



Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Artes y Diseño
Maestría en Diseño y Comunicación Visual
Facultad de Artes y Diseño

“La Imagen de la muerte en la cultura editorial japonesa del periodo Edo (1603 - 1868)”

Tesina
que para optar por el grado de
Maestra en Diseño y Comunicación Visual
presenta
María del Mar Pérez Mergruen

Tutora: doctora Marina Garone Gravier
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

Ciudad de México, México, 2023



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.



LA IMAGEN DE LA MUERTE
EN LA CULTURA EDITORIAL
JAPONESA DEL PERIODO EDO
(1603 - 1868)

MARÍA DEL MAR PÉREZ MERGRUEN

Contenido

Introducción	7
Antecedentes	7
Objetivos	7
Metodología de investigación	7
Capítulo 1. Japón en el periodo Edo (1603-1868) Breve contexto histórico	11
1.1. Religión en Japón y perspectiva ante la muerte en el periodo Edo	11
1.2. Mono no <i>aware</i> : la melancolía ante lo perecedero, surgimiento del concepto a partir de <i>La historia de Genji</i> y Motoori Norinaga	22
Capítulo 2. Producción y difusión del libro en el periodo Edo	29
2.1. Breve panorama de la situación del libro manuscrito en el periodo Edo y su difusión	29
2.2. El libro impreso: sus técnicas de producción, su difusión y formatos	31
2.3. El <i>Ukiyo-e</i> y su relación con el libro impreso	36
Capítulo 3. La muerte en ilustraciones de libros impresos en Japón	43
3.1. El <i>kusōzu</i> como representación budista de la muerte: el <i>Kusōshi</i> del periodo Edo	43
3.2. La muerte como fantasma: los fantasmas en la obra de Toriyama Sekien	55
Conclusiones	69
Aportaciones de la investigación	69
Fuentes de consulta	73
Bibliografía	73
Recursos Web	75
Índice de imágenes	76
Anexo: Cuerpo de obra	89

A mis familiares, mi directora de tesis, mis amigos y conocidos, por su apoyo constante en este proceso. Gracias por escuchar, por estar ahí y por los oportunos jalones de orejas.

MPM



Introducción

ANTECEDENTES

El presente trabajo surgió como una variante del proyecto de investigación con el que originalmente la autora ingresó a la Maestría en Diseño y Comunicación Visual en el Posgrado de Artes y Diseño. El proyecto original consistía en la elaboración de un libro álbum con el tema del duelo en la etapa infantil basado en el budismo zen, que incorporase las perspectivas ante la muerte presentes en Japón y México. Llegado cierto punto, resultó evidente que dicho proyecto no podría ser completado debido a los recursos limitados en cuanto a destrezas o habilidades y sobre todo el tiempo disponible, por lo que, a partir de lo investigado, hacer una tesina sobre la imagen de la muerte presente en la cultura editorial japonesa de periodo Edo (1603-1868) apareció como una alternativa viable de tema de investigación, esto debido a posibilidades reveladas durante la investigación y recopilación de bibliografía, y a los caminos alternativos ofrecidos por las materias de Historia del libro, Ilustración y Encuadernación.

OBJETIVOS

El objetivo principal de la investigación es determinar qué características simbólicas y técnicas tienen las imágenes que muestran a la muerte en los libros impresos producidos y publicados durante el periodo Edo en Japón, a través de los casos específicos de un libro *Kusōshi*, publicado entre 1648 y 1652, y de los dos primeros tomos de la enciclopedia *Gazu Hyakki Yagyō*, de Toriyama Sekien, publicados en 1776 y 1781, respectivamente.

Para esto se busca entender cuál era concepción de la muerte en la sociedad japonesa en el periodo Edo, y de qué manera la religión influ-

yó en ella; los acontecimientos históricos, sociales y culturales que distinguieron a Japón en ese tiempo; la situación de la cultura editorial en Japón entre los siglos XVI y XIX, las técnicas de impresión empleadas y los tipos de libros que se distribuían entre la población; el cómo se representaba a la muerte en el arte y la literatura japoneses, y de qué manera estas representaciones pudieron influir en las ilustraciones en libros impresos y manuscritos.

Tomando en consideración lo anterior, se organizó la investigación en tres capítulos. En el capítulo 1 se explorará el contexto cultural en el que surgieron estas obras, a partir especialmente del aspecto religioso, marcado por la coexistencia del sintoísmo y el budismo en Japón, las características ideológicas del shogunato y la forma en la que esto se relaciona con la visión de la muerte que se tenía en el periodo Edo. En el capítulo 2 se abordará el florecimiento de la cultura editorial durante este periodo, lo cual permitió que libros y otros materiales impresos de diversas temáticas llegaran a manos de un gran porcentaje de la población japonesa. Establecer estos dos aspectos del contexto nos permitirá entender en el capítulo 3 con mayor claridad la elección de elementos compositivos y simbólicos recurrentes en ilustraciones con el tema de la muerte, su relación con los formatos y el cuerpo del texto de los libros, y su alcance e influencia en el público lector del periodo Edo.

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo debe leerse teniendo en consideración que sus alcances se corresponden con los de una compilación bibliográfica. Por lo tanto, no tendrá la misma profundidad y complejidad que se esperaría de una tesis. De acuerdo con la encargada de la Secretaría Académica del Posgra-

do en Artes y Diseño, la Dra. Laura Alicia Corona Cabrera¹, el Posgrado entiende una tesina como un documento en el que se desarrolla un tema dentro del campo de conocimiento y disciplinario elegido por el estudiante, sin que este llegue a tener la profundidad de una tesis. La tesina² debe ser de carácter monográfico o de compilación, demostrándose en esta que el estudiante tiene la capacidad para investigar. A diferencia de una tesis, en la que se espera que haya una aportación significativa al campo de conocimiento y el campo disciplinario, en la tesina se busca que haya un registro de procesos o, como es el caso de este trabajo, un problema de investigación.

La presente investigación es esencialmente cualitativa, es decir que se ocupa de recolectar y analizar información de forma no numérica³, basándose en métodos de recolección de datos no estandarizados, con el objetivo de explorar, describir y generar perspectivas teóricas.⁴ El objetivo es responder la pregunta principal de investigación por medio de preguntas secundarias. Al tratarse de una tesina, no busca comprobar una hipótesis específica, sino realizar una recopilación bibliográfica. Debido a la distancia geográfica con respecto al tema de estudio, la investigación se realizó por medio de trabajo de gabinete, esto por la imposibilidad de realizar un trabajo de campo, recurriendo a acervos digitales en lugar de físicos para el cuerpo de obra.

En cuanto a los enfoques de investigación, para la revisión de literatura se usó en primer lugar el enfoque exploratorio, debido a que los temas a investigar le eran poco conocidos a la autora; en segundo lugar, se emplearon los enfoques descriptivo y correlacional, esto para ver las características que tiene cada tópico de la revisión de literatura y las rela-

ciones que pueden establecerse entre ellos. Para responder a la pregunta de investigación acerca de la representación de la muerte en ilustraciones del libro manuscrito e impreso en el periodo Edo, se usaron los enfoques descriptivo, correlacional y explicativo, esto porque se busca conocer más a fondo qué es lo que llevó a los artistas y editores del periodo Edo a representar a la muerte de una determinada manera.

La técnica de investigación en la revisión de literatura principal fue el análisis de documentos, lo cual ha permitido establecer correlaciones y contrastar las perspectivas de diferentes autores sobre el tema de investigación. Además de la revisión de documentos, se hicieron observaciones de ilustraciones con la temática de la muerte presentes en libros impresos del periodo Edo, específicamente el *Kusōshi*, que muestra las nueve etapas de descomposición de un cadáver desde un enfoque religioso budista, y de cuatro imágenes de fantasmas en dos tomos de la enciclopedia de demonios de Toriyama Sekien, *Gazu Hyakki yagyō* y *Konjaku Hyakki shūi*, para comparar los elementos simbólicos presentes en obras pictóricas y gráficas japonesas de temáticas similares de ese periodo o de siglos anteriores.

Las fuentes de consulta

La bibliografía se recopiló tomando como criterio la necesidad de reunir información acerca del contexto histórico, cultural, artístico, editorial y religioso de Japón durante el periodo Edo. Los autores elegidos pertenecen a múltiples disciplinas (historiadores, antropólogos, entre otros) que se han especializado en lo concerniente a la cultura japonesa. Los trabajos revisados fueron escritos en español o inglés, o traducidos del japonés, debido a la limitante de la autora para leer textos complejos en japonés. Mucha de la bibliografía fue reunida en la Biblioteca de la Fundación Japón en México o en repositorios académicos digitales como academia.edu y jstor.org. Es importante señalar que en bibliotecas de la UNAM hay muy poco material disponible.

Las imágenes del cuerpo de obra fueron tomadas de los siguientes repositorios: para el libro *Kusōshi* se usó un ejemplar presente en el repo-

¹ Correspondencia epistolar de la Dra. Laura Alicia Corona Cabrera con la alumna María del Mar Pérez Mergruen, con fecha en 28 de octubre de 2022.

² La tesina es una de las modalidades de titulación disponibles en el Posgrado en Artes y Diseño: <https://posgrado.unam.mx/artesydiseno/paginas/110/tesina>

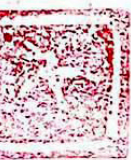
³ Blaxter, Loraine et al. (2000) *Cómo se hace una investigación*. Gedisa Editorial, Barcelona, pág. 92.

⁴ Hernández Sampieri, Roberto, et al. (2006) *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Interamericana Editores, México D. F., pág. 8.

itorio llamado *Union Catalogue Database of Japanese Texts*, en el que se recopilan libros publicados en Japón en diferentes momentos de su historia incluyendo aquellos publicados en períodos anteriores al siglo XIX. En el caso de la enciclopedia de Toriyama Sekien se usaron tres repositorios diferentes. Para los fantasmas del primer tomo de la enciclopedia se usó *Union Catalogue Database of Japanese Texts*, pero debido a que el único ejemplar completo en el repositorio sólo está disponible para visualización y no para descarga, las imágenes que se añadieron en el escrito fueron tomadas de Wikimedia Commons. Para la imagen del segundo tomo de la enciclopedia, se usó la base de datos del Museo Met, en donde se encuentra disponible para su visualización y descarga el tomo completo.⁵

Cabe mencionar que, para la recopilación del cuerpo de obra previamente mencionado, fue necesario armar una base de datos previa, compuesta por imágenes de arte japonés, entre las que pueden encontrarse dibujos, pinturas y estampas. Dicha base de datos está compuesta por alrededor de 100 imágenes de arte relacionado con el sintoísmo y el budismo, la representación de la muerte en el arte japonés, pintura zen y estampas de *Ukiyo-e*. Los principales repositorios virtuales a partir de los cuales se conformó este banco de imágenes, además de los mencionados en el párrafo anterior, fueron los siguientes: Col Base (repositorio con colecciones de museos de Japón), The British Museum, *Ukiyo-e* Search, University of Pittsburg, y Library of Congress.

⁵ Los vínculos a los repositorios en línea pueden encontrarse en el índice de imágenes.



Capítulo 1. Japón en el periodo Edo (1603-1868)

Breve contexto histórico

Japón se ha caracterizado por tomar aspectos de formas de pensamiento y de sistemas de creencias provenientes de otras culturas, para adaptarlas a su idiosincrasia. Dos de los más importantes han sido el sintoísmo, derivado del sistema de creencias original de la isla, y el budismo zen llegado del continente asiático. Ambos han influido en el desarrollo de una sensibilidad estética característica de Japón, y de conceptos estéticos como *mono no aware*.

En la primera sección de este capítulo se hará una aproximación a las dos principales religiones de Japón, con el objetivo de analizar la influencia que han tenido en el desarrollo de las artes y en la forma de pensar de la sociedad japonesa, así como de observar la interacción y complementación que ha habido entre ambas religiones a lo largo de la historia. Asimismo, se hará una breve revisión en torno al Neoconfucianismo y su importancia durante el periodo Edo en Japón. Para esto, se consultaron los trabajos de Helen Hardacre, japonóloga de la Universidad de Harvard; Kuroda Toshio, historiador japonés; Federico Lanzaco Salafranca, filósofo y japonólogo español; Noriyoshi Tammaru, especialista en religión japonesa; Michiko Tanaka, historiadora y académica del Colegio de México; y Kazuo Kasahara, especialista en budismo japonés. Posteriormente se abordará el tema de la idea de la muerte en Japón durante el periodo Edo, de la mano de trabajos de Jaqueline Stone, profesora de religión japonesa en la Universidad de Princeton; Fabian Drixler, profesor de historia japonesa; y Duncan Ryūken Williams, profesor de religión y cultura asiática en la Universidad del Sur de California.⁶

⁶ Las fichas completas de las fuentes de consulta empleadas pueden encontrarse al final de este trabajo.

En la segunda parte se analizará el concepto estético *mono no aware*, sus orígenes en la literatura japonesa clásica del periodo Heian y la posibilidad de que este sea una manera de enfrentar y digerir la mortalidad del ser humano y de cuanto le rodea. Para esto revisaremos las características básicas que Donald Keene, investigador de literatura japonesa, atribuye a la estética y las manifestaciones artísticas de Japón. Después veremos las definiciones que han dado de *mono no aware* autores como Lauren Prusinski, de la Universidad de Valparaíso en Indiana; Beth M. Carter, investigadora de literatura clásica japonesa, y Federico Lanzaco Salafranca. Después analizaremos brevemente a Motoori Norinaga, su pensamiento y la forma en la que le dio nombre y forma al concepto de *mono no aware* como una forma de justificar sus ideas acerca de la superioridad de la cultura japonesa sobre la china, el gobierno imperial, el orden social y la sensibilidad japonesa. Para esto se tomarán como referencia los trabajos de Isaac Meyer, historiador especialista en Japón; Mark Meli, académico de la Facultad de Letras de la Universidad de Kansai; e Isomae Junichi, profesor del Centro Internacional de Investigación de Estudios Japoneses de Kioto.

1.1. RELIGIÓN EN JAPÓN Y PERSPECTIVA ANTE LA MUERTE EN EL PERIODO EDO

1.1.1. Contexto histórico

El periodo Edo (1603-1868), forma parte de la Época Moderna Temprana o Kinsei (1573-1860) el cual comprende además al periodo Azuchi-Momoyama (1573-1603). El periodo Edo debe su nombre a la ca-

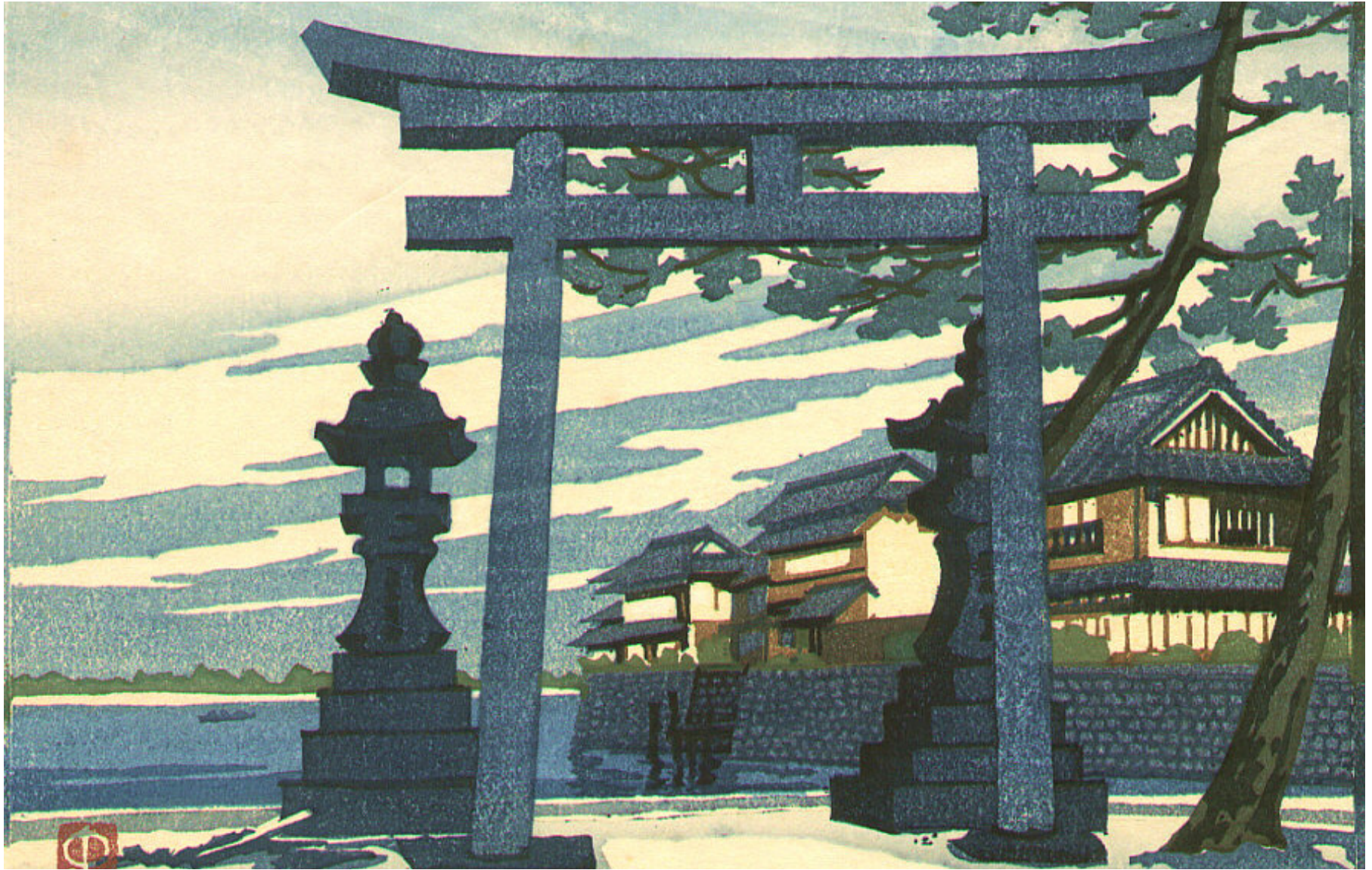


Figura 1.1: Arco Torii al atardecer, por Ueno Tadamasu. Grabado xilográfico Ukiyo-e. Periodo Shōwa, 1930. La imagen representa un arco torii. Estas estructuras sirven para marcar la entrada a los templos o espacios sagrados sintoístas.

pital del país de aquel tiempo, en lo que hoy se conoce como Tokio. Se caracterizó por una gran estabilidad tras siglos de guerra civil. El periodo Azuchi Momoyama que lo precedió estuvo marcado por enfrentamientos entre señores feudales o *daimyō*, entre los que destacó Oda Nobunaga, quien buscaba unificar Japón. Tras su muerte, y la de su sucesor, Toyotomi Hideyoshi, fue finalmente Tokugawa Ieyasu quien logró establecer un gobierno unido, denominado shogunato o *bakufu*, que se mantendría por más de dos siglos en el poder, y brindaría un nivel de seguridad y estabilidad al país que permitiría un florecimiento cultural en distintos estratos de la sociedad japonesa. Expresiones artísticas como el *ukiyo-e* y el teatro *kabuki* surgieron durante este periodo; además sería en este momento de la historia de Japón en el que una identidad nacional comenzaría a afianzarse, más allá de las influencias provenientes de China y Corea.

1.1.2. Sintoísmo en Japón

Definición

La palabra *shintō* (神道: *shin*, deidad; *to*, camino o manera de ser o hacer) sirve hoy en día para designar al sintoísmo, que ha sido considerado por muchos teóricos como la religión original de Japón. Sin embargo, existe un debate con respecto al significado original de la palabra y el uso que se le ha dado en diferentes momentos históricos. El sintoísmo se entiende como el culto a los *kami* (神: dios, deidad), que son espíritus presentes en un lugar u objeto determinado que forma parte de la naturaleza, como puede ser una montaña, un río o un árbol. También pueden ser la representación antropomórfica de un fenómeno o la deificación del espíritu de un ser humano fallecido.

De acuerdo con Helen Hardacre,⁷ se consideraba que los *kami* se encontraban en todas partes, lo que generaba una necesidad de erigir

⁷ Hardacre, Helen (2017) *Shinto, a History*. Oxford University Press, Nueva York, pág. 1.



Figura 1.2: *Kitsune-bi en víspera de año nuevo, junto al árbol cambiante*, por Utagawa Hiroshige. Grabado xilográfico Ukiyo-e. Periodo Edo, 1857. La imagen representa una reunión de zorros o kitsune. En el sintoísmo, los kitsune tienen poderes mágicos, están asociados con el kami Inari (deidad de la fertilidad y la agricultura) y suelen ser sus emisarios.

templos en las áreas habitadas por los seres humanos para de esta manera establecer acuerdos con los espíritus locales por medio de rituales, oraciones y ofrendas. Un lugar sin un templo era considerado como no apto para ser habitado por el ser humano, puesto que no se contaba con el permiso necesario por parte de los *kami*.

Primeras manifestaciones

En un inicio las creencias religiosas en la isla de Japón eran oficiadas por los líderes de los clanes. No sería sino posteriormente, entre los siglos VI y XII, con la influencia de la llegada y asimilación del budismo, que el sintoísmo sería institucionalizado. Una de las características más importantes en el sintoísmo primitivo era la necesidad de evitar la suciedad o la mancha. Esto era algo relativamente similar a como es visto el pecado en el cristianismo, pero hacía referencia tanto a la suciedad física como a la suciedad espiritual. “En concreto, por suciedad se entiende lo que no está limpio. Así, la pureza religiosa exige el lavado del cuerpo y un vestido de ropas limpias. Pero existen otros tipos de impurezas rituales: menstruación, relaciones sexuales, partos..., que deben purificarse debidamente. También la muerte es fuente de mancha y todo lo relacionado con ella: enfermedad, heridas, incluso el mismo lugar de fallecimiento y los funerales”.⁸

Se efectuaban tres tipos diferentes de purificación ritual: *misogi* (abluciones, entre las más comunes estaban el enjuagar las manos y la boca antes de entrar a un lugar sagrado); *harae* (expulsión de contaminantes); e *imi* (abstinencia). Estas tres formas de purificación aún se practican hoy en día en los templos sintoístas, y en eventos y fechas especiales. Existía una necesidad de mantener también una limpieza con los actos, por lo que si se cometía una falta hacía alguien, había que reparar el daño a la persona afectada.

⁸ Lanzaco Salafranca, Federico (2020) *Cultura japonesa, pensamiento y religión*. Satori Ediciones, Gijón, pág. 52.

Mitología shinto

El sintoísmo en realidad no tiene ni una deidad principal ni un fundador concreto, en contraste con el caso de religiones como la católica, y no se le dio nombre hasta la llegada del budismo a Japón, para poder distinguir ambos tipos de creencias entre sí. La mitología sintoísta que aparece en el *Nihon Shoki* (Crónicas escritas de Japón, escrito en el año 720 D.C.) y el *Kojiki* (Registro de asuntos antiguos, 712 D.C.) guarda cierta semejanza con la mitología griega. Hay dos deidades primigenias, Izanagi e Izanami, que son marido y mujer, creadores de las islas que componen Japón y padres de un gran número de *kami*, entre los que están Amaterasu, la diosa del sol, Tsukiyomi, dios de la luna y Susano wo, dios de las tormentas y el mar. De acuerdo con el *Kojiki* se afirmaba que el clan Yamato, que más adelante se convertiría en la familia imperial, era descendiente directo de Amaterasu. La existencia del *Kojiki* y el *Nihon Shoki* se debe en buena medida a la necesidad del clan Yamato de legitimar su derecho al trono por encima de otros clanes, demostrando en los relatos compilados en ellos, el parentesco consanguíneo con la diosa del sol, quien para validar el poder de sus descendientes les hizo entrega de tres tesoros: un espejo celestial, una joya en forma curva y una espada sagrada. Estos tres objetos son hasta el día de hoy considerados los tesoros de la familia imperial y se supone que se encuentran resguardados en el Templo de Ise, que es el santuario más importante del sintoísmo.

