

PEDRO SAN GINÉS AGUILAR (EDITOR)

# CRUCE DE MIRADAS, RELACIONES E INTERCAMBIOS

ZARAGOZA 2010



**CEIAP**

**(Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico)**

NÚMERO 3

  
*Editorial Universidad de Granada*

Esta colección se ha editado gracias a la colaboración de:

Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Granada  
Casa Asia  
Instituto Confucio  
Grupo de Investigación de Estudios Asiáticos (GIDEA) de la Universidad de  
Granada  
Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico (FEIAP)

Diseño y Maquetación:  
María Isabel Martínez Robledo

© Los Autores  
© Editorial Universidad de Granada

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA

Antiguo Colegio Máximo  
Campus Universitario de Cartuja  
18071 Granada  
Tel.: 958 24 39 30 – 958 24 62 20  
Fax: 958 24 39 31  
e-mail: [edito@ucartuja.ugr.es](mailto:edito@ucartuja.ugr.es)  
website: [www.editorialugr.com](http://www.editorialugr.com)

ISBN: 978-84-338-5150-5  
Depósito Legal: Gr.-3690/2010

Producción:  
Editorial Universidad de Granada

## ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>11</b>
<i>Pedro San Ginés Aguilar</i>	11
<b>PARTE 1. ANTROPOLOGÍA</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1. IDEAL SONORO Y ELEMENTOS DE SU CONSTRUCCIÓN EN LA MÚSICA DE JAPÓN. ALGUNAS REFLEXIONES</b>	<b>15</b>
<i>Horacio Curti</i>	15
<b>CAPÍTULO 2. CHAMANAS COREANAS, DIOSES Y ESPÍRITUS</b>	<b>31</b>
<i>Antonio J. Doménech del Río</i>	31
<b>CAPÍTULO 3. LA OLA NIPONA: CONSUMO DE CULTURA POPULAR JAPONESA EN ESPAÑA</b>	<b>49</b>
<i>Dani Madrid y Guillermo Martínez</i>	49
<b>CAPÍTULO 4. CALLE POLÍTICA Y CALLE MORAL: ESPACIOS PÚBLICOS EN JAPÓN Y ESPAÑA</b>	<b>63</b>
<i>Francisco Javier Tablero Vallas</i>	63
<b>PARTE 2. ARQUITECTURA</b>	<b>79</b>
<b>CAPÍTULO 5. LA CIUDAD CHINA CONTEMPORÁNEA</b>	<b>81</b>
<i>Marta Barrera Altemir, Francisco Gómez Díaz, Javier Caro Domínguez y Miguel Gentil Fernández</i>	81
<b>CAPÍTULO 6. EL ACONTECIMIENTO: LA CELEBRACIÓN Y DESTRUCCIÓN DE LA CIUDAD CHINA</b>	<b>99</b>
<i>Ferran Ventura Blanch</i>	99

<b>PARTE 3. ARTE</b>	<b>111</b>
<b>CAPÍTULO 7. "SHIMA-UTA", UNA CANCIÓN DE INSPIRACIÓN OKINAWENSE EN ARGENTINA</b>	<b>113</b>
<i>Ana María Alarcón Jiménez</i>	113
<b>CAPÍTULO 8. UN ARTISTA JAPONÉS DEL PERIODO MEIJI (1868-1912). OGATA GEKKŌ (1859-1920) EN LAS COLECCIONES DE ZARAGOZA</b>	<b>121</b>
<i>David Almazán Tomás</i>	121
<b>CAPÍTULO 9. EL JAPÓN MEIJI (1868-1912) Y TAISHO (1912-1926) EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS E ITALIANAS: UN ESTUDIO COMPARATIVO</b>	<b>139</b>
<i>Pilar Araguás Biescas</i>	139
<b>CAPÍTULO 10. LA CIUDAD Y SU TRASIEGO: LA PRODUCCIÓN DE MITSUO MIURA DESDE 1994 HASTA LA ACTUALIDAD</b>	<b>157</b>
<i>Laura Clavería García</i>	157
<b>CAPÍTULO 11. EL «CINE ASIÁTICO» COMO GÉNERO: PROBLEMAS DE DEFINICIÓN</b>	<b>175</b>
<i>Jordi Codó Martínez</i>	175
<b>CAPÍTULO 12. EL ARTE DE LA CALIGRAFÍA CHINA EN EL ARTE DEL SIGLO XX</b>	<b>189</b>
<i>Paloma Fadón Salazar</i>	189
<b>CAPÍTULO 13. DISPUTAS EN TORNO AL CUERPO DE LA NACIÓN. REPRESENTACIONES CARTOGRÁFICAS E IDENTIDAD EN EL ARTE INDIO CONTEMPORÁNEO</b>	<b>199</b>
<i>Carlos Garrido Castellano</i>	199
<b>CAPÍTULO 14. LAS COLECCIONES JAPONESAS DEL MUSEU ETNOLÒGIC DE BARCELONA. LAS COLECCIONES DE EUDALD SERRA</b>	<b>211</b>
<i>Muriel Gómez Pradas</i>	211
<b>CAPÍTULO 15. MADAMA BUTTERFLY, UNA APROXIMACIÓN A LA ÓPERA A TRAVÉS DE LAS FUENTES EPISTOLARES</b>	<b>231</b>
<i>Luisa M<sup>a</sup> Gutiérrez</i>	231

<b>CAPÍTULO 16. CHRYSANTHÈME. REALIDAD O LEYENDA. PIERRE LOTI Y A.B. DE GUERVILLE. DOS IMÁGENES DE JAPÓN</b>	<b>249</b>
<i>Luisa M<sup>a</sup> Gutiérrez</i>	249
<b>CAPÍTULO 17. NOTAS SOBRE ARQUITECTURA Y RETABLOS EN LAS IGLESIAS DE LOS ARRABALES DE MANILA EN 1782</b>	<b>265</b>
<i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	265
<b>CAPÍTULO 18. UNA APROXIMACIÓN A LAS MUJERES ARTISTAS EN CHINA</b>	<b>279</b>
<i>Laia Manonelles Moner</i>	279
<b>CAPÍTULO 19. EL COLECCIONISMO DE ARTE JAPONÉS EN ESPAÑA. COLECCIONISTAS EN ACTIVO: DANIEL MONTESDEOCA</b>	<b>301</b>
<i>Esther Martínez Mingarro</i>	301
<b>CAPÍTULO 20. LOS JARDINES DEL DESENCANTO</b>	<b>317</b>
<i>Antonio José Mezcua López</i>	317
<b>CAPÍTULO 21. INFLUENCIAS ARTÍSTICAS EN LAS ARTES DECORATIVAS NOVOHISPANAS</b>	<b>333</b>
<i>Ana Ruiz Gutiérrez</i>	333
<b>CAPÍTULO 22. OBJETOS DE ASIA ORIENTAL EN LA COLECCIÓN PARISINA DE PEDRO FRANCO DÁVILA (1711-1786), ORIGEN DEL REAL GABINETE DE HISTORIA NATURAL DE MADRID</b>	<b>345</b>
<i>Delia Sagaste Abadía</i>	345
<b>CAPÍTULO 23. YOKOHAMA: CRUCE DE MIRADAS EN EL JAPÓN BAKUMATSU</b>	<b>371</b>
<i>Ana Trujillo Dennis</i>	371
<b>PARTE 4. CIENCIAS DE LA SALUD</b>	<b>387</b>
<b>CAPÍTULO 24. NUMEROLOGÍA Y MEDICINA CHINAS</b>	<b>389</b>
<i>Electra Peluffo</i>	389
<b>CAPÍTULO 25. LOS PULSOS CHINOS: LA IMAGEN Y SUS NOMBRES (1ª PARTE)</b>	<b>401</b>
<i>M<sup>a</sup> Antonia Sola Rodríguez</i>	401

