10:14.

En esta secuencia se ejemplifica lo que sufren los *Hibakusha*, un término japonés que significa “*persona afectada por la bomba atómica*” o “*persona bombardeada*”. Viene de la raíz *hibaku*, que significa bomba o bombardear, y *sha*, que significa persona.

Estos sobrevivientes no solamente sufrieron durante las explosiones de las bombas atómicas y de los efectos de la radiación, sino que también sufrieron y sufren de impotencia, miedo, enfermedades, culpa y discriminación, ya que no pueden vivir una vida digna. La profesora de Psicología de la Universidad de Hiroshima, la cual ha estudiado la salud mental de los Hibakusha, comenta que: “*...hay muchos Hibakusha que son narradores sociales, pero no son capaces de contarle su propia historia a sus hijos.*”¹³⁹.

Según la Ley de socorro para sobrevivientes de bombas atómicas de 1994, hay tres categorías de Hibakusha: en primer lugar, los sobrevivientes expuestos directamente a la bomba nuclear; en segundo lugar, los sobrevivientes que estuvieron en el radio de dos kilómetros de la zona cero durante las dos semanas siguientes a las detonaciones; y en tercero, quienes descienden de las anteriores dos categorías¹⁴⁰.

¹³⁹ Serrano, C., (2020), “*Hiroshima y Nagasaki | La dramática vida de los hibakusha, los sobrevivientes de las bombas atómicas que luego sufrieron miedo, culpa y discriminación*”, BBC News Mundo. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53675074>

¹⁴⁰ (s. a.), (2020), “*Quiénes son los ‘hibakusha’ y por qué hay que seguir estudiando Hiroshima y Nagasaki*”, Sputnik Internacional. Recuperado el 06 de septiembre de 2021 de <https://mundo.sputniknews.com/20200805/quienes-son-los-hibakusha-y-por-que-hay-que-seguir-estudiando-hiroshima-y-nagasaki-1092325722.html>

Al inicio de la secuencia, se manifiesta que varios niños estuvieron en el lugar antes que Gen y Ryuta. En una toma general desde el interior, podemos ver una puerta tradicional con una pantalla de papel que es alumbrada desde afuera, donde aparecen las sombras del señor y los niños, así como una gran cantidad de moscas. Ellos abren la puerta y se tapan la nariz por el olor (en esta escena, los personajes tienen un resplandor en sus espaldas, dando a entender que la habitación se encuentra en oscuridad [//. 125]). Muestran planos detalles de comida, como arroz o pescado infestados de moscas, así como una mano y posteriormente un pie que supura, llenos de gusanos blancos y moscas rondando, así como una cabeza vendada con gusanos. (//. 126)

En un plano americano el señor de la casa habla: “Seiji, encontré otros chicos para que te cuiden, pídeles lo que quieras, les pague suficiente” (//. 127). El hombre recostado responde: “Espera, Eizo”, ante lo cual, el señor de la casa huye. Después el hombre vendado le grita que quiere hablar con él solo un poco y al final, en un primer plano le grita “¡Hermano!” (//. 128). Gen y Ryuta salen a vomitar debido al olor de la habitación, y se ven unas niñas en primer plano riéndose a escondidas, diciendo que sabían que harían eso y que pronto se irán de ahí. Gen y Ryuta deciden continuar con el trabajo, ya que con el dinero pueden comprar leche para la bebé. En eso Seiji en un primer plano les grita de manera despectiva: “Ey, buitres, quítenme estos gusanos y limpien todo esto, ¡ahora!”. A pesar de la ofensa, Gen y Ryuta parecen estar contentos cuando aceptan la encomienda (//. 129). Esta es una actitud que podría considerarse normal en el comportamiento de un Hibakusha.

En un artículo publicado para BBC News Mundo¹⁴¹, el investigador Hibiki Yamaguchi, del Centro para la abolición de armas nucleares de la Universidad de Nagasaki, comenta que a los sobrevivientes los hizo sentirse inestables e intranquilos, por saber qué pasaría con su futuro, además de que el miedo marcó su salud mental y emocional. Debido a esto es posible que varios sobrevivientes, como el adulto llamado Seiji, que se muestra en esta secuencia, haya adoptado una actitud hostil.

¹⁴¹ *Ibidem*

En un plano general y entre sombras marcadas, se ve a Gen quitándole los gusanos de la pierna a Seiji, y se ve a Ryuta barriendo la sala (*Il. 130*) mientras ambos cantan una canción. Más adelante surge una escena en plano americano, donde las niñas se extrañan de que Gen y Ryuta aún no se han ido, cuando repentinamente escuchan una voz femenina que les grita: “Harako, Hakiko, ya les dije que se alejen de su tío. ¿Acaso desean infectarse? Váyanse de aquí”. Más adelante, la esposa de Enzo en un primer plano (*Il. 131*) comenta que está harta de que Seiji siga en la casa, a lo que Enzo responde diciendo que ella debería ser más tolerante, que es su hermano y por lo tanto su responsabilidad. La esposa, en un plano general donde se ven los dos platicando e hincados frente a frente en una habitación amplia, limpia e iluminada, (*Il. 132*) le dice hipócrita, y le confiesa que lo detesta tanto como ella, ya que él no es ninguna maravilla, apesta y luce horroroso. Mientras ella dice esto, se puede ver en primer plano el rostro de Enzo mientras tiembla de enojo. La esposa continua en voz en off, siempre gruñendo y gritando como un salvaje, mientras se muestra a sus hijas, en un zoom in y en contrapicado, que escuchan desde el patio la plática de los padres. La esposa continúa, mientras los vecinos actúan como si la casa estuviera embrujada. “Al menos piensa en tus hijas, será una bendición si se muere de una vez”. En un plano medio, Enzo luce sorprendido.

Estas actitudes de discriminación son las que comentan los sobrevivientes haber sufrido. En el documental anteriormente mencionado, Katsuji Yoshida, después de su experiencia en la estación de tren, comenta que nunca más quiso salir de su casa, ya que tenía la mitad del rostro quemado. Comenta que le dijo a su mamá que prefería morir. Yasuaki Yamashita, a los seis años, sufrió por las explosiones en la ciudad de Nagasaki, aunque al contrario de los casos anteriores aquí mencionados, él salió sin heridas. Sin embargo, se le manifestaron los efectos de la radiación hasta que se graduó de la preparatoria, pues comenta que, en esa época, y justo cuando empezó a trabajar, también empezó a tener problemas de salud: tenía anemia, y se desmayaba. Él comenta que el problema principal consistía en la discriminación que los Hibakusha empezaron a sufrir, pues la gente no los quería cerca ya que decían que tenían una enfermedad contagiosa y que

debían aislarlos. Fue en ese momento, por la enorme discriminación que vivía, que el señor Yamashita pensó en salir de Japón a un lugar donde nadie supiera que era un sobreviviente, por lo que en el año 1968 emigró a México donde hasta hoy en día reside¹⁴².

En la escena siguiente Seiji pateo a Gen, mientras se observa un pie vendado en plano detalle, y en el fondo se ven líneas de movimiento. Posteriormente, Gen cae al piso y le pregunta por qué lo golpeó (*Il. 133*). Seiji se encuentra en un segundo plano, a la vez que, en primer plano, vemos la espalda de Gen. (*Il. 134*) Seiji dice que Gen le quiere arrancar la piel, a lo que Gen comenta que él solo trata de ser cuidadoso. De nuevo Seiji lo pateo y le repite que tenga más cuidado. En ese momento, Ryuta entra a escena y se enoja, diciéndole a Seiji que lo ahorcará, calmándolo después Gen. Seiji en un plano general le dice buitre a Ryuta, y le manda a que le dé un libro gris. Ryuta se enoja y quiere golpearlo, pero Gen lo detiene de los brazos, comentándole que recuerde el pago, haciendo que los dos niños se calmen. Amablemente Ryuta le da el libro gris a Seiji, y éste lo tira de nuevo. Acto seguido, en un primer plano se muestra el rostro enojado de Ryuta, para pasar a un plano general donde Ryuta recoge el libro y se lo da de nuevo. Al mismo tiempo, Seiji pide agua porque está sediento, vuelve a tirar el libro al suelo y le pide que lo levante. (*Il. 135*)

Aparece Gen enojado en un plano general y de pie en la entrada de la habitación. Trae un vaso con agua en la mano derecha, y le indica a Ryuta que deje el libro en el suelo, a lo que Ryuta en un plano americano dice que ya no van a ganar los diez yenes. En ese momento Gen entra a escena y le derrama el agua sobre la cabeza de Seiji (*Il. 136*). Después le da una cachetada. En plano detalle se ve la mano de Gen cuando le da una segunda cachetada, además que, también en un plano detalle, el vaso cae al piso (*Il. 37*). Ahí es cuando aparece Gen en un plano medio decir a Seiji que es un mocoso a pesar de que es un adulto. “Ahora sé porque lo dejaron”, dice Ryuta. “Renunciamos”, agrega Gen, y ambos se alejan hacia la puerta. En este momento surge la mano de Seiji en primer plano, y en voz en off se le escucha decir que esperen, para posteriormente en un plano medio corto, ver a