Por otro lado, podemos encontrar un ejemplo de la visión sintoísta de la muerte en una escena de los mitos primigenios contenidos en el *Kojiki* y el *Nihon Shoki*, el cual condujo al nacimiento de la diosa Amaterasu, y tiene paralelismos con el mito griego de Orfeo y Eurídice. En él se dice que cuando Izanami dio a luz al dios del fuego, recibió quemaduras que la hicieron caer gravemente enferma, y murió al poco tiempo. Izanagi la sepultó, pero al extrañarla profundamente, y a pesar de que Izanami le había pedido que no la siguiese, decidió ir al reino de los muertos a buscarla para convencerla de regresar con él y terminar la labor de la creación que habían iniciado juntos. Ella no podía hacerlo, pues había consumido alimentos preparados en ese reino, y cuando él



Figura 1.3: Ame no uki-hashi (puente flotante en el cielo), por Utagawa Hiroshige. Grabado xilográfico Ukiyo-e. Periodo Edo, 1847-1851. La imagen representa a los dioses Izanagi e Izanami.

descubrió que se encontraba cubierta de gusanos y en estado de putrefacción, Izanami sintió tal vergüenza de ser vista en ese estado, que invocó a un grupo de mujeres monstruosas del inframundo llamadas Shikome, y junto con ellas persiguió a su marido hasta que él logró escapar de regreso al mundo de los vivos. Al final de la persecución, los dos dioses acordaron un porcentaje de muertes y nacimientos que mantendría un equilibrio en el mundo.⁹ Ya a salvo en el reino de los vivos, Izanagi procedió a purificarse por medio del ritual *misogi*, para eliminar la mancha dejada por su contacto con la muerte, y fue mientras se bañaba en un río que nacieron varias divinidades, incluyendo a Amaterasu. En este mito puede apreciarse que aquellos que han muerto se contaminan, y si regresan al mundo de los vivos, lo hacen como espíritus vengativos.

Shinto del estado y prohibición

Desde el periodo Meiji (1898-1912) y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, no sólo se veía al sintoísmo como una parte fundamental de la identidad japonesa, por considerarlo como algo con un significado más profundo que una religión, sino que además había un control gubernamental estricto con respecto a la manera en la que los académicos podían abordarlo como tema de estudio. La perspectiva de la palabra *shinto* como poseedora de un solo significado invariable a través del tiempo era la postura hegemónica de esta época, el sintoísmo era la religión del estado y el tabú en cuanto a la forma de estudiarlo persistió hasta décadas después de que dejó de ser la religión oficial¹⁰.

Uno de los primeros investigadores en romper este tabú fue Kuroda Toshio¹¹, quien cuestionó la independencia del sintoísmo como religión a partir del significado que se le ha dado a las palabras *shinto* y

kami en diferentes momentos históricos. En su análisis, sostiene que en realidad el sintoísmo ha estado interrelacionado con el budismo y el taoísmo provenientes del continente asiático, de tal manera que en realidad la creencia en los *kami* ha llegado a ser una faceta de la manifestación singular del budismo en Japón, siendo una manera en la que los preceptos budistas han sido aprendidos y aplicados por la población en el ámbito cotidiano.

1.1.3. Budismo: surgimiento y características

Escuelas budistas anteriores en Japón

El budismo como tal llegó a Japón alrededor del siglo VI, traído por inmigrantes y emisarios del reino de Paekche, en lo que hoy es Corea. Este reino se encontraba en guerra con el reino vecino de Silla, lo que lo llevó a buscar una alianza con Japón, entonces conocido como Yamato. Enviaron a la corte una imagen de Buda y escrituras sagradas como una muestra de amistad, y posteriormente mandaron delegaciones para regalar imágenes sagradas al clan Soga, el cual tenía vínculos con la casa imperial y era partidario de la nueva religión. El budismo se encontró en un inicio con el agrado y apoyo por parte del emperador y de la aristocracia, pero algunos incidentes y epidemias hicieron creer a grupos más conservadores que los *kami* estaban agraviados por esta nueva religión.

Aun así, la llegada de inmigrantes budistas fue haciendo que el budismo permeara en la isla, y durante el siglo VII el príncipe regente Shōtoku se convirtió en uno de los grandes promotores del budismo en Japón, y lo proclamó la religión oficial. Posteriormente el emperador Shōmu envió al sacerdote sintoísta Gyōgi al Templo de Ise, para ofrecer una reliquia budista como ofrenda a la diosa Amaterasu, apaciguando de esta manera la duda de los grupos conservadores. A partir de entonces la interacción entre el sintoísmo y el budismo fue relativamente tranquila, y dio lugar, poco a poco, a un sincretismo religioso.

⁹ Anesaki, M. (1996). *Mitología Japonesa*. Edicomunicación, Barcelona, pág. 28.

¹⁰ Hardacre, *op. cit.*, pág. 4.

¹¹ Toshio, Kuroda; Dobbins, James C., y Gay, Suzanne Gay (1981). "Shinto in the History of Japanese Religion", en *The Journal of Japanese Studies*, vol. 7, núm. 1, The Society for Japanese Studies, pág. 1-21.

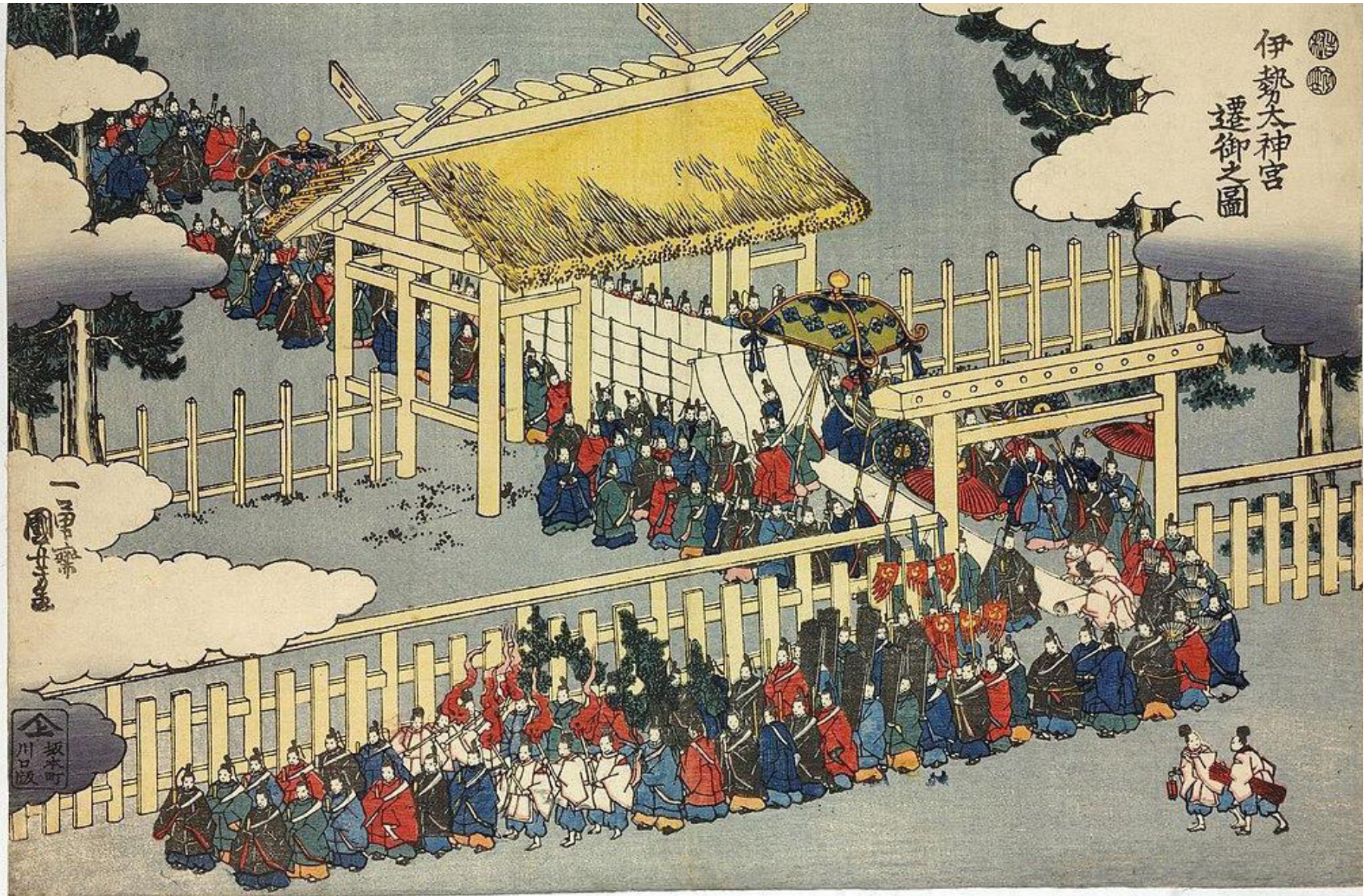


Figura 1.4: Ise Daijingu sengyo no zu, por Utagawa Kuniyoshi. Grabado xilográfico Ukiyo-e. Periodo Edo, 1849. La imagen representa una ceremonia religiosa durante la reconstrucción del Gran templo de Ise.

El budismo, a diferencia de lo que ocurrió con el cristianismo, fue asimilado únicamente por las clases más altas, y con el paso de los siglos llegó a otros estratos de la población hasta ser adoptado por toda la sociedad en el periodo Kamakura (1185-1333). Cabe mencionar que fue además tomado junto con otros elementos culturales chinos por la aristocracia como un medio para hacer avanzar a la sociedad del reino Yamato, que por aquel entonces estaba aún muy por detrás de China.¹²

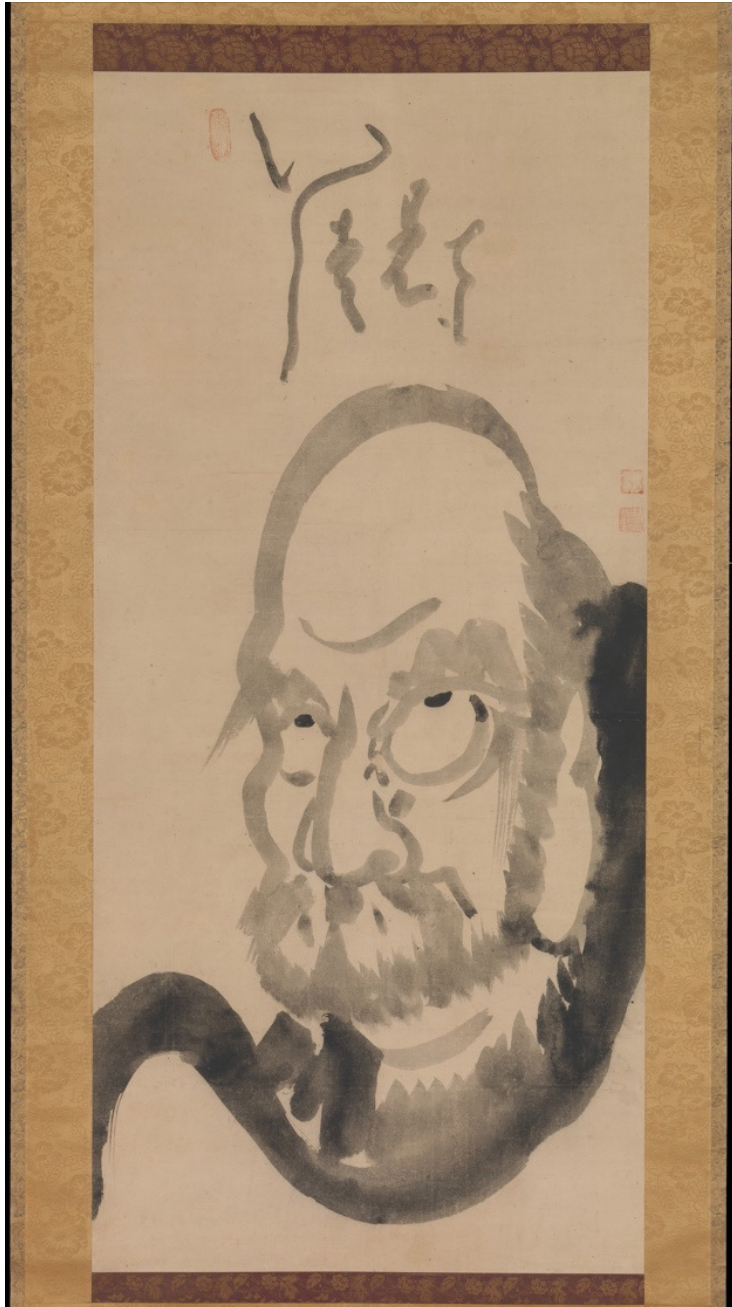
Además, para cuando el budismo llegó a Japón, ya había sido modificado de diferentes maneras a lo largo de su viaje desde su origen en India, pasando por China y Corea, en función de los diferentes pueblos que comenzaron a practicar esta religión, a lo que se le añadiría después las interpretaciones que le dio el pueblo japonés con el paso de los siglos.

A lo largo de la historia de Japón han coexistido diferentes sectas budistas. Durante el periodo Nara (710-794) existieron seis escuelas: *Ritsu*, *Kusha*, *Jōjitsu*, *Sanron*, *Hossō* y *Kegon*. En esta época había dos departamentos gubernamentales, uno encargado de administrar al sintoísmo y otro al budismo y sus escuelas. En el periodo Heian (794-1185) existieron dos doctrinas budistas que no estaban destinadas a las masas por su carácter más bien críptico: *Tendai* (de la que se derivaron las sectas de la Tierra Pura) y *Shingon*. Ambas escuelas dieron eventualmente lugar a peticiones de carácter mágico en las que se empleaban rezos a Buda para pedir favores o aliviar enfermedades. Posteriormente llegó a Japón el budismo zen, que inicialmente era conocido como Cha'n, surgió en China a partir de una combinación de la escuela budista Mahayana y el taoísmo. Esta secta llegó a Japón alrededor del siglo XII, traída desde China por el monje budista Eisai. El budismo zen japonés se dividió en tres escuelas: *rinzai*, *sōtō* y *obaku*. La escuela *rinzai* fue la primera de ellas, dirigida por el monje Eisai, y más adelante la escuela *sōtō* fue fundada en Japón por Dōgen, quien, al no encontrarse satisfecho con las enseñanzas de ninguna de las escuelas budistas de Japón, decidió ir a



Figura 1.5.a: Acala, protector budista, pintura sobre tela de autoría desconocida, procedente de Nepal, 1322. La pintura retrata a Acala, una de las manifestaciones de Manjushri, una deidad del budismo mahāyāna. La iconografía budista presenta muchas variaciones dependiendo del contexto histórico y geográfico: en esta imagen se puede apreciar un papel protagonista en los colores, y múltiples personajes que acompañan a la figura principal.

¹² Tamaru, Noriyoshi (1996) *Religion in Japanese Culture: Where Living Traditions Meet a Changing World*. Kodansha International, Tokyo, pág. 46.



Izquierda. Figura 1.5.b: Retrato de Daruma (Bodhidharma), por Hakuin Ekaku, pintura zen en tinta negra (sumi-e), periodo Edo, siglo XVIII. Daruma es considerado uno de los patriarcas del zen, y se le atribuye la introducción del budismo zen en China. Esta representación es diametralmente opuesta a la figura 1.5.a, en cuanto a que no hay uso de color y los trazos son sintetizados y expresivos, característicos de la pintura zen japonesa.



Derecha. Figura 1.6: Flores de ciruelo, de Sesshū Tōyō, periodo Muromachi, S. XV. Una de las disciplinas artísticas derivadas del budismo zen en Japón fue la pintura sumi-e realizada en su mayor parte por monjes zen como parte de sus prácticas de meditación. La pintura buscaba reflejar la esencia de las cosas y del espíritu del pintor, e insinuar emociones más que mostrar los objetos o escenas con claridad.

China en donde conoció esta secta del zen. La más nueva de estas escuelas, la *obaku*, fue establecida en Japón hasta el año 1661.

1.1.4. Interacción entre ambas religiones

Sincretismo

Como ya fue mencionado, en décadas recientes la investigación con respecto a la religión en Japón ha permitido ver que la relación entre el sintoísmo y el budismo no solamente ha sido estrecha, sino que en realidad ambos conceptos llegaron a ser virtualmente indistinguibles el uno del otro en algunos momentos históricos. Ambos tenían una relación complementaria, y se llegó a considerar a los *kami* como manifestaciones o encarnaciones de deidades budistas o emisarios de Buda que buscaban predicar su mensaje en Japón, conociéndose esta teoría con el nombre de *honji-suijaku*. Esta creencia se extendió desde el siglo x y se fue arraigando en la creencia popular, de tal manera que se empezaron a identificar deidades sintoístas específicas con deidades equivalentes budistas.¹³

1.1.5. Neoconfucianismo durante el periodo Edo

A comienzos del periodo Edo, el shogun Tokugawa Ieyasu recurrió al neoconfucianismo, como fue planteado por un pensador chino llamado Zhu Xi, como un modelo de sociedad que asegurase un control absoluto por parte del gobierno sobre la población. Esta interpretación de las ideas de Confucio afirmaba que para que el ser humano se encontrase en armonía con el universo, debía observar los principios de piedad filial (lealtad y obediencia) hacia los padres o superiores, y hacia el Estado, siendo este último al que se debía obedecer por encima de todas las cosas, incluida la propia familia. Esta forma de neoconfucianismo no se

¹³ Lanzaco Salafranca, Federico, *op. cit.*, pág. 65.

preocupaba por asuntos metafísicos, siendo práctico y racional, enfocado en el orden y el bienestar de la sociedad. De acuerdo con Michiko Tanaka:

Ieyasu le ordenó a Hayashi Razan la fundación de una academia oficial en Edo para educar a los hijos de los señores y guerreros. Un buen guerrero (*samurái*) debía manejar bien tanto las armas como las letras. Los grandes señores siguieron este ejemplo y patrocinaron las academias de estudios confucianos en las ciudades-castillo. Algunas de esas academias se destacaron por una gran actividad intelectual, con lo que estimularon el surgimiento de diferentes escuelas no ortodoxas de confucianismo, como la escuela de Wang Yangming, desarrollada por Nakae Tōju (1608-1648) y la escuela fundamentalista de Itō Jinsai y Yamaga Sokō (1622-1685). Este último, pensador independiente, elaboró el fundamento moral para la existencia del estatus *samurái*.¹⁴

A partir de estas ideas se estableció un orden de clases sociales rígido, en el cual los individuos no podían cambiar de una clase a otra, sino que nacían dentro de un grupo al que pertenecían durante toda su vida. Existían cuatro clases básicas, de la más alta a la más baja: los *samuráis*, los agricultores o campesinos, los artesanos y los comerciantes. Por encima de todos ellos se encontraban los miembros de la nobleza y los eclesiásticos de alto rango, y por debajo de todos, apartados de la estructura social se encontraban los *hinin* (no humanos) y a los *eta*, dedicados a labores consideradas “sucias”, tales como la matanza de animales y el curtido de pieles.¹⁵ Dependía de los *samurái* asegurarse de que los principios del neoconfucianismo fueran seguidos y respetados por el resto de la sociedad. Hacia finales del periodo Edo, con el debilitamiento del poder del shogunato, el enfoque neoconfucianista empezó a cambiar, centrándose en el poder imperial y en un sentimiento nacionalista alejado del confucianismo chino.

¹⁴ Tanaka, Michiko, Víctor Kerber, et al (2011) *Historia mínima de Japón*. Edición Kindle, El Colegio de México, Ciudad de México, pág. 144.

¹⁵ Lanzaco Salafranca, Federico, *op. cit.*, pág. 152.



Izquierda: Figura 1.7.a: Mandala de venado de templo Kasuga (anónimo). Color en seda. Periodo Kamakura, siglo XV.

Derecha: Figura 1.7.b: Mandala de las formas budistas de las deidades Kasuga (anónimo). Color en seda. Periodo Kamakura, Siglo XIII.

Estos dos mandalas muestran a los kami sintoístas del templo Kasuga en Nara, representados como deidades budistas.

1.1.6. La idea de la muerte en la religión japonesa y los ritos funerarios en el periodo Edo

La importancia del budismo en los ritos funerarios ha sido una constante a través de la historia de Japón desde el periodo Heian (795-1185) cuando las ceremonias de carácter budista empezaron a desplazar a las que habían existido anteriormente en las clases altas, convirtiendo a esta religión en el referente de la aristocracia al momento de que se presentaba una defunción en sus familias. Rituales budistas que aseguraban un buen destino para el alma tras la muerte se convirtieron en una costumbre en el periodo Edo¹⁶. Esto complementa la carencia existente en las creencias sintoístas las cuales consideraban a la muerte como una forma de mancha o impureza que no debía mezclarse nunca con lo sagrado. Fabian Drixler afirma que durante el periodo Heian era común que las personas que no pertenecían a la aristocracia dejaran los cadáveres de sus muertos al aire libre en una costumbre llamada “funerales de viento” o *fuso*¹⁷. Esto reflejaba una aversión al contacto con los muertos debido a la asociación entre muerte e impureza.

La presencia del budismo en los ritos mortuorios se vio reforzada por instituciones y escuelas budistas que se encontraban fuera del apoyo del gobierno, y que para generar ingresos empezaron a ofrecer servicios funerarios a la gente de las clases populares.¹⁸ Con el paso de los siglos, la asociación del budismo con los ritos funerarios se volvió más fuerte, desplazando definitivamente a las prácticas funerarias sintoístas.

El sistema familiar o *ie* fue un factor que ayudó a diseminar la creencia en los ancestros y en la preocupación de su bienestar más allá de la muerte. Lo que se entendía por familia en Japón durante el perio-

¹⁶ Stone, Jaqueline I. (2009) *Death and the Afterlife in Japanese Buddhism*. University of Hawai'i Press, Honolulu, pág. 1-20.

¹⁷ Drixler, Fabian (2019) “Imagined Communities of the Living and the Dead: The Spread of the Ancestor-Venerating Stem Family in Tokugawa Japan” en Berry, Mary Elizabeth y Marcia Yonemoto, *What Is a Family? Answers from Early Modern Japan*, University of California Press, Berkeley, pág. 81.

¹⁸ Tamaru, Noriyoshi, (1996) *op. cit.*, pág. 46.

do Edo consistía en un núcleo compuesto por el patriarca o líder y su mujer, el hijo mayor de estos y su esposa, y los hijos de estos últimos.¹⁹ Esta organización familiar había sido habitual entre los samuráis desde el siglo XIV, pero para finales del siglo XVII se había extendido al resto de la población.

Durante el periodo Edo el budismo fue particularmente apoyado por el gobierno. En los preceptos budistas, tanto como los derivados del neoconfucianismo, se basó el shogunato para legitimar su poder y mantener el orden social.²⁰ Las familias estaban obligadas a registrar a sus miembros, los nacimientos y las muertes, en su templo budista local. De acuerdo con Kazuo Kasahara, un ejemplo del nuevo estatus de servidumbre de los monjes budistas ante el shogunato es el caso específico de una organización budista, llamada Honan-ji, cuyos monjes habían apoyado y liderado revueltas de campesinos durante el siglo XIV, y quienes se convirtieron en servidores del gobierno.²¹ Las sectas budistas, a cambio de su lealtad, de vigilar a la población y del control sobre lo que predicaban, obtuvieron la protección política y el apoyo económico del shogun.

Este control religioso tuvo un efecto en la manera de percibir la muerte y los ritos funerarios. De acuerdo con Duncan Ryūken Williams,²² la perspectiva que se tenía acerca de los ritos funerarios y una vida después de la muerte estuvo estrechamente vinculada con las creencias de las sectas budistas zen, las sectas esotéricas y las sectas de la Tierra Pura. Esto permitió el surgimiento del zen funerario, practicado específicamente por la secta zen *sōtō*, el cual encontró sus bases institucionales en las políticas de certificación impuestas sobre los templos

budistas por el shogunato. Los monjes *sōtō* eran vistos como los intermediarios entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, y lo mínimo que se esperaba de ellos era que protegiesen a las almas de los fallecidos de los infiernos budistas, y a los vivos de espíritus vengativos que pudiesen querer dañarlos. Por sumas más altas de dinero, los monjes se encargaban de lograr que los difuntos se convirtieran en espíritus luminosos llamados *kakurei*, y que completaran la transición para ser ancestros venerables encargados de proteger a sus familiares vivos.²³ En una etapa inicial, siete rituales se realizaban durante los cuarenta y nueve días posteriores a la muerte para ayudar al espíritu en su recorrido a través de los infiernos. La segunda etapa consistía en seis rituales realizados en el aniversario número treinta y tres de la muerte para completar la transformación del difunto en ancestro. En ocasiones se ordenaba como monje a una persona tras haber fallecido para poder realizar un funeral monástico, como un método para otorgarle la iluminación póstumamente. Esta costumbre se volvió común en los templos *sōtō* a inicios del periodo Edo en el siglo XVII.

1.2. MONO NO AWARE: LA MELANCOLÍA ANTE LO PERECEDERO, SURGIMIENTO DEL CONCEPTO A PARTIR DE *LA HISTORIA DE GENJI* Y MOTOORI NORINAGA

1.2.1. Sobre el concepto de *mono no aware*

La palabra *mono no aware* o 物の哀れ puede traducirse como la “sutil tristeza de las cosas” o la “empatía hacia la tristeza de las cosas”. El primer *kanji* 物 significa, literalmente, “cosa”, y 哀れ puede interpretarse como “melancolía o tristeza”. Este concepto estético se manifestó principalmente en la literatura desarrollada durante el periodo Heian. Acerca del *mono no aware*, Lauren Prusinki nos dice que evoca una belleza fugaz en una experiencia que no puede ser concretada o denotada por

¹⁹ Drixler, Fabian (2019) *op. cit.*, pág. 69.