<b>PARTE 5. ESTUDIOS DE GÉNERO</b>	<b>419</b>
<b>CAPÍTULO 26. FEMENINO VIRTUAL: APROXIMACIÓN AL <i>BLOGGING</i> DE MUJERES EN CHINA</b>	<b>421</b>
<i>Sara Rovira-Esteva y Amelia Sáiz López</i>	421
<b>PARTE 6. HISTORIA</b>	<b>435</b>
<b>CAPÍTULO 27. NOTAS PARA UNA HISTORIA DE LA ARQUEOLOGIA EN JAPÓN: DE LAS TRADICIONES PREMODERNAS A LA DÉCADA DE 1940</b>	<b>437</b>
<i>Rafael Abad de los Santos</i>	437
<b>CAPÍTULO 28. LA ENTRADA DE LOS MANCHÚS EN CHINA Y SU ECO EN ESPAÑA</b>	<b>455</b>
<i>Anna Busquets Alemany</i>	455
<b>CAPÍTULO 29. REVOLUCIONES TRUNCADAS. DE EL FRACASO DEL MOVIMIENTO COMUNISTA A EL NACIMIENTO DE LA NUEVA IZQUIERDA EN JAPÓN (1945-1958)</b>	<b>475</b>
<i>Santiago López Jara</i>	475
<b>CAPÍTULO 30. MÁS ALLÁ DE LOS TRATADOS DESIGUALES: CONCESIONES MUTUAS EN EL TRATADO SINO-ESPAÑOL DE 1864</b>	<b>487</b>
<i>David Martínez-Robles</i>	487
<b>CAPÍTULO 31. EL INTERCAMBIO CULTURAL ENTRE EL NŌ Y LAS ARTES MARCIALES A PARTIR DE MUROMACHI</b>	<b>507</b>
<i>Gustavo Pita Céspedes</i>	507
<b>CAPÍTULO 32. YUNNAN, ENTRE CHINA Y EL ÍNDICO</b>	<b>523</b>
<i>Alexandra Prats Armengol</i>	523
<b>PARTE 7. LENGUA</b>	<b>537</b>
<b>CAPÍTULO 33. APROXIMACIÓN A LA PARTÍCULA 了 EN BUSCA DE UNA RESPUESTA PEDAGÓGICA</b>	<b>539</b>
<i>Yu-Chin Li</i>	539

<b>CAPÍTULO 34. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO SOBRE LA DENOMINACIÓN DE LOS PERSONAJES DEL SUEÑO EN EL PABELLÓN ROJO</b>	<b>553</b>
<i>Lu Jia</i>	553
<b>CAPÍTULO 35. CONTRASTES FUNCIONALES ENTRE LAS LENGUAS JAPONESA Y ESPAÑOLA</b>	<b>575</b>
<i>María Amparo Montaner Montava</i>	575
<b>CAPÍTULO 36. SINTAXIS DE LAS NOMINALIZACIONES LÉXICAS EN CHINO</b>	<b>589</b>
<i>María Querol Bataller</i>	589
<b>CAPÍTULO 37. PASEO DEL JAPONÉS ANTIGUO AL JAPONÉS MODERNO</b>	<b>609</b>
<i>Takayuki Yamada</i>	609
<b>CAPÍTULO 38. SOME CULTURAL FACTORS ON ENGLISH-CHINESE AND CHINESE-ENGLISH TRANSLATION OF BRAND NAMES</b>	<b>627</b>
<i>Qing Yang</i>	627
<b>PARTE 8. LITERATURA</b>	<b>637</b>
<b>CAPÍTULO 39. LU XUN Y LA LIGA DE ESCRITORES DE IZQUIERDA DE CHINA (1930-1936)</b>	<b>639</b>
<i>Javier Martín Ríos</i>	639
<b>PARTE 9. PENSAMIENTO</b>	<b>653</b>
<b>CAPÍTULO 40. LACAN, HEIDEGGER Y EL PENSAMIENTO ORIENTAL</b>	<b>655</b>
<i>Mercè Altimir Losada</i>	655
<b>CAPÍTULO 41. LA NOCIÓN DEL “気(=KI)” EN LA TRADICIÓN CHINO-JAPONESA. DIMENSIÓN COSMOLÓGICA, ANTROPOLÓGICA Y PATOLÓGICA DEL “気KI”</b>	<b>667</b>
<i>Moe Kuwano</i>	667
<b>CAPÍTULO 42. PENSAMIENTO CHINO Y FILOSOFÍA OCCIDENTAL: APROXIMACIONES CONCEPTUALES</b>	<b>677</b>
<i>Luis Fernando López García y Félix Fernández Castaño</i>	677

<b>CAPÍTULO 43. EL EMPERADOR AMARILLO. UN ACERCAMIENTO MÍTICO-SIMBÓLICO AL PATRIARCA CHINO</b>	<b>689</b>
<i>Julio López Saco</i>	689
<b>CAPÍTULO 44. LA ALTERIDAD DE LA SHÚNYATA EN LA FILOSOFÍA MADHYÁMIKA DE NAGARJUNA</b>	<b>699</b>
<i>Antonio M. Martín Morillas</i>	699
<b>CAPÍTULO 45. SUPERSTICIONES Y RITOS FUNERARIOS EN CHINA</b>	<b>719</b>
<i>M<sup>a</sup> Isabel Martínez Robledo</i>	719
<b>CAPÍTULO 46. RITUALES Y COSTUMBRES MATRIMONIALES EN CHINA</b>	<b>735</b>
<i>M<sup>a</sup> Isabel Martínez Robledo</i>	735
<b>CAPÍTULO 47. EL SUTRA DEL LOTO: UN RETO INTERRELIGIOSO PARA LA TEOLOGÍA OCCIDENTAL</b>	<b>751</b>
<i>Juan Masiá Clavel</i>	751
<b>CAPÍTULO 48. DESDE LA DECONSTRUCCIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN EN CHINA</b>	<b>763</b>
<i>Pedro San Ginés Aguilar</i>	763
<b>CAPÍTULO 49. REFERENCIAS DOCUMENTALES DE CONTENIDO FILOSÓFICO DEL MÍNG DÀOZÀNG DESDE LA DINASTÍA ZHOU HASTA LAS CINCO DINASTÍAS</b>	<b>777</b>
<i>Gabriel Terol Rojo</i>	777
<b>PARTE 10. POLÍTICA</b>	<b>791</b>
<b>CAPÍTULO 50. EL PROCESO POLÍTICO CHINO DESDE 1949: UNA PERSPECTIVA DE SU POLÍTICA EXTERIOR</b>	<b>793</b>
<i>Félix Fernández Castaño y Luis Fernando López García</i>	793
<b>CAPÍTULO 51. EVOLUCIÓN DEL PROCESO DEMOCRÁTICO EN INDONESIA</b>	<b>805</b>
<i>Javier Gil Pérez</i>	805
<b>CAPÍTULO 52. INTRODUCCIÓN AL CONSTITUCIONALISMO JAPONÉS: DE LA SOBERANÍA IMPERIAL A LA SOBERANÍA POPULAR</b>	<b>829</b>
<i>María Teresa Rodríguez Navarro y Rafael Serrano Muñoz</i>	829



**CAPÍTULO 53. LOS ORÍGENES INSTITUCIONALES DE LA REVOLUCIÓN POSTELECTORAL EN KIRGUISTÁN (2005) \_\_\_\_\_ 847**

*Rubén Ruiz Ramas* \_\_\_\_\_ **847**

**PARTE 11. TRADUCCIÓN \_\_\_\_\_ 865**

**CAPÍTULO 54. LA TRADUCCIÓN DE LAS ONOMATOPEYAS DEL CHINO AL ESPAÑOL: UNA APROXIMACIÓN CUANTITATIVA Y CUALITATIVA \_\_\_\_\_ 867**

*Helena Casas-Tost* \_\_\_\_\_ **867**

**CAPÍTULO 55. LA INTERPRETACIÓN EN LOS SERVICIOS PÚBLICOS PARA EL COLECTIVO CHINO EN EL CONTEXTO CATALÁN \_\_\_\_\_ 883**

*Mireia Vargas Urpi* \_\_\_\_\_ **883**



PRESENTACIÓN  
*Pedro San Ginés Aguilar*  
Universidad de Granada

Quisiera ante todo dar las gracias a todos los participantes en este tercer Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico (FEIAP) que se celebra en la Universidad de Zaragoza del 27 al 29 de octubre de 2010. Igualmente, quiero dar las gracias a la profesora Elena Barlés Bágüena de la Universidad de Zaragoza y todo su equipo por haber aceptado el reto de recibir y apoyar este nuevo Foro.