¹⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=jizwCrw WEU&t=207s>

Seiji con los ojos llorosos y diciendo: “Cuando uno está sin contacto humano, como yo lo he estado, agradeces cualquier cosa, hasta una cachetada. Es curiosa la manera en que la gente cambia. Mi hermano y su familia solían quererme mucho antes de que la bomba me hiciera esto, ahora ellos me abandonaron aquí para que muera”. En escena se hace un close up lento hacia el ojo lloroso de Seiji, y se escucha una música melancólica de fondo. Seiji continúa: “Mis únicos visitantes eran las personas a las que mi hermano les pagaba para que me cuidaran, y ninguna de ellas duraba mucho. Ustedes fueron los únicos que me trataron mejor, no me trataron como un loco o como un cadáver, me trataron como un ser humano y se los agradezco”. En la lágrima de su ojo izquierdo, se nota el reflejo de Gen y Ryuta.(*II. 138*). A esto, Gen le dice a Ryuta que le vaya a decir a su madre que se quedará más tiempo trabajando; y después, en un plano medio corto, Gen le dice a Seiji que no llore, que la única cosa que le hará sentir mejor es si ríe un poco. En un plano general se ven a los dos personajes en segundo plano, mientras Gen le empieza a hacer cosquillas a Seiji, haciendo que éste ría. La escena entra un fundido (*II. 139*).

La depresión por causa de la discriminación es un signo que se ve frecuentemente en los Hibakusha, ya que lidian con varios sentimientos: la culpa, el odio, la tristeza y la impotencia, visibles en el personaje de Seiji. Con respecto a estos sentimientos, la sobreviviente Etsuko Nagano comenta que ella convenció a sus hermanos, junto a sus padres, de quedarse en la ciudad de Nagasaki como familia después de las detonaciones. Pocos meses después, todos murieron debido a la enfermedad de la bomba atómica (radiación); aunque, por supuesto, ellos no sabían qué era, así que la señora Nagano empezó a sentirse culpable hasta llegar a querer cometer suicidio. Otro caso es el de la hermana de la señora Sakue Shimohira, mencionada anteriormente, pues su hermana le dejó de hablar y, a pesar de que tenía el apoyo moral de la señora Shimohira, su hermana se lanzó a un tren y perdió la vida. Poco después la misma señora en su juventud trató de hacer lo mismo. La señora Shimohira comenta: “en ese momento me di cuenta que hay dos tipos de corajes: el coraje de morir, y el coraje de vivir. Mi hermana tuvo el coraje de morir, ¿yo? Yo escogí el coraje de vivir, aunque esté sola, aún quiero vivir”.

El miedo es algo con lo que viven los hibakusha desde la fatídica detonación. La doctora Luli van der Does, profesora en el Centro para la Paz de la Universidad de Hiroshima¹⁴³, comenta los efectos de la bomba en los sobrevivientes: “Algunos no pueden comer pescado seco porque les recuerda el olor a los cuerpos quemados”; “Algunos tuvieron que huir de su ciudad para nunca volver”; “Otros no pueden comer pepinos ya que esta verdura era lo único que podían usar para curar sus heridas en caso severos”; “No pueden cruzar puentes ni ver ríos porque recuerdan los cadáveres flotando”.

La soledad es una sombra que persigue a los hibakusha. La sociedad nunca estuvo preparada para afrontar y convivir con los sobrevivientes, y estos se volvieron intocables y rechazados, por lo que tuvieron que volver a sus ciudades en ruinas y tener que soportar la ocupación americana y ver constantemente en las calles a gente de aquella nación que destruyó sus vidas. La señora Shimohira comenta que les gritaba: “¿Por qué mataron a mi familia?, ¿por qué merecían morir?”. Los soldados, al no saber japonés nunca le dieron una respuesta y se limitaban a sonreír.

El sobreviviente Senji Yamaguchi comentó que el gobierno no hizo nada para ayudar a los hibakusha, por lo que ellos formaron un grupo para exigirle al gobierno japonés (el cual había iniciado esta guerra) que se hiciera responsable de los daños en ellos y en la ciudad. Casi paralelamente, Estados Unidos llevaba a su continente a catorce jóvenes víctimas de Hiroshima para hacerles cirugías plásticas como parte de un show de televisión llamado *This is your life* en mayo de 1955, en el que presentaban de manera dramática y manipuladora las historias de los afectados junto con la del capitán Lewis con el supuesto fin de estrechar lazos y perdonar. Shigeku Sasamori, una de las 14 chicas que estuvo presente en el programa, narra que al ver al capitán Lewis lloró porque no sabía si de verdad él se sentía mal sobre lo acontecido. Las jóvenes obtuvieron las cirugías y posteriormente regresaron a Japón para vivir como hibakushas.

Los hibakushas actualmente no pueden decir que son sobrevivientes porque son discriminados. No pueden conseguir empleo o pareja por el riesgo de tener hijos

¹⁴³ <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53675074>

con deformaciones; y los que logran establecer una familia siguen en un constante temor de transmitir la radiación a sus hijos o a sus nietos, a quienes también le heredan esa discriminación, de acuerdo con Kenti Kitagana en una entrevista para Cadenaser¹⁴⁴. Es una realidad que Japón trata de ocultar; sin embargo, después de años el gobierno está dando servicios médicos a los hibakusha, aunque no sin hacerlo un poco a regañadientes. El señor Satoru Fukahori comenta que parece que el gobierno espera a que los sobrevivientes mueran para que no tengan que preocuparse de ellos. Hoy en día, los sobrevivientes que eran niños en ese fatídico mes de agosto de 1945 rondan entre los 80 y 90 años de edad.

La historia de Gen y su familia continúa. Después de ayudar a que Seiji se recupere física y emocionalmente, consiguen leche para su hermana, pero es demasiado tarde: la bebé Tomoko muere de desnutrición. La familia llora y la crema. Gen se siente triste y habla junto a un río con Ryuta. Gen está cabizbajo y Ryuta le dice, mientras juega con piedras, que escuchó decir a un hombre que no crecería vegetación en Hiroshima dentro de setenta años. “¿Qué será de nosotros?”, se pregunta. Cambia la escena y los niños aparecen caminando en un plano general. Ryuta le pregunta a Gen si siempre estará triste, y éste responde que al menos ellos viven. En ese momento, la gorra de Gen sale volando y exhibe su calvicie; Ryuta corre tras la gorra y se abalanza contra el suelo. Al levantarla descubre brotes de trigo naciendo, y emocionado le avisa a Gen, quien también se sorprende.

Finalmente la voz en off de Daikichi, el padre de Gen, se escucha. Es un *flashback* de la infancia de Gen, en el que recuerda los plantíos de trigo donde solía trabajar con su padre. Daikichi dice que, como los trigos que crecen, los niños nunca deben darse por vencidos. Regresamos al presente y Gen luce contento mientras observa el brote de trigo. “Mira, papá, ¿puedes verlo?”, dice él.

“Quién dijo que no crecerá nada en 70 años?”, comenta Ryuta bastante feliz, y señala a Gen y le pregunta qué le pasa a su cabeza. Los dos niños se levantan y Gen empieza a tocarse, notando que su pelo ha vuelto a crecer. En un cambio de escena se ve en un gran plano y con música alegre a Gen viendo al cielo. La imagen de su padre se aparece de entre las nubes, y Gen dice: “no te preocupes, padre,

¹⁴⁴ https://cadenaser.com/ser/2011/03/21/internacional/1300671924_850215.html

nunca me rendiré, creceré grande y fuerte, y estarás orgulloso de mi; ya verás”. Después recuerda lo último que habló con su hermano Shinij antes de la detonación de la bomba: los dos hicieron una cita para jugar con un barco de madera en el río, y posteriormente se ve a Gen tallar un barco de madera.

En la escena final están Gen, su madre y Ryuta cerca del río. Gen dice: “Shinji, aquí está tu bote ¿listo? Finalmente vamos a ponerlo en el río como planeamos”. Gen suelta el barco de madera con una vela en su interior. El barco se aleja y en segundo plano están Gen, Kimie y Ryuta contemplándolo. Comienzan así los créditos finales.

Para completar la información como se estableció en el capítulo tercero¹⁴⁵, Estados Unidos se encargó de la restauración de Japón, escribió su constitución y reconstruyó sus ciudades. Se comenta que la reconstrucción de Japón fue predominantemente una empresa estadounidense¹⁴⁶. En su nueva constitución, proclamada el 3 de noviembre de 1946, se liquidaba el militarismo y las estructuras totalitarias, y se restauraban las libertades públicas con el fin de un orden social. El emperador quedaría como un símbolo de unidad sin poder político, y se le daba soberanía al pueblo y a la dieta o parlamento. Se prohibiría la producción de armas y se desmantelaron las bases navales, arsenales e industrias bélicas.

“El pueblo japonés, aspirando sinceramente a una paz internacional basada en la justicia y en el orden, renuncia para siempre a la guerra como derecho soberano de la nación y a la amenaza o al uso de la fuerza como medio para resolver las disputas internacionales. Con el fin de cumplir tal propósito, no se mantendrán fuerzas en tierra, mar o aire ni otro potencial de guerra. No se reconocerá el derecho de beligerancia del Estado”.