²⁰ Symonds, Shannon Reed, *op. cit.*, pág. 37.

²¹ Kasahara, Kazuo (2001) *A History of Japanese Religion*. Kosei Publishing Co., Tokio, pág. 333.

²² Williams, Duncan Ryūken (2009) “Funerary Zen: *Sōtō* Zen Death Management in Tokugawa Japan” en Stone, Jacqueline I., *Death and the Afterlife in Japanese Buddhism*. University of Hawai'i Press, Honolulu, pág. 207.

²³ *Ibidem*, pág. 210.

un solo momento o imagen. Aunque frágil, este tipo de belleza crea una poderosa experiencia para el observador, pues debe ser plenamente disfrutada en un lapso específico de tiempo. En especial durante el periodo Heian, *aware* y *mono no aware* se convirtieron en las características estéticas prominentes.²⁴

Este concepto estético era visto como una cualidad propia de la nobleza, y por lo tanto poseía una forma de expresarse bien definida. A quienes no eran capaces de apreciarla, o no la manifestaban de la manera correcta, se les consideraba como incultos y faltos de conciencia espiritual.

El *mono no aware* no admitía expresiones excesivas ni repletas de pasión desmesurada, siempre debía ser mostrado de forma sutil, y en las obras literarias se solían emplear elementos naturales que eran parte de la atmósfera de una escena para mostrar las emociones de los personajes. De acuerdo con Federico Lanzaco Salafranca:

En definitiva, el término *MONO-NO-aware* indica un deleite estético junto a la tristeza de la belleza precedera aceptada. Es pues, un refinado sentimiento complejo de elegancia, melancolía y resignación. Y como muy acertadamente nos advierte Ivan Morris, tal sentido, por fuerte que sea, siempre viene controlado por un código estético bien definido. Ninguna turbulencia romántica o violenta es aceptada en expresión incontrolada de melancolía o tristeza alguna.²⁵

1.2.2. Literatura en el periodo Heian (794-1185)

El periodo Heian inició con el traslado de la corte del emperador Kammu de Nara a una nueva capital que fue llamada Heian-Kyo (actualmente Kioto), en el año 794. Esto se debió a la influencia y poder que

ganaron los líderes de los monasterios budistas de Nara sobre la corte, poniendo en riesgo el poder del propio emperador.

Aproximadamente hacia el año 897, la figura del emperador empezó a perder fuerza, y una familia de la nobleza, los Fujiwara, comenzó a ganar mayor notoriedad, gracias a los matrimonios concertados entre las mujeres de los Fujiwara con hombres de la familia imperial. Durante los siglos siguientes del periodo Heian el intercambio cultural entre China y Japón disminuyó considerablemente a raíz de la caída de la dinastía Tang. Japón quedó apartado del resto del mundo lo que permitió que su arte y literatura desarrollaran una sensibilidad particular. Gracias a ello apareció el concepto de *mono no aware*.

Escritoras de la corte

El periodo Heian es considerado como el periodo clásico de la literatura japonesa. Un factor importante a considerar es el rol de las mujeres de la corte durante la época. Aunque las mujeres de clase alta sabían leer y escribir, por lo general escribían únicamente con una versión escrita del japonés fonético llamada *kana*, a diferencia de los hombres que empleaban la escritura y caligrafía procedente de China. Fue justamente el método de escritura de las mujeres del cual eventualmente derivaría el *hiragana*, uno de los dos silabarios principales de la escritura japonesa contemporánea.

Hubo escritoras de la corte como Sei Shōnagon y Murasaki Shikibu, que además conocían la caligrafía china, pero generalmente no hacían uso de esta en público por estar mal visto en mujeres, y sus obras fueron escritas principalmente en *kana*. Sus obras, siendo consideradas como literatura femenina, eran consumidas por otros miembros de la corte como lectura de esparcimiento. Varias de estas obras, como *La historia de Genji*, *El libro de la almohada* o *El diario de Sarashina*, pasaron a la historia, y en una de ellas fue en donde surgió el uso del concepto de *mono no aware*.

²⁴ Prusinski, Lauren (2012). “Wabi Sabi, Mono no *Aware*, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History”, en *Studies on Asia*, vol. 4, núm. 2, pág. 25-49.

²⁵ Lanzaco Salafranca, Federico (2009) *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Editorial Verbum, Madrid, pág. 59.

Genji Monogatari

Considerada la primera novela, *La historia de Genji* fue escrita por Murasaki Shikibu, una dama de la corte imperial, alrededor del año 1000. En su novela, Shikibu incluye descripciones prolongadas de escenas en apariencia mundanas, en las que queda reflejada la influencia del sentimiento estético de la época. Estas descripciones, que también se extienden a los personajes y a su punto de vista, contribuyen a mantener al lector interesado en la historia, y a dar una comprensión más profunda de la naturaleza de los personajes. También se establecen tonos emocionales en una escena, a los que el protagonista es capaz de ajustarse de manera acorde. De acuerdo con el filólogo del periodo Edo, Motoori Norinaga, es en esta obra literaria donde aparece el concepto de *mono no aware* tal como lo conocemos ahora. Previamente, en obras como el *Manyōshū* existía el concepto de *aware*, que consistía en una empatía hacia todas las cosas vivientes, pero no había sido concretado con un enfoque hacia lo efímero y lo melancólico de la forma en la que lo hizo Murasaki Shikibu.

La muerte en La historia de Genji

En esta obra la muerte y la pérdida son temas recurrentes, y son interpretadas de diferente manera dependiendo del tipo de vínculo que unía a los deudos con la persona fallecida. Beth M. Carter²⁶ analiza uno de los capítulos, en el que una joven amante de Genji, llamada Yūgao, es asesinada por el espíritu vengativo de una antigua amante de Genji mientras ambos duermen. Cuando el príncipe Genji, quien aún es muy joven y no tiene experiencia propia manejando la muerte de un conocido, se percata de que su amante no despierta, inicialmente realiza rituales en un intento de ahuyentar a los espíritus malignos que puedan estar

²⁶ Carter, Beth M. (2019) "The Secret Mourning of an Evening Death: Genji's Ritual, Practice, and Lament on Behalf of Yūgao" en *Journal of the American Association of Teachers of Japanese*, vol. 53, no. 2, pág. 155-174, American Association of Teachers of Japanese, Pittsburgh., pág. 156.



Figura 1.8: Diversión bajo los cerezos en flor, por Kano Naganobu. Pintura sobre panel. Periodo Edo, siglo XVII. La imagen representa un grupo de personas contemplando los cerezos en flor, en una actividad llamada hanami. Las flores de cerezo están estrechamente relacionadas con el concepto de mono no aware, debido a su carácter efímero.

en la habitación, y de devolver a la vida a Yūgao. Al fracasar sus intentos, y finalmente aceptar la muerte de su amante, el príncipe decide enviar el cuerpo a un templo para que sea purificado y se realicen los ritos funerarios adecuados para evitar que regrese como un fantasma vengativo, siendo esto posible debido a la naturaleza súbita del fallecimiento. Puesto que el romance no era conocido ni lícito de acuerdo a la etiqueta social de la aristocracia de la época, todo esto debe realizarse en secreto y el príncipe no puede guardarle luto de manera tradicional a su amante, sino que pone como excusa un ritual de purificación llamado *harage*.²⁷ Argumentando que estuvo expuesto a la muerte de un sirviente, Genji puede realizar un ritual purificador, distanciarse de otros y guardar luto en secreto, buscando expiar de cierta manera el romance ilícito y la culpa ante las consecuencias que esta relación tuvo sobre Yūgao, al atraer hacia ella al espíritu que le quitó la vida.

Influencia en la pintura

Aunque *mono no aware* encontró su presencia más contundente en la literatura, se le puede observar en obras pictóricas basadas en relatos como *La historia de Genji*. En la pintura denominada *yamato-e*, llamada así en un inicio para diferenciarla de la pintura que tenía fuerte influencia china, las obras literarias de las mujeres del periodo Heian son uno de los temas principales, y se representan con motivos que, aunque en apariencia decorativos sirven para marcar las estaciones, como las flores de cerezo y las hojas de arce otoñales. Esto sirve para mostrar el paso del tiempo y, por lo tanto, el paso de la vida, mostrándola como algo efímero y fugaz.

El *yamato-e* mostraba asuntos y temáticas específicamente japonesas, y empleaba una técnica llamada *fukinuki yatai*, que consiste en remover los techos de las construcciones mostradas, para que el espectador pueda ver claramente lo que pasa con los personajes retratados al

interior de sus casas y palacios. Esto permitía apreciar las interacciones y las emociones con mayor claridad.

Acerca de una de estas escenas pictóricas Joan Stanley-Baker dice lo siguiente: la simplicidad de la escena revela la sofisticación de su representación poética y evocadora. Esta ternura, emotividad y vulnerabilidad se convierten en el sello emocional de muchos biombos coloreados realizados posteriormente. Percibirlos como algo meramente decorativo sería ignorar su impacto emotivo o la esencia del arte japonés.²⁸

1.2.3. Motoori Norinaga y su interpretación de los clásicos literarios japoneses

Al hablar de *mono no aware* es importante detenerse un momento a analizar el pensamiento de Motoori Norinaga, dado que a él se le atribuye la primera identificación y definición de ese concepto.

Breve biografía

Nació en una familia de comerciantes en 1730, en Matsusaka, cerca del Templo de Ise. Al no tener las aptitudes necesarias para dedicarse al comercio, pero mostrar potencial como académico, Norinaga fue enviado a Kioto en 1752 para aprender medicina, la cual ejercería durante la mayor parte de su vida y hasta su muerte en 1801; paralelamente se dedicó a estudiar neoconfucianismo.²⁹ Fue un integrante del *Kokugaku* o Estudio nacional, surgido durante el siglo XVII en contraposición a la tendencia a adoptar las formas de pensamiento provenientes de China, al considerar este país como poseedor de una cultura superior. El *Kokugaku* puso esto en duda, y buscó evidencias en los clásicos literarios

²⁷ *Ibidem*, pág. 159.

²⁸ Stanley-Baker, Joan (2000). *Japanese Art*. Thames and Hudson, World of Art, pág. 78.

²⁹ Meyer, Isaac (presentador), (2014), History of Japan, episodio 58, Motoori Norinaga, minuto 3:00-4:00, <https://sites.libsyn.com/43266/episode-58-motoori-norinaga>



Figura 1.9.a (arriba) y figura 1.9.b (abajo): Escenas de La historia de Genji, de Tosa Mitsuyoshi (periodo Azuchi Momoyama, siglo XVI-XVII) en diferentes estados de conservación. Ambas son una evolución de pinturas yamato-e de pequeño formato de periodos anteriores a paneles para puertas corredizas. En ellas puede apreciarse el uso de la técnica fukinuki yatai, que permite observar las escenas y personajes con mayor claridad. En 1.9.a se observa que lo que se removió fueron los tejados de la construcción, mientras que en 1.9.b se omiten el follaje y detalles aéreos que puedan entorpecer la vista.

japoneses como el *Nihon Shoki*, el *Kojiki* y el *Manyōshū*, de que la cultura japonesa es superior a la China³⁰.

Norinaga presidió una escuela en Kioto en donde se leían obras como *La historia de Genji* y el *Nihon Shoki*. Fue discípulo de otro integrante del *Kokugaku*, llamado Kamo no Mabuchi, y leyó los libros de este autor acerca de los clásicos literarios japoneses. Además del concepto *mono no aware* aplicado a la literatura, Norinaga es conocido principalmente por su interpretación del *Kojiki*, llamada *Kojiki-den*, la cual consta de 44 volúmenes.

Enfoque teórico de mono no aware

Norinaga consideró a *mono no aware* como la esencia de la literatura japonesa, específicamente de la ficción o *monogatari*, y de la poesía o *waka*, y usó este concepto como una forma de oponerse a las interpretaciones literarias racionalistas hechas desde el punto de vista de la filosofía confuciana.³¹ Buscó también evidencias de su presencia en el *Kojiki* y el *Nihon Shoki*. De acuerdo con Isomae Junichi, Norinaga hizo énfasis en el *Kojiki* en lugar del *Nihon Shoki*, debido a que la construcción del texto del primero, de carácter menos rígido y más cargado de emociones en sus personajes, le permitió al filólogo del periodo Edo respaldar su teoría acerca de la naturaleza emocional del término *mono no aware* y el espíritu japonés³², mezclando algunas interpretaciones alternativas del *Nihon Shoki*. Esto muestra que los análisis de Norinaga, como suele suceder con las interpretaciones de obras desde un contexto histórico y geográfico distinto a aquel en el que fueron realizadas, son más un reflejo de la perspectiva adoptada desde el contexto histórico específico y

³⁰ *Ibidem*, minuto 6:30-7:20.

³¹ Meli, Mark (2003) “*Aware as the Essence of Japanese Literature: The Modern View*” en *Historiography and Japanese Consciousness of Values and Norms*, International Research Center for Japanese Studies, Kioto, pág. 224.

³² Isomae, Junichi, Sarah E. Thal (2000) “Reappropriating the Japanese Myths: Motoori Norinaga and the Creation Myths of the *Kojiki* and *Nihon Shoki*” en *Japanese Journal of Religious Studies*, Nanzan University, Nagoya, pág. 16

la sensibilidad predominante durante el periodo Edo, que de la época en la que el *Kojiki* fue originalmente escrito. Como un ejemplo prototipo presente en el *Kojiki* de las emociones propias de *mono no aware*, Norinaga cita la separación de los esposos Izanagi e Izanami debido a la muerte de ella, y la profunda tristeza que esto ocasiona en la pareja.³³

Su interpretación del *Kojiki* y *mono no aware* le sirvieron además a Norinaga como un medio para exponer su propia perspectiva sobre lo que es un gobierno perfecto, el cual debía forzosamente de estar centrado en el emperador (al ser un descendiente directo de los dioses), y en el *Camino de la sinceridad*, que se basaba en la naturaleza emocional desinteresada y generosa, supuestamente intrínseca a los japoneses. El *Camino de la sinceridad* antepone el bienestar común sobre todo deseo egoísta, haciendo imposible la existencia de personas que pudiesen ejercer sus propios deseos individualistas. Bajo esta mirada utópica, el emperador se encargaría del cumplimiento de la voluntad de los dioses a través de un gobierno justo, generoso y honesto.³⁴

Desafortunadamente, las ideas de Norinaga, así como las de otros miembros del *Kokugaku*, acompañadas de la profunda aversión hacia la cultura china, fueron usadas en periodos posteriores como base para movimientos nacionalistas y de ultraderecha, en particular durante las campañas militares japonesas realizadas previo a la Segunda Guerra Mundial.³⁵

Como ha podido verse en este capítulo, las creencias religiosas en Japón durante el periodo Edo tuvieron una fuerte influencia en la perspectiva que se tenía de la muerte y los ritos funerarios, cosa que tuvo un efecto en artes como la literatura a través del concepto de *mono no aware*, enfocado en la conciencia del individuo ante la impermanencia de las cosas. En el siguiente capítulo se abordará como la situación social del periodo Edo permitió un florecimiento en la cultura editorial y la imprenta, la difusión que se le dio al libro, y su relación con un género de estampa xilográfica llamado *Ukiyo-e*.

³³ *Ibidem*, pág. 22.

³⁴ Isomae, Junichi, Sarah E. Thal (2000), *op. cit.*, pág. 19.

³⁵ Meyer, Isaac (presentador), (2014), *op. cit.* Minuto 17:45.



Capítulo 2. Producción y difusión del libro en el periodo Edo

Entre 1603 y 1868, Japón pasó por uno de los periodos más estables de su historia, el cual permitió que se dieran las condiciones adecuadas para el florecimiento del libro y la imprenta. Paralelamente, el manuscrito, lejos de ser desplazado por el libro impreso, se mantuvo como parte integral de la cultura del libro japonesa. Este capítulo tiene como objetivo brindar al lector un acercamiento al libro y su función en el periodo Edo, su formato y las técnicas empleadas en su manufactura, difusión y su estrecha relación con los grabados del *Ukiyo-e*.

En lo que respecta a la situación del manuscrito en el periodo Edo, se retomará el trabajo del profesor de historia japonesa y bibliografía Peter Kornicki. Dicho autor también se tomará como referencia para revisar los antecedentes y la historia de la impresión xilográfica en Japón, junto al historiador Andrew T. Kamei-Dyche.

Para abordar el impacto y la difusión de los libros, se retomarán los trabajos de Matías Ariel Chiappe Ippolito, del Colegio de México, y de Ann Yonemura, curadora de arte japonés, acerca de la cultura de la publicación en el periodo Edo. En cuanto a las cuestiones formales de los libros, como el formato o el diseño de cubierta, se usará como referencia el trabajo de Kazuko Hioki, bibliotecóloga encargada de conservación de libros en la Universidad de Hawái.

Para explorar el *Ukiyo-e*, su relación con el libro impreso, su desarrollo técnico y temático a partir de la demanda de estos grabados, se revisarán los trabajos de Lawrence Bickford, coleccionista de impresiones de *Ukiyo-e*, y Sean P. McManamon, profesor de historia.

2.1. BREVE PANORAMA DE LA SITUACIÓN DEL LIBRO MANUSCRITO EN EL PERIODO EDO Y SU DIFUSIÓN

La mayoría de los textos en Japón circulaban en forma de manuscritos hasta el siglo xvii. El manuscrito jugó un papel fundamental en la transmisión de textos clásicos del periodo Heian (794-1185) como *La historia de Genji* (véase figuras 2.1.a y 2.1.b). Los manuscritos podían encontrarse en forma de rollos llamados *emaki*, o de libros, y con frecuencia iban acompañados de ilustraciones.

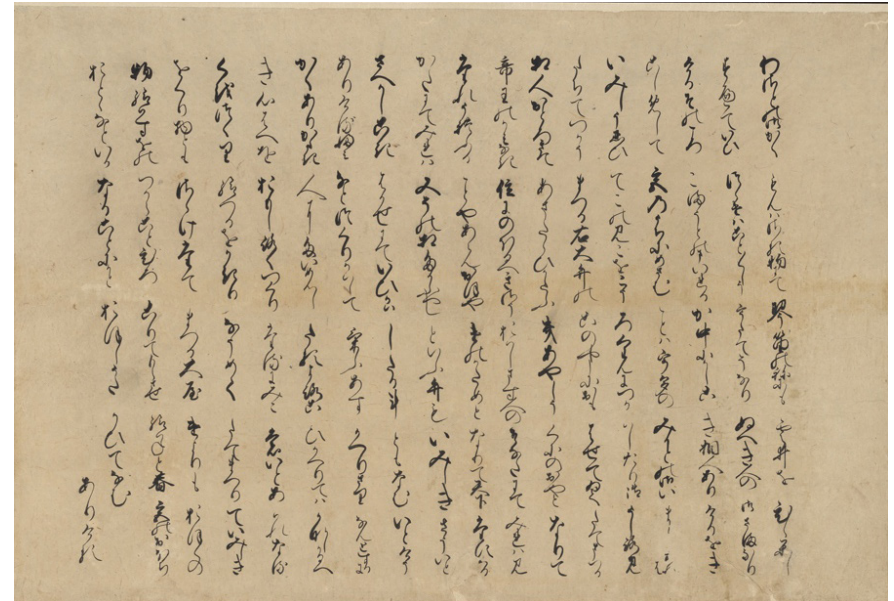
La secularización de la imprenta, que permitió el florecimiento del libro impreso como un artículo de consumo para un público amplio durante el periodo Edo, no hizo desaparecer al manuscrito. De acuerdo con Peter Kornicki, la elaboración de manuscritos se mantuvo como una práctica común en Japón hasta mediados del siglo xix.³⁶ Kornicki considera que los manuscritos de la época podían ser de carácter privado o público, dependiendo de si se realizaba una difusión de los mismos o no.

2.1.1. Manuscritos privados

Estaban conformados por textos de diferentes índoles, y generalmente eran conservados para uso personal o como una forma de preservar el conocimiento al interior de una familia o comunidad específica. Entre ellos pueden mencionarse los siguientes:

³⁶ Kornicki, Peter F. (2006) "Manuscript, Not Print: Scribal Culture in the Edo Period" en *The Journal of Japanese Studies*, vol. 32. No. 1, The Society of Japanese Studies, Seattle, pág. 24.

- Documentos de carácter administrativo o mercantil, los cuales podían servir como registros legales.
- Copias de libros de difícil acceso (algunos procedentes de China o Corea), que un individuo realizaba a partir de ejemplares prestados con el fin de añadirlos a su biblioteca personal. Esto podía deberse a los escasos recursos del copista para adquirir un ejemplar impreso, o a ediciones con escasos ejemplares.
- Manuscritos religiosos budistas, realizados con motivos devocionales. Algunos de estos escritos eran realizados con materiales caros, como tinta dorada o papel azul oscuro, y buscaban asegurar la iluminación propia o de algún familiar difunto.³⁷
- Trabajos creativos a partir de escritos seculares, que buscaban producir obras de calidad artística y caligráfica. Era frecuente que estos escritos fueran costosos, y solían añadirse a los ajueres de las novias provenientes de familias de la aristocracia.



2.1.2. Manuscritos públicos

Eran realizados con el propósito de ser difundidos, y se encontraban en circulación. Podían ser de los siguientes tipos:

- Manuscritos destinados a la transmisión de conocimientos, particularmente en comunidades rurales. Algunos de estos escritos, por ser de interés puramente local, eran copiados a mano por considerarse que no valía la pena el gasto de una edición impresa, al contar con un público tan reducido. Un ejemplo de esto eran los libros de texto escolares, los cuales presentaban variaciones locales, o libros de historia con particularidades regionales.
- Manuscritos con acceso restringido. Estos libros contenían conocimientos de disciplinas tradicionales específicas, como el *ikebana*, la medicina, o la cocina, las cuales eran consideradas lucrativas. Las escuelas impedían la impresión de sus preceptos para evitar perder la exclusividad sobre ellos. Quien estuviese interesado en acceder a los

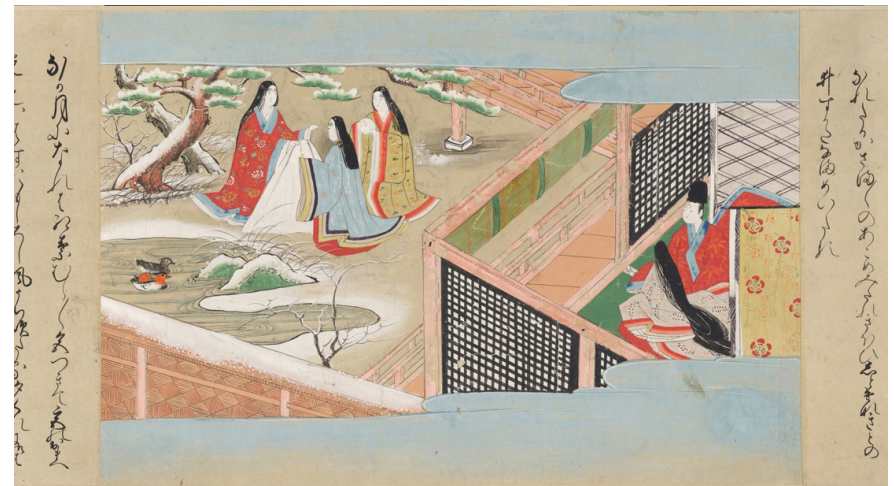


Figura 2.1.a (arriba) y 2.1.b (abajo): Imágenes de un pergamino ilustrado de La historia de Genji, de Murasaki Shikibu. Pergamino realizado por Ryūjo Tatsujo, periodo Azuchi Momoyama, 1594.

³⁷ *Ibidem*, pág. 29.

manuscritos de este tipo debía unirse a la escuela en cuestión, con el costo económico que esto conllevaba.³⁸

- Libros ilícitos, que no podían ser impresos debido a las políticas de censura del shogunato. Esto incluía libros acerca del cristianismo, textos no autorizados acerca de Ieyasu Tokugawa o de sus sucesores, o libros llamados *jitsuroku*, los cuales relataban eventos escandalosos (como crímenes y ajustes de cuentas), desde un punto de vista que rayaba en la ficción. Manuscritos de esta naturaleza (incluidos en el *Kinsho mokuroku*, o catálogo de libros prohibidos) eran abundantes, y varios de ellos circulaba por la ciudad de Kioto.³⁹

A partir de esto puede verse que el libro manuscrito coexistía con el libro impreso, y fungía una función complementaria con la imprenta en la difusión del conocimiento.