Con este acto se cierra un periodo de construcción de una herramienta necesaria donde pueden expresarse aquellos profesionales, curiosos, expertos e investigadores en la comprensión y conocimiento de un mundo cada vez más activo en la geopolítica globalizadora que estamos viviendo.

Estamos haciendo esta labor con nuestros propios recursos y la voluntad expresada por cada participante y especialista que desean encontrar un espacio en el que puedan expresarse con toda libertad. Vamos pasando varios obstáculos que se reflejan en este nuevo libro de nuestra colección.

En este año me retiro para dar paso al profesor Juan José Ciruela Alférez de la Universidad de Granada como coordinador del FEIAP, que tendrá que llevar adelante el nuevo reto del Foro que se celebrará dentro de dos años. Decidirá su equipo y el futuro de esta plataforma de encuentros entre investigadores. Se trata de dar un nuevo impulso a esta iniciativa que se proyectó en 2006 en Granada y darle una mayor relevancia. Las bases están sentadas y ahora debe profundizarse en la calidad y el apoyo de nuevos sectores de la producción investigadora.

Zaragoza será pues el nuevo punto de partida de los retos que se presentan ante nosotros.

Nos queda todavía por poner en marcha nuestra revista, que no hemos podido llevar adelante todavía, y sé que el nuevo equipo que surgirá hará realidad este deseo.

Para finalizar quiero dar mi profundo agradecimiento a mis compañeros de la Universidad de Granada que me han ayudado en todo momento en esta difícil tarea. En especial quiero hacer referencia a la labor constante del Secretario actual del Foro y próximo coordinador, el profesor Juan José Ciruela Alférez, y a la profesora Isabel Martínez Robledo, que se ha ocupado del diseño y la maquetación de nuestra colección.

Suerte pues para el nuevo equipo, deseándoles el éxito.



PARTE 1

**ANTROPOLOGÍA**



# CAPÍTULO 1. IDEAL SONORO Y ELEMENTOS DE SU CONSTRUCCIÓN EN LA MÚSICA DE JAPÓN. ALGUNAS REFLEXIONES

*Horacio Curti*

Escola Superior de Música de Catalunya

## RESUMEN

Cada grupo humano crea arte a partir de sus propios cánones de belleza.

En el terreno musical, además de los instrumentos musicales y los elementos que estructurarán la forma musical, encontramos como base el elemento sonoro en sí mismo y el ideal de belleza que de él tienen sus productores. ¿Qué es lo que hace que un sonido sea considerado bello?

En nuestro contexto occidental, para la música clásica, el ideal de belleza ha sido el del sonido puro, algo que queda claro al escuchar cualquier aria operística o lied.

¿Pero qué pasa en otros contextos, en otros grupos humanos? Encontraremos que cada uno posee su ideal sonoro propio y que con él construirán sus formas musicales basándose en sus propios elementos.

Este texto reflexiona sobre el ideal sonoro de la música japonesa y algunos de los pilares sobre los que construyen sus formas musicales que podríamos denominar clásicas / tradicionales. Estos elementos no necesariamente coinciden con aquellos de la música europea y descubrirlos es esencial para lograr una mejor comprensión de sus prácticas musicales.

## 1. INTRODUCCIÓN Y ALGUNOS CONEPTOS GENERALES

A mitad de la década de 1960 Alan Merriam planteó la necesidad de considerar la “música en la cultura”, algo que posteriormente transformó en la “música como cultura”; resaltando así el valor que esta tenía como práctica social y no sólo como objeto sonoro. ¿Quién toca, cuándo, porqué, dónde? Una serie de consideraciones que nos llevan a entender mejor el fenómeno musical y así también comprender mejor el grupo humano en cuestión.

Esta visión señala por un lado a la necesidad de comprender el contexto para poder entender correctamente una dada práctica musical y por otro, el valor que posee la adecuada comprensión de una práctica musical como aproximación a las prácticas de cualquier sociedad.

A lo largo de la historia, occidente se ha aproximado a las prácticas musicales de otras culturas con un fuerte componente etnocéntrico, lo cual ha generado dos situaciones sobre las que sería importante reflexionar aquí.

Siguiendo una concepción evolucionista se estableció una escala de valoración de las prácticas musicales que situaba en la cumbre a la música clásica occidental, llamada simplemente música clásica como si fuese la única del mundo digna de llevar esa etiqueta, quedando todas las demás siempre por debajo de ésta.

Por otro lado, los procesos de estudio de aquellas músicas se basaban en analizarlas a través de nuestros propios criterios, aquellos con los que valoramos nuestra propia música, aplicándoles nuestras normas de belleza, de armonía, de forma, etc.

Si bien puede parecer inicialmente inevitable que una persona valore y comprenda el mundo a partir de la propia experiencia, la cual ha sido configurada por la propia cultura y educación; en el intento de comprender mejor otras culturas (en nuestro caso las prácticas musicales de otros grupos humanos) es imprescindible descubrir los valores y características propios de ese grupo y trabajar desde ellos, sin intentar imponer los propios (que nunca funcionarán demasiado bien en el intento de comprensión de una práctica musical dada). Dicho de otra forma, otorgar a la visión *emic* el valor que le corresponde.

Los conceptos de *emic* y *etic* provienen de aquellos de *phonemics* y *phonetics*, acuñados por *Keneth Pike* en el contexto de la lingüística y reformulados por *Marvin* en un marco antropológico, que se vuelve central tanto en los estudios antropológicos como etnomusicológicos.

Según el musicólogo y semiólogo *Jean-Jacques Nattiez*, el enfoque *emic* sería "un análisis que refleja el punto de vista de los informantes nativos" mientras que el enfoque *etic* se refiere a "un análisis llevado a cabo mediante las herramientas metodológicas y categorías del investigador" entendiéndolo a este como un agente externo.

Presentaremos aquí un acercamiento a la música japonesa evitando voluntariamente el estudio del objeto sonoro (en cuanto a estructura y forma de las piezas musicales por ejemplo) para centrarlo en el marco estético sonoro y como este configura las formas e instrumentos musicales. A través de un recorrido por algunos instrumentos (el *shakuhachi*, el *nobkan* y el *biva*) y formas musicales japonesas (el *honkyoku*, la interpretación del *satsuma biva* y su emisión vocal y la emisión vocal en el *nob*) se presentarán características particulares de este contexto sonoro y se reflexionará sobre la forma en la que el marco japonés ha ido configurándolas para responder a estos ideales.

## 2. EL VALOR DEL TIMBRE

Si bien las diferentes formas musicales existentes en el mundo se estructuran sobre diferentes elementos que a su vez van cambiando a lo largo



del tiempo, podríamos decir que históricamente la música clásica occidental ha basado gran parte de su desarrollo en los tres pilares de ritmo, armonía y melodía. No hay duda de que otros elementos han sido considerados y que con el tiempo estos han ido creciendo en importancia haciendo que probablemente ya no sean estos los pilares fundamentales de las expresiones de la música clásica contemporánea occidental.