Douglas MacArthur¹⁴⁷.

Con respecto a la reconstrucción de las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, la policía de la prefectura de Hiroshima anunció el 30 de noviembre de 1945 que cincuenta y cinco mil edificios habían sido completamente quemados, dos mil

¹⁴⁵ Infra, página 126 de este trabajo.

¹⁴⁶ Tanaka Michiko, “Historia mínima de Japón”, México, Colegio de México, 2011, p. 290.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 294.

doscientos noventa parcialmente quemados, seis mil ochocientos veinte completamente destruidos y tres mil setecientos cincuenta parcialmente destruidos. Con respecto a Nagasaki, mil cuatrocientos noventa y cuatro edificios fueron completamente quemados, ciento cincuenta quemados parcialmente, dos mil seiscientos cincuenta y dos completamente destruidos y quinientos dos mil noventa y uno parcialmente destruidos¹⁴⁸.

La reconstrucción fue por parte del gobierno de la ciudad de Hiroshima y la prefectura de Hiroshima. Primero se reconstruyeron los trenes y tranvías, después de nueve meses se terminó la construcción del sistema de aguas y posteriormente el sistema de alcantarillado y aguas residuales, y para el siguiente año ya se habían reconstruido varias edificaciones, caminos y carreteras. Se construyó el parque memorial de la paz donde se encuentra como recordatorio la Cúpula de Genbaku¹⁴⁹ para nunca olvidar la destrucción y el sufrimiento de la ciudad. Además, en el parque se encuentran dos cenotafios conmemorativos: uno a las más de cien mil víctimas de la bomba atómica y otro a las víctimas coreanas del ataque que fueron más de veinte mil. También está ahí el monumento a Sasaki Sadako, una niña hibakusha que se vio afectada por la “lluvia negra”, lo que le resultó en una severa leucemia. Ella, motivada por una leyenda, hizo mil grullas de origami para pedir un deseo, el cual era recuperarse. Lamentablemente murió a los doce años, pero se le recuerda con una estatua sosteniendo una grulla de origami en el parque de la paz. Se encuentra también el monte conmemorativo donde descansan las cenizas de 70 mil víctimas no identificadas, así como el Museo de la Paz de Hiroshima y la Llama de Paz, la cual nunca se apaga, y que permanecerá iluminada hasta que se haya erradicado la producción de armas nucleares en el mundo.

Las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, así como Nakazawa Keiji y su personificación animada en Gen, se caracterizan por ser constantemente golpeados por las circunstancias. Sin embargo, él y otros hibakushas son reconocidos por la fuerza de voluntad para seguir adelante y enfrentar las adversidades. El espíritu de los hibakusha es memorable por su deseo de vivir, a pesar de ser discriminados en

¹⁴⁸ <https://hiroshimaforpeace.com/en/fukkoheiwakenkyu/vol1/1-19/>

¹⁴⁹ <http://whc.unesco.org/es/list/775>

todos los ámbitos. Como Gen lo hizo con Seiji, ser empático es algo necesario para ellos: comprender lo que vivieron es algo que no se puede concebir, pero la comprensión, la aceptación y el amparo son necesarios para que ellos reconstruyan sus vidas como lo hicieron sus ciudades, incluso a 76 años de las detonaciones de las bombas atómicas.

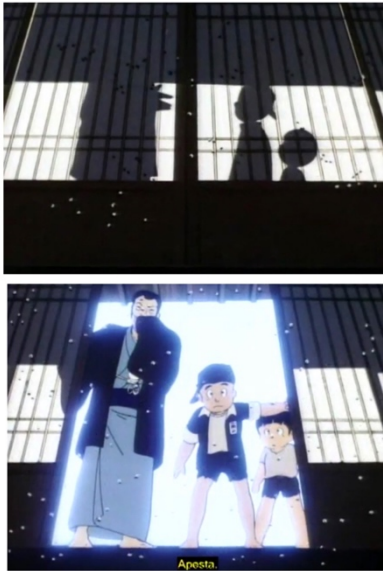
“Para lograr el cambio, cada persona tiene que esforzarse por lograrlo. Soy caricaturista, así que los dibujos animados son mi única arma. Creo que todo el mundo tiene que apelar en cualquier posición en la que se encuentre. ¿No sería bueno si ampliáramos gradualmente nuestra imaginación? Tenemos que creer en esa posibilidad. La duda es muy fuerte, pero tenemos que sentir que el cambio es posible. Inspirarnos a nosotros mismos... Hiroshima también debe cantar cada vez más sobre la dignidad humana”¹⁵⁰.

“Qué la gente comprenda la terrible naturaleza de las guerras y las armas nucleares; ése es mi más sincero deseo”¹⁵¹

Nakazawa Keiji

¹⁵⁰ <https://apjif.org/-Nakazawa-Keiji/2638/article.html>

¹⁵¹ <https://schoolgirlmilkycrisis.com/2012/12/25/keiji-nakazawa-1939-2012/>



Il. 125 Gen y Ryuta ven a Seiji.



Il. 126 Gusano sobre Seiji.



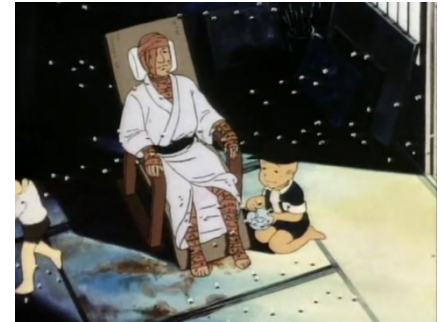
Il. 127 Gen y Ryuta escuchando instrucciones.



Il. 128 Cara de Seiji.



Il. 129 gen y Ryuta vomitando.



Il. 130 Gen quitándole los gusanos a Seiji.



Il. 131 Esposa de Enzo.



Il. 132 enzo y esposa discutiendo.



Il. 133 Seiji patea a Gen.



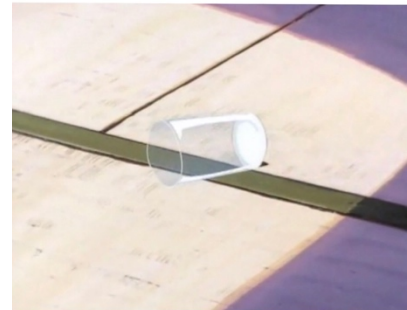
Il. 135 Ryuta le da el libro a Seiji.



Il. 136 Gen enojado le tira agua a Seiji.



Il. 134 Gen y Seiji discutiendo



Il. 137 Gen da cachetada a Seiji.



Il. 138 Seiji llorando frente Gen y Ryuta.



Il. 139 Gen y Ryuta haciendo reír a Seiji.

Los sobrevivientes¹⁵²



Nakazawa Keiji - mostrando su manga "Gen, el descalzo"



Nakazawa Keiji de niño y su madre, también protagonista de "Gen, el descalzo".

Nagano Estuko



Taniguchi Sumiteru mostrando sus heridas a causa de la bomba atómica



¹⁵² Imágenes obtenidas del documental "White light / Black rain: the destruction of Hiroshima and Nagasaki".



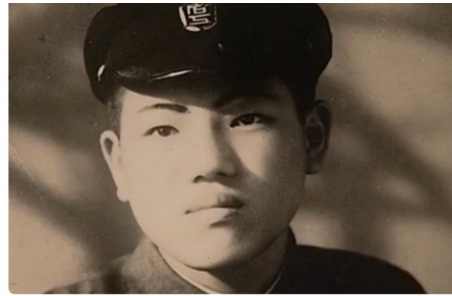
Sasamori Shigeku hablando sobre las múltiples cirugías de reconstrucción facial y en sus manos



Yamaguchi Senji mostrando sus heridas de niño



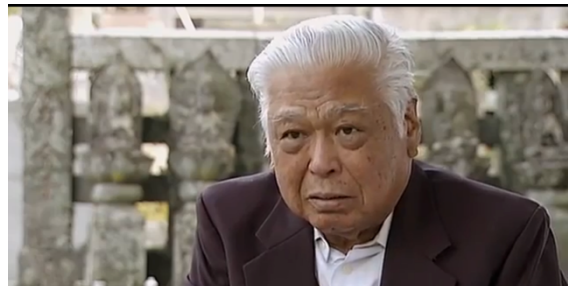
Tanaka Yasuyo y Oka Chiemi



Tsuboi Sunao



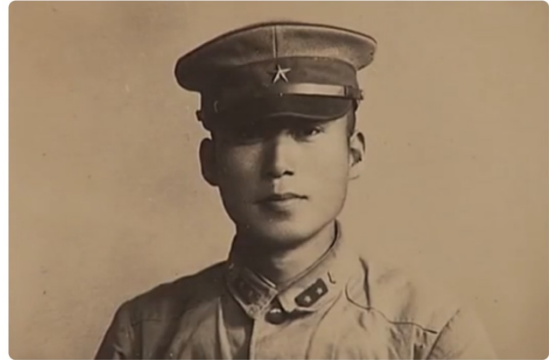
Pan Yeon Kim – Víctima coreana de la bomba atómica



Fukahori Satoru



Yoshida Katsuji mostrando sus heridas



Doctor Hida Shuntaro



Shimohira Sakue – Con la foto de su familia



Imori Kioko

Conclusiones

結論

結論



Conclusiones

Desde cualquier ámbito, el estudio de la guerra es un tema delicado, y con su análisis se obtienen varias aristas y diferentes puntos de vista. En el caso de esta investigación, con las películas analizadas y comparadas se lograron resolver varias interrogantes en conjunto con la recopilación de datos de relevancia histórica y artística, como la historicidad de las cintas, y la veracidad del guion en concordancia con los hechos de guerra. Por esto fue indispensable el estudio del arte y la historia japonesa, pues se necesitaba comprender la situación bélica de Asia, y cómo es representada la ideología del gobierno y el sufrimiento del pueblo tanto en *Momotarō, dios de las olas* como en *Gen, el descalzo*.