2.2. EL LIBRO IMPRESO: SUS TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN, SU DIFUSIÓN Y FORMATOS

2.2.1. Antecedentes del libro impreso japonés

Las impresiones por medio de xilografía o grabado en bloque existieron en Japón desde el siglo VIII, pero eran empleadas exclusivamente por monjes budistas para la impresión de textos de carácter religioso. La imprenta xilográfica, como otras formas de tecnología y cultura, se desarrolló primero en China y Corea, y llegó posteriormente a Japón en el periodo Nara (710-784).

Durante este periodo la emperatriz Shōtoku, quien era defensora del budismo y lo consideraba parte fundamental de los intereses del es-

³⁸ Kornicki, Peter F. (2021) “Keeping Knowledge Secret in Edo-Period Japan” en *Textual Cultures*, vol. 14. No. 1, Indiana University Press; Society for Textual Scholarship, Bloomington, pág. 7.

³⁹ Kornicki, Peter F. (2006), *op. cit.*, pág. 38.

tado, encargó la impresión de una serie a partir de un dharani o escrito de invocación budista en múltiples hojas de papel, cada una de las cuales fue colocada en el interior de una pagoda en miniatura.⁴⁰ Aquí puede observarse que, aunque hay un uso de la imprenta para reproducir el texto, este no se corresponde con la cultura impresa y la impresión de libros que se vería posteriormente en Japón, o en la Europa de los siglos XV al XVII. La impresión como técnica respondía a una necesidad votiva y religiosa.

2.2.2. Formas de impresión

Impresión con tipos móviles

El uso de tipos móviles está registrado por primera vez en China, durante la dinastía Song, por Sheng Kuo, entre los años 1030 y 1094.⁴¹ Estos tipos móviles, al ser de tierra, carecían de durabilidad, por lo que fueron abandonados eventualmente. Sin embargo, el concepto básico de impresión fue similar al empleado en Goryeo (ubicado en lo que actualmente es Corea), para los primeros tipos móviles metálicos, de cuyo uso existe evidencia desde al menos el siglo XIII. El primer libro impreso con tipos metálicos móviles, llamado *Jikji*, se remonta al siglo XIV, y consiste en un libro religioso de enseñanzas budistas.⁴²

En 1590 los tipos móviles fueron introducidos en Japón desde Europa y Corea, y en el transcurso de 50 años se imprimieron más de 500 obras.⁴³ La introducción de los tipos móviles europeos se de-

⁴⁰ Diemberger, Hildegard, Franz-Karl Ehrhard y Peter Kornicki (2016), *Tibetan Printing: Comparison, Continuities, and Change*, Editorial Brill, pág. 45-50.

⁴¹ *Jikji* Global: Cultura de la impresión en Oriente y Occidente (consultado el 4 de febrero de 2023): <https://www.globaljikji.org/es/sub.do?menukey=10103/>.

⁴² Vargas, Sofía. Un vistazo al primer libro impreso, en *My Modern Met* (consultado el 4 de febrero de 2023): <https://mymodernmet.com/es/imprenta-tipos-moviles-corea/>.

⁴³ Hioki, Kazuko, “Characteristics of Japanese Block Printed Books in the Edo Period: 1603–1867” (2009), en *The Book and Paper Group Annual*, v. 28, p. 23-29. Library Faculty and Staff Publications, pág. 24.

bió a monjes jesuitas que los llevaron a Nagasaki en el siglo xvi. También llegaron tipos móviles hechos de madera desde Corea, durante las campañas bélicas de Toyotomi Hideyoshi. Estos últimos llegaron directamente a Kioto, y resultaron mucho más afines con los intereses y la ideología del shogunato debido a que en Corea no existía una fuerte influencia del cristianismo, por lo que recibieron una mejor acogida en Japón.⁴⁴

Imprenta xilográfica

En 1640 hubo un resurgimiento en la impresión xilográfica por las ventajas económicas que tenía, y la facilidad de emplear los mismos bloques madera durante hasta 100 años. En ciertos casos el poseer los bloques xilográficos de una obra equivalía a poseer los derechos de impresión de la misma, por lo que podían llegar a ser artículos muy valiosos. Se cree que la predominancia de la imprenta xilográfica se debió no sólo a factores económicos, sino también a la estrecha relación existente entre el texto y la imagen en los libros japoneses, lo que involucraba una mayor facilidad en su uso en comparación con la imprenta de tipos móviles.

2.2.3. Difusión del libro y otros materiales impresos

Hay que mencionar que el libro impreso en Japón durante el periodo Edo, como en Europa, interactuó de cerca con otros métodos de transmisión del conocimiento, como la lectura en voz alta. Existieron impresos semejantes a los volantes de hoy en día, llamados *kawaraban*, los cuales se encontraban a la venta en la calle. Los vendedores los leían en voz alta en la calle para atraer la atención de los transeúntes, permitiendo el surgimiento del término *yomiuri* (vender por medio de la lectura),

⁴⁴ Chiappe Ippolito, Matías Ariel (2015), “La cultura de la publicación en el Japón Tokugawa”, en *Exlibris 4. Revista del departamento de Letras*, UBA, Buenos Aires, pág. 244.



Figura 2.2.a (arriba) y 2.2.b (abajo): Bloques xilográficos del libro *Bunchō gafu*, de Tani Bunchō, 1862. En la figura 2.2.a pueden verse a la derecha del bloque los caracteres escritos y a la izquierda los trazos negros de la imagen. La figura 2.2.b consiste en un bloque de color.

el cual posteriormente dio su nombre a uno de los periódicos modernos más grandes de Japón, el *Yomiuri Shinbun*.⁴⁵

Además de los *kawaraban*, también hubo publicaciones oficiales emitidas por el shogunato llamados *kanpan* y *bukan*; los *kugekami* o directorios de las grandes ciudades, y guías sobre los barrios de placer.

Las librerías que vendían publicaciones nuevas estuvieron concentradas en Kioto a inicios del periodo Edo, pero pronto surgieron librerías también en ciudades como Osaka y Edo. Para 1660 ya había librerías en ciudades de la provincia, además de vendedores itinerantes que distribuían libros en diferentes partes de Japón.⁴⁶

Otro medio de distribución fueron unas librerías de préstamo llamadas *kashihonya*, en las cuales se controlaba la entrada y salida de cada libro por medio de sellos. En estas librerías había disponibles no sólo textos educativos y literarios, sino además textos prohibidos por el shogunato, y el alquiler de los títulos resultaba más barato al lector que comprar un ejemplar propio. Cabe mencionar que las *kashihonya* contribuyeron también a la difusión de manuscritos, además de libros impresos.⁴⁷

Un tipo de impreso cuyo grado de difusión cambió a lo largo del periodo Edo fue el mapa. Los mapas se encontraban entre los materiales impresos con mayor importancia política y social. El shogunato propició una regularización en la escolaridad, lo que incidió no sólo en los libros, sino también en la difusión de otros documentos impresos, como mapas oficiales: “Las incidencias en la escolaridad y en la cartografía sirven para comprender las profundas implicancias que tuvo el control del uso de la imprenta por parte del *bakufu*. En cuanto a la última, el con-

trol de los mapas significó también un control del imaginario de finitud física del territorio “.⁴⁸ Los mapas sirvieron de esta manera para delimitar y mantener el orden en las clases sociales.

En un inicio los mapas impresos estaban reservados únicamente a la élite militar, y eventualmente también los *daimyō* de otras ciudades pudieron acceder a ellos. Poco a poco, con el establecimiento de la industria editorial, los mapas estuvieron a disposición del público general a través de publicaciones como enciclopedias y tratados de geografía, los cuales podían ser comprados, al igual que los libros de ficción populares, por cualquiera que pudiera pagarlos, a precios accesibles para buena parte de la población. Esto sucedió cuando el mercado editorial del periodo Edo ya estaba firmemente establecido entre los siglos XVIII y XIX.

2.2.4. Temas y formatos

Temáticas generales

En cuanto a las temáticas, existían dos categorías principales de libros. La primera consistía en los libros *shomotsu*, y englobaba libros de temas más serios, considerados de alto valor educativo, que estaban destinados a los hombres. La segunda, los libros de tipo *sōshi*, abarcaba aquellos libros vistos como menos serios, de esparcimiento, con temas relacionados con las costumbres y la actualidad de la época. Los *sōshi* solían contener ilustraciones y estaban dirigidos a niños y mujeres, pero se considera que su público lector era mucho más amplio.⁴⁹ Esta distinción entre *shomotsu* y *sōshi* era más evidente en cómo se manejaban los bloques de impresión de cada categoría de libro. A diferencia del caso de los libros *shomotsu*, los bloques de los libros *sōshi* carecían de valor

⁴⁵ Kamei-Dyche, Andrew T, “The History of Books and Print Culture in Japan: The State of the Discipline” (2011), *Book History*, Vol. 14, pp. 270-304, The Johns Hopkins University Press, pág. 275.

⁴⁶ Yonemura, Ann, “Art Meets Commerce: Illustrated Books and the Japanese Publishing Enterprise in the Edo Period and Beyond” en The Gerhard Pulverer Collection (consultado el 6 de febrero de 2023): <https://pulverer.si.edu/essays/hokusai-as-an-illustrator-of-books/>.

⁴⁷ Kornicki, Peter F. (2006), *op. cit.*, pág. 44.

⁴⁸ Chiappe Ippolito, Matías Ariel (2015), *op. cit.*, pág. 250.

⁴⁹ Kaneko, Takaaki. “The Printing Blocks of Woodblock-printed Books”, en The Gerhard Pulverer Collection (consultado el 6 de febrero de 2023): <https://pulverer.si.edu/node/1217/>.

como derechos de impresión de una obra, pues al ser estos libros mucho más baratos, tener una alta demanda y por lo tanto ser impresos en mayor cantidad, los bloques se deterioraban con mucha mayor rapidez. Por ello los bloques de los *sōshi* eran tratados más bien como herramientas en el proceso de impresión.

Formatos

Había una estrecha relación entre el formato de un libro, el diseño de su cubierta y su contenido. La manera en la que se podía distinguir el género literario y tema específico de un libro era por medio del tamaño de formato y el diseño de cubierta elegidos. De acuerdo a Kazuko Hioki⁵⁰ existieron los siguientes formatos:

- *Ōbon* (7x10 pulgadas, o 17.78 x 25.4 centímetros). El formato de mayor tamaño, era usado a inicios del periodo Edo para escritos budistas, textos médicos y literatura clásica.
- Medio *Ōbon* horizontal (5x7 pulgadas, o 12.7x17.78 centímetros). Empleado para libros prácticos, como manuales.
- *Hanshi bon* (9x6 pulgadas, o 22.86x15.24 centímetros). Usado con mayor frecuencia en lugar del *Ōbon* cuando la lectura se volvió más común.
- *Chū bon* (7x5 pulgadas, o 17.78x12.7 centímetros). Formato usado en el período Edo tardío, para la lectura de ficción que se volvió popular.
- *Ko bon* (6x5 pulgadas, o 15.24x12.7 centímetros) el tamaño más pequeño, empleado para manuales, guías de viaje y libros similares a los de bolsillo de hoy en día.

La importancia del papel

El papel había sido antes del periodo Edo un recurso caro, empleado únicamente para la escritura. Pero durante este periodo se convirtió en una fuente de ingresos para los gobiernos locales, y la demanda de papel fue tan alta que se fabricaba también papeles reciclados de menor calidad, que eran empleados en la manufactura de libros, específicamente para las cubiertas de los mismos. Estos papeles solían tener trazas de otros materiales, como fibras textiles y vegetales, y pelaje de animales. Eran elaborados a partir de papeles de desecho rescatados por comunidades de personas llamadas *eta* o *hinin*, que habitaban en barrios pobres de Edo. Hubo además una estandarización del tamaño del papel, que, aunque no seguía especificaciones constantes como las que conocemos actualmente, era lo bastante estable como para que formatos específicos y reconocibles surgieran a partir de ella.

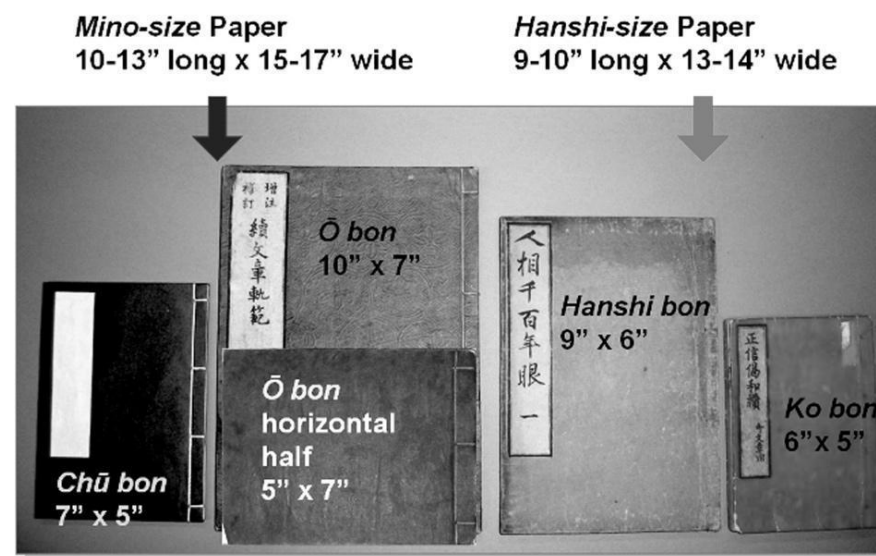


Figura 2.3: comparación de cuatro formatos verticales y uno horizontal.

⁵⁰ Hioki, Kazuko (2009) *op. cit.*, pág. 24-25.



Figura 2.4: Interior del libro *Gazu Hyakki yagyō*, de Toriyama Sekien. Aquí puede apreciarse el uso de papel de menor calidad para la elaboración de la cubierta, el cual luego sería forrado con papel de color decorado.

Técnicas de elaboración de las cubiertas

A continuación, expongo algunas de las técnicas empleadas para la elaboración y decoración de cubiertas, y los géneros literarios asociados a ellas, de acuerdo a Kazuko Hioki.⁵¹

- *Kurikawa hyōshi* (color de cáscara de castaña): cubiertas de color café realizadas con jugo de persimón. Fue el estilo más común antes de 1644, y era empleado en textos budistas y libros de medicina. Este tipo de cubierta sería asociada en el siglo XIX con publicaciones antiguas, por lo que se retomaría en los libros impresos para darles un aire de “antigüedad auténtica”.
- Bruñido: Estilo de cubierta empleado desde inicios del periodo Edo, hasta principios del siglo XX. La cubierta de papel laminado era colocada en un bloque de madera con un diseño tallado. Se frotaba el papel con un cuerno de jabalí para que el diseño quedara marcado ligeramente en el papel. Este estilo decorativo tendía a desgastarse con cierta rapidez.
- En relieve: Diseño de cubierta popular en el siglo XIX. Era similar al bruñido, sólo que el papel se mojaba antes de marcar del diseño sobre él. Los diseños usados variaban desde patrones geométricos simples hasta dibujos más elaborados con plantas y paisajes.
- Línea de pincel de clavo: Consistía en dibujar patrones de líneas simples con un pincel. Esta técnica recibió su nombre porque los patrones se realizaban con un tinte extraído de los capullos florales de la planta del clavo, siendo después reemplazados por el cártamo por ser este más económico.
- Cubiertas coloreadas: Eran empleadas en los nuevos géneros de literatura popular que surgieron en el siglo XVII y prevalecieron hasta el XIX. Las primeras cubiertas en ser usadas eran de color rojo, y su color se obtenía de colorantes inorgánicos a base de plomo y mercurio. Posteriormente el rojo fue reemplazado por el negro y el azul. Después se empleó el amarillo, en particular para libros satíricos y

⁵¹ *Ibidem*, pág. 25-27.

didácticos, que contaban con tiras ilustradas en las que llevaban el título. Estos libros en un inicio estaban conformados por dos o tres fascículos, que después subieron en número para ahorrar costos en la encuadernación. Los libros con cubiertas coloreadas contaban con múltiples ilustraciones coexistiendo con el cuerpo del texto, similar a los cómics que conocemos hoy en día.

2.3. EL UKIYO-E Y SU RELACIÓN CON EL LIBRO IMPRESO

2.3.1. Definición y características

El *Ukiyo-e*, traducido como “imágenes del mundo flotante”, es un género gráfico surgido en el siglo XVII. Eran estampas cromoxilográficas que mostraban imágenes cotidianas, relacionadas con el teatro, los distritos de placer de ciudades como Edo, actual Tokio; mujeres hermosas y paisajes. Estas estampas podían ser obtenidas por cualquier persona que pudiese pagarlas, a un precio mucho más accesible que el de una pintura original, y eran empleados para la decoración de las casas.

Dado que este género gráfico se servía de la xilografía como técnica, no es de extrañar que muchos artistas del *Ukiyo-e* hayan elaborado ilustraciones para libros impresos. Katsushika Hokusai, uno de los artistas japoneses más famosos en el mundo, produjo libros ilustrados e impresiones que incorporaban poemas de un género popular entre los siglos XVII y XIX, llamado *kyōka*, que significa “poesía loca”.

Otro de sus trabajos famosos fue su *manga*, el cual consistía en bocetos de animales, paisajes, personas, entre otros. El primer volumen de este libro impreso fue tan popular que el editor pidió a Hokusai que realizará más, llegando a convertirse en una serie de quince volúmenes.

El pintor Toriyama Sekien también incursionó en el *Ukiyo-e* y el libro impreso, realizando su conocida colección de cuatro volúmenes acerca de los *Yōkai*, o monstruos japoneses, llamada *Gazu Hyakki yagyō*, usando un formato de enciclopedia.



Figura 2.5.a y 2.5.b: arriba, una cubierta con línea de pincel de clavo; abajo, un ejemplo de cubierta bruñida.



Figura 2.6: “Takatanobaba” en Katsushika Hokusai, *Illustrated Book of Humorous Poems “Mountain on Mountain”* (*Ehon kyōka yama mata yama*), 1804, libro impreso con xilografía o bloque.

2.3.2. Talleres de impresión de *Ukiyo-e*, sus aspectos técnicos y relación con la demanda

Un factor que ha dificultado el estudio histórico de la técnica y la división de trabajo presentes en los talleres de impresión en el periodo Edo fue el hecho de que los historiadores japoneses inicialmente no consideraron las estampas del *Ukiyo-e* como una manifestación artística al mismo nivel que, por ejemplo, la pintura y la escultura que eran producidas para las clases altas. De acuerdo con Lawrence Bickford, antes del siglo XIX, en el campo de la historia del arte de Japón, no se había es-



Figura 2.7.a y 2.7.b: páginas del libro *Gazu Hyakki yagyō*, de Toriyama Sekien.

critado nada acerca de las impresiones xilográficas de este tipo, ignorando las formas de arte que habían sido identificadas con los sectores sociales más bajos de la sociedad del periodo Edo.⁵² Esto ocasionó que fueran investigadores de países de Occidente los que iniciaran la investigación en torno a estas estampas, las cuales tuvieron una profunda influencia en el desarrollo de las vanguardias en Europa durante principios del siglo XX. Los investigadores extranjeros, en muchos casos, partieron de conjeturas debido a su escaso conocimiento del idioma y la cultura en Japón, lo que llevó a inexactitudes en lo que respecta a las biografías de varios de los artistas representativos del *Ukiyo-e*, y a la distribución del trabajo en el taller.

⁵² Bickford, Lawrence (1993) “*Ukiyo-e* Print History” en *Impressions*, no. 17, Japanese Art Society of America, Lexington, pág. 2.



Figura 2.8: Artesanos, de la serie *Una parodia actual de las cuatro clases*, por Utagawa Kunisada, 1786–1864. Esta impresión, en la que todos los personajes son mujeres hermosas o *bijin*, es una versión paródica e idealizada de la división de trabajo en un taller de impresión del periodo Edo.

De acuerdo con Sean P. McManamon, la labor en los talleres se realizaba por miembros de un mismo grupo familiar, dedicándose los miembros más experimentados a grabar, y los menos hábiles a imprimir, en un sistema semejante al empleado en las imprentas en Europa durante el siglo XVI.⁵³ Lawrence Bickford habla acerca de la teoría del

cuarteto, de acuerdo con la cual los personajes más importantes involucrados en la elaboración de un grabado eran el artista que elaboraba el diseño original, el editor que lo encargaba y financiaba, el grabador que traducía el boceto del artista en el bloque de madera, y el impresor que obtenía el resultado final.⁵⁴ En el caso del grabador, su objetivo era transferir el boceto del artista respetando sus trazos de pincel dis-

⁵³ McManamon, Sean P. (2016) "Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity" en *The History Teacher*, vol. 49, no. 3, pág. 443-464, Society for History Education, Washington D. C., pág. 448.

⁵⁴ Bickford, Lawrence (1994) "Three aspects of *Ukiyo-e* Woodblock Printmaking" en *Impressions*, no. 18, Japanese Art Society of America, Lexington, pág. 3.



Figura 2.9: La gran ola de Kanagawa, por Katsushika Hokusai, la obra más conocida de su serie Treinta y seis vistas del monte Fuji, periodo Edo, 1830. Para la impresión de esta estampa se usó una paleta con índigo y azul Prusia importado de Europa.

tintivos, para que el artista pudiese retener cierta autoría sobre su obra. Artistas reconocidos y famosos, como Katsushika Hokusai, llegaron a recomendar a sus editores que contrataran a ciertos grabadores para garantizar que sus trazos distintivos fuesen reproducidos tan fielmente como fuera posible.⁵⁵

Los desarrollos técnicos fueron muchas veces una respuesta a la demanda de los compradores. Por ejemplo, las impresiones iniciales del *Ukiyo-e* eran monocromías posteriormente coloreadas a mano, o empleaban sólo unos pocos colores. Las primeras impresiones policromáticas, llamadas *nishiki-e*, que requerían que cada color fuese añadido en forma sucesiva con hasta veinte placas, fueron una serie de calendarios, comisionados por compradores ricos de la ciudad de Edo. Era una costumbre en esta ciudad regalar calendarios hermosos durante el inicio del año⁵⁶. La influencia de la demanda también influyó en el uso de materiales que dieran los mejores resultados a largo plazo, con un menor esfuerzo, permitiendo producir el mayor número de ejemplares posible en poco tiempo. Un ejemplo de esto puede observarse con los pigmentos empleados para el color azul en las impresiones. Los pigmentos usados en grabado para el *Ukiyo-e* necesitaban estar compuestos de partículas más pequeñas que los usados en pintura, lo cual los hace más susceptibles a la luz y la contaminación, por ello se hicieron experimentos para encontrar el pigmento azul más adecuado a finales del periodo Edo.⁵⁷ Eventualmente se descubrió que el azul Prusia, procedente de Europa, podía emplearse para obtener diferentes tonos de azul, requería una preparación mínima para poder usarse y era muy estable. Este azul fue usado en la famosa serie llamada *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, de Katsushika Hokusai.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 4.

⁵⁶ Department of Asian Art. "Woodblock Prints in the *Ukiyo-e* Style." En *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 (octubre 2003), en: http://www.metmuseum.org/toah/hd/ukiy/hd_ukiy.htm/.

⁵⁷ Bickford, Lawrence (1994), *op. cit.*, pág. 1-2.

Por otro lado, tanto las temáticas populares en el *Ukiyo-e*, como su amplia distribución en la población, son una ventana hacia el estilo de vida que tenían las personas que adquirían las imágenes, y el desarrollo económico y social que tuvo lugar durante el periodo Edo. Aunque estas formas de arte se asociaban principalmente con la clase comerciante, muchas veces individuos de la clase samurái también consumían este tipo de impresiones. Debido al sistema de residencia alternada que había sido impuesto a los *daimyō*, estos y los samuráis que les servían se veían obligados a viajar constantemente, intercalando su residencia entre la ciudad de Edo y su tierra natal, lo que obligó no sólo al desarrollo de una infraestructura que permitiera estos viajes, sino que también permitió el surgimiento un mercado para las estampas como recuerdos de viaje. Hubo samuráis que compraban estampas en la ciudad de Edo para llevarlas a sus amigos y familiares en casa como regalos.⁵⁸ Escenas de lugares populares en Japón empezaron a aparecer a la venta para ser adquiridas como regalos para personas en diferentes provincias, que quizá nunca tendrían la oportunidad de visitar los lugares retratados en las estampas. Se volvieron populares, y contribuyeron en cierta medida, a un reconocimiento del territorio japonés por parte de la población, y a un sentimiento de identidad y nacionalismo.⁵⁹

Habiendo revisado los acontecimientos y circunstancias que permitieron el florecimiento de la cultura editorial en Japón durante el periodo Edo, el libro, sus formatos y difusión, y su vínculo con las estampas del *Ukiyo-e*, en el próximo capítulo veremos cómo estos factores, así como el contexto histórico, religioso y social de Japón durante el periodo Edo, influyeron en la manera en la que la muerte fue representada en el libro en dos casos específicos.