En otros contextos culturales, otros valores han estructurado los modelos de belleza y en el caso de Japón, el ideal de belleza sonora no pasa por la pureza sino por la búsqueda de un sonido “no-puro”. Para comprender mejor este ideal sonoro será necesario considerar la importancia del concepto del obstáculo como un elemento deseable, como un recurso utilizado para lograr el sonido deseado, por ejemplo en la construcción de un instrumento musical, y será también esencial comprender que uno de los valores más importantes en todos los contextos musicales clásicos / tradicionales japoneses será el del timbre, 音色 *neiro*, del sonido. Entendiendo por timbre aquellas características de un sonido que lo diferencian de otro (aún de aquellos de igual altura), algo a lo que a veces nos referimos como “color” del sonido, y que se relaciona con las características físicas de los armónicos que componen a cada sonido.

“ El repertorio de colores sonoros en los tambores utilizados en el ensamble del *bayashi* del *nob* y en otras situaciones, muestra el desarrollo del timbre desde algo meramente estético a algo estructural...”

Moqueen Tokita, a. y Hughes, d. (eds.)

### 3. TOCANDO CON AIRE

El *shakuhachi*, 尺八, es una flauta de bambú vertical con cinco orificios para su digitación que se originó a partir de un ancestro chino y que es utilizada en varias formas musicales.

Hacia el siglo XVI, un grupo de monjes budistas *Zen* denominados *komuso*, 虚無僧, monjes de la nada y el vacío, desarrollaron una práctica de meditación sonora que denominaron *suizen*, 吹禅, una práctica individual consistente en meditar mientras se soplaban ciertos sonidos (no improvisados) en un *shakuhachi*.

La importancia del sonido para estos monjes queda explicitada en su lema central *ichi on jobutsu*, 一音成佛, alcanzar la iluminación a través de un sonido. Lo sonoro adquiriría aquí el carácter de “vía”, un elemento esencial a una práctica que escapaba a apreciaciones estéticas y apuntaba a la iluminación, *satori* en japonés.

Según registros escritos de aquella época, el *shakuhachi* no era entonces considerado un instrumento musical, *gakeki*, 樂器, sino uno de práctica religiosa budista, *booki*, 法器, y estos monjes detentaban su uso exclusivo.

Cuando en 1871 este grupo de monjes es proscrito, el sonido involucrado en estas prácticas es recuperado y comienza a ser transmitido como música con el nombre de *honkyoku*, 本曲, música original (puede escucharse un fragmento en el ejemplo sonoro 5)<sup>1</sup>.

En la ejecución de esta forma musical, quizás debido al valor que el sonido poseía del sonido en la práctica que la originó, podemos observar de forma especialmente clara el modelo de ideal sonoro japonés; un ideal de sonido “no-puro”, que en este caso se expresa en la natural presencia del aire en el sonido producido con la flauta.

Es también este un espacio sonoro interesante para observar el valor del timbre, lo que se explicita en la existencia de varios sonidos con igual altura pero nombres diferentes. Si entendemos que el hecho de otorgar nombres diferentes a dos elementos es un signo claro de que “*emicamente*” estos elementos son considerados como cosas diferentes, entonces estamos frente a una información valiosa a la que podremos acceder si identificamos que es lo que diferencia a estos dos sonidos.

Desde el punto de vista *emic* queda claro también que no estamos hablando de lo que en algunos instrumentos musicales es conocido como “digitaciones alternativas”, es decir alternativas de valor equivalente ofrecidas al intérprete para que este escoja en función de facilitar el movimiento de las manos o dedos para lograr mejores articulaciones de los sonidos.

Nos enfrentamos entonces a dos o más sonidos con igual altura pero diferente nombre y, debido a esto último, la sospecha de la existencia de alguna diferencia fundamental entre ellos. El timbre es aquello que los hace significativamente diferentes y es común que los intérpretes de *shakuhachi* se refieran a esto como una diferencia en “el espíritu” de los sonidos.

Los tres símbolos que observamos en la imagen 1 son los utilizados en el linaje *kinko* para representar a los sonidos *re*, *ru* y *chimeri no meri* y ejemplifican esta situación de diferentes sonidos de igual afinación pero diferente nombre.

---

<sup>1</sup> Los ejemplos sonoros se encuentran referenciados al final del texto y pueden escucharse en [www.shakuhachi.es/texto\\_ideal\\_sonoro\\_japon](http://www.shakuhachi.es/texto_ideal_sonoro_japon)



Imagen 1

Dado que todos tienen la misma altura, un sol en este caso, y sin embargo son identificados con símbolos y nombres diferentes, si aceptamos que el timbre es lo que diferencia a estos sonidos y que esta diferencia es suficientemente significativa como para justificar un nombre diferente, entonces estamos frente a un buen ejemplo del valor que la variable timbre, tendrá dentro de esta forma musical, y de la música japonesa clásica/tradicional en general (estos sonidos pueden ser escuchados en el ejemplo sonoro 1)

En el caso de la imagen 2, observamos dos pasajes de afinaciones equivalentes pero de carácter significativamente diferente dentro del contexto musical del *bonkyoku*. Ambas son utilizadas en esta forma musical, pero nunca de manera intercambiable. El pasaje *ba-ro*, en la izquierda de la imagen, puede escucharse en el ejemplo sonoro 2, mientras que el pasaje *ri-ro* puede escucharse en el ejemplo sonoro 3.

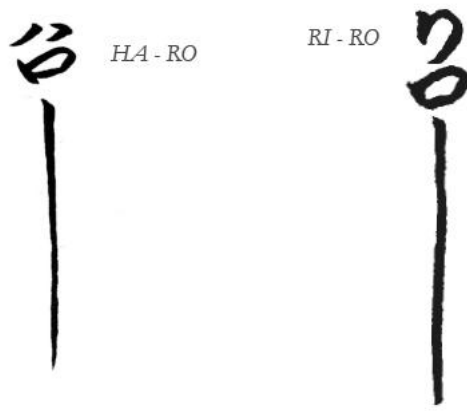


Imagen 2

En el caso de la imagen 3, la columna de la izquierda representa una frase extraída del *honkyoku shingetsu*, 心月, y que puede escucharse en el ejemplo sonoro 4. La frase de la derecha representa una alternativa idéntica en cuanto a alturas de sonidos, de mayor simplicidad de ejecución, pero que no posee valor equivalente y más aún, nunca es utilizada dentro del contexto del *honkyoku*, ejemplo sonoro 5.



Imagen 3

Dado que el *shakuhachi* es una flauta con solamente cinco orificios para la digitación, para producir muchos de los sonidos utilizados en la música de este instrumento, se requiere una combinación de coberturas parciales, cambios en la embocadura y en la emisión del aire.

Existe entonces una diferencia importante de dificultad entre aquellos sonidos producidos por la simple apertura o cobertura de un orificio con un dedo y aquellos que requerirán la combinación de las otras técnicas mencionadas. Es precisamente esto lo que genera la diferencia entre aquellos sonidos de afinación equivalente pero distintos en cuanto a timbre (figura 1 y ejemplo sonoro 1), la diferencia tímbrica se origina en las diferencias en cuanto a estas técnicas de producción sonora.

La dificultad de una frase pasará por cuanto deba el intérprete recurrir a estas técnicas que van más allá de la simple apertura o cierre de orificios de digitación y debemos siempre recordar que cada pieza prescribe exactamente cuales deben ser los sonidos a utilizar.

En general, en el repertorio del *honkyoku*, se observa que se favorecen las opciones de mayor dificultad de ejecución. Interrogados a este respecto, diversos intérpretes han señalado que las alternativas no favorecidas se “oyen demasiado fáciles” o bien que “no poseen el espíritu apropiado”. Podríamos reformular, desde nuestro punto de vista *eti*, esta respuesta argumentando que se favorecen las fórmulas que aportan la cualidad tímbrica apropiada y que esta cualidad presenta una correlación con la dificultad de ejecución de la misma.