Para confirmar o desmentir los objetivos impuestos en esta investigación de tesis se segmentó el análisis de la cultura japonesa en arte e historia, cine japonés, y contexto histórico de la Gran Guerra Asiática, además del análisis y comparación de los hechos con las películas seleccionadas en el capítulo “El cine de la guerra”. A lo largo de la investigación se hizo un estudio complejo en el que los objetivos y la hipótesis fueron confirmados, con excepción de la que habla sobre la veracidad plasmada en el cine propagandístico, el cual falseaba los hechos.

Para corroborar los objetivos, principalmente se realizó un repaso sobre el arte y la historia y la nación nipona, y se comprobó la relación tan estrecha que los japoneses tienen con su arte y a su vez cómo está relacionada con su ideología y su estética. Fue necesario tener consciencia de la evolución del arte desde sus periodos más arcaicos hasta el periodo moderno, y así destacar la manera en la que el arte y la religión estuvieron ligados desde un principio a la mentalidad del japonés, a tal grado de establecer un imperio basado en las anécdotas ancestrales del libro sagrado, *Kojiki*, el cual se leyó en su totalidad para los fines de esta tesis. La civilización japonesa retomó aquel libro para poder demostrar el origen sagrado de la familia imperial Yamato.

Durante el paso del tiempo nuevas formas de arte se crearon o evolucionaron, logrando dar a las personas más formas de expresión hasta llegar a un punto en el que el cambio rotundo se dio gracias a la adquisición de conocimiento

extranjero, el cual fue implementado para la guerra y la creación de tecnología necesaria para desarrollar al país. Con el estudio que se hizo de varios materiales bibliográficos, se comprobó que se mantuvo la identidad japonesa (que en ese momento estaba en construcción, y que durante años y hasta hoy en día excluye a las minorías que viven en el archipiélago) en varios aspectos, como en la política y la sociedad común, la cual desarrolló tipos de arte basados en esta doctrina, como el teatro, el cual tuvo variantes como el Noh o Kabuki. Estas expresiones teatrales llegaron a influir al cine japonés hasta hoy en día; y el cine, al igual que todo tipo de manifestación artística japonesa, aplica conceptos estéticos que son únicos de la cultura nipona, como lo es Wasi-sabii, Mā o Kawaii.

Al adquirir características del teatro, el cine japonés se desarrolló de manera que sus producciones representaban la vida japonesa, tanto que crearon varios géneros derivados de, por ejemplo, los cambios sociales, el impacto de la tecnología, la depresión de la sociedad, la obediencia, y los deseos reprimidos. Con el estudio de los periodos y eras, y con el estudio del contexto bélico durante “La Gran Guerra Asiática”, se constató la relación que los japoneses tenían con la guerra; una relación que fue continua durante toda su historia: primero entre ellos mismos, entre clanes liderados por samuráis y después contra los países y potencias extranjeras, elemento que derivó en un nacionalismo radical que se ejecutó en todos los aspectos de la política y en su cine de propaganda. Cabe reiterar sobre este último que no se pudo ratificar su veracidad, ya que se comparó con los hechos escritos en los libros utilizados como *Historia mínima de Japón* con lo plasmado en el filme *Momotarō, dios de las olas*. Sin embargo, con el resto de los objetivos generales y particulares relacionados al arte, historia y la película *Gen, el descalzo*, éstos fueron corroborados correctamente.

La película *Momotarō, dios de las olas* cumple con todas las características de un filme propagandístico. El gobierno tuvo el control total de la producción de la película debido a la ley “Kokusaku eiga”, que pretendía la manipulación ideológica mediante el producto audiovisual, además de la clara implantación del nacionalismo. En la obra quedan patentes las versiones exageradas de la realidad,

y contiene otros componentes del cine propagandístico como elementos aspiracionales, enaltecimiento de la figura del héroe y deformación del oponente.

En *Momotarō, dios de las olas* se comprobó que el mensaje que quiso mandar la marina hacia los niños japoneses fue el de incentivar el nacionalismo y el respeto a sus figuras de autoridad como a la milicia, los dioses sintoístas y al emperador; todo esto mediante escenas heroicas que enaltecían a los soldados, y tomando como recurso elementos de su arte, como la estética de Mono no aware para transmitir sus ideas, así como la religión y la arquitectura. Sin embargo, la comunicación de esas ideas no tuvieron éxito por dos razones: que los niños ya no estaban en las ciudades debido a los bombardeos, que pocas personas la vieron y que fue estrenada el mismo año en que se acabaría la guerra. Por otro lado, siguiendo la ordenación de J. M Caparrós Lera, *Momotarō, rey de las olas* se puede clasificar como un filme de intencionalidad histórica, ya que tiene la intención deliberada de transmitir una ideología que mezclaba lo religioso con lo político y así llevar las metas de la Constitución Meiji, cuyo fin era establecer el poder japonés en Asia del Este.

La película puede ser clasificada como una interpretación de una ideología, ya que pretende la manipulación masiva a partir de un hecho histórico y así ponerlo como ejemplo para que las nuevas generaciones se sientan orgullosas de los logros de la milicia y marina japonesa. No obstante, esas victorias falseaban los hechos del momento; es verdad que ellos ganaron la batalla de Malasia, pero para el tiempo que se hizo la película, esa victoria pasó inadvertida, ya que los japoneses posteriormente perdieron batalla tras batalla.

El director tomó personajes del folklore cultural japonés para que la audiencia sea más empática con los actos de los personajes del filme y los niños comprendan las intenciones de los animales soldados. Por un lado, en la fábula conocida, Momotarō con la ayuda de animales libera una aldea de los monstruos que la acechan. En la película, Momotarō junto con sus animales (ahora soldados) ayudan a liberar a un país del yugo estadounidense. Las similitudes son claras y la intencionalidad también; sin embargo, la película falló en su cometido de

manipulación y en plasmar los hechos, por lo que en este aspecto las hipótesis y objetivos no fueron alcanzados.

En contraste, *Gen, el descalzo* puede definirse como una película humanista que retrata el sufrimiento de los afectados por la guerra; en específico por la detonación de la bomba atómica *Little Boy* sobre Hiroshima.

Al analizar la película se comprende el porqué de la crudeza de sus temas; como sobreviviente, Nakazawa Keiji transmitió contundentemente su sentir y el de todos los Hibakusha en relación a la bomba y sus efectos. El éxito de su manga y su filme se debe a que hizo un llamado de atención al mundo: hacer reflexionar a la sociedad sobre el uso de armas nucleares, y en específico a la sociedad japonesa de incentivar la comprensión y el cuidado hacia los sobrevivientes. Cabe destacar que el manga y el filme son una lectura o visualización obligatoria para jóvenes japoneses en escuelas secundarias; esto por la constante exigencia que los sobrevivientes le han hecho al gobierno japonés para no olvidar los hechos, por lo que muestra que el propósito de Nakazawa Keiji fue un éxito en todo sentido.

La película nos hace cuestionar varias cosas: ¿las detonaciones de las bombas eran necesarias? ¿Había otra forma de terminar la guerra? ¿Por qué el gobierno japonés se ve tan ajeno a la desgracia?. Y viendo los comentarios de los sobrevivientes: ¿por qué el gobierno no se hizo cargo de los hibakusha? ¿Por qué hay tanta discriminación hacia ellos? Al momento de analizarla en los capítulos anteriores, podemos responder varias de ellas: Japón desde 1937 invadió varios países a la fuerza, causando gran sufrimiento en China y Corea principalmente, y que incluso hoy en día se tiene constatado, por ejemplo, el uso de mujeres de consuelo para los soldados japoneses. También se sabe de la crueldad con la que los soldados trataban a las personas en los países que invadían, pero ¿es comparable ese sufrimiento con el que provocó las bombas nucleares? La respuesta puede ser varias; sin embargo, en ese entonces Japón era un país que no se daba por vencido y que llegaría a las últimas consecuencias, incluso si estaban perdiendo, lo que causaría una crisis mundial. Por otro lado, el gobierno se vio alejado de la desgracia porque el orgullo japonés cayó con su derrota. En la película hay una escena donde los sobrevivientes de las bombas lloran la rendición de

Japón, a lo que la madre de Gen comenta que debió haber sido mucho antes. Quizá el olvido del gobierno hacia los hibakusha se debe a un constante recordatorio de que Japón perdió la guerra, o por la misma razón por lo que son discriminados: por la ignorancia y el miedo.