⁵⁸ McManamon, Sean P. (2016), *op. cit.*, pág. 448, 451.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 455.



Figura 2.10: Paso de Shiojiri: Vista del lago Suwa, por Keisei Eisen, parte de la serie *Las sesenta y nueve estaciones del camino a Kisokaido* (hecha en colaboración con Utagawa

Hiroshige), periodo Edo, 1834-1842. Esta estampa, junto con las otras que integran la serie, es un ejemplo de lugares significativos del territorio japonés usados como tema en el ukiyo-e.



Capítulo 3. La muerte en ilustraciones de libros impresos en Japón

La muerte aparece representada de diferentes maneras en el arte y la literatura de Japón. En este capítulo se analizarán dos formas específicas en las que la muerte estuvo presente en el libro del periodo Edo: el *Kusōshi*, un tipo de libro impreso derivado de un tema pictórico de carácter budista llamado *kusōzu*, y la muerte como fantasma, presente en la obra de Toriyama Sekien.

En el capítulo 3 se abordarán dos aspectos en dos incisos. El primer inciso tratará acerca del *kusōzu* y los libros que derivaron de él en el periodo Edo. En este caso se tomarán como referencia los trabajos de Gail Chin, profesora de Historia del arte en la Universidad de Regina, Canadá; de Fusae Kanda, historiadora del arte; y de Elizabeth Tinslye, profesora de Humanidades en la Universidad de California. En cuanto a la encuadernación de los libros, se retomará brevemente el trabajo del encuadernador japonés Kōjirō Ikegami.

En el segundo inciso, que tratará acerca de la representación iconográfica de los fantasmas japoneses en la obra de Toriyama Sekien, citaremos los trabajos de Kenji Kajiya, historiador de arte y profesor en la Universidad de Tokio; de Manami Yasui, especialista en folclore japonés; de Satoko Shimazaki, investigadora de literatura y teatro japonés; de Diego Cucinelli, especialista en literatura japonesa moderna de la Universidad de Florencia; de Michael Dylan Foster, investigador de la cultura japonesa de la Universidad de Standford, de Antonio Míguez Santa Cruz, doctor en Filosofía y letras de la Universidad de Córdoba, España; y de Thersa Matsuura, escritora estadounidense e investigadora de folclore japonés afincada en Japón.

3.1. EL *KUSŌZU* COMO REPRESENTACIÓN BUDISTA DE LA MUERTE: EL *KUSŌSHI* DEL PERIODO EDO

3.1.1. El *kusōzu* en la pintura

El *kusōzu* consiste en varias escenas que muestran un cadáver, generalmente el de una mujer de clase alta, pasando por diferentes etapas de descomposición. Este tema pictórico fue desarrollado en la pintura japonesa desde el siglo XIII hasta el XIX. La manera de representar estas etapas se vincula con los “funerales de viento”, o *fūsō*, anteriormente mencionados, en los que se dejaba que los cuerpos de los muertos se descompusieran al aire libre en los cementerios. Estas imágenes están asociadas específicamente con las sectas budistas zen y *Tendai*.

Dependiendo de cada obra, podían mostrarse nueve o diez etapas de descomposición diferentes. En general estas etapas eran las siguientes: la muerte reciente, la hinchazón, el sangrado del cadáver, la putrefacción, la desecación, el consumo de los restos por parte de animales como perros o aves, el color azul adoptado por lo que queda de los restos, el esqueleto completo, los huesos dispersos, y finalmente una imagen de un *sotoba* o lápida funeraria.⁶⁰ Estas etapas llegaron a variar con el paso del tiempo. Inicialmente no se incluía una vista del *sotoba* como etapa, y hay obras en las que la etapa de huesos dispersos no aparece en absoluto.

⁶⁰ Chin, Gail (1998) “The Gender of Buddhist Truth: The Female Corpse in a Group of Japanese Paintings” en *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 25, no. 3/4, pp. 277-317, Nanzan University, Nagoya, pág. 280-281.

En varias de estas pinturas existe una precisión anatómica que hace pensar que fueron elaboradas usando la observación de cadáveres reales presentes al aire libre en cementerios como referencia, como es el caso del pergamino del siglo XIV perteneciente a la colección Nakamura mostrado a continuación:

Estas imágenes, de carácter budista, tenían como objetivo mostrar lo efímero de la vida humana, y la suciedad del cuerpo humano. Con esto se buscaba enseñar a desapegarse de la existencia terrena para poder alcanzar la iluminación. La mayoría de estas pinturas estaban destinadas a los templos y solían exhibirse al público durante el festival de *Obon*. Este festival, celebrado entre los meses de julio y agosto, es similar al Día de Muertos en México, puesto que existe la creencia de que durante este lapso de tres días los espíritus de los antepasados regresan a visitar a sus familias.⁶¹ Las lecciones acerca de la impermanencia y la naturaleza sucia y efímera del cuerpo humano dadas por las pinturas estaban destinadas a hombres y mujeres por igual durante estas exhibiciones.⁶²

Obras como el pergamino de la colección Nakamura mostrado anteriormente muestran únicamente al cadáver y sus etapas de descomposición, sin embargo, hay varias otras pinturas que, al igual que las pinturas *yamato-e*, incorporan además paisajes que sirven para mostrar el paso del tiempo paralelamente con la descomposición del cuerpo. Así podemos ver, por ejemplo, cerezos en flor junto con la muerta reciente, y vegetación en estado latente asociada al invierno junto con los huesos dispersos o la tumba. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en una obra de 1683, llamada *Jindō fujō sōzu*, y en otra de mediados del siglo XIX llamada *El cambio inevitable*, de Kikuchi Yōsai. En ambas pinturas la lectura inicia de abajo hacia arriba, desde la imagen de la mujer viva



Figura 3.1.a y 3.1.b: Pergamino ilustrado del poema de las nueve etapas de un cadáver en descomposición, siglo XIV, colección Nakamura. Aquí se muestran dos de las nueve etapas: arriba se muestra la muerte reciente, y abajo la desecación.

⁶¹ Para mayor información acerca de esta festividad japonesa, puede consultarse: Ashikaga, Ensho (1950). “The Festival for the Spirits of the Dead in Japan” en *Western Folklore*, Vol. 9 Núm. 3, Western States Folklore Society, pág. 217-228.

⁶² Tinsley, Elizabeth (2017) “The Composition of Descomposition: The Kusōzu Images of Matsui Fuyuko and Itō Seiu, and Buddhism in Erotic Grotesque Modernity” en *Journal of Asian Humanities at Kyushu University*, vol. 2, Kyushu University, pág. 20.



Figura 3.2.a (izquierda): *Jindō fujō sōzu*, de Mitsuoki Josho Tōsa, 1683, Art Gallery of Greater Victoria. La obra, además de presentar paisajes estacionales, tiene incorporados poemas waka de autoría desconocida.



Figura 3.2.b (derecha): *El cambio inevitable*, de Kikuchi Yōsai, siglo XIX, Museum of Fine Arts, Boston.

hasta llegar a la *sotoba*, siguiendo simultáneamente la secuencia del cambio de las estaciones. En el caso de la segunda, puede observarse además en la primera escena como una mujer, pudiendo ser una espectadora o aquella que habrá de fallecer, contempla por la ventana al cadáver fresco, lo cual la sitúa como un observador dentro del cuadro que aprende y medita en torno a carácter efímero de su propia existencia.

De acuerdo con Elizabeth Tinsley, en las imágenes acompañadas de un paisaje, puede identificarse al cadáver en descomposición de la mujer con los elementos de la naturaleza, al ser ambos un territorio marginal y sin fronteras definidas (la muerte y la naturaleza) que se escapa al control del ser humano.⁶³ Esto servía a los practicantes del budismo para colocarse a sí mismos en una posición opuesta al cadáver, “cerrándose” a nivel corpóreo, no solamente ante la muerte, sino también ante el deseo sexual.

La perspectiva de género en el kusōzu

De acuerdo con Gail Chin, el cadáver femenino como símbolo budista apareció por primera vez en India, sin embargo, en Japón fue en donde cobró verdadera importancia, y en donde además se realizaron representaciones pictóricas de las etapas de su descomposición.⁶⁴ Es posible que uno de los motivos por los que las representaciones de cadáveres hayan sido femeninas se debiera en parte a la asociación entre la suciedad, el parto y la sangre menstrual presentes en el imaginario religioso budista. Sin embargo, Gail Chin expone otras posibles razones, que muestran una visión de género más compleja. Una mujer que es retratada de forma recurrente en este tipo de pinturas es la poetisa del siglo IX Ono no Komachi, considerada una de los seis genios de la poesía del periodo Heian, también llamados *Rokkasen*, y la única mujer que se encuentra en este grupo. Fue considerada como una belleza legendaria en Japón, y al saberse poco de su vida personal, se ha creado una serie de mitos al-

⁶³ Tinsley, Elizabeth (2017) *op. cit.*, pág. 21.

⁶⁴ Chin, Gail (1998), *op. cit.*, pág. 283.



Figura 3.3.a: Poema por Ono no Komachi, de Utagawa Kuniyoshi. 1840.



Figura 3.3.b: Cien aspectos de la luna: luna del sotoba, de Tsukioka Yoshitoshi, 1886. Esta imagen del periodo Meiji muestra a Ono no Komachi como una anciana, tal y como fue descrita en la obra de teatro *Sotoba Komachi*.

rededor de ella, entre ellos que fue una mujer seductora, causando deseo, sufrimiento y desgracias a muchos hombres que la pretendieron. Su poesía, muchas veces enfocada a la descripción del cuerpo y la alcoba de la poeta, fue descrita como emotiva, aunque débil debido a su condición femenina, cosa que Gail Chin plantea como una de las posibles razones por las que estas descripciones tan enfocadas en la debilidad de lo femenino terminaron siendo asociadas a la enfermedad y la muerte, haciendo que Ono no Komachi sea un personaje recurrente en varias pinturas *kusōzu*.⁶⁵

Pero la poetisa no solamente protagoniza este tipo de pinturas. Existe una obra de teatro Nō llamada *Sotoba Komachi* (Komachi de la lápida), escrita por el autor Kan'ami y revisada por su hijo Zeami durante el siglo XIV. En la obra Ono no Komachi ya anciana, es encontrada por dos monjes budistas sentada en un *sotoba* derruido. Dado que la forma de los *sotoba* es un símbolo del cuerpo de Buda, los monjes consideran que al estar la poetisa sentada en la lápida está deshonrando al mismo Buda. Ono no Komachi, quien había confundido a la lápida con un tocón viejo, responde que ella misma, igual que el *sotoba*, semeja los restos viejos de un árbol, y tras una discusión con los monjes les hace ver que las acciones en apariencia contrarias a la virtud en muchas ocasiones conducen también a la iluminación, demostrando a los monjes su sabiduría y su estado de iluminación.

La obra defiende, a través de la voz de Ono no Komachi, la no dualidad, la ausencia de absolutos y la no discriminación entre las personas ordinarias y el mismo Buda, las cuales son las bases del pensamiento del budismo *Tendai*: todo es una misma cosa, y todo cuanto existe tiene un estado de iluminación innato, llamado *hongaku*, y por ello cualquiera, independientemente de su género o clase social, es capaz de alcanzar la iluminación.⁶⁶ Esta visión de la iluminación como algo posible a nivel universal para todo ser humano es particularmente notoria en las sectas de la Tierra Pura, derivadas del budismo *Tendai*,

las cuales buscaron que el budismo estuviese al alcance de las clases sociales menos favorecidas en Japón.

A partir de lo observado, puede deducirse que el *kusōzu* como tema pictórico tiene varios matices y lecturas de la imagen de la muerte de la mujer desde el plano de la perspectiva de género. Aunque no puede ser coincidencia que los cadáveres representados sean femeninos en una sociedad que consideraba al cuerpo femenino como la representación de lo impuro, imperfecto y efímero de la vida terrenal, al estar estas pinturas asociadas a las sectas *Tendai*, también debe recordarse que existía en esta rama del budismo la creencia de que era posible que una mujer, al alcanzar la iluminación, se convirtiera en una deidad budista (buda femenino), pues los opuestos, como el masculino y el femenino, son sólo una ilusión terrenal.⁶⁷

3.1.2. El *kusōzu* en el periodo Edo: los libros *Kusōshi*

La importancia de estas pinturas fue tal que este tema fue representado también en libros impresos del periodo Edo, entre el siglo XVII y el XIX.⁶⁸ Fusae Kanda indica que estos libros estaban divididos en dos grupos. Ambos tipos de libro incluían un poema acerca de las etapas de descomposición de un cadáver realizado por un autor chino llamado Su Tongpo (1063-1101), junto con versos de un tipo de poesía japonesa llamado *waka*. El primer grupo, integrado por el *Kusōshi genkai* y el *Kusōshi eshō*, mostraba interpretaciones budistas serias de las nueve etapas de descomposición como una forma de meditar en torno a la im-

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 300.

⁶⁶ Chin, Gail (1998), *op. cit.*, pág. 303.

⁶⁷ Para los lectores interesados en profundizar en el tema de perspectiva de género en la stampa japonesa del periodo Edo, se recomienda consultar las siguientes fuentes: Medellín Martínez, Martha Patricia (2011) El cuerpo femenino en el mundo flotante [tesis de maestría] Posgrado en Artes y Diseño, UNAM; Meurer, Jade (2020) *Women in Ukiyo-e: Examining Utamarō's Bijin-ga as Reflections of the Sociopolitical and Economic Conditions of Women in Edo*, Regis University Student Publications, Denver.

⁶⁸ Kanda, Fusae (2005) "Behind the Sensationalism: Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art" en *The Art Bulletin*, vol. 87, no. 1, pp. 24-49, College Art Association of America, Nueva York, pág. 38

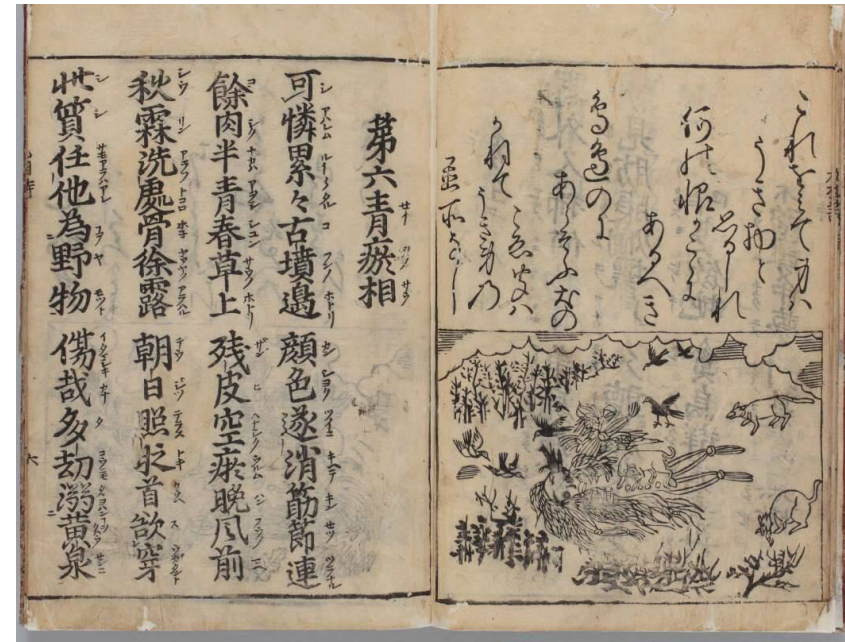
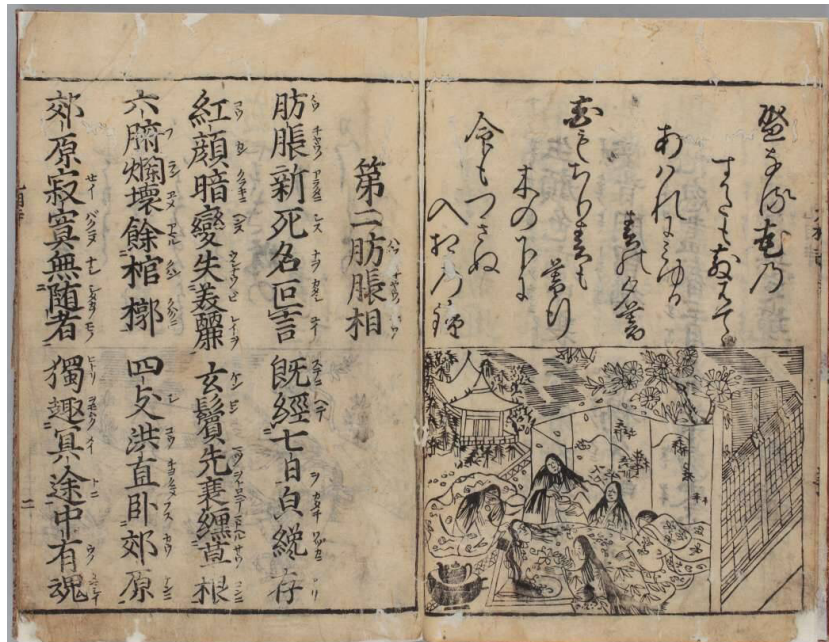


Figura 3.4.a (arriba izquierda) etapa de la muerte reciente; 3.4.b (arriba derecha) etapa de consumo de los restos, y 3.4.c (abajo izquierda): etapa de los huesos dispersos, respectivamente, en Kusōshi, 1648-1652. Puede apreciarse la interacción entre la obra de Su Tongpo (en caracteres tipo kanji, acompañados con katakana para ayudar con la lectura de los sonidos), y la poesía waka (hiragana en estilo más suelto y caligráfico) con las imágenes. Puede verse, además, una ejecución mucho más sencilla y rudimentaria en las ilustraciones.



Figura 3.5: Ejemplar de Fugaku hyakkei, de Katsushika Hokusai, periodo Edo, 1834. Este libro es un ejemplo de la encuadernación fukuro-toji; puede apreciarse la costura de cuatro agujeros habitualmente usada en este tipo de libros. A la izquierda puede verse una etiqueta con el título del libro.



Figura 3.6: Interior de un libro con encuadernación fukuro-toji. Puede observarse el dobléz de las hojas, con la cara que contiene las imágenes y el texto hacia afuera.



Figura 3.7: Pergamino ilustrado del poema de las nueve etapas de un cadáver en descomposición, siglo XIV, colección Nakamura. Aquí se muestra la etapa del consumo de los restos.



Figura 3.8: Detalle de la figura 3.4.b, que muestra la etapa del consumo de los restos en Kusōshi, 1648-1652. A pesar de tener un mayor grado de síntesis, la ilustración cuenta con los mismos elementos básicos presentes en la pintura de la figura 3.7.



Figura 3.9: “Etapa de los huesos dispersos”, parte de la serie *Kusōzu*, la muerte de una dama noble y la descomposición de su cuerpo, autor desconocido, acuarela sobre papel, periodo Edo, 1700-1799.

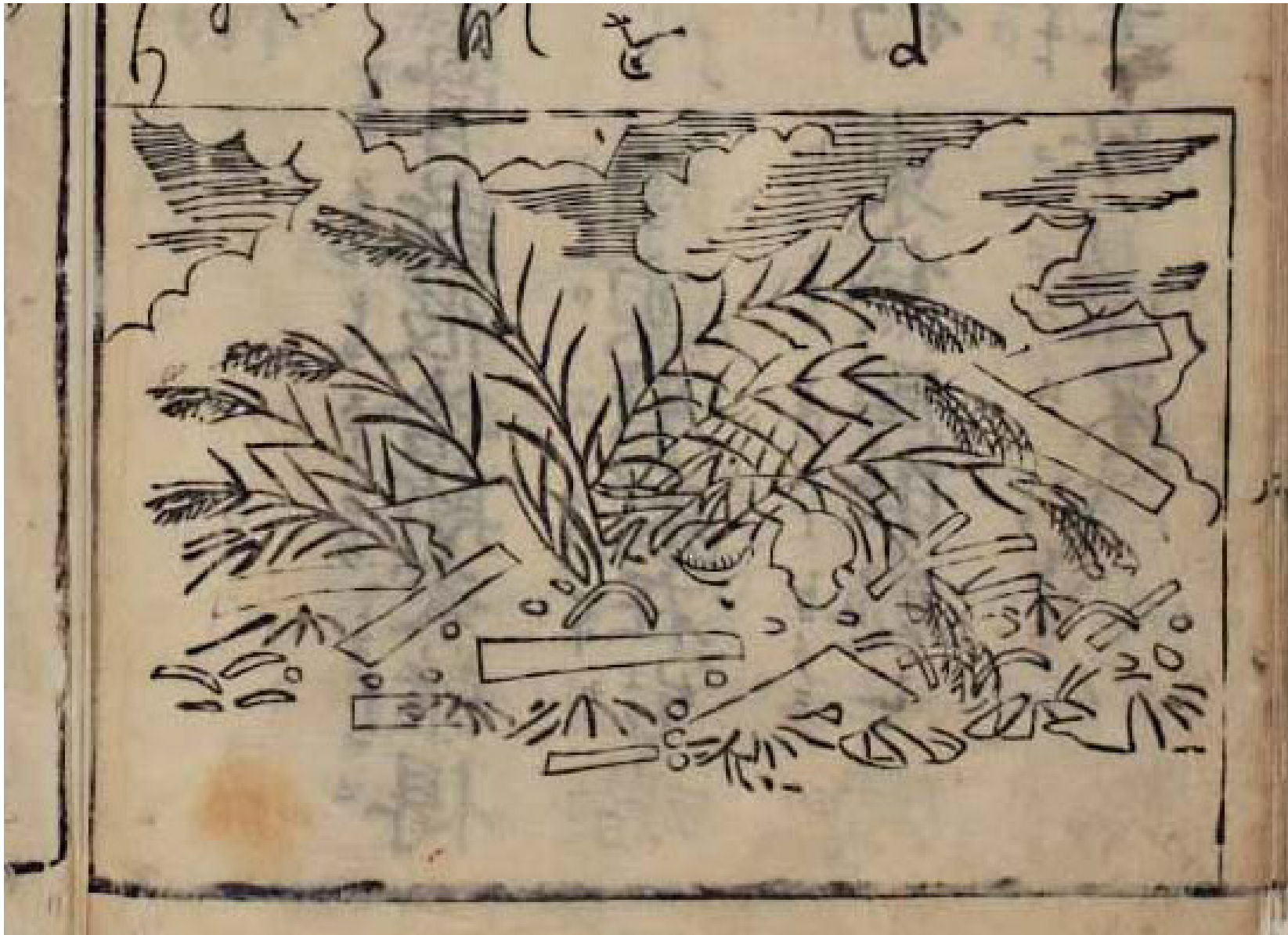


Figura 3.10: Detalle de la figura 3.4.c, que muestra la ilustración de la etapa de los huesos dispersos con más detalle. Igual que en la figura 3.8, pueden apreciarse los huesos como único resto del cadáver, acompañados de vegetación.



Figura 3.11: Detalle de la figura 3.4.a, en donde puede apreciarse la escena de la muerte reciente, y el recurso fukinuki yatai con mayor claridad.

pureza y lo efímero, incluyendo una explicación acerca de los poemas y las imágenes. El segundo grupo, compuesto por libros llamados *Kusōshi*, únicamente mostraba imágenes de los nueve estados de composición junto con la poesía, sin una explicación más a fondo sobre lo que el lector tenía en sus manos.⁶⁹

Los libros *Kusōshi*, como la mayoría de los libros impresos en circulación durante el periodo Edo, eran fabricados con un estilo de encuadernación llamado *fukuro-toji*, o libro bolsa, que para finales del siglo XVI se había convertido en la encuadernación estándar del libro impreso en Japón.

De acuerdo con Kōjirō Ikegami, estos libros se imprimían de un solo lado de una doble página, de tal manera que las páginas no quedaban del lado derecho y las pares del lado izquierdo. La doble página se doblaba con el impreso hacia afuera, quedando el doblez del lado contrario al lomo del libro. La costura más común en este tipo de libros era la de cuatro agujeros o *yotsume-toji*, aunque también se desarrollaron otros métodos de costura derivados de esta.⁷⁰

La función de estos libros impresos era tanto educativa como de entretenimiento, y su público objetivo era principalmente femenino, en una época en la que había una cantidad creciente de lectores en diferentes sectores de la población en Japón. Debido a esto las ilustraciones, al servir solamente como un suplemento del texto, carecen de la complejidad y los detalles que pueden observarse en obras pictóricas y pergaminos de siglos anteriores, limitándose a trazos de líneas en blanco y negro que dan cuenta de forma rudimentaria de las nueve etapas. A pesar de la simpleza de las ilustraciones pueden apreciarse muchas similitudes a nivel compositivo y de elementos iconográficos con las pinturas preexistentes de esta temática.