Estamos pues en presencia de una forma musical en la cual el sonido en sí mismo, su tímbrica, es una de las partes más importantes de aquello que será valorado en la experiencia estética de su escucha.

#### 4. LA BELLEZA DE LO “NO-PURO”

Se ha dicho ya que una visión histórica de nuestro contexto cultural occidental-europeo, identificará al sonido puro como el ideal de belleza y puede que esto nos haga presuponerlo en otros contextos culturales. Resultar extraño si esos otros contextos no responden a este mismo modelo.

El caso de Japón es uno de los muchos en los cuales el sonido bello no será el sonido puro, sino más bien en un sonido con elementos que lo alejan de ese modelo y esta distancia estará relacionada con el trabajo con el timbre.

Algo que a nuestros oídos inicialmente puede parecernos como un sonido con “ruido”, con algo más que aquello que intuitivamente esperamos escuchar, algo que nos sobra en ese sonido, es decir un elemento extra a la vibración sonora principal.

Nos encontramos entonces con un contexto cultural, el japonés, en el que el modelo de belleza sonora pasa por un sonido “no-puro” y vemos que dentro

de este marco, tanto los instrumentos musicales como las técnicas de ejecución o las formas musicales naturalmente responderán a él.

“Que sonido interesante, lástima que sea tan sucio”.

Este comentario aportado por un flautista clásico occidental al escuchar por primera vez el sonido del *shakubachi* ejemplifica bien lo exagerada que puede parecer la presencia de aire dentro del sonido de este instrumento para nuestros cánones. La palabra “sucio” invoca una sensación negativa. Sin embargo hay en Japón quienes pueden ver esta misma afirmación de forma diferente

“Contrariamente a los occidentales que se esfuerzan por eliminar todo lo que sea suciedad, los extremo-orientales la conservan valiosamente y tal cual, para convertirla en un ingrediente de lo bello.”

Tanizaki, j.

El *biva*, 琵琶, es un instrumento de cuerda pulsada de la familia de los laúdes, de cuatro o cinco cuerdas, originado a partir de un ancestro chino y que existe en cinco tipos diferentes en la música japonesa. Estas cinco variedades del instrumento, *Gaku*, *Heike*, *Moso*, *Chikuzen* y *Satsuma*, organológicamente diferentes son utilizadas en formas musicales con características también distintas.

“Puede sonar contradictorio hablar de “ruido hermoso” pero el *biva* está construido para producir este sonido que es llamado *sawari*”

Takemitsu, t.

En los instrumentos de cuerda pulsada el sonido se produce justamente al pulsar y hacer vibrar una cuerda. Esta pulsación puede llevarse a cabo con una uña, una púa o un plectro, entre otras opciones.

La imagen 4 muestra al maestro *Nakamura Kakujo* con un *satsuma biva*. En su mano derecha, el intérprete sostiene el plectro, *bachi*, 撥, que varía en tamaño y forma dependiendo del tipo de *biva* de que se trate.



Imagen 4

La altura del sonido resultante de pulsar una cuerda dependerá de la longitud de la misma y esta longitud estará determinada por la posición natural de la cuerda sobre el instrumento, cuerda al aire, o bien por acortar el largo valiéndose de la mano o de algún artilugio, una cejilla por ejemplo.

Para nuestros cánones clásicos occidentales cualquier alteración de la vibración de la cuerda es considerada por definición como ruido. Es decir que si una vez pulsada la cuerda esta entrase en contacto con algún objeto, esto alteraría la vibración sonora inicial perjudicando el sonido deseado y produciendo un “ruido”.

El *sawari*, さわり, es una técnica fruto del gusto sonoro japonés, dado que no existía en la interpretación de los ancestros de los instrumentos japoneses de cuerda pulsada, utilizada tanto en el *biva* como en el *shamisen*. Consiste en sumar a la vibración de las cuerdas un grado de “interferencia” de las mismas al tocar estas un sitio predeterminado del cuerpo del instrumento. Es decir que voluntariamente se agrega al sonido fruto de la vibración original de la cuerda una alteración resultante de un contacto controlado entre esa cuerda en movimiento y el cuerpo del instrumento. La eficacia en la integración de esta “interferencia” en la música, en cuanto a cualidad y cantidad, habla de la maestría del intérprete en la ejecución de estos instrumentos. Resulta interesante notar que los sonidos sin *sawari* no son utilizados en la interpretación del *biva* por resultar tímbricamente menos interesantes. En el ejemplo sonoro 7 podemos escuchar el sonido del *satsuma biva* con y sin *sawari*.

## 5. EL OBSTÁCULO COMO VIA

“De alguna manera es una inconveniencia intencional destinada a crear una parte de la expresividad del sonido”

Takemitsu, t.

Si aceptamos que el ideal sonoro que sirve como base a la apreciación estética del contexto japonés es el del sonido “no-puro”, el paso siguiente sería intentar comprender que elementos son utilizados para poder lograrlo. Es aquí donde aparece el concepto del obstáculo.

La idea es que se recurre a algo que obstaculiza el sonido para de esta manera acercarlo al ideal de “no-pureza”. Entonces el obstáculo podría ser entendido como una vía, un camino hacia el ideal sonoro. Aquello que refuerza el efecto buscado, algo que permite al intérprete lograr, a través de esa dificultad, la realización del carácter necesario en esa ejecución de un sonido.

Volvemos aquí al término *sawari*, que además de querer decir “tocar”, puede también significar “obstruir, interferir”. La presencia de esta interferencia en la configuración de un instrumento musical puede verse claramente en el caso de la flauta *nobkan*, 能笛, cuyo esquema se observa en la imagen 5.

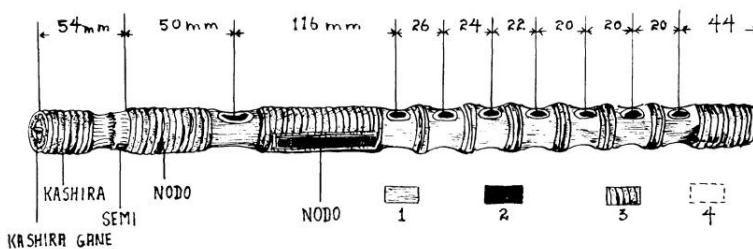


Imagen 5

Construida de bambú, por medio de un peculiar proceso que implica cortar el trozo de bambú en tiras longitudinales que luego son invertidas (quedando lo que originalmente era su interior en el exterior) esta sencilla flauta incorpora un trozo de tubo llamado *nodo*, 喉, garganta, en su interior en la zona entre la embocadura y el primer orificio de digitación. La finalidad de esta inserción es la de obstaculizar la producción de una octava exacta (la octava es en realidad más pequeña cuanto más agudo es el sonido sobre el que esta se realiza) lo que ocasiona que la interpretación de este instrumento involucre la idea de este obstáculo como una ventaja para lograr la expresión sonora deseada y no como una desventaja. Puede escucharse el sonido del *nobkan* en el ejemplo sonoro 8.



## 6. SOBRE LA EMISIÓN VOCAL

A lo largo de este texto se han mencionado tanto las características del ideal sonoro del contexto japonés, como el valor del timbre como elemento organizador de la música japonesa clásica/tradicional. El terreno de la emisión vocal es otra oportunidad para identificar estos elementos en la práctica de diferentes formas musicales y notar como se alejan del ideal de pureza sonora al que la emisión vocal de la música clásica occidental nos tiene acostumbrado (recordad el ejemplo del aria operística mencionado al inicio de este texto)

En lugar de perseguir la pureza a través de lo que podríamos describir como “abrir y proyectar” la voz, la emisión vocal en la música clásica japonesa se inclina por el sonido “no-puro” a través de “cerrar y contener”. Esto se observa especialmente bien en la emisión vocal que acompaña la interpretación del *biva*, por ejemplo en el *satsuma biva*, y en la emisión vocal dentro del terreno del arte escénico *Noh*.