Esta producción puede ser clasificada como una película de valor histórico y sociológico, ya que es un testimonio de auxilio que nos lleva a conocer el pensamiento de los hibakusha durante las explosiones, y después durante sus efectos y repercusiones a causa de la radiación. La película se ha vuelto indispensable entre las creaciones de respuesta mediática a las bombas nucleares detonadas en Japón y la guerra en general, ya que muestra la barbarie humana; un lado de la guerra que llegó demasiado lejos. Por ende, se concluye que el abandono de estos temas puede resultar en un problema social que causa olvido entre la población joven. Como ejemplo, y a manera de corolario de esta investigación, que pretende abrir la puerta a futuras reflexiones sobre la guerra, en la primera secuencia del documental *White Light/Black Rain: The Destruction of Hiroshima and Nagasaki*, se entrevista a jóvenes japoneses y se les pregunta: “¿Qué sucedió el 6 de agosto de 1945?”. Ellos no saben contestar. Es palpable entonces por qué es necesaria esta investigación y muchas otras discusiones y análisis acerca de este tema: para arrancar del olvido a los jóvenes, y que el mundo tenga siempre presente aquel lado secreto pero crudo de la guerra.

Fuentes de información y consulta

Bibliografía

- Almada, Carlos**, *“México-Japón: a 130 de relaciones diplomáticas”*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2018
- B. High, Peter**, *“The Imperial Screen”*, Estados Unidos, The University of Wisconsin Press, 2003
- Benjamin, Walter**, *“La obra de arte en la época de su reproducción técnica”*, Argentina, Ediciones Godot, 2019
- Botton Beja, Flora**, *“Historia mínima de China”*, El Colegio de México, 2019
- Buckley, Sandra**, *“Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture”*, Estados Unidos, Routledge, 2006
- Buswell, Robert E. Jr.**, Lopez, Donald S., *“The Princeton Dictionary of Buddhism”*, New Jersey, Princeton University Press, 2014
- Carvallo, Dani**, *“Japanese Aesthetics and Anime. The Influence of Tradition”*, North Carolina, McFarland & Company, 2013
- Deal William E.**, Ruppert, Brian, *“A Cultural History of Japanese Buddhism”*, Reino Unido, Wiley Blackwell, 2015
- Edwards, Matthew**, *“The atomic bomb in the japanese cinema”*, Estados Unidos, McFarland & Company, 2015
- Fiske, John**, *“Introducción al estudio de la comunicación”*, Inglaterra, Norma, 1984
- Hane, Mikiso**, *“Breve historia de Japón”*, Madrid, Alianza Editorial, 2000
- Henshall, Kenneth G.**, *“A History of Japan: from stone age to superpower”*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004
- Leiter, Samuel L.**, *“Japanese Traditional Theatre”*, Estados Unidos, Scarecrow Press, 2006
- León Manríquez, José Luis**, *“Historia mínima de Corea”*, México, El Colegio de México, 2013

McQuail, Denis, *“Introducción a la teoría de comunicación de masas”*, Barcelona, Paidós, 2000

Munsterberg, Hugo, *“The arts of Japan”*, Londres, Charles E. Tuttle Co, 1988

Narvaes, Daniel C., *“Historia militar y cine bélico”*, Reino Unido, Createspace independent, 2018

Poolos, J., *“The atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki”*, Estados Unidos, Chelsea House Publishing, 2008

Richie, Donald, *“A hundred years of Japanese film”*, Tokio, Kodansha, 2005

Richie, Donald, *“A Tractate on Japanese Aesthetics”*, California, Stone Bridge Press, 2007

Rodríguez Vázquez, Arturo Guillemaud, *“Diccionario de comunicación”*, México, UNAM, 2015

Sharp, Jasper, *“Historical dictionary of japanese cinema”*, Reino Unido, The scarecrow press, 2011

Tanaka, Tokiyo, *“Kojiki El libro histórico y literario más antiguo de Japón Edición Bilingüe”*, México DF, ITAM, 2018

Vogel, Ezra F., *“China and Japan facing history”*, Londres, Harvard University Press, 2019

Yomota, Inuhiko, *“What is japanese cinema? A history”*, Nueva York, Columbia University Press

Zeami, Fushikaden, *“Tratado sobre la práctica del teatro Noh y cuatro dramas Noh”*, España, Trotta, 1999

Michiko, Tanaka, *“Historia Mínima de Japón”*, México D.F., El Colegio de México, 2013

Shozo, Sato, *“Sumi-e: The Art of Japanese Ink Painting”*, Boston, Tuttle Publishing, 2010

Toshihiko, Toyo Izutsu, *“The theory of beauty in the classical aesthetics of Japan”*, Alemania, Springer Press, 1981

Vives, Javier, *“El teatro japonés y las artes plásticas”*, España, Satori, 2010.

W.G, Aston, *“Nihongi; chronicles of japan from the earliest times to a.d. 697”*, Singapur, Tuttle Publishing, 1997.

Hemerografía

Jeffrey A. Dym, “*Benshi and the introduction of motion pictures to Japan*”, Japan, Monumenta Nipponica Volumen (55), Número 4.

Kitagawa, Joseph M, “*The japanese “Kokutai” (National Community) history and myth*”, History of Religions, Volumen (13), Número 3.

Kunimoto, Iyo, “*La negociación del tratado de amistad, comercio y navegación de 1888 y su significado histórico*”, Revista mexicana de política exterior, Volumen 86

Olga, “*Concept of kokutai as national essence in the foundation of Japan’s imperial subjectness in late XIX-first half or XX century*”, IJASOS- International E-journal of advances in social sciences, Volumen (4), Número 11.

Electrónicas

A fondo. (-). **¿Qué diferencia hay entre fisión y fusión nuclear?**

<https://www.foronuclear.org/actualidad/a-fondo/que-diferencia-hay-entre-fision-y-fusion-nuclear/>

ABC Cultura. (2014). **Para China y Japón, la Segunda Guerra Mundial se inició en 1937.** <https://www.abc.es/cultura/20140531/abci-para-china-japon-segunda-201405301046.html>

Art. (2021). **Edo-Period Japanese paintings.**

<http://research.honolulumuseum.org/EdoPainting/introduction-styles-of-japanese-painting-during-the-edo-period-1615-1868/nanga-painting>

Art Nomura. (-). **Iki** https://nomurakakejiku.com/lesson_lineup/iki

Artículo Clío. (2006). **La historia y el cine.**

<http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm>

BBC News mundo. (2019). **Cristianismo en Japón: los creyentes a los que obligaban a pisotear la imagen de Jesús.** <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50537374>

BBC News mundo. (2019). **Naruhito: ¿qué son los misteriosos Tesoros Imperiales de Japón presentes en la entronización del nuevo emperador?.**

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-48080922>

BBC News mundo. (2020). **Hiroshima y Nagasaki | La dramática vida de los hibakusha, los sobrevivientes de las bombas atómicas que luego sufrieron miedo, culpa y discriminación.** <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53675074>

BBC News mundo. (2020). **Hiroshima y Nagasaki: cómo fue el "infierno" en el que murieron decenas de miles por las bombas atómicas.** <https://www.bbc.com/mundo/resources/idt-67d6f259-8dcb-480e-94c3-b208e8f279a2>

BBC News Mundo. (2021). **Olímpicos de Tokio: las minorías que desafían el concepto de "una sola nación" de Japón** <https://www.bbc.com/mundo/noticias-57908154>

Colección. (2021). **Guernica.** <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>

Cultura. (2015) **Las raíces del primer “boom” cultural japonés: la era del japonismo.** <https://www.nippon.com/es/column/g00284/>

Deep dives. (2018). **A tale of Two Hiroshimas.** <https://www.criterion.com/current/posts/5583-a-tale-of-two-hiroshimas>

El signo. (2021). **El Signo.** <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/SAUSSURE.html>

Etimología de Japón. (2016). **Japón.** <http://etimologias.dechile.net/?Japo.n>

The Art Newspaper. (2019). **Does the imperial collection really include a mirror of wisdom, a sword of valour, and a jewel of benevolence gifted from the gods?** <https://www.theartnewspaper.com/feature/lost-art-the-mysterious-allure-of-japan-s-three-sacred-treasures>

Folios. (2018). **El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas.** <https://doi.org/10.17227/folios.47-7397>

Galerías de arte Barcelona. (2019). **Guía rápida de estética japonesa.** <https://galeriasdeartebaselona.com/estetica-japonesa/>

Heritage of Japan. (2009). **The Yayoi years.** <https://heritageofjapan.wordpress.com/yayoi-era-yields-up-rice/the-advent-of-agriculture-and-the-rice-revolution/who-was-queen-himiko/etymology-of-wa-yamatai-and-nippon/>

Hiroshima for Global Peace. (-) **II Hiroshima Reconstruction Planning.**
<https://hiroshimafortpeace.com/en/fukkoheiwakenkyu/vol1/1-19/>