El cadáver está dispuesto con las características distintivas para cada etapa de descomposición y se recuperan elementos del paisaje que lo ro-

dean, los cuales, además de servir para marcar el paso del tiempo, también reflejan lo narrado en la obra de Su Tongpo y en la poesía *waka*. Llama la atención también en la etapa de la muerte reciente cómo se usa el recurso *fukinuki yatai*, empleado en la pintura *yamato-e*, en el que se remueven los techos y paredes para ver mejor las escenas y las expresiones de los personajes.

Los *Kusōshi* del periodo Edo usaban la obra de Su Tongpo, en conjunción con el *kusōzu* y la poesía *waka*, para mostrar a las lectoras lo transitorio de la existencia humana, enfocándose en el potencial de las mujeres para alcanzar la iluminación.⁷¹ Estas historias y su circulación entre las lectoras servían para mantener la ideología del shogunato, que consideraba que las mujeres debían ser honestas, gentiles, obedientes, misericordiosas, piadosas (específicamente en el caso de la piedad filial respaldada por el neoconfucianismo), y pacientes. No era suficiente con ser devotas practicantes del budismo, como había sucedido en periodos anteriores, había que ser además una perfecta madre y esposa.⁷²

3.2. LA MUERTE COMO FANTASMA: LOS FANTASMAS EN LA OBRA DE TORIYAMA SEKIEN

3.2.1. La imagen del fantasma

Representación del yūrei, el fantasma japonés

Yūrei es uno de los nombres más comunes que reciben los fantasmas en Japón. Dependiendo de las motivaciones del fantasma y las circunstancias específicas de su muerte, pueden recibir otros nombres como *shiryō*, *mononoke*, *onryō*, *ubume*, entre otros. Hay autores que consideran a los *Yūrei* y *yōkai* como dos categorías diferentes, mientras que otros ven a

⁶⁹ *Ibidem*, pág. 39.

⁷⁰ Kōjirō, Ikegami (2011) *La encuadernación japonesa, instrucciones de un maestro artesano*. CLAN editorial, Madrid, pág. 28.

⁷¹ Kanda, Fusae (2005), *op. cit.*, pág. 41.

⁷² *Ibidem*, pág. 42.

los *Yūrei* como una subcategoría de los *yōkai*, conformada por espíritus de muertos humanos.

Los fantasmas japoneses o *yūrei* aparecen representados en la pintura y la gráfica de diferentes maneras dependiendo del periodo histórico, pero generalmente son plasmados como una persona, casi siempre una mujer, de kimono blanco y desprovista de pies o piernas. Llevan el cabello desaliñado, cosa que se debe a los significados mágicos atribuidos al cabello en Japón, y a su asociación con el alma de las mujeres. Las palabras para cabello y para deidad son homófonas: se pronuncian *kami*, aunque el *kanji* empleado para la escritura de cada palabra es distinto. Se consideraba que el cabello era un regalo de origen divino, que tenía poderes mágicos, lo que dio como resultado la creencia de que un dios residía en el cabello humano, y se efectuaban rituales en los que la gente quemaba su cabello para garantizar una buena cosecha.⁷³

La forma tal como conocemos al *yūrei* hoy en día apareció por primera vez durante el periodo Edo, y debe su existencia a la necesidad de los pintores e ilustradores de establecer un código visual que diferenciara a los muertos de los vivos en una misma escena. De acuerdo con Kenji Kajiyā, antes de mediados del periodo Edo los fantasmas eran representados con pies, salvo raras excepciones, como el caso de una escena de *La historia de Genji Ilustrada*, realizada por Yamamoto Shunshō, en la que puede verse a un espectro flotando sin pies junto al príncipe Genji, justo antes de desaparecer.⁷⁴ Fue hacia el siglo XVIII que se estableció la ausencia de pies o piernas como convención pictórica. Esta solución apareció antes en la pintura y en la gráfica que en cualquier descripción conceptual o literaria anterior de los fantasmas. Kenji Kajiyā considera que probablemente la ausencia de pies fue un intento por capturar el instante de aparición y/o desaparición de los fantasmas, el cual era considerado la característica más impactante de estos. Era un intento de

⁷³ Choi, Na-Young (2006) "Symbolism of Hairstyles in Korea and Japan", en *Asian Folklore Studies*, vol. 65, no. 1, pp. 69-86, Nanzan University, Nagoya, pág. 80.

⁷⁴ Kayija, Kenji (2001) "Reimagining the Imagined: Depictions of Dreams and Ghosts in the Early Edo Period", en *Impressions*, no. 23, pp. 86-107, Japanese Art Society of America, Lexington, pág. 99-100.



Figura 3.12: Yamamoto Shunshō, ilustración de *La historia de Genji Ilustrada*, 1650. Este es uno de los primeros casos en donde aparece un fantasma representado sin pies.

transmitir la presencia y ausencia simultánea de los *yūrei*, y por lo tanto lograba el cometido de diferenciarlos de los personajes vivos en una misma composición.

Esta es una primera aproximación a la imagen del *yūrei* durante el periodo Edo. A continuación, abordaremos dos casos específicos: la evolución iconográfica de un tipo de *yūrei* específico llamado *ubume*; y la historia de Oiwa, uno de los relatos de fantasmas más famosos de Japón, y cómo fue presentada en los impresos derivados de la puesta en escena de esta historia en el teatro *kabuki*.

La imagen de la Ubume y sus variaciones simbólicas

Entre los fantasmas que conforman el folclore japonés, y que aparecen con frecuencia en libros ilustrados, un caso que retrata los múltiples fac-



Figura 3.13.a (derecha): yūrei, de Katsukawa Shunsho, periodo Edo, 1782; y figura 3.13.b (izquierda): Fantasma femenino, de Kitagawa Utamaro, periodo Edo, 1750-1806. Ambas imágenes son ejemplos de representaciones de fantasmas japoneses. En la imagen de la izquierda pueden apreciarse el kimono blanco fúnebre y el cabello desaliñado y largo. Las piernas y pies, aunque no son evanescentes, están escondidas en la ropa. La imagen de la derecha, de un mayor grado de abstracción, muestra la ausencia de piernas insinuada en la parte de abajo del fantasma, junto con un color blanco que alude al tono del kimono de los muertos.

tores que influyen en la representación simbólica es el de la *Uburne*. Este es el nombre que reciben los espíritus de las mujeres que han muerto en el embarazo, o durante el parto. Generalmente, se aparecen como mujeres que traen cargando a un niño, el cual dejan encargado con un transeúnte. Si la persona acepta cargar al niño, se encontrará con la desagradable sorpresa de que el niño se vuelve cada vez más pesado conforme caminan, como si se hubiese convertido en piedra. Otra variación más benigna de este espíritu es el *kosodate yūrei*, que es el fantasma de una madre que le lleva comida y dulces a su hijo recién nacido.

Manami Yasui⁷⁵ analiza las circunstancias religiosas que permitieron el surgimiento de este tipo de fantasma, así como las variaciones iconográficas por las que pasó durante el periodo Edo, desde mediados del siglo XVIII al siglo XIX. De acuerdo con su trabajo, la existencia de este fantasma en el imaginario colectivo japonés puede rastrearse al Sutra del Infierno de la piscina de sangre. En este escrito budista se afirma que las mujeres que no fueron virtuosas en vida, y cuyos familiares no realizaban los rituales funerarios apropiados, acabarían invariablemente en este infierno, por la suciedad con la que se relacionaba a la sangre menstrual y la sangre del parto. Las mujeres que morían dando a luz, en particular, no tenían esperanza de salvarse de ese lugar sin la intervención de sus familiares vivos y de monjes budistas que apelaran a la salvación de su alma con oraciones y rituales específicos. Había un rito funerario especial para estos casos, llamado *nagare kanjō*, el cual se realizaba junto a un río y era una forma de limpieza que buscaba tranquilizar al espíritu inquieto, asegurar la salvación de la mujer fallecida y lograr su reencarnación como un buda. También se acostumbraba, en el caso de las mujeres que morían embarazadas, separar al feto de la madre al momento del entierro. Este último ritual en particular, llamado *mi-futatsu*, se practicaba para evitar que el espíritu de la mujer se convirtiera en una *uburne*, aunque tiene su origen en un temor más viejo que



Figura 3.14.a: *Uburne* de Toriyama Sekien, en *Gazu Hyakki yagyō*, parte 2, 1778. Representación tradicional de la *uburne*.

⁷⁵ Yasui, Manami (2020) "Imagining the Spirits of Deceased Pregnant Women", en *Japan Review*, no 35, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, pág. 103-104.



Figura 3.14.b: *Ubume* de Katsushika Hokusai, en *Bei Bei kyōdan*, 1815. Representación asociada con el ave *ubumedori*.

hubo hacia los nonatos por ser criaturas no integradas ritualmente en la comunidad.

Las *ubume* aparecen representadas en la gráfica y pintura con elementos recurrentes. La imagen más común es la de una mujer de cabello negro y largo, cubierta con ropa ensangrentada de la cintura para abajo. En la mayoría de los casos cargan a un bebé, y se encuentran cerca de un río, por asociación con el rito *nagare kanjō*. Toriyama Sekien basó su ilustración de la *ubume* en estas características básicas del fantasma. Curiosamente este fantasma de origen japonés fue relacionado con un monstruo chino, de nombre *Guhuoniao*, que llegó a Japón a inicios del siglo XVII. El *Guhuoniao* era un ave que se creía robaba almas y se manifestaba en la noche invocada por la muerte de una mujer durante el parto.⁷⁶ También se la culpaba de condiciones pediátricas entonces inexplicables, como la malnutrición infantil y la epilepsia.

Debido a que la lectura que se le dio en japonés al nombre de este monstruo fue la de *ubumedori*, y a su asociación con las mujeres muertas en el parto, esta ave quedó interrelacionada con la *ubume*, al grado que en representaciones como la *Ubume* de Katsushika Hokusai se puede ver al fantasma con plumas y alas.

Fantasmas en ilustraciones impresas: Oiwa y el teatro Kabuki

Como ya se ha mencionado, en el periodo Edo los *yōkai* eran vistos de una forma más ligera que en siglos pasados, lo que permitió que fueran representados en ilustraciones y retomados como personajes en obras literarias. Este fue el caso también de los *yūrei*, cuyas historias fueron llevadas a los escenarios del teatro *Kabuki*. Una de las historias de fantasmas más famosas en Japón es *Yotsuda Kaidan*, que relata la historia de Oiwa, una mujer que fue desfigurada y asesinada por su marido, Tamiya Iemon, y que regresó en forma de fantasma para vengarse de él. Hay varias versiones de la historia, con ligeras variaciones, todas con la en-

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 100.



Figura 3.15: Iemon y el fantasma de su esposa Oiwa, por Katsushika Hokusai, parte de su serie Cien historias de fantasmas, periodo Edo, 1832. En esta escena Oiwa emerge desde una lámpara para atormentar a su esposo y asesino, Iemon.



Figura 3.16: El espíritu de Oiwa interpretado por Ichikawa Kodanji, por Utagawa Kuniyoshi, periodo Edo, 1848. En esta escena Oiwa busca hacerle creer a su esposo que es una bella mujer. Puesto que Kodanji también interpreta a la mujer, se le otorgaron sus rasgos distintivos a este personaje, para mantener la esencia deforme del fantasma.

señanza de que los crímenes tienen consecuencias (Iemon termina perdiéndolo todo y enloqueciendo a causa del fantasma de su esposa).

Un caso interesante de la representación de los fantasmas es la que servía para los fines de propaganda de las obras de teatro. Satoko Shimazaki analiza el caso de *Yotsuda Kaidan*, y los programas de la obra que eran encargados a artistas del *ukiyo-e*. Existían tres tipos de programa disponibles para su compra: los programas de la calle o *tsuji banzuke*, los programas del reparto o *yakuwari banzuke*, y los programas en formato de álbum o *ehon banzuke*.⁷⁷ Los programas de la calle eran la primera forma de anunciar una obra, y se colocaban en lugares públicos para alcanzar la mayor cantidad posible de espectadores. Se armaban e imprimían con rapidez, por lo que no eran precisos con respecto a los cambios que pudiera haber en la producción de una obra. Los programas de reparto eran folletos hechos de papel de medida *hanshi*, y generalmente se publicaban después de los programas de la calle. Los programas en formato álbum se publicaban mucho más cerca del día de estreno de una obra, y eran los más precisos.

En los programas publicitarios, los artistas representaban al fantasma de Oiwa resaltando y modificando atributos dependiendo del mensaje que buscaran transmitir al público, para hacer que la imagen cumpliera con el objetivo de mostrar qué actor famoso participaría, o cuáles efectos especiales se usarían en escena. Cuando buscaban que el actor que interpretaba la obra fuese visible, se omitían los detalles de la cara desfigurada del fantasma, y se le daban facciones que hicieran al actor reconocible para los espectadores. En algunos casos, en particular cuando un mismo actor interpretaba el papel de Oiwa y algún otro en la misma puesta en escena, se elegía que el otro personaje tuviera las facciones reconocibles del actor, manteniendo así al fantasma con el rostro desfigurado.

Otras veces se buscaba hacer hincapié en los efectos especiales que había disponibles en la sala del teatro, como en el caso de una escena en

la que el fantasma de Oiwa se le aparece a su marido emergiendo de una lámpara de papel. El fin de estas representaciones era el de atraer al público para que asistiera a la obra de teatro publicitada.

3.2.2. Los fantasmas de Toriyama Sekien

Enciclopedia de demonios

Como se mencionó brevemente en el capítulo anterior, la obra de Toriyama Sekien, *Gazu Hyakki yagyō*, traducida como *El desfile ilustrado de la noche de cientos de demonios*, consiste en una enciclopedia de cuatro volúmenes que agrupa monstruos y fantasmas del folclore japonés. El primer tomo, de nombre *Gazu Hyakki yagyō*, fue publicado en 1776. De este rescataremos imágenes específicas de dos tipos de fantasmas que formaban parte del folclore japonés antes de la publicación de la enciclopedia. *Konjaku Hyakki shūi*, traducido como *Suplemento para Cien demonios del presente y el pasado*, es el segundo tomo de la enciclopedia, y fue publicado en 1781 debido al éxito con el que contó el primer tomo. De este se retomará la imagen de un fantasma, que fue ideado por Toriyama Sekien.

Antes de hablar de las imágenes específicas, nos enfocaremos en el contexto en el que surgió la obra de Toriyama Sekien. De acuerdo con Diego Cucinelli⁷⁸, los libros impresos de este artista tomaron el formato enciclopédico debido a la popularidad de este durante el periodo Edo como una forma afín a la ideología del neoconfucianismo de identificar, describir y catalogar las cosas existentes, tanto en el mundo natural como en el sobrenatural. La primera enciclopedia surgida en Japón fue *Kinmo-zui*, recopilada y editada por Nakamura Tekisai en 1666. Michael Dylan describe a esta enciclopedia como un proyecto educacional a gran escala, el cual reflejaba ideas neoconfucianas acer-

⁷⁷ Shimazaki, Satoko (2007-2008) "The Ghost of Oiwa in Actor Prints: Confronting Disfigurement" en *Impressions*, No. 29 35th Anniversary Issue, pp. 76-97, Japanese Art Society of America, Lexington, pág. 81.

⁷⁸ Cucinello, Diego (2015) "Windows onto the Supernatural in the Second Half of the Edo Period: from the *Gazu Hyakki yagyō* (1776) by Toriyama Sekien to the *E-hon hyaku monogatari* (1841) by Takehara Shunsen" en *Ming Qing Studies*, Università di Roma, Ariccia, pág. 6.



Figura 3.17: Páginas de la enciclopedia *Kinmo-zui*, editada por Nakamura Tekisai. Se pueden apreciar aves y un murciélago, agrupados juntos al ser animales que vuelan, cada uno con un espacio propio, su nombre y una breve descripción.

ca de la sistematización y promulgación del conocimiento práctico, y el deseo creciente de la población de aprender más acerca del mundo.⁷⁹ En esta obra aparecen especímenes con su nombre tanto en chino como en japonés, más una breve explicación en japonés de uso cotidiano destinado a un público infantil.

Otro proyecto semejante fue la enciclopedia *Wakansansai*, publicada en 1713 por Terajima Ryōan, un médico de la ciudad de Osaka. En su obra, compuesta de 105 volúmenes, buscó incorporar

⁷⁹ Dylan, Michael (2002) "Creating Monsters: Toriyama Sekien and the Encyclopedic Imagination" en *Minikomi: Austrian Journal of Japanese Studies*, Spitalgasse, no. 64, pág.7-9, pág. 8.

todo tipo de personas, animales, plantas, ubicaciones geográficas, y fenómenos naturales y humanos. En esta enciclopedia las descripciones escritas eran más detalladas y las ilustraciones mucho más sencillas. De acuerdo con Michael Dylan, tanto estas dos obras como el concepto mismo de enciclopedia tuvieron una fuerte influencia en el imaginario colectivo de la sociedad del periodo Edo, cosa que le permitió a Toriyama Sekien valerse del formato enciclopédico para darle un carácter serio y legítimo a su obra acerca de seres sobrenaturales.⁸⁰

Toriyama Sekien fue el primero en catalogar a fantasmas y monstruos en formato enciclopédico, extrayéndolos de sus asociaciones religiosas y culturales, con una página dedicada para cada tipo de *yōkai*. En el primer tomo las ilustraciones aparecen únicamente con el nombre de la criatura, usando tanto *kanji* como su lectura en *hiragana*, y en ejemplares posteriores se añade además una breve descripción acerca de lo que caracteriza a cada monstruo, y en dónde se le puede encontrar.

Fantasmas de muertos y vivos en Gazu Hyakki yagyō

Al observar las representaciones de fantasmas de Toriyama Sekien, específicamente la del *yūrei*, puede verse que el fantasma, tal como se mencionó anteriormente, aparece sin piernas. No sólo eso, sino que su facultad para estar y no estar de forma simultánea se ve acentuada debido a la transparencia que le confiere el artista a la parte inferior del cuerpo del fantasma, haciendo que se integre en el paisaje del fondo, casi como si el espectro surgiera de él. Cabe mencionar además que la representación de Sekien tiene otro elemento característico en la representación gráfica de los *yūrei*: el fantasma está vestido con ropa que se colocaba a los muertos como parte de los ritos funerarios: un kimono de color blanco, el cual al cerrarlo era cruzado en dirección contraria a como lo usaban los vivos, junto con un tocado blanco en la cabeza.

⁸⁰ *Ibidem*, pág 9.



Figura 3.18: yūrei, en *Gazu Hyakki yagyō*, de Toriyama Sekien.



Figura 3.19.a (izquierda) y 3.19.b (derecha): Imagen del shiryō, y del ikiryō, en *Gazu Hyakki yagyō*, de Toriyama Sekien.

En *Gazu Hyakki yagyō* el autor no brinda mayor descripción acerca del fantasma representado, lo único que puede leerse es el nombre de la criatura en *kanji* junto con el mismo en nombre en *hiragana* para facilitarle la lectura al público.

De acuerdo con Kenji Kajija, los fantasmas vengativos también son conocidos como *mononoke*, independientemente de si provienen de una persona viva o fallecida.⁸¹ En las imágenes del primer volumen de la Enciclopedia de Sekien, se distingue entre los fantasmas de los muertos, llamados *shiryō*, y los fantasmas de los vivos, denominados *ikiryō*, los cuales se generan cuando el espíritu de una persona abandona su cuerpo y se mueve por el mundo de forma independiente, en algo semejante a lo que conocemos como una proyección astral. Los *ikiryō* surgen por dos principales motivos: el primero es cuando la persona se encuentra inmóvil o inconsciente debido a una enfermedad. Este tipo de fantasma

⁸¹ Kayija, Kenji (2001), *op. cit.*, pág. 98.

no suele ser dañino para otros. Sin embargo, cuando el espíritu de una persona se separa de su cuerpo sin una enfermedad de por medio, suele deberse a un deseo de venganza debido a alguna afrenta sufrida. En esos casos el espíritu de la persona viva busca venganza mientras el cuerpo duerme por la noche. En *La historia de Genji*, mencionada en el capítulo 1, Yūgao es asesinada por el *ikiryō* de una antigua amante de Genji, la dama Rokujō. De acuerdo con Antonio Míguez Santa Cruz, Rokujō, al sentirse despreciada por Genji en favor de otra mujer, sufrió un desequilibrio entre su *honne* (sentimientos y anhelos íntimos) y su *tatemae* (imagen que una persona proyecta de sí misma en público), los cuales no logró reconciliar de tan opuestos que era, haciendo que naciera de su interior un *ikiryō* dedicado a buscar vengarse de Genji y su otra amante.⁸² Esto cobra más sentido si se tiene en cuenta que en la cultura japonesa existe una distinción muy clara entre las emociones privadas de una persona y su comportamiento íntimo en su círculo más cercano, y el cómo se desenvuelve de cara al público con gente poco cercana. Así, el *ikiryō* surge de sentimientos negativos que están mal vistos, y que la persona no puede expresar por ser inapropiados.

Al observar la representación del *ikiryō* pueden notarse similitudes y diferencias entre este espíritu y los fantasmas de los muertos. La similitud principal es que se mantiene la ausencia de las piernas como una forma de mostrar la presencia y ausencia simultáneas de los fantasmas, independientemente del tipo de fantasma. Dos diferencias que pueden verse son el tratamiento del rostro y de la ropa. El *shiryō* tiene un gesto más semejante al de un monstruo, el cabello largo y desaliñado asociado a los fantasmas de los muertos y su kimono blanco es funerario. Por otro lado, el rostro y el cabello peinado y con adornos del *ikiryō* son los de una mujer normal de la época, y su kimono tiene motivos decorativos y tonos que nunca se encontrarían en la ropa de los muertos, haciendo evidente que se trata de una persona viva.

⁸² Míguez Santa Cruz, Antonio (2016) *El fantasma en el cine japonés de posguerra: de rasgo folclórico a ícono feminista*. Facultad de filosofía y letras, Universidad de Córdoba, Córdoba, pág. 73.

El kyōkotsu de Konjaku Hyakki shūi

Es importante mencionar que Toriyama Sekien no solamente se inspiró en creencias y leyendas preexistentes la elaboración de sus compendios de monstruos y fantasmas, sino que también ideó varios él mismo a partir de acomodados y lecturas ingeniosas de los ideogramas o *kanji* presentes en el idioma japonés, o tomando en cuenta relatos y creencias preexistentes. Uno de estos casos es un fantasma que aparece en el segundo tomo de la Enciclopedia de Sekien, el *kyōkotsu*. De acuerdo con Toriyama Sekien, este espectro surge cuando huesos humanos son arrojados en un pozo, tras un asesinato o suicidio, sin seguir los ritos funerarios apropiados para apaciguar el alma del difunto, y conducirlo a convertirse en un antepasado. Esta falta de respeto motiva al espíritu a manifestarse como un fantasma esquelético de cabello largo que maldice a las personas que llegan a usar el pozo donde se encuentra.

A pesar de que este fantasma es producto de la invención de Toriyama Sekien, existe un tipo de fantasma similar en una de las historias más viejas y famosas de Japón, llamada *Bancho Sarayashiki*. Esta historia, al igual que *Yotsuda Kaidan*, ha sido llevada a los escenarios del teatro *Kabuki*, y existen varias versiones diferentes de ella. La más simple y conocida es la versión narrada por Thersa Matsuura,⁸³ la cual se resume a continuación. Una joven llamada Okiku trabajaba haciendo la limpieza en el castillo de un samurái, el cual estaba obsesionado con ella y quería que ella se convirtiera en su amante. La joven siempre se negó amablemente a sus propuestas, con lo que el samurái eventualmente urdió un plan. Le encargó a Okiku que limpiara una vajilla muy cara, integrada por diez platos, habiendo él escondido uno de ellos. Después de que ella la limpió, la hizo llamar para reclamarle que faltaba uno de los platos. Okiku, angustiada, contó cada uno de los platos varias veces,

⁸³ Matsuura, Thersa (presentador), (2018), Uncanny Japan, episodio 25, *Bancho Sarayashiki: Okiku and the Nine Plates*, minuto 3:00-6:00, <https://uncannyjapan.com/podcast/okiku-and-the-nine-plates-bancho-sarayashiki/>.



Figura 3.20: Kyōkotsu (en la página de la izquierda), en *Konjaku Hyakki shūi*, de Toriyama Sekien. Puede apreciarse al fantasma en forma de esqueleto, emergiendo del pozo.



Figura 3.21: El fantasma de Okiku en Sarayashiki, por Tsukioka Yoshitoshi, 1890. Esta imagen del periodo Meiji muestra similitudes con el kyōkotsu de Toriyama Sekien, pues ambas muestran a un fantasma emergiendo de un pozo.



Figura 3.22: El fantasma de la residencia Sarayashiki, por Katsushika Hokusai, parte de su serie Cien historias de fantasmas, periodo Edo, siglo XIX. Esta imagen muestra al fantasma de Okiku emergiendo del pozo, pero incorpora además los platos que fueron la causa de su muerte.

pero estos siempre eran nueve, y ella no era capaz de explicar qué había pasado con el otro.