En ambos casos observamos que la emisión en sí misma es cerrada y poco proyectada, lo que queda especialmente claro al escuchar a intérpretes femeninos.

El *Noh*, 能, es un arte escénico de gran contención y estilización. Se caracteriza por un número muy limitado de actores que puede en realidad reducirse a dos, el *shite*, シテ, que es el actor principal y utiliza en muchos casos máscara al menos durante parte de la obra y el *waki*, ワキ, que cumple funciones de antagonista. El *Noh* moderno es el resultado de la elaboración de *Kan'ami* y su hijo *Zeami* hacia el 1400.

En este caso, nos encontramos con un elemento muy significativo que acentúa la importancia de lograr este sonido “no-puro” valiéndose una vez más de la vía del obstáculo, que aquí toma la forma de la máscara.

Esta máscara, una obra de arte en sí misma realizada a partir de una única pieza de madera, posee para nuestro argumento una importancia central dado que es de un tamaño inferior a la cara del actor y tanto las aberturas de los ojos como la de la boca son de pequeñas dimensiones, obstaculizando para el actor tanto el proceso de visión y como el de proyección de la voz. Este deberá transmitir aquello que corresponda, a través de este “obstáculo”, recordad aquí el valor positivo del mismo, lo cual en el caso de la voz acaba reforzando el efecto de sonido “cerrado y obstaculizado”, generando la tímbrica característica de este arte que se enmarca dentro de la sonoridad considerada por los cánones clásicos de la música japonesa como bella (ejemplo sonoro 9).

No se trata entonces de poder “salvar” el obstáculo, sino más bien de “valerse” de este para poder lograr aquello que se desea.

La siguiente tabla muestra una clasificación realizada por *Zeami* de los diferentes tipos de “vocalización” utilizados en el *Noh*. Las diferencias entre

estas radican por supuesto en la expresividad, pero los elementos utilizados para trabajar en ella se basan en gran parte en la tímbrica.

Vocalización	Características
<i>O no koe</i>	Profunda y fuerte
<i>Shu no koe</i>	Delgada, suave y sentimental
<i>Shugen no koe</i>	Cuando <i>Utai</i> es fuerte y alegre y da impresión de plenitud. Enfatiza alegría y placer
<i>Booku no koe</i>	Tono triste incluyendo compasión. Utilizada para rol de mujer o para un alma en el infierno
<i>Chuyogin</i>	La voz “total”. Respiración fuerte y <i>vibrato</i> de gran amplitud
<i>Nabiki</i>	<i>Vibrato</i> suave, hace la recitación de <i>utai</i> especialmente melodiosa y hermosa

El repertorio del *satsuma biva* surge como una práctica musical en la que un narrador acompaña su relato con un instrumento de cuerda pulsada, el *biva* (la fórmula de un narrador acompañado de un instrumento de cuerda pulsada es frecuente en diversas culturas).

Los narradores construían el relato a partir de textos “clásicos” de sucesos varios, inicialmente esta tarea era llevada a cabo por monjes ciegos que peregrinaban por Japón, y el acompañamiento del *biva* a partir de patrones basados en técnicas de ejecución del instrumento que se iban fijando a lo largo del tiempo.

El tipo de voz utilizado en estos relatos sigue el modelo de emisión “cerrado y obstaculizado” que queda particularmente claro en el caso de una intérprete femenina, como es el caso de *Kinsbi Tsuruta* a quien podemos escuchar en el ejemplo sonoro 10 en un fragmento de la obra “*Dan no ura*” que narra la batalla final entre los clanes Heike y Genji en la bahía de *Dan no Ura*.

## 7. ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Este texto ha presentado diferentes ejemplos, de variados contextos musicales, que apoyan la tesis de un ideal sonoro de la música clásica/tradicional japonesa arraigado en la “no-pureza”.

Se ha presentado también la importancia del timbre del sonido, como valor esencial en la construcción musical dentro del contexto nipón y cómo éste es utilizado para lograr un sonido que responda al ideal sonoro de la música clásica/tradicional japonesa.

Finalmente se ha señalado la importancia del obstáculo como vía para acercarse a ese ideal sonoro, como ese obstáculo será algo con un valor positivo en el proceso de configuración de prácticas e instrumentos musicales

en su camino hacia la concreción del ideal sonoro (el tubo agregado dentro del *nohkan*, la máscara en el actor de *nob* o la emisión vocal cerrada).

Hemos visto como muchas veces en estos caminos, el procedimiento favorecido es aquel que presenta mayor dificultad para el intérprete, debiéndose esto probablemente al hecho de que esa dificultad queda plasmada en el sonido resultante como sucede en el caso del *honkyoku* del *shakuhachi*.

Si aceptamos entonces que en el marco de la música clásica/tradicional japonesa, el ideal sonoro favorecido puede ser descripto como de sonido “no-puro” y que esta “no-pureza” pasa por el hecho de trabajar sobre el elemento tímbrico que será a su vez uno de los pilares de las músicas interpretadas, podremos comenzar a desarrollar una comprensión más cercana a la realidad *emic* de estas prácticas a la vez que quizás descubramos un nuevo nivel de percepción de las mismas, y si se da el caso incluso de ejecución de estas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, D. (1965): “The Nohkan: Its Construction and Music”, *Ethnomusicology*, Vol. 9, No. 3, 221-239
- LANZACO SALAFRANCA, F. (2003): *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid. Verbum.
- MERRIAM, A. (1964) *The Anthropology of Music*, USA. Northwestern University Press.
- MOQUEEN TOKITA, A. Y HUGHES, D. (eds.). (2008): *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. UK. Ashgate.
- PIKE, KENNETH L. (1967): *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior*. The Hague. Mouton.
- PROVINE, R., TOKUMARU, Y. Y WITSLEBEN, L. (eds.) (2002): *Garland Encyclopedia of World music. East Asia*, New York, London, Routledge
- SANFORD, J. (1997): “Shakuhachi Zen. The Fukeshu and Komuso”, *Monumenta Nipponica*, Vol. 32, No. 4, 411-440
- SAKATA, L. (1966): “The Comparative Analysis of Sawari on the Shamisen”, *Ethnomusicology*, Vol. 1, No. 2, 141-152
- TAKEMITSU, T. (1995): *Confronting Silence, selected writings*. California. Fallen Leaf Press.
- TANIZAKI, J. (2002): *El elogio de la sombra*. España. Ediciones Siruela
- ZEAMI (1999): *Fushikaden - tratado sobre la práctica del teatro Nob y cuatro dramas Nob*. Madrid. Trotta.

## EJEMPLOS SONOROS

Los ejemplos sonoros pueden ser escuchados online en [www.shakuhachi.es/texto\\_ideal\\_sonoro\\_japon](http://www.shakuhachi.es/texto_ideal_sonoro_japon)

Ejemplo sonoro 1:

- Los tres sonidos con igual altura y diferente nombre de la figura 1 tocados secuencialmente –Re+Ru+Chimeri no meri-. Ejecutados en un *shakuhachi* 2.4 por *Kakizakai Kaoru* y grabado en *Chichibu*, Japón en 2006 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 2:

- Pasaje sonoro *Ha-ro*, representados en la parte izquierda de la figura 2. Ejecutados en un *shakuhachi* 2.4 por *Kakizakai Kaoru* y grabado en *Chichibu*, Japón en 2006 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 3:

- Pasaje sonoro *Ri-ro*, representados en la parte derecha de la figura 2. Ejecutados en un *shakuhachi* 2.4 por *Kakizakai Kaoru* y grabado en *Chichibu*, Japón en 2006 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 4:

- Frase I de la figura 3, representada a la izquierda, extraída del *honkyoku shingetsu*. Ejecutados en un *shakuhachi* 2.4 por *Kakizakai Kaoru* y grabado en *Chichibu*, Japón en 2006 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 5:

- Frase II de la figura 3, representada a la derecha, de igual afinación a la frase del ejemplo sonoro 4, pero de valor no equivalente. Ejecutados en un *shakuhachi* 2.4 por *Kakizakai Kaoru* y grabado en *Chichibu*, Japón en 2006 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 6:

- *Shakuhachi. Honshirabe*, pieza *honkyoku* tradicional, fragmento, interpretado por *Kakizakai Kaoru*, extraído del CD *Koten Shakuhachi*, Victor, 2004

Ejemplo sonoro 7:

- Sonido del *satsuma biva* con y sin *sawari*. Ejecutados por *Nakamura Kakujo*. Grabado en Tokio, Japón en 2004 por Horacio Curti

Ejemplo sonoro 8:

- *Nobkan*. Fragmento de la introducción de la obra *Nob* “Shakkyo” (Puente de piedra), *Nobkan* por Isso Y, ), extraído del CD *Japon. Shakkyô. Pont en pierres. Musique du Nô*. Ocora Radio France

Ejemplo sonoro 9:

- Fragmento de la obra *Nob* “Shakkyo” (Puente de piedra), extraído del CD *Japon. Shakkyô. Pont en pierres. Musique du Nô*. Ocora Radio France

Ejemplo sonoro 10:

- *Biva. Dan no Ura*, pieza tradicional del *satsuma biva*, fragmento, interpretada por *Tsuruta Kinsbi*, del CD *Satsuma biva*, Ocora Radio France



## CAPÍTULO 2. CHAMANAS COREANAS, DIOSAS Y ESPÍRITUS

Antonio J. Doménech del Río  
 Universidad de Málaga

## RESUMEN

Este capítulo se adentra en el mundo espiritual de las chamanas coreanas, *mudang*, a través de su relación con los seres del Otro Mundo, dioses, espíritus, antepasados, fantasmas, etc. La chamana, principal protagonista de la tradición chamánica en Corea, nos hará descubrir como son las relaciones entre el mundo de los vivos y el mundo del más allá. Se verá como está constituido el panteón chamánico coreano y cómo las diferentes divinidades se manifiestan en los ritos.

## 1. LA CHAMANA COREANA Y SU RELACIÓN CON EL OTRO MUNDO

El elemento esencial del chamanismo coreano o *muísmo* es la figura del chamán o la chamana. El chamán es el que da cohesión a todos el resto de elementos que constituyen las prácticas chamánicas. El chamanismo coreano tiene la peculiaridad de que la gran mayoría de los chamanes son mujeres. Estas mujeres chamán reciben diferentes nombres y ellas mismas se denominan de diferentes formas pero el término más extendido y genérico es el de *mudang* (무당) Ellas son las “profesionales” de relacionarse con el mundo sobrenatural, de espíritus, antepasados y dioses.

La chamana es la encargada de relacionarse con ese mundo de miles de dioses y por eso en el lenguaje formal, cuando uno quiere dirigirse con respeto a una chamana se le llama con el nombre de *mansin* (만신) que literalmente quiere decir “10.000 espíritus o dioses”. Esto implica que la *mudang* puede controlar todos los espíritus que existen, hasta diez mil, esta cifra en Corea se usa para indicar algo que es innumerable. En los ritos chamánicos y en particular en los *gut* (굿), los dioses y espíritus son convocados por la *mudang* en las distintas partes de su hogar, para, de este modo, expulsar las malas influencias y atraer la buena suerte. Durante el *gut* las chamanas y las mujeres interceden por el bien de la familia y toda la comunidad, ya que ésta es considerada como una familia extensa. Además, en los *gut* aparecen muchos dioses y espíritus femeninos a los cuales no se les venera en ningún otro rito. Incluso los antepasados femeninos que no tienen un puesto en los ritos

confucianos de los hombres, sí hacen acto de presencia en los ritos chamánicos y establecen una relación especial con las mujeres de su familia.<sup>1</sup>

La *mudang*, después de ser poseída por su espíritu protector durante el rito de iniciación, *naerim gut* (내림 굿), llevará el espíritu a su casa, donde preparará un lugar especial dedicado a éste y que recibe el nombre de *sindang* (신당), un lugar sagrado donde colocará un altar dedicado a su espíritu y donde sólo podrán entrar aquellos a quienes la *mudang* se lo permita. En las paredes del *sindang* colocará pinturas de los dioses chamánicos y alguna estatua. Además, colocará los instrumentos y todos los objetos necesarios para los ritos y las otras actividades que deberá realizar en honor a los dioses. Entre estos instrumentos chamánicos hay que destacar especialmente tres: *myeongdo* (명도), un espejo redondo convexo que es considerado uno de los instrumentos más importantes de las *mudang* y representa al sol, la luna y las siete estrellas, *bangul* (방울), el árbol de cascabeles que usa durante los ritos para convocar a los dioses, y los abanicos, *buchae* (부채).

Además en esta habitación guarda todos los vestidos rituales, los instrumentos musicales, tambores, los utensilios usados para adivinación, etc. En el *sindang* siempre están las velas encendidas en el altar e incienso quemándose. La *mudang* coloca en el altar ofrendas tales como arroz, vino, dulces, frutas, y dinero. El *sindang* es ante todo un lugar sagrado reservado para que ella pueda venerar y rezar a los espíritus.<sup>2</sup>



Detalle del Sindang de la chamana Jeong Sun-deok

La *mudang* se levanta de madrugada y la primera cosa que hace es ir al altar donde está su espíritu y ofrecerle oraciones. Pone un recipiente con agua sagrada, *oksu* (옥수, agua recogida de algún manantial de montaña donde la

1 Janelli, R.L. y Janelli, D.Y. (1982), p. 151.

2 Seo, M.K. (2002), pp. 66-68.



chamana suele ir a rezar), enfrente de la estatua de su dios y luego quema una barrita de incienso y le ofrece también frutas. Todos los regalos y ofrendas de dinero que recibe de sus clientes los pone siempre en el altar y se los brinda a los dioses, antes de usarlos.

Además, al menos una o dos veces al año, normalmente en primavera u otoño, la *mudang* celebrará un rito chamánico especial en honor de su dios protector, *momju* (뫼주), el llamado *jinjeok gut* (진적굿). Asimismo, acudirá con frecuencia al mar o la montaña para rezar a su espíritu tutelar donde le ofrecerá oraciones y ofrendas. Así, con todas estas oraciones y ofrendas no sólo recibe bendiciones para sí misma sino que también intercede por las necesidades de sus fieles y seguidores.

Veamos a continuación cómo es la relación con los dioses y los espíritus de dos chamanas que nos ayudarán a introducirnos en las relaciones entre las *mudang* coreanas y los seres del Otro Mundo.

Cuando le pregunté a la chamana, Piorak *manshin*, sobre quién era el dios que la poseía ella me respondió: “Un general procedente de la montaña Baektu que vino a través de los ríos Aphok y Tuman”. En otra ocasión me dijo que el dios que la poseía era el general Yi Seonggye<sup>3</sup>. Como ella procede de la región de Hwanhedo, un lugar que ha sido campo de batalla de numerosas guerras y donde mucha gente ha muerto, el general que la poseyó es muy fuerte y hace que cuando realiza un rito chamánico, *gut*, tenga que bailar y moverse frenéticamente. También este espíritu le gusta que baile y profetice cuando está subida sobre las cuchillas y esto hace que sea muy duro para ella. Además, como al general le gusta cazar y comer carne, especialmente carne de cerdo, durante muchos años tuvo que comer carne de cerdo todos los días e incluso muchas veces carne cruda de cerdo.