Human Rights. (2021). **Zainichi: Being Korean in Japan.**
<https://www.Alljazeera.com/features/2018/06/13/zainichi-being-korean-in-japan/>

Inside science. (-). **Hiroshima's radiation.**
<https://www.insidescience.org/sites/default/files/hiroshima-radiation.pdf>

International Relations. (2021). **Extraterritoriality.**
<https://www.britannica.com/topic/extraterritoriality>

Ise Jingu. (2015). **About Ise-Jingu.**
<https://www.isejingu.or.jp/>

Japan Society. (2021). **Declaration of War.**
https://aboutjapan.japansociety.org/declaration_of_war

Japan Today. (2014). **Nippon or Nihon? No consensus on japanese pronunciation of Japan.** <https://japantoday.com/category/features/nippon-or-nihon-no-consensus-on-japanese-pronunciation-of-japan>

Japanese Art. (2021). **Tori.** <https://www.britannica.com/art/Tori-style#ref36747>

Japanese Art. (2021). **Kanshitsu.** <https://www.britannica.com/art/kanshitsu>

Memory of the world. (2003). **Los olvidados.**
<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-5/los-olvidados/>

Ministerio de relaciones internacionales de la República de Corea. (-). **Dokdo, la primera víctima de la usurpación japonesa en la península coreana.**
https://dokdo.mofa.go.kr/es/pds/pomflet_03.jsp

Ministry of Foreign Affairs of Japan. (2019). **Japan-Mexico Relations.**
<https://www.mofa.go.jp/region/latin/mexico/data.html>

Monarquías. (2019). **En Japón aún Vive la leyenda de Jimmu, el emperdor que cayó del cielo hace 2.600 años.** <https://secretoscortesianos.com/2019/03/28/en-japon-todavia-vive-la-leyenda-de-jimmu-el-emperador-que-cayo-del-cielo-hace-2-600-anos/>

Museum Met. (2002). **Yayoi Culture (ca. 300 B.C.–300 A.D.).**

https://www.metmuseum.org/toah/hd/yayo/hd_yayo.htm

Neo Magazine. (2012). **Keiji Nakazawa 1939-2012.**

<https://schoolgirlmilkycrisis.com/2012/12/25/keiji-nakazawa-1939-2012/>

Razón y palabra. (2002). **El castellano en Japón.**

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n27/folsza.html>

RT Sociedad. (2013). **¿Por qué la humanidad siempre está en guerra?.**

<https://actualidad.rt.com/sociedad/view/100724-causas-principales-humanidad-guerra>

Science. (2013). **Lethal aggression in mobile forager bands and implications for the origins of war.**

<https://science.sciencemag.org/content/341/6143/270.abstract>

SER Internacional Crónica. (2011). **Los discriminados hibakusha.**

https://cadenaser.com/ser/2011/03/21/internacional/1300671924_850215.html

Sociedad. (2017). **Trasfondo histórico del actual sistema japonés de nombres de era.** <https://www.nippon.com/es/in-depth/a05403/>

Sputnik. (2020). **Quiénes son los “Hibakusha” y por qué hay que seguir estudiando Hiroshima y Nagasaki.**

<https://mundo.sputniknews.com/20200805/quienes-son-los-hibakusha-y-por-que-hay-que-seguir-estudiando-hiroshima-y-nagasaki-1092325722.html>

Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2019). **Japanese Zen Buddhist Philosophy.**

<https://plato.stanford.edu/entries/japanese-zen/>

The Asia-Pacific journal. (2008). **Barefoot Gen, The atomic bomb and I: The Hiroshima Legacy.** <https://apjif.org/-Nakazawa-Keiji/2638/article.html>

The numbers. (-). **Kimi no na wa (2016).** [https://www.the-numbers.com/movie/Kimi-no-na-wa-\(Japan\)](https://www.the-numbers.com/movie/Kimi-no-na-wa-(Japan))

UNESCO. (1996). **Memorial de la paz en Hiroshima (Cúpula de genbaku).** <http://whc.unesco.org/es/list/775>

Unit of measurement. (2021). **Kiloton.** <https://www.britannica.com/science/kiloton>

United States-China. (2021). **Open door policy.** <https://www.britannica.com/event/Open-Door-policy>

<http://www.aisf.org.jo/~jaanus/deta/w/wayou.html> (Web caída).

Videografía

BBC News Mundo. (06/08/2020). “*Hiroshima y Nagasaki: cómo funciona una bomba nuclear y por qué es tan destructiva*” (video en línea)
<https://www.youtube.com/watch?v=6kQ0oCfV43I>

BBC News Mundo. (08/08/2020). “*Sobreviví a la bomba atómica de Nagasaki y en México empecé a vivir de nuevo.*” (video en línea)
<https://www.youtube.com/watch?v=jizwCrw WEU&t=207s>

IAEAvideo. (23/07/2019). “*Measuring Radiation*” (video en línea).
https://www.youtube.com/watch?v=qwGqR-m_0Z8

RT en Español. (07/08/2019). “*Superviviente de Hiroshima: “Había sombras donde la gente había evaporado”*” (video en línea)
<https://www.youtube.com/watch?v=ikaZ-kWgre4>

Trabis. (27/07/2011). “*Makoto Shinkai Interview*” (video en línea).
<https://www.youtube.com/watch?v=jECqwCrJwEc&list=WL&index=8>

Filmografía

¿**Bailamos?**, Suo Masayuki (Director), 1996, Japón, Daidei, NTN, Hakuhodo, Nihon shuppan hanbai, Altamira Pictures Inc.

¿**Qué olvidó la señorita?**, Ozu Yazujirō (Director), 1937, Japón, Shochiku.

24 ojos, Kinoshita Keisuke (Director), 1954, Japón, Shochiku.

Abashiri, Akinori Matsuo (Director), 1959, Japón, Tōei.

Abrirse paso, Izutsu Kazuyuki (Director), 2004, Japón, Cinequanon.

Akira, Otomo Katsuhiro (Director), 1982, Japón, Akira Committee, TMS, Kodansha, Mainichi broadcasting system, Bandai, Toho.

Amor en la tormenta, Nomura Hiromasa (Director), 1938, Japón, Shochiku.

Arena mojada de agosto, Fuiyta Toshiya (Director), 1971, Japón, Nikkatsu.

Audición, Miike Takeshi (Director), 1999, Japón, Basara pictures, Creators company connection, Omega project.

Barba roja. Kurosawa Akira (Director), 1965, Japón, Toho.

Bosque de opresión: un registro de la lucha de la Universidad de la ciudad de Takasaki (Documental), Ogawa Shinsuke (Director), 1967, Japón, Ogawa Productions.

Canta una canción de sexo, Ōshima Nagisa (Director), 1967, Japón, Sōzōsha.

Carmen viene a casa, Kinoshita Keisuke (Director), 1951, Japón, Shōchiku.

Cerdos y acorazados, Imamura Shōhei (Director), Japón, 1961, Nikkatsu.

Chica grillo, Hamano Sachi (Directora), 2006, Japón, Tantan-sha Company.

Cien años de cine japonés, Oshima Nagisa (Director), 1995, Japón, BFI.

Ciudad de amor y esperanza, Ōshima Nagisa (Director), 1959, Japón, Shochiku.

Ciudad de violencia, Yamamoto Satsuo (Director), 1950, Japón, Daidei.

Club Amateur, Kurihara Kisaburō (Director), 1920, Japón, Daikatsu.

Club tifón, Sōmai Shinji (Director), 1985, Japón, Directors Company.

Conflagración, Ichikawa Kon (Director), 1961, Japón, Daidei.

Cuentos de la luna pálida, Mizoguchi Kenji (Director), 1953, Japón, Daidei.

Desfile fúnebre de rosas, Matsumoto Toshio (Director), 1969, Japón, ATG.

Despedia del arca, Terayama Shūji (Director), 1982, Japón, ATG, Gekidan Himawari, Jinriki Hikoki Sha.

Dogura Magura, Matsumoto Toshio (Director), 1988, Japón, Katsujindo Cinema, Toshiyanky Kaihatsu AG.

E.T. el extraterrestre, Spielberg Steven (Director), 1982, Estados Unidos, Universal Pictures, Amblin Entertainment.

El bosque del duelo, Kawase Naomi (Directora), 2007, Japón, Francia, Celluloid dreams, Centre national du cinema et de l'image anime, Kumie, Visual Arts College.

El club del suicidio, Sion Sono (Director), 2001, Japón, Omega project, toho, Biggubito, For peace, Fyuzu.

El día más largo de Japón, Kihachi Okamoto (Director), 1967, Japón, Toho.

El estudiante de intercambio Chua Swee Lin (Documental), Tsuchimoto Noriaki (Director), 1965, Japón, Fuji Productions.

El frente de batalla para al liberación de Japón: verano en Sanrizuka (Documental), Ogawa Shinsuke (Director), Ogawa Productions.

El funeral, Itami Jūzō (Director), 1984, Japón, Itami Productions, New Century Productions.