El samurái la acusó de haber roto el plato y esconder sus restos, y le dijo que la perdonaría si aceptaba ser su amante. La joven se negó nuevamente y él montó en cólera. Ató a la joven y la arrojó al pozo de castillo. A los pocos días del crimen, una noche se empezó a escuchar un murmullo en toda la propiedad. Era la voz de Okiku que contaba los platos. Al pasar del número nueve, la voz daba un grito desgarrador y sobrenatural al descubrir que el décimo plato seguía perdido. Esto continuó repitiéndose cada noche, hasta que el samurái perdió la cordura al no poder dormir.

Se cree que esta historia surgió en Japón a inicios del siglo XVI⁸⁴, y ha sido narrada de diferentes maneras desde entonces. La historia ha derivado en fantasmas e historias en las que aparece un fantasma que

emerge de un pozo, incluyendo versiones contemporáneas, como la conocida película *Ringu*, con el fantasma de Sadako como equivalente de Okiku.

Así, la invención del *kyōkotsu* probablemente se haya visto influida por la historia de Okiku, la cual ya estaba extendida en Japón al menos dos siglos antes de que Toriyama Sekien publicara sus obras.

En los dos casos expuestos se ha podido observar que la representación de la muerte sigue patrones iconográficos y visuales específicos dependiendo de cada tipo de imagen. Estos obedecen al contexto cultural y religioso en el que fueron desarrollados, y a la necesidad de un código visual para identificar a los muertos y el mensaje concreto que se busca transmitir a los lectores. A continuación, se hará un resumen de las características de las imágenes revisadas en las conclusiones de este trabajo.

⁸⁴ *Ibidem*, minuto 1:15-2:00.



Conclusiones

En el desarrollo de la presente investigación se ha podido ver la correlación entre el sintoísmo y el budismo, el papel del budismo en los ritos funerarios y su influencia en la concepción de la muerte. Esto se reflejó en la literatura a través el concepto de *mono no aware*, presente desde el periodo Heian, pero definido por primera vez en el periodo Edo; y en la pintura en el *kusōzu* o las nueve etapas de descomposición de un cadáver como un recurso de meditación y predicación budista. La interacción entre estas religiones y el neoconfucianismo imperante en el periodo Edo como la ideología principal del shogunato, influyó en cómo fue ilustrada la muerte en los libros. Dichos libros pudieron llegar a un público amplio debido a la secularización de la imprenta, un mejor nivel de vida y una mayor alfabetización que derivaron en el florecimiento de la cultura editorial del periodo Edo.

Las características identificadas en la representación de la muerte en el cuerpo de obra analizado pueden resumirse de la siguiente manera.

En el caso del libro kusoshi:

- Las nueve etapas de descomposición que se muestran son la secuencia que terminó siendo la más común tras el desarrollo del *kusōzu* como tema pictórico en siglos anteriores a la publicación del libro: la muerte reciente, la hinchazón, el sangrado del cadáver, la putrefacción, el consumo de los restos por parte de animales como perros o aves, decoloración del cuerpo, el esqueleto completo, los huesos dispersos, y el *sotoba* o lápida funeraria.
- El cadáver es femenino, debido a la visión que se tenía de la mujer en el budismo, como un ser que representa lo efímero de la vida terrenal. La mujer se convierte así a nivel simbólico en la llave entre la vida y la muerte. De acuerdo al budismo *Tendai*, la mujer también tiene la facultad de representar el potencial de iluminación que existe en todos los individuos, independientemente de si se trata de monjes o no.

- Las imágenes están acompañadas de un paisaje estacional y cambiante, que sirve para reforzar la percepción del paso del tiempo, y de lo efímero del mundo terrenal.

En el caso de los fantasmas de Toriyama Sekien:

- Los fantasmas o *yūrei* son representados sin piernas, siguiendo una convención visual establecida para mostrar el carácter evanescente de un espectro, y así ayudar al lector a distinguir la ilustración de un fantasma de la de un personaje vivo.
- Los personajes están vestidos con un kimono blanco, con el doblez del lado contrario al que es usado por los vivos, tienen apariencia desaliñada y cabello largo, debido al atuendo asociado a los recién fallecidos. Esta convención cambia cuando se representa el “fantasma” de una persona viva, pues la tela de la ropa muestra los patrones y dobleces cotidianos en Japón.
- Tienen elementos incorporados, como la presencia del pozo en el *kyōkotsu*, que remiten al fantasma surgiendo como consecuencia de la falta de respeto hacia los muertos, al no realizar los ritos funerarios pertinentes de acuerdo al budismo.

APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

Como se mencionó en la introducción, en la sección de metodología de investigación, este trabajo, al tratarse de una compilación bibliográfica, no pretende alcanzar una profundidad equivalente a la de una tesis en lo que a aportaciones en el campo de conocimiento y el campo disciplinar se refiere. A continuación, se enlistan aportaciones que este trabajo tiene en diferentes ámbitos, considerando las limitaciones propias de esta investigación.

Aportaciones respecto al campo de conocimiento (diseño)

La investigación permite ver de qué manera imágenes con la temática de la muerte fueron desarrolladas para adaptarse a un objeto de diseño, el

libro, elaborado en el contexto específico del periodo Edo, y con la sociedad de ese contexto histórico y geográfico como su público objetivo. Dicho contexto se caracterizó por una perspectiva de la muerte influenciada por interacción entre las principales creencias religiosas de Japón, aunado a las características particulares de la sociedad japonesa del periodo Edo, y una estabilidad económica que permitió el florecimiento de la cultura editorial.

Hay que tener en cuenta que los libros como objetos, al igual que las estampas del *Ukiyo-e*, tenían un significado en la vida de la gente, el cual estaba estrechamente relacionado con su contexto cultural específico. De acuerdo con Fátima Pombo “Cuando las cosas entran en relación con el individuo se convierte en campo de su experiencia y lo unen a un espacio y a un tiempo. En algunas ocasiones los objetos mueven y conmueven, ayudan a los individuos a situarse fuera y dentro de sí mismos. Un objeto es la posibilidad de una experiencia y, por lo tanto, los objetos de diseño también tienen ese designio”.⁸⁵ Esta investigación ofrece un vistazo al significado que podrían haber tenido las ilustraciones acerca de la muerte en los libros que formaban parte de la cotidianidad de los lectores del periodo Edo.

Aportaciones respecto al campo disciplinario (diseño editorial e ilustración)

El incorporar a esta recopilación bibliográfica el conocimiento de formatos japoneses, diferentes a los empleados en la historia del libro y la imprenta en Occidente, sirve para expandir el panorama que se tiene del libro y la ilustración. La revisión de los formatos de los libros da una perspectiva acerca de cómo las ilustraciones son realizadas para acomodarse a estos y a la impresión xilográfica.

⁸⁵ Pombo, Fátima, (2007) “El deseo de las mañanas: Merleau-Ponty y el diseño” en Calvera, Anna, *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño*. Gustavo Gili, Barcelona, pág. 89.

El libro, su diseño y la forma en la que se ilustra, depende del contexto en el que se desarrolla, las necesidades e intereses específicos de su público objetivo, y los medios de quienes lo manufacturan y editan. Vale la pena recordar que el libro y las ilustraciones que contiene, en tanto productos editoriales y de diseño, son resultado de un sistema complejo. De acuerdo con Victor Papanek: “Una forma más duradera de pensamiento diseñador considera al producto... como un eslabón lineal entre el hombre y su medio ambiente. En realidad, debemos pensar en el hombre, sus recursos, su medio ambiente, y sus formas de pensar, planificar y manipularse a sí mismo y a su entorno, en cuanto a un todo alinear, simultáneo, integrado y extenso”.⁸⁶

Es decir, para entender el porqué de las características que definen a las ilustraciones que muestran a la muerte en Japón durante el periodo Edo y los libros que las contienen, hay que tener en cuenta los detalles de su contexto. En el *kusōzu* y los libros derivados de este, la secuencia establecida para las etapas de descomposición de un cadáver surge a partir de obras literarias provenientes de China y de la India que fueron adoptadas en Japón. Asimismo, hay una fuerte carga cultural religiosa y de género que influye en cómo son resueltas estas representaciones, y cuál es la función que cumplen dependiendo de cada observador. En el caso de la muerte como fantasma, se siguen códigos visuales específicos que fueron establecidos para ayudar al lector a identificar a los personajes vivos de los muertos. También hay una fuerte influencia de historias y folclor provenientes de la cultura popular.

Conocer estas variaciones y los motivos por los que surgieron permite realizar propuestas de diseño a partir de lo aprendido sobre la concepción del libro y la edición procedente de otro contexto, en este caso el Japón del periodo Edo, que puedan enriquecer al diseño editorial y la ilustración como campos disciplinares.

⁸⁶ Papanek, V. (1977) *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*. H. Blume Ediciones, Madrid, pág. 255.

Aportaciones respecto del proceso creativo

La ruta de investigación para llegar a la presente tesina tomó su forma a finales del tercer semestre del programa de Maestría. Por ello se decidió que, por la falta de tiempo para completar una nueva propuesta de producción sin retrasos, el proyecto estaría enfocado únicamente a la investigación. Dado que este proyecto se encaminó finalmente a la recopilación de información destinada a responder una pregunta de investigación en lugar de la producción de un producto de diseño que comprobara una hipótesis, las aportaciones en lo referido a lo creativo tuvieron que ver más con un enriquecimiento en la capacidad y madurez investigativa de la autora.

Además de lo que compete a investigación a nivel bibliográfico, el desarrollo de este trabajo requirió de reunir un banco de imágenes antes de la selección del cuerpo de obra final. Esta búsqueda involucró una exposición directa a múltiples imágenes de arte japonés, procedentes tanto del periodo Edo como de otros periodos anteriores y posteriores, lo cual fue una fuente de enriquecimiento en lo que a cultura visual se refiere. Esta investigación iconográfica seguramente tendrá una gran influencia en proyectos de artísticos y de diseño futuros en la carrera profesional de la autora de este trabajo.

Aportaciones respecto del área teórica del análisis de la imagen

El análisis de los elementos simbólicos de las ilustraciones se hizo desde la perspectiva del sistema de creencias japonés, particularmente del budismo, debido a su estrecha relación con los ritos funerarios. Dicho análisis contribuye a la identificación de elementos simbólicos presentes en la imagen de la muerte de Japón en el periodo Edo, y la comprensión de cómo factores de ese contexto, como la cultura y la fe, influyeron en la elección de dichos elementos.

La exploración de estas imágenes resulta en una aportación a la cultura visual del lector que no se encuentre familiarizado con estas imágenes y su razón de ser, debido a que fueron desarrolladas en un contexto

geográfico ajeno a lo que conocemos de primera mano en el diseño y arte en México.

Otras aportaciones: posibles rutas de investigación a futuro

En este inciso pueden mencionarse los posibles caminos de investigación que pueden derivarse a partir de este trabajo, ya sea por parte de la autora o de otros investigadores en el futuro. Un posible camino a partir de esta investigación es un estudio correlacional con la comparativa de dos casos de estudio. Podría tomarse, por ejemplo, un país asiático donde el budismo se haya practicado ampliamente en su historia (como, por ejemplo, Singapur, China, India o Corea) y comparar cómo la muerte fue representada en el arte budista, en comparación con cuál fue el caso en Japón.

Existe la posibilidad de elaborar una comparativa entre la forma en que en Japón se ha retratado a la muerte en la cultura impresa, en contraste con cómo fue en el caso de la Nueva España. Otra opción sería un estudio de la evolución del libro impreso ilustrado japonés, desde el periodo Edo hasta la actualidad, analizando qué elementos de diseño editorial de este periodo siguen presentes hoy en día. Estos son sólo algunos de los posibles caminos que la autora u otro investigador podría elegir, tomando como punto de partida el presente proyecto.

Dificultades encontradas en el transcurso de la investigación

Es importante considerar la limitación de lectura en cuanto a las fuentes en idioma japonés que hubo en el desarrollo de esta investigación, haciendo que se tuviera que recurrir únicamente a fuentes en español y en inglés, las cuales tienen la desventaja de la pérdida o transformación de significados que siempre ocurre con las traducciones, a nivel tanto lingüístico como cultural. No cabe duda que con un buen dominio del idioma japonés, y con acceso a fuentes en dicho idioma se podría expandir el alcance de la investigación. A esto se une el hecho de que las fuentes de consulta acerca de arte y diseño proveniente de países de oriente,

y más aún de arte y diseño japoneses en específico, son sumamente limitadas en el Posgrado en Artes y Diseño, por lo que fue indispensable expandir los campos de búsqueda lo más posible a otras bibliotecas y repositorios virtuales, valiéndose del inglés y de un conocimiento básico de japonés para identificar el cuerpo de obra de forma precisa. En particular en los casos del diseño editorial y el libro en Japón durante el periodo Edo, y del género pictórico *kusōzu* y el libro *Kusōshi* derivado de este, no se encontraron fuentes en las bibliotecas de la UNAM, y se tuvo que recurrir a repositorios virtuales en inglés y japonés de forma exclu-

siva, tanto de fuentes escritas como para el cuerpo de obra y las imágenes de referencia.

Cabe mencionar además que, en el programa del Posgrado en Artes y Diseño, en el caso específico de la maestría en Diseño y Comunicación Visual, no había materias enfocadas en diseño en Japón o diseño editorial en Oriente, siendo lo más cercano encontrado en este aspecto una revisión de métodos de encuadernación orientales en la materia de Encuadernación, y la disposición de algunos maestros ante la exploración de arte procedente de Japón y otros países de Oriente.

Fuentes de consulta

BIBLIOGRAFÍA

- Anesaki, M. (1996). *Mitología japonesa*. Edicomunicación, Barcelona.
- Ashikaga, Ensho (1950). “The Festival for the Spirits of the Dead in Japan” en *Western Folklore*, vol. , nm. 3, Western States Folklore Society, pp. 217-228.
- Bickford, Lawrence (1994) “Three aspects of *Ukiyo-e* Woodblock Printmaking” en *Impressions*, núm. 18, Japanese Art Society of America, Lexington
- Bickford, Lawrence (1993) “*Ukiyo-e* Print History” en *Impressions*, núm. 17, Japanese Art Society of America, Lexington
- Blaxter, Loraine et al. (2000) *Cómo se hace una investigación*. Gedisa Editorial, Barcelona.
- Carter, Beth M. (2019) “The Secret Mourning of an Evening Death: Genji’s Ritual, Practice, and Lament on Behalf of Yūgao” en *Journal of the American Association of Teachers of Japanese*, vol. 53, núm. 2, pp. 155-174, American Association of Teachers of Japanese, Pittsburgh.
- Chiappe Ippolito, Matías Ariel (2015), “La cultura de la publicación en el Japón Tokugawa”, en *Exlibris 4*. Revista del departamento de Letras, UBA, Buenos Aires.
- Chin, Gail (1998) “The Gender of Buddhist Truth: The Female Corpse in a Group of Japanese Paintings” en *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 25, núm. 3/4, pp. 277-317, Nanzan University, Nagoya.
- Choi, Na-Young (2006) “Symbolism of Hairstyles in Korea and Japan”, en *Asian Folklore Studies*, vol. 65, núm. 1, pp. 69-86, Nanzan University, Nagoya.
- Cucinelli, Diego (2015) “Windows onto the Supernatural in the Second Half of the Edo Period: from the *Gazu Hyakki yagyō* (1776) by Toriyama Sekien to the E-hon hyaku *monogatari* (1841) by Takehara Shunsen” en *Ming Qing Studies*, Università di Roma, Ariccia.
- Diemberger, Hildegard, Franz-Karl Ehrhard y Peter Kornicki (2016), *Tibetan Printing: Comparison, Continuities, and Change*, Editorial Brill.
- Drixler, Fabian (2019) “Imagined Communities of the Living and the Dead: The Spread of the Ancestor-Venerating Stem Family in Tokugawa Japan” en Berry, Mary Elizabeth y Marcia Yonemoto, *What Is a Family? Answers from Early Modern Japan*, University of California Press, Berkeley.
- Dylan, Michael (2002) “Creating Monsters: Toriyama Sekien and the Encyclopedic Imagination” en *Minikomi: Austrian Journal of Japanese Studies*, Spitalgasse, núm. 64, pág.7-9.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (2008), “La exposición El Libro Antiguo Oriental (22 de abril – 8 de mayo de 2008)”, en *Revista General de Información y Documentación*, núm. 18 pág. 411-420, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Hardacre, Helen (2017) *Shinto, a history*. Oxford University Press, Nueva York.
- Hernández Sampieri, Roberto, et al. (2006) *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Interamericana Editores, México D. F.
- Hioki, Kazuko (2009), “Characteristics of Japanese Block Printed Books in the Edo Period: 1603–1867”, en *The Book and Paper Group Annual*, vol. 28, p. 23-29. Library Faculty and Staff Publications.
- Howell, David L. (1998) “Territoriality and Collective Identity in Tokugawa Japan”, en *Daedalus: Early Modernities*, vol. 127, núm. 3, pp. 105-132, The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences, Cambridge.
- Isomae, Junichi, Sarah E. Thal (2000) “Reappropriating the Japanese Myths: Motoori Norinaga and the Creation Myths of the *Kojiki* and *Nihon Shoki*” en *Japanese Journal of Religious Studies*, Nanzan University, Nagoya.

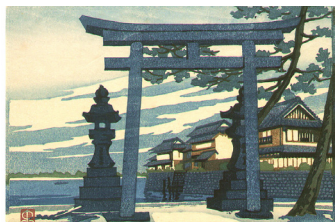
- Kamei-Dyche, Andrew T (2011), "The History of Books and Print Culture in Japan: The State of the Discipline", en *Book History*, vol. 14, pp. 270-304, The Johns Hopkins University Press.
- Kanda, Fusae (2005) "Behind the Sensationalism: Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art" en *The Art Bulletin*, vol. 87, núm. 1, pp. 24-49, College Art Association of America, Nueva York.
- Kasahara, Kazuo (2001) *A History of Japanese Religion*. Kosei Publishing Co., Tokio.
- Kayija, Kenji (2001), "Reimagining the Imagined: Depictions of Dreams and Ghosts in the Early Edo Period", en *Impressions*, núm. 23, pp. 86-107, Japanese Art Society of America, Lexington.
- Kōjirō, Ikegami (2011) *La encuadernación japonesa, instrucciones de un maestro artesano*. CLAN editorial, Madrid, pág. 28.
- Kornicki, Peter F. (2021) "Keeping Knowledge Secret in Edo-Period Japan" en *Textual Cultures*, vol. 14. No. 1, Indiana University Press; Society for Textual Scholarship, Bloomington, pág. 3-19.
- Kornicki, Peter F. (2006) "Manuscript, Not Print: Scribal Culture in the Edo Period" en *The Journal of Japanese Studies*, vol. 32. No. 1, The Society of Japanese Studies, Seattle, pág. 23-52.
- Lanzaco Salafranca, Federico (2020) *Cultura japonesa, pensamiento y religión*. Satori Ediciones, Gijón.
- Lanzaco Salafranca, Federico (2009) *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Editorial Verbum, Madrid.
- Matsuura, Thersa (presentador), (2018), Uncanny Japan, episodio 25, *Bancho Sarayashiki: Okiku and the Nine Plates*, <https://uncannyjapan.com/podcast/okiku-and-the-nine-plates-bancho-sarayashiki/>.
- Meli, Mark (2003) "Aware as the Essence of Japanese Literature: The Modern View" en *Historiography and Japanese Consciousness of Values and Norms*, International Research Center for Japanese Studies, Kioto.
- Meyer, Isaac (presentador), (2014), *History of Japan*, episodio 58, Motoori Norinaga, <https://sites.libsyn.com/43266/episode-58-motoori-norinaga>
- McManamon, Sean P. (2016) "Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity" en *The History Teacher*, vol. 49, núm. 3, pp. 443-464, Society for History Education, Washington D. C.
- Míguez Santa Cruz, Antonio (2016) *El fantasma en el cine japonés de posguerra: de rasgo folclórico a ícono feminista*. Facultad de filosofía y letras, Universidad de Córdoba, Córdoba.
- Moretti, Laura (2010), "Kanazōshi Revisited: The Beginnings of Japanese Popular Literature in Print", en *Monumenta Nipponica*, vol. 65, núm. 2, Sophia University, Pág. 297-356.
- Papanek, V. (1977) *Diseñar para el mundo real. Ecología humana y cambio social*. H. Blume Ediciones, Madrid.
- Pérez Riobó, Andrés, Chiyo ChIda (2013) *Yokai: monstruos y fantasmas en Japón*, Satori Ediciones, Gijón.
- Pombo, Fátima, (2007) "El deseo de las mañanas: Merleau-Ponty y el diseño" en Calvera, Anna, *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Prusinski, Lauren (2012). "Wabi Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History", en *Studies on Asia*, vol. 4, núm. 2, pág. 25-49.
- Shimazaki, Satoko (2007-2008) "The Ghost of Oiwa in Actor Prints: Confronting Disfigurement" en *Impressions*, núm. 29 35th Anniversary Issue, pp. 76-97, Japanese Art Society of America, Lexington.
- Symonds, Shannon Reed (2005) *A History of Japanese Religion, from Ancient Times to Present*. The College at Brockport: State University of New York, Nueva York.
- Stanley-Baker, Joan (2000). *Japanese Art*. Thames and Hudson, World of Art.
- Stone, Jaqueline I. (2009) *Death and the Afterlife in Japanese Buddhism*. University of Hawai'i Press, Honolulu.
- Tamaru, Noriyoshi (1996) *Religion in Japanese Culture: Where Living Traditions Meet a Changing World*. Kodansha International, Tokyo.
- Tanaka, Michiko, Víctor Kerber, et al (2011) *Historia mínima de Japón*. Edición Kindle, El Colegio de México, México.
- Tetsuo, Yamaori (2004). *Wandering Spirits and Temporary Corpses, Studies in the History of Japanese Religious Tradition*. International Research Center for Japanese Studies, Kioto.
- Tinsley, Elizabeth (2017) "The Composition of Descomposition: The Kusōzu Images of Matsui Fuyuko and Itō Seiū, and Buddhism in Erotic Grotes-

- que Modernity” en *Journal of Asian Humanities at Kyushu University*, vol. 2, Kyushu University, pp. 15-45.
- Toshio, Kuroda; Dobbins, James C., y Gay, Suzanne Gay (1981). “Shinto in the History of Japanese Religion”, en *The Journal of Japanese Studies*, vol. 7, núm. 1, The Society for Japanese Studies, pp. 1-21.
- Williams, Duncan Ryūken (2009) “Funerary Zen: Sōtō Zen Death Management in Tokugawa Japan” en Stone, Jaqueline I., *Death and the Afterlife in Japanese Buddhism*. University of Hawai’i Press, Honolulu.
- Yasui, Manami (2020) “Imagining the Spirits of Deceased Pregnant Women”, en *Japan Review*, no 35, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, pp. 91-112.

RECURSOS WEB

- Department of Asian Art. “Woodblock Prints in the *Ukiyo-e* Style.” En Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. (octubre, 2003) consultado el 18 de noviembre de 2022. <http://www.metmuseum.org/toah/hd/ukiy/hd_ukiy.htm>.
- Forrer, Matthi. Hokusai as an Illustrator of Books: The Artist as Represented in the Pulverer Collection: <<https://pulverer.si.edu/node/180>>.
- Future learn: Format and content of early-modern printed books: <<https://www.futurelearn.com/info/courses/japanese-rare-books-culture/0/steps/17269>>.
- Jikji* Global: Cultura de la impresión en Oriente y Occidente: <<https://www.globaljikji.org/es/sub.do?menukey=10103>>.
- Khan Academy, Hokusai’s printed illustrated books: <<https://www.khanacademy.org/humanities/art-asia/art-japan/edo-period/a/hokusais-printed-illustrated-books>>.
- Takaaki, Kaneko. The Printing Blocks of Woodblock-printed Books: <<https://pulverer.si.edu/node/1217>>
- The world of the japanese illustrated book, essays and videos: <https://pulverer.si.edu/essays>>.
- Vargas, Sofia. Un vistazo al primer libro impreso, en My Modern Met: <<https://mymodernmet.com/es/imprensa-tipos-moviles-corea/>>.

Índice de imágenes



Pág. 12

Figura 1.1: Arco Torii al atardecer, por Ueno Tadamasu. Grabado xilográfico Ukiyo-e. Periodo Shōwa, 1930. La imagen representa un arco torii. Estas estructuras sirven para marcar la entrada a los templos o espacios sagrados sintoístas. (Imagen tomada de: <https://ukiyo-e.org/image/artelino/17276g/>).