El hijo único, Ozu Yazujirō (Director), 1936, Japón, Shochiku.

El intendente Sansho, Mizoguchi Kenji (Director), 1954, Japón, Daidei.

El japonés, Kumagai Hisatora (Director), 1937, Japón, Nikkatsu.

El mundo se hunde excepto Japón, Kawasaki Minoru (Director), 2006, Japón, JDCT, Kadokawa herald pictures, Kodai, River top, The kloclworx, Tornado film, Wedge holdings.

El sacerdote de la oscuridad, Yamanaka Sadao (Director), 1936, Japón, Nikkatsu.

El sonido de la montaña, Mikio Naruse (Director), 1954, Japón, Toho.

El último crisantemo, Mizoguchi Kenji (Director), 1936, Japón, Shochiku.

El viaje de Chihiro, Miyazaki Hayao (Director), 2001, Japón, Tokuma shoten, Studio Ghibli, NTC, Dentsu.

Él y Tokio, Ushihara Kiyohiko (Director), 1928, Japón, Shōchiku.

Elegía de Osaka, Mizoguchi Kenji (Director), 1936, Japón, Daiichi eiga.

En busca de una mujer escritora: Vagando por el mundo del séptimo sentido, Hamano Sachi (Directora), 1998, Japón, Tantan-sha Company.

Entre el cielo y el infierno, Kurosawa Akira (Director), 1963, Japón, Toho.

Es duro ser un hombre, Yamada Yōji (Director), 1974, Japón, Shōchiku.

Escape al amanecer, Kurosawa Akira (Director), 1950, Japón, Toho.

Estar contigo, Doi Nobuhiro (Director), 2004, Japón

Feliz Navidad Mr. Lawrence, Ōshima Nagisa (Director), 1983, Reino Unido, National Film Trustee Company, Antare-Nova, RPC, Oshima Productions, Asahi national broadcasting company, Broadbank investments.

Fresa salvaje, Nishikawa Miwa (Directora), 2003, Japón, Bandai visual company, Engine film, Imagica, TV man union.

Fruta loca, Nakahira Kō (Director), 1956, Japón, Nikkatsu.

Gen, el descalzo, Mori Masaki (Director), 1983, Japón, Madhouse, Gen Productions.

Gojira, Honda Ishirō (Director), 1954, Japón, Toho.

Grotesque, Shiraishi Koji (Director), 2009, Japón, Ace deuce entertainment, Jollyroger, Tornado film.

Guinea pig, Ogura Satoru (Director), 1985, Japón, -

Hanabi, Kitano Takeshi (Director), 1997, Japón, Bandai Visual Company, Tv Tokyo, Tokyo FM Broadcasting Co., Office Kitano.

Hasta que nos volvamos a ver, Imai Tadashi (Director), 1950, Japón, Toho.

Hausu, Obayashi Nobuhiko (Director), 1977, Japón, PSC, Toho.

Helter Skelter, Ninagawa Mika (Directora), 2012, Japón, WOWOW, Asmik ace entertainment, Parco, Happinet, Yahoo Japan, Shodensha, Lucky star, Cine Bazar.

Hermana menor, Fujita Toshiya (Director), 1974, Japón, Nikkatsu.

Hermanas del Gion, Mizoguchi Kenji (Director), 1936, Japón, Daiichi eiga.

Hiroshima, Sekigawa Hideo (Director), 1953, Japón, Kindai Eiga Kyokai.

Historia de Tokio, Ozu Yasujiro (Director), 1953, Japón, Shōchiku.

Historia, Uchida Tomu (Director), 1940, Japón, Nikkatsu.

Historias crueles de la era Showa, Saeki Kiyoshi (Director), 1965, Japón, Tōei.

Humanidad y globos de papel, Sado Yamanaka (Director), 1937, Japón, Toho.

Ichi el asesino, Miike Takeshi (Director), 2001, Japón, Omega project, Toho, Omega Micott, Alpaha group, Spike, Excellent film.

Infierno, Nakagawa Nobuo (Director), 1960, Japón, Shintocho film distribution committee.

Influencia, Nishikawa Miwa (Directora), 2006, Japón, TV man union, Engine film, Bandai visual company, Eisei Gekijo.

Intolerancia, Griffith D. W. (Director), 1916, Estados Unidos, The Triangle Film Corporation.

Japón se hunde, Higuchi Shinji (Director), 2006, Japón, Dentsu, J Dream, Mainichi broadcasting system, Sedic, Shogakukan, Stardust Pictures, toho, Tokyo broadcasting system.

Juon, Shimizu Takashi (Director), 2000, Japón, Toei.

Kagemusha, Kurosawa Akira (Director), 1980, Japón, Estados Unidos Francia, Kurosawa Productions, Toho, Twentieth Century Fox, Zoetrope Studios.

Kairo, Kurosawa Kiyoshi (Director), 2001, Japón, Daidei, Hakuholdo, Imagica, NTV.

La bailarina de Izu, Heinosuke Gosho (Director), 1933, Nikkatsu.

La bala humana, Kihachi Okamoto (Director), 1968, Japón, ATG.

La calle de la vergüenza, Mizoguchi Kenji (Director), 1956, Japón, Daidei.

La cara de otro, Teshigahara Hiroshi (Director), 1966, Japón, Teshigahara Productions.

La carta, Itami Mansaku (Director), 1936, Japón, Kataoka Chiezo Productions.

La cena de Kamone, Ogigami Naoko (Directora), 2005, Japón, NTV, VAP, Gentosha, Shasha, Paradise Café, Media Suits.

La chica que saltaba en el tiempo, Hosoda Mamoru (Director), 2006, Japón, Madhouse, Happinet(I), Kadokawa, Memory Tech, Q-Tec.

La esposa del vecino y la mía, Heinosuke Gosho (Director), 1931, Japón, Shōchiku.

La fortaleza escondida, Kurosawa Akira (Director), 1958, Japón, Toho

La hija del teniente, Ochiai Namio (Director), 1929, Japón, Geijutsuza.

La isla desnuda, Shindō Kaneto (Director), 1960, Japón, Kindai Eiga Kyokai.

La mujer insecto, Imamura Shōhei (Director), Japón, 1963, Nikkatsu.

La princesa Yang, Mizoguchi Kenji (Director), 1955, Japón, Hong Kong, Daidei, Shaw Brothers.

La tumba de las luciérnagas, Takahata Isao (Director), 1988, Japón, Shinchosha Company, Studio Ghibli.

La vida de Oharu, Mizoguchi Kenji (Director), 1952, Japón, Koi Produccions.

La vida de un errante, Inagaki Hiroshi (Director), 1928, Japón, Chie.

La vida transitoria, Jissōji Akio (Director), 1970, Japón, ATG.

La villa Magino: una historia (Documental), Ogawa Shinsuke (Director), 1987, Japón, Ogawa Productions.

La voz de una estrella distante, Shinkai Makoto, (Director), 2002, Japón, CoMix Inc.

Lámparas de papel rojo, Fujita Toshiya (Director), 1974, Japón, Nikkatsu.

Las olimpiadas de Tokyo (Documental), Ichikawa Kon, 1965, Japón, Daidei.

Los niños de Hiroshima, Shindō Kaneto (Director), 1952, Japón, Kindai Eiga Kyokai.

Los siete samuráis, Kurosawa Akira (Director), 1954, Japón, Toho.

Luz blanca / Lluvia negra: La destrucción de Hirashima y Nagasaki (Documental), Okazaki Steven (Director), 2007, Estados Unidos, HBO.

Mandala, Jissōji Akio (Director), 1971, Japón, ATG.

Mandamiento roto, Ichikawa Kon (Director), 1961, Japón, Daidei.

Marcado para matar, Suzuki Seijun (Director), 1967, Japón, Nikkatsu.

Mi vecina la señorita Yae, Shimazu Yasujirō (Director), 1934, Japón, Shochiku.

Mi vecino Totoro, Miyazaki Hayao (Director), 1988, Japón, Tokuma Japan Communications, Studio Ghibli, Nibariki.

Minamata: las víctimas y su mundo (Documental), Tsuchimoto Noriaki (Director), 1971, Japón, Fuji Productions.

Modoribashi, Masahiro Makino (Director), 1929, Japón, Makino Mumiro.

Momijigari, Tsunekichi Shibata (Director), 1899, Japón, Actores kabuki Onoe Kikugoro V y Ichikawa Danjūrō IX.

Momotaro, dios de las olas, Seo Mitsuyo (Director), 1945, Japón, Shochiku.

Muerte por ahorcamiento, Ōshima Nagisa (Director), 1968, Japón, Sōzōsha.

Mujer en las dunas, Teshigahara Hiroshi (Director), 1964, Japón, Teshigahara Productions.

NANA, Ōtani Kentarō (Director), 2005, Japón, Aniplex,IMJ, Mainichi broadcasting system, Sedic, Shueisha, Toho, TBS, True project company ltd.

Nausica del valle del viento, Miyazaki Hayao (Director), 1984, Japón, nibariki, Tokuma Shoten, Hakuhodo, Topcraft.

Nieve negra, Takechi Tetsuji (Director), 1965, Japón, ATG.

Noche y niebla en Japón, Ōshima Nagisa (Director), 1960, Japón, Shochiku.

Novias en la frontera, Sakane Tazuko (Directora), 1943, Japón, Manchukuo film association.

Nueva tierra, Mansaku itami (Director), 1937, Japón, Nikkatsu.

Onibaba, Shindō Kaneto (Director), 1964, Japón, Kindai Eiga Kyokai.

Oscuridad al atardecer, Imai Tadashi (Director), 1956, Japón, Gendai, Eigasha.

Pacchigi: amor y paz, Izutsu Kazuyuki (Director), 2007, Japón, Cinequanon.

Paprika, Kon Satoshi (Director), 2006, Japón, Madhouse, Sony pictures.

Patriota sin igual, Itami Mansaku (Director) 1932, Japón, Kataoka Chiezo Productions.

Perfect blue, Kon Satoshi (Director), 1997, Japón, Rex entertainment, Kotobuki seihan printing, Asahi broadcasting, corporation, Fangs Co, Madhouse.

Perros y gatos, Iguchi Nami (Directora), 2004, Japón, Cave, Klockworx Company, Onna kodomo films, Tokyo theatres KK:

Pez frío, Sion Sono (Director), 2010, Japón, Toho, Nikkatsu, Stairway.

PFLP: Declaración de guerra mundial (Documental), Wakamatsu Kōji (Director), 1971, Japón, Wakamatsu Productions.

Poema, Jissōji Akio (Director), 1972, Japón, ATG.

Policia violento, Kitano Takeshi (Director), 1989, Japón, Bandai Visual Company, Shochiku.

Prehistoria del partidismo (Documental), Tsuchimoto Noriaki (Director), 1969, Japón, Fuji Productions.

Primavera tardía, Ozu Yasujirō (Director), 1949, Japón, Shōchiku.

Princesa Mononoke, Miyakazi Hayao (Director), 1997, Japón, DENTSU, Nibariki, NTN, Studio Ghibli, TNDG, Tokuma Shoten.

Promesa humana, Yoshida Yoshishige (Director), 1986, Japón, Kinema Tokyo Company, Seibu Saison, Seiyu Company, Tv Asahi, Toho.Towa.

Pueblo natal, Mizoguchi Kenji (Director), 1930, Nikkatsu.

Puerta del infierno, Kinugasa Teinosuke (Director), 1954, Japón, Daidei.

Querido doctor, Nishikawa Miwa (Directora), 2009, Japón, Bandai visual company, Denner systems, Dentsu, Eisei gekijo, Engine film, Tv man union, Yahoo japan.

Ran, Kurosawa Akira (Director), 1985, Japón, Estados Unidos, Greenwich Film Productions, Herald Ace, Nippon Herald Films.

Ran, Kurosawa Akira (Director), 1989, Japón, Greenwich Film Productions, Herald Ace, Nippon Herald.

Rashōmon, Kurosawa Akira (Director), 1950, Daidei.

Rey de la tierra, Ushihara Kiyohiko (Director), 1928, Japón, Shōchiku.

Ringu, Nakata Hideo (Director), 1998, Japón, Basara Pictures, Tojo, Imagica, Asmik ace entertainment, Kadokawa shoten publishing, Omega project, Pony canyon.

Secreto entre las paredes, Wakamatsu Kōji (Director), 1965 Japón, Wakamatsu Productions.

Señor Gracias, Shimizu Hiroshi (Director), 1936, Japón, Shochiku.

Siempre: Ocaso en la tercera calle, Yamazaki Takashi (Director), 2005, Japón, DENTSU, Imagica, NTN, Robot Communications, Shogakukan, Toho, YTV.

Sigo caminando, Korēda Hirokazu (Director), 2008, Japón, Bandai visual Company, Cinequanon, Eisei Gekijo, Engine film, TV man unión.

Singapur 1942: Final del imperio (Documental), Featherstone Don (Director), 2012, Australia, Electric Pictures.

Space Battleship Yamato, Masuda Toshio (Director), 1977, Japón, Office Academy.

Sueños, Kurosawa Akira (Director), 1990, Japón, Estados Unidos, Francia, Akira Kurosawa USA, Warner Bros.

Suzaku, Kawase Naomi (Directora), 1997, Japón, Bandai Visual Company, Bitters End, WOWOW.

Tange Sazen y el bote que vale un millón de ríos, Yamanaka Sadao (Director), 1935, Japón, Nikkatsu.

Tange Sazen, Ito Daisuke (Director), 1933, Japón, Ito Daisuke.

Teatro de calor y neblina, Suzuki Seijun (Director), 1981, Japón, Cinema Placet.

Teatro de vida: Hishakaku, Sawashima Tadashi (Director), 1963, Japón, Tōei.

Tetsuo: el hombre de hierro, Tsukamoto, Shinya (Director), 1989, Japón, JHV, K2 spirit, Kaijyu theater, SEN.

Tiempos de alegría y dolor, Kinoshita Keisuke (Director), 1957, Japón, Shōchiku.

Tierra, Uchida Tomu (Director), 1939, Japón, Nikkatsu.

Tokyo Gore Police, Nishimura Yoshihiro (Director), 2008, Japón, Dreams, Nikkatsu.

Tontos independientes, Kihachi Okamoto (Director), 1959, Japón, Toho.

Torre de Tokio: Mamá y yo, Matsuoka Jōji (Director), 2007, Japón, DENTSU, Eisei Gekijo, Filmmakers, Little More Co, NTN, Shochiku, YTC.

Torres de lirios, Imai Tadashi (Director), 1953, Japón, Toei.

Trastorno mental, Ninagawa Mika (Directora), 2007, Japón, Asahi broadcasting corporation, Asmik ace entertainment, Booster project, CINV, Fella pictures, Kodansha, NMNL, Nagoya TV, Parco, Tv Asahi, Tower records, WOWOW.

Tres años de embarazo, Tadano Miako (Directora), 2005, Japón, There's enterprise.

Tres borrachos resucitados, Ōshima Nagisa (Director), 1968, Japón, Sōzōsha.

Trono de sangre, Kurosawa Akira (Director), 1957, Japón, Toho

Tu nombre, Shinkai Makoto (Director), 2016. Japón, Amuse, CoMix wave films, East Japan marketing and communications, Kadokawa, LHE, The answer studio, Toho, Vogue ting.

Un asunto de familia, Korēda Hirokazu (Director), 2018, Japón, AOI Promotion, Fuji TV, GAGA.

Una estrella atleta, Shimizu Hiroshi (Director), 1937, Japón Shochiku.

Una llamada perdida, Miike Takashi (Director), 2003, Japón, Kadokawa-Daidei eiga KK, Toho.

Una página de locura, Teinosuke Kinugasa (Director), 1926, Kinugasa Productions.

Una pastelería en Tokio, Kawase Naomi (Directora), 2015, Aeon, Asahi shinbum, Comme des cinemas, Elephant house, Hakuhodo, Kumie, Mam, Nagoya tv, Poplar publishing, ZDF/Arte, Twety twenty visión filmproduction.

Una voz silenciosa, Naoko Yamada (Director), 2016, Japón, ABC animation, Kodansha, Kyoto animation, Pony canyon, quaras, Shochiku.

Unagi, Imamura Shōhei (Director), 1997, Japón, Eisei Gekijo, Groove Corporation, Imamura Productions, KSS, NHK Enterprises, Satellite Cinema, Shochiku.

Vagina cerrada, Wakamatsu Kōji, Adachi Masao (Directores), 1963, Japón, Wakamatsu Productions.

Vida de teatro, Uchida Tomu (Director), 1936, Japón, Nikkatsu.

Vida tatuada, Suzuki Seijun (Director), 1965, Japón, Nikkatsu.

Violencia al mediodía, Ōshima Nagisa (Director), 1966, Japón, Sōzōsha.

Virgenes azules, Fujita Toshiya (Director), 1974, Japón, Nikkatsu.

Visitante Q, Miike Takeshi (Director), 2001, Japón, Alphaville, Cinerocket.

Vive ahora, muere mañana, Shindō Kaneto (Director), 1970, Japón, Kindai Eiga Kyokai.

Vivir, Kurosawa Akira (Director), 1952, Japón, Toho

Y sin embargo vivimos, Imai Tadashi (Director), 1951, Japón, Shinsei Eiga.

Yakuza matón, Masumu Yasuzō (Director), 1965, Japón, Daidei.

Yo nací pero..., Ozu YaYasujirō (Director), 1932, Japón, Shōchiku.

Yo reprobé pero..., Ozu YaYasujirō (Director), 1930, Japón, Shōchiku.

Yojimbo, Kurosawa Akira (Director), 1961, Japón, Toho.

Yumeji, Suzuki Seijun (Director), 1991, Japón, Genjiro Amato Pictures, Genjiro Amato Pictures.

Zatoichi, Misumi Kenji (Director), 1962, Japón, Daidei.

Zigeunerweisen, Suzuki Seijun (Director), 1980, Japón, Cinema Palcet.

Zona de vacío, Yamamoto Satsuo (Director), 1952, Japón, Shinsei Eiga.