Pág. 13

Figura 1.2: Kitsune-bi en víspera de año nuevo, junto al árbol cambiante, por Utagawa Hiroshige. Grabado xilográfico Ukiyo-e. Periodo Edo, 1857. La imagen representa una reunión de zorros o kitsune. En el sintoísmo, los kitsune tienen poderes mágicos, están asociados con el kami Inari (deidad de la fertilidad y la agricultura) y suelen ser sus emisarios. (Imagen tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55553/>).



Pág. 15

Figura 1.3: Ame no uki-hashi (puente flotante en el cielo), por Utagawa Hiroshige. Grabado xilográfico Ukiyo-e. Periodo Edo, 1847-1851. La imagen representa a los dioses Izanagi e Izanami. (Imagen tomada de: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1921-1115-0-2/).



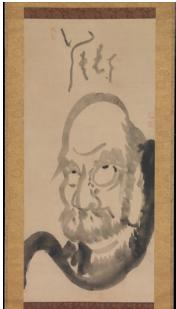
Pág. 17

Figura 1.4: Ise Daijingu sengyo no zu, por Utagawa Kuniyoshi. Grabado xilográfico Ukiyo-e. Periodo Edo, 1849. La imagen representa una ceremonia religiosa durante la reconstrucción del Gran templo de Ise. (Imagen tomada de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Ise_Daijingu_sengyo_no_zu_%E4%BC%8A%E5%8B%A2%E5%A4%AA%E7%A5%9E%E5%AE%AE%E9%81%B7%E5%BE%A1%E4%B9%8B%E5%9B%B3_%28Depiction_of_the_Relocation_of_the_Grand_Shrine_of_Ise%29_%28BM_2008%2C3037.21409%29.jpg/).



Pág. 18

Figura 1.5.a: Acala, protector budista, pintura sobre tela de autoría desconocida, procedente de Nepal, 1322. La pintura retrata a Acala, una de las manifestaciones de Manjushri, una deidad del budismo mahāyāna. La iconografía budista presenta muchas variaciones dependiendo del contexto histórico y geográfico: en esta imagen se puede apreciar un papel protagonista en los colores, y múltiples personajes que acompañan a la figura principal. (Imagen tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38011?ft=buddhist+painting+nepal&offset=0&rpp=40&pos=2/>).



Pág. 19

Izquierda. Figura 1.5.b: Retrato de Daruma (Bodhidharma), por Hakuin Ekaku, pintura zen en tinta negra (sumi-e), periodo Edo, siglo XVIII. Daruma es considerado uno de los patriarcas del zen, y se le atribuye la introducción del budismo zen en China. Esta representación es diametralmente opuesta a la figura 1.5.a, en cuanto a que no hay uso de color y los trazos son sintetizados y expresivos, característicos de la pintura zen japonesa. (Imagen tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78145?ft=bodhidharma&offset=0&rpp=40&pos=9/>).



Pág. 19

Derecha. Figura 1.6: Flores de ciruelo, de Sesshū Tōyō, periodo Muromachi, S. XV. Una de las disciplinas artísticas derivadas del budismo zen en Japón fue la pintura sumi-e realizada en su mayor parte por monjes zen como parte de sus prácticas de meditación. La pintura buscaba reflejar la esencia de las cosas y del espíritu del pintor, e insinuar emociones más que mostrar los objetos o escenas con claridad. (Imagen tomada de: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-1156?locale=en/).



Pág. 21

Izquierda: Figura 1.7.a: Mandala de venado de templo Kasuga (anónimo). Color en seda. Periodo Kamakura, siglo XV. (Imagen tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53187/>).

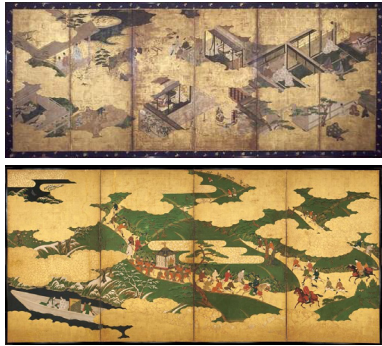
Derecha: Figura 1.7.b: Mandala de las formas budistas de las deidades Kasuga (anónimo). Color en seda. Periodo Kamakura, Siglo XIII. (Imagen tomada de: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-106?locale=en/).

Estos dos mandalas muestran a los kami sintoístas del templo Kasuga en Nara, representados como deidades budistas.



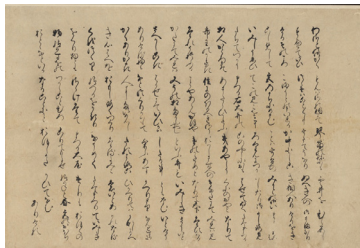
Pág. 24

Figura 1.8: *Diversión bajo los cerezos en flor*, por Kano Naganobu. Pintura sobre panel. Periodo Edo, siglo XVII. La imagen representa un grupo de personas contemplando los cerezos en flor, en una actividad llamada hanami. Las flores de cerezo están estrechamente relacionadas con el concepto de *mono no aware*, debido a su carácter efímero. (Imagen tomada de: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-11530?locale=en/).



Pág. 26

Figura 1.9.a (arriba) y figura 1.9.b (abajo): Escenas de *La historia de Genji*, de Tosa Mitsuyoshi (periodo Azuchi Momoyama, siglo XVI-XVII) en diferentes estados de conservación. Ambas son una evolución de pinturas *yamato-e* de pequeño formato de periodos anteriores a paneles para puertas corredizas. En ellas puede apreciarse el uso de la técnica *fukinuki yatai*, que permite observar las escenas y personajes con mayor claridad. En 1.9.a se observa que lo que se removió fueron los tejados de la construcción, mientras que en 1.9.b se omiten el follaje y detalles aéreos que puedan entorpecer la vista. (Figura 1.9.a tomada de: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/kyo-haku/A%E7%94%B2529?locale=en/; Figura 1.9.b tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39665/>).



Pág. 30

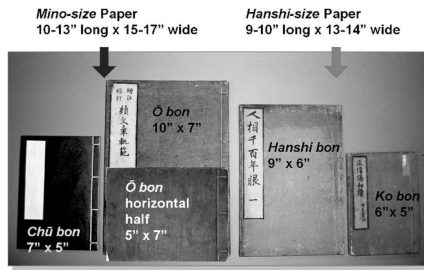
Figura 2.1.a (arriba) y 2.1.b (abajo): Imágenes de un pergamino ilustrado de *La historia de Genji*, de Murasaki Shikibu. Pergamino realizado por Ryūjō Tatsujō, periodo Azuchi Momoyama, 1594. (Imágenes tomadas de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/839905/>).



Pág. 32

Figura 2.2.a (arriba) y 2.2.b (abajo): Bloques xilográficos del libro *Bunchō gafu*, de Tani Bunchō, 1862. En la figura 2.2.a pueden verse a la derecha del bloque los caracteres escritos y a la izquierda los trazos negros de la imagen. La figura 2.2.b consiste en un bloque de color. (Imágenes tomadas de: <https://pulverer.si.edu/node/1217/>).





Pág. 34

Figura 2.3: comparación de cuatro formatos verticales y uno horizontal. (Imagen tomada de: Hioki, Kazuko (2009), "Characteristics of Japanese Block Printed Books in the Edo Period: 1603–1867").



Pág. 35

Figura 2.4: Interior del libro *Gazu Hyakki yagyō*, de Toriyama Sekien. Aquí puede apreciarse el uso de papel de menor calidad para la elaboración de la cubierta, el cual luego sería forrado con papel de color decorado. (Imagen tomada de: <https://library.si.edu/digital-library/book/gazuh-yakkiyagyō1tori/>).



Pág. 36

Figura 2.5.a y 2.5.b: izquierda, una cubierta con línea de pincel de clavo; derecha, un ejemplo de cubierta bruñida. (Imagen tomada de: Hioki, Kazuko (2009), "Characteristics of Japanese Block Printed Books in the Edo Period: 1603–1867").



Pág. 37

Figura 2.6: "Takatanobaba" en Katsushika Hokusai, *Illustrated Book of Humorous Poems "Mountain on Mountain" (Ehon kyōka yama mata yama)*, 1804, libro impreso con xilografía o bloque. (Imagen tomada de: Smithsonian Libraries).



Pág. 37

Figura 2.7.a y 2.7.b: páginas del libro *Gazu Hyakki yagyō*, de Toriyama Sekien. (El libro completo se encuentra disponible en: <https://library.si.edu/digital-library/book/gazuhyakkiyagyō1tori/>).



Pág. 38

Figura 2.8: *Artesanos*, de la serie *Una parodia actual de las cuatro clases*, por Utagawa Kunisada, 1786–1864. Esta impresión, en la que todos los personajes son mujeres hermosas o *bijin*, es una versión paródica e idealizada de la división de trabajo en un taller de impresión del periodo Edo. (Imagen tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55723/>).



Pág. 39

Figura 2.9: *La gran ola de Kanagawa*, por Katsushika Hokusai, la obra más conocida de su serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, periodo Edo, 1830. Para la impresión de esta estampa se usó una paleta con índigo y azul Prusia importado de Europa. (Imagen tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434?ft=thirty+six+views+of+mount+fujii&offset=0&pp=40&pos=2/>).



Pág. 41

Figura 2.10: *Paso de Shiojiri: Vista del lago Suwa*, por Keisei Eisen, parte de la serie *Las sesenta y nueve estaciones del camino a Kisokaido* (hecha en colaboración con Utagawa Hiroshige), periodo Edo, 1834-1842. Esta estampa, junto con las otras que integran la serie, es un ejemplo de lugares significativos del territorio japonés usados como tema en el *ukiyo-e*. (Imagen tomada de: https://www.hiroshige.org.uk/Kisokaido_Road/Kisokaido_Road.htm/).



Pág. 44

Figura 3.1.a y 3.1.b: Pergamino ilustrado del poema de las nueve etapas de un cadáver en descomposición, siglo XIV, colección Nakamura. Aquí se muestran dos de las nueve etapas: arriba se muestra la muerte reciente, y abajo la desecación. (Imágenes tomadas de Cultural Heritage Online: <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/538108/>).



Pág. 45

Figura 3.2.a (izquierda): *Jindō fujō sōzu*, de Mitsuoki Josho Tosa, 1683, Art Gallery of Greater Victoria. La obra, además de presentar paisajes estacionales, tiene incorporados poemas waka de autoría desconocida. (Imagen tomada de: <https://aggv.ca/emuseum/objects/2243/detail-of-jindo-fujosozu-a-pictorial-description-of-the-de;jsessionid=C09C467B6cb176ed28516cad0A-7fe616/>).



Figura 3.2.b (derecha): *El cambio inevitable*, de Kikuchi Yōsai, siglo XIX, Museum of Fine Arts, Boston. (Imagen tomada de: <https://collections.mfa.org/download/27056;jsessionid=A0E52B5fc5B8C2303B99478ec878D43E/>).



Pág. 46

Figura 3.3.a: *Poema por Ono no Komachi*, de Utagawa Kuniyoshi. 1840. (Imagen tomada de: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc139775/>).



Pág. 46

Figura 3.3.b: *Cien aspectos de la luna: luna del soto*, de Tsukioka Yoshitoshi, 1886. Esta imagen del periodo Meiji muestra a Ono no Komachi como una anciana, tal y como fue descrita en la obra de teatro *Sotoba Komachi*. (Imagen tomada de: <https://ukiyo-e.org/image/artelino/6871g1/>).



Pág. 48

Figura 3.4.a (izquierda) etapa de la muerte reciente; 3.4.b (centro) etapa de consumo de los restos, y 3.4.c (derecha): etapa de los huesos dispersos, respectivamente, en *Kusōshi*, 1648-1652. Puede apreciarse la interacción entre la obra de Su Tongpo (en caracteres tipo kanji, acompañados con katakana para ayudar con la lectura de los sonidos), y la poesía waka (hiragana en estilo más suelto y caligráfico) con las imágenes. Puede verse, además, una ejecución mucho más sencilla y rudimentaria en las ilustraciones. El libro completo puede consultarse en: <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/200016972/4?ln=ja/>).



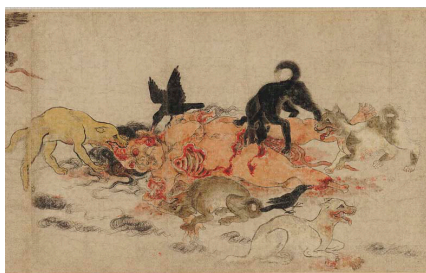
Pág. 49

Figura 3.5: Ejemplar de *Fugaku hyakkei*, de Katsushika Hokusai, periodo Edo, 1834. Este libro es un ejemplo de la encuadernación fukuro-toji; puede apreciarse la costura de cuatro agujeros habitualmente usada en este tipo de libros. A la izquierda puede verse una etiqueta con el título del libro. (Imagen tomada de: <https://pulverer.si.edu/node/171/>).



Pág. 49

Figura 3.6: Interior de un libro con encuadernación fukuro-toji. Puede observarse el doblar de las hojas, con la cara que contiene las imágenes y el texto hacia afuera. (Imagen tomada de: <https://pulverer.si.edu/node/171/>).



Pág. 50

Figura 3.7: Pergamino ilustrado del poema de las nueve etapas de un cadáver en descomposición, siglo XIV, colección Nakamura. Aquí se muestra la etapa del consumo de los restos. (Imagen tomada de: <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/538108/>).



Pág. 51

Figura 3.8: Detalle de la figura 3.4.b, que muestra la etapa del consumo de los restos en *Kusōshi*, 1648-1652. A pesar de tener un mayor grado de síntesis, la ilustración cuenta con los mismos elementos básicos presentes en la pintura de la figura 3.7. (Imagen tomada de: <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/200016972/4?ln=ja/>).



Pág. 52

Figura 3.9: “Etapa de los huesos dispersos”, parte de la serie *Kusōzu*, la muerte de una dama noble y la descomposición de su cuerpo, autor desconocido, acuarela sobre papel, periodo Edo, 1700-1799. (Imagen tomada de: <https://wellcomecollection.org/works/m4pnfgjd/>).



Pág. 53

Figura 3.10: Detalle de la figura 3.4.c, que muestra la ilustración de la etapa de los huesos dispersos con más detalle. Igual que en la figura 3.8, pueden apreciarse los huesos como único resto del cadáver, acompañados de vegetación. (Imagen tomada de: <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/200016972/4?ln=ja/>).



Pág. 54

Figura 3.11: Detalle de la figura 3.4.a, en donde puede apreciarse la escena de la muerte reciente, y el recurso *fukinuki yatai* con mayor claridad. (Imagen tomada de: <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/200016972/4?ln=ja/>).



Pág. 56

Figura 3.12: Yamamoto Shunshō, ilustración de *La historia de Genji Ilustrada*, 1650. Este es uno de los primeros casos en donde aparece un fantasma representado sin pies. (Imagen tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/670914/>).



Pág. 57

Figura 3.13.a (derecha): *yūrei*, de Katsukawa Shunsho, periodo Edo, 1782; y figura 3.13.b (izquierda): *Fantasma femenino*, de Kitagawa Utamaro, periodo Edo, 1750-1806. Ambas imágenes son ejemplos de representaciones de fantasmas japoneses. En la imagen de la izquierda pueden apreciarse el kimono blanco fúnebre y el cabello desaliñado y largo. Las piernas y pies, aunque no son evanescentes, están escondidas en la ropa. La imagen de la derecha, de un mayor grado de abstracción, muestra la ausencia de piernas insinuada en la parte de abajo del fantasma, junto con un color blanco que alude al tono del kimono de los muertos. (Figura 3.13.a tomada de: <https://ukiyo-e.org/image/harvard/huam-carp07894/>; Figura 3.13.b tomada de: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc155870/>).



Pág. 58

Figura 3.14.a: *Ubume* de Toriyama Sekien, en *Gazu Hyakki yagyō*, parte 2, 1778. Representación tradicional de la *ubume*. (Imagen tomada de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SekienUbume.jpg/>).



Pág. 59

Figura 3.14.b: *Ubume* de Katsushika Hokusai, en *Bei Bei kyōdan*, 1815. Representación asociada con el ave *ubumedori*. (Imagen tomada de: <https://www.jstor.org/stable/27009002/>).



Pág. 60

Figura 3.15: *Iemon y el fantasma de su esposa Oiwa*, por Katsushika Hokusai, parte de su serie *Cien historias de fantasmas*, periodo Edo, 1832. En esta escena Oiwa emerge desde una lámpara para atormentar a su esposo y asesino, Iemon. (Imagen tomada de: <https://ukiyo-e.org/image/famsf/5050161212770007/>).



Pág. 60

Figura 3.16: *El espíritu de Oiwa interpretado por Ichikawa Kodanji*, por Utagawa Kuniyoshi, periodo Edo, 1848. En esta escena Oiwa busca hacerle creer a su esposo que es una bella mujer. Puesto que Kodanji también interpreta a la mujer, se le otorgaron sus rasgos distintivos a este personaje, para mantener la esencia deforme del fantasma. (Imagen tomada de: <https://ukiyo-e.org/image/artofjapan/08081923/>).



Pág. 62

Figura 3.17: *Páginas de la enciclopedia Kinmo-zui*, editada por Nakamura Tekisai. Se pueden apreciar aves y un murciélago, agrupados juntos al ser animales que vuelan, cada uno con un espacio propio, su nombre y una breve descripción. (Imagen tomada de: <https://www.ndl.go.jp/nichiran/e/data/L/080/080-0041.html/>).



Pág. 63

Figura 3.18: yūrei, en *Gazu Hyakki yagyō*, de Toriyama Sekien. (Imagen tomada de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SekienYurei.jpg/>; el tomo completo puede consultarse en: <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/100275261/26?ln=ja/>).



Pág. 63

Figura 3.19.a (izquierda) y 3.19.b (derecha): Imagen del shiryō, y del ikiryō, en *Gazu Hyakki yagyō*, de Toriyama Sekien. (Figura 3.19.a tomada de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SekienShiryō.jpg/>; Figura 3.19.b tomada de: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SekienIkiryō.jpg/>; el tomo completo puede consultarse en: <https://kokusho.nijl.ac.jp/biblio/100275261/26?ln=ja/>).



Pág. 65

Figura 3.20: Kyōkotsu (en la página de la izquierda), en *Konjaku Hyakki shū*, de Toriyama Sekien. Puede apreciarse al fantasma en forma de esqueleto, emergiendo del pozo. (Imagen tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78693/>).



Pág. 66

Figura 3.21: El fantasma de Okiku en Sarayashiki, por Tsukioka Yoshitoshi, 1890. Esta imagen del periodo Meiji muestra similitudes con el kyōkotsu de Toriyama Sekien, pues ambas muestran a un fantasma emergiendo de un pozo. (Imagen tomada de: <https://ukiyo-e.org/image/kruml/warriors49/>).



Pág. 66

Figura 3.22: El fantasma de la residencia Sarayashiki, por Katsushika Hokusai, parte de su serie Cien historias de fantasmas, periodo Edo, siglo XIX. Esta imagen muestra al fantasma de Okiku emergiendo del pozo, pero incorpora además los platos que fueron la causa de su muerte. (Imagen tomada de: https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-10569-672?locale=en/).



Anexo: Cuerpo de obra

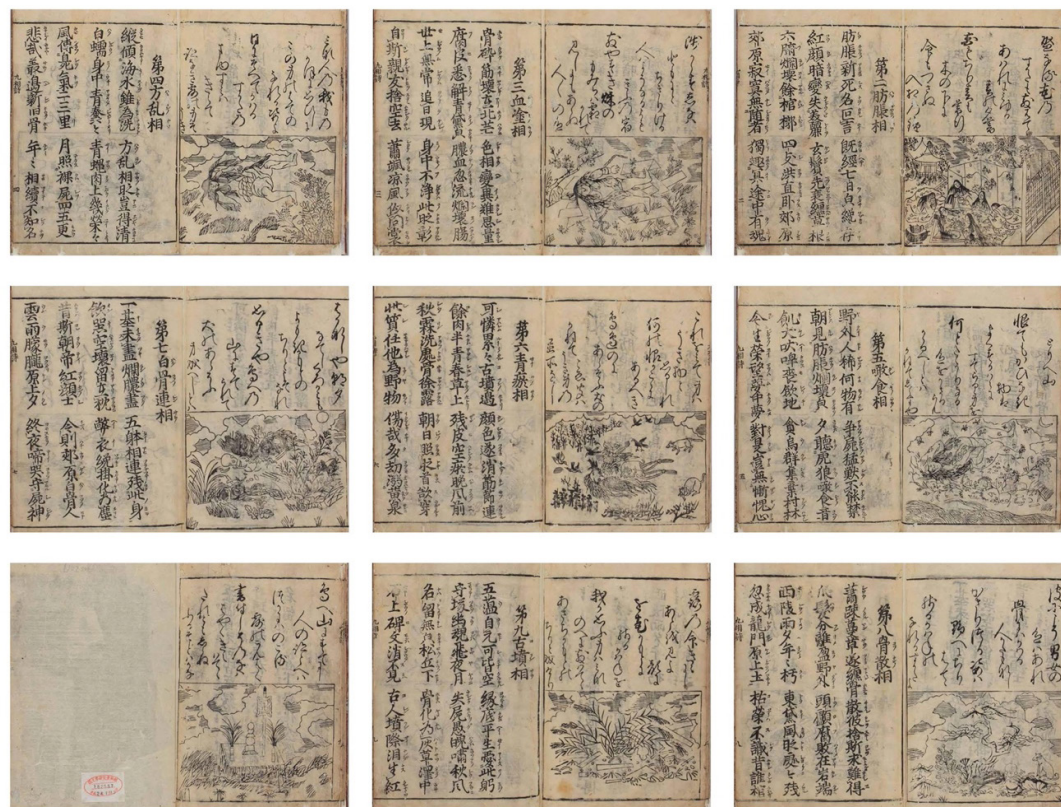
Para esta investigación se tomaron imágenes de tres obras editoriales publicadas por primera vez en Japón durante el periodo Edo: el libro *Kusōshi*, de autor desconocido, y dos tomos de la *Enciclopedia de demonios* de Toriyama Sekien.

El libro *Kusōshi* en el cuerpo de obra fue elegido por tratarse de uno de los ejemplares citados por Fusae Kanda como uno de los libros publicados y puestos en circulación para el público lector durante el periodo Edo, específicamente en el siglo XVII. Este libro representa además fielmente los elementos y etapas mostrados en el *kusōsu*, el género pictórico en el que están basadas las ilustraciones del libro. La imagen en esta página muestra la secuencia completa de ilustraciones en el libro, para poder apreciar las tres imágenes usadas en el capítulo 3 en el conjunto al que pertenecen.

Hay que tener en cuenta al momento de observar la secuencia que las imágenes fueron colocadas respetando el orden de lectura del idioma japonés, que es de derecha a izquierda, y de arriba hacia abajo. Siguiendo dicho orden, las ilustraciones que fueron incluidas en capítulo 3 fueron la 1, la 5 y la 8, es decir, las etapas de la muerte reciente, del consumo de los restos y de los huesos dispersos, respectivamente. Las otras etapas aquí mostradas, cuyas imágenes no fueron incorporadas al capítulo 3 son: la hinchazón, el sangrado del cadáver, la putrefacción, la decoloración y desecación del cuerpo, el esqueleto completo, y la imagen del *sotoba* o lápida.

Las imágenes escogidas de la enciclopedia de Toriyama Sekien son, del primer tomo, tres representacio-

nes de fantasmas que ya se encontraban presentes en el folclore japonés cuando la obra fue publicada, y un fantasma del segundo tomo que el autor introdujo al imaginario colectivo, pero que tiene vínculos con historias ya existentes en la cultura popular. A continuación, pueden apreciarse las imágenes de los cuatro fantasmas analizados en este trabajo.



De izquierda a derecha, y de arriba abajo se encuentran el *Yūrei*, el *shiryō*, el *ikiryō* y por último el *kyōkotsu*. Como se mencionó brevemente en la introducción, para la representación de los fantasmas del primer tomo de la enciclopedia, se emplearon imágenes del repositorio de Wikimedia Commons. Por ello, estas imágenes han sido modificadas, rescatándose únicamente la ilustración y el texto, sin que pueda apreciarse el color y textura original del papel. En la imagen del segundo tomo, que representa al *kyōkotsu*, puede apreciarse cómo se ve el papel impreso original.

Estas siete imágenes constituyen el cuerpo de obra analizado en la presente investigación. El lector puede valerse de los vínculos provistos en el desarrollo del trabajo y en el índice de imágenes para poder visualizar y apreciar cada imagen en la obra editorial a la que pertenece.





La imagen de la muerte en la cultura editorial japonesa del periodo Edo (1603 - 1868), obra de María del Mar Pérez Mergruen, fue editada e impresa en la Ciudad de México en noviembre de 2023. En su composición se emplearon tipos de la familia Adobe Garamnod Pro.