Ella siempre comenta que debido a su ignorancia el espíritu tuvo que esforzarse mucho para enseñarle a ser una buena *mudang*. Es muy importante para una *mudang* seguir las órdenes de su espíritu y por medio de oraciones y prácticas ascéticas cultivar el propio ser<sup>4</sup>. Todos los días a través de sus oraciones presenta las necesidades de la gente que vienen a verla. Tiene que ser muy devota y fiel, si no, el espíritu no entra dentro de ella y pierde todo su poder. Ahora, como poco a poco se está haciendo vieja, no tiene tantas ganas de realizar todas las prácticas de devoción a su espíritu tal como debería, como cuando joven, y siente que su espíritu no la posee con tanta facilidad como antes. Su poder de adivinación ha disminuido también. Ella me decía, protestando, que muchas chamanas en estos tiempos hacen su trabajo sólo por

3 Yi Seonggye: instauró la dinastía Joseon y fue su primer monarca.

4 *Doreul Takkeun got*: esta es una expresión coreana muy usada por las personas que se dedican a tareas espirituales, como los monjes budistas. Puede traducirse como limpiar el curso de nuestra vida.

dinero sin preocuparse de cultivarse y ser devotas de sus espíritus. Para ellas esto es un negocio, son mentirosas y falsas.

Cuando reza en su casa o en la montaña lo primero que hace es lavar todo su cuerpo en agua fría y luego ofrece alimentos y bebida en el altar de los espíritus. Luego expulsa a todos los malos espíritus de aquel lugar. Entonces es cuando puede realmente ofrecer sus oraciones y peticiones. Según ella, el rezar en la montaña tiene más poder que hacerlo en otros lugares.

Me describió lo que siente cuando es poseída por un espíritu del siguiente modo: comienza a temblar y mover los hombros, entonces siente en su interior de un modo muy fuerte como entra el espíritu a través de la cabeza. Luego, puede transmitir las palabras de los espíritus, y tiene muy claro que lo que trasmite no son sus propias palabras sino las palabras de los dioses y los espíritus. Por ejemplo, cuando un general entra dentro de ella y grita no es ella quien lo hace sino él. Su dios protector (*Haraboji*) está siempre con ella y la usa libremente siempre que lo desea. Él entra y sale de ella siempre que quiere.

Otra chamana llamada, Jeong Sun-deok, por su parte recibió a Dangun (단군) *haraboji*, un dios de la región de Corea del Norte de donde procedía su madre, Sangsa *haraboji* y el espíritu de un *baksu mudang* (박수무당), un hombre chamán, muy famoso que era un cargo muy alto en el gobierno, lo que en la actualidad sería un parlamentario, y un general que aparece en las leyendas de su tierra natal.

Con Dangun *haraboji* mantiene una relación muy especial, ya que cuando era una chica de 15 años y aún vivía en su tierra natal se encontró con alguien por la calle, se miraron y esa persona le dio un dibujo de Dangun *haraboji* aun cuando en aquel tiempo la gente no le tenía mucha devoción a Dangun. En su pueblo natal, Seosan, había un *sadang*<sup>5</sup> dedicado a Dangun donde había una tablilla en memoria de Dangun, *wipae* (위패). Ella, cuando niña, siempre jugaba delante de este *sadang*. Desde hace unos cinco años otras muchas *mudang* han comenzado a tener a Dangun como su *momju*. La fuerza de Dangun está creciendo. Ella lo hace desde hace 15 años. No resulta fácil rezar y adorar a los grandes dioses.

Así me explicaba cómo adora y se relaciona con los dioses. Por la mañana después de levantarse lo primero que hace es bañarse con agua sagrada, *oksu*, y luego va a su *sindang* a rezar por sus clientes; al menos dos veces al día reza en su *sindang* encendiendo incienso. Cuando entra en periodos especiales de oración como el *baegil gido* (백일기도), un periodo de cien días dedicado a rezar, se baña primero con una infusión especial usada para purificarse.

---

5 *Sadang*: (사당): santuario dedicado a los antepasados.

Por las noches suele rezar en la terraza de su casa mirando al cosmos. Allí puede ver el cielo y la luna, que son considerados los padres de todo el universo.

En los *gut*, los dioses del cielo, especialmente *chilseong* (칠성), el dios de las Siete Estrellas, aparecen con mucha fuerza, pero también Dangun y Hwanum son muy exigentes cuando hace los *gut*. Si ha hecho algo malo le pide que se arrepienta y haga algo para que esa fuerza negativa no influya sobre el *gut*. Se enfadan muchísimo y no le ayudan cuando no ha purificado todas sus faltas. Estos dioses del cielo se preocupan de la pobre gente, los protegen y abrazan para que puedan seguir bien. Si su corazón no está preparado y limpio intenta no hacer *gut*.

Tiene una relación sobria con sus dioses y espíritus, por eso en su casa no hay cartel anunciándose como hacen la mayoría de las *mudang*. Su *sindang* es muy sencillo, sólo con los elementos imprescindibles, flores, frutas, los platos de la comida ofrecida a los espíritus, etc. A los dioses no les gusta demasiada parafernalia, son cosas innecesarias para ellos.

También me comentaba que cuando hace los *gut*, en ella descienden más los dioses masculinos mientras que a los *baksu mudang* les descienden más diosas, y es por eso que la mayoría de los hombres chamán se transforman en mujeres. Especialmente en los *gut* al estilo Hwanhedo los espíritus masculinos tienen mucha fuerza y se comportan muy masculinamente.



Jeong Sun-deok en su Sindang

## 2. EL MUNDO DE LOS DIOS Y DIOSAS CHAMÁNICAS

En Corea existen muchos relatos y canciones chamánicas que relatan los orígenes del universo. Estas narraciones, que pueden considerarse mitos de la creación, coinciden en presentarnos a un dios separando los cielos de la tierra

e implantando el orden en el mundo de los humanos. Por lo tanto, nos hablan de una situación de caos original y de un orden cósmico procedente de los dioses.

Según una canción chamánica, *chogamje*, procedente de la isla de Jeju, al principio de los tiempos el cielo y la tierra no estaban separados, y sólo existía el caos. Entonces el cielo y la tierra fueron separados, y bajo el arco del cielo surgieron las montañas y el agua comenzó a correr. En el cielo aparecieron las estrellas cuando oscureció, y Okhwangsangje (옥황상제, el dios que controla el universo) envió el sol y la luna, que eran los señores del tiempo para que controlaran su devenir.<sup>6</sup>

El Universo, según la tradición chamánica coreana, está dividido en tres partes: el mundo situado por encima del cielo, la superficie de la tierra y el mundo por debajo de la superficie terrestre. Existe la creencia de que los tres son idénticos y de que cada uno tiene su propio sol, luna y estrellas.

En el mundo situado *por encima del cielo* están los dioses que gobiernan sobre todas las cosas del universo, entre ellos, por ejemplo, el dios creador, el dios sol, el dios luna, el dios de las estrellas, etc. Este es el paraíso soñado por los humanos, donde hay abundancia de alimentos y ropa, donde no hay enfermedades ni muerte. En definitiva, un mundo sobrenatural en el que reina la felicidad.

En el mundo situado *en la superficie de la tierra* habitan los humanos, animales, pájaros y los dioses de la naturaleza, como el dios de la montaña.

En el mundo situado *debajo de la tierra* habitan los mensajeros de la muerte y los dioses del infierno, que son los que mandan a los mensajeros de la muerte. El infierno está situado debajo de la tierra y es un mundo oscuro donde la frialdad, el hambre y los sufrimientos duran eternamente.<sup>7</sup>

Al morir, los mortales van al infierno o al paraíso, y su destino dependerá de las acciones buenas o malas que la persona haya realizado durante su vida. Pero la localización del paraíso no está especificada, es ya considerado como el otro mundo. Es el lugar donde se va después de la muerte, un lugar muy lejano.

La visión del universo está basada en la idea de que existe más allá de los límites de tiempo y espacio. Las ideas de creación y control del universo por parte de los dioses se fundan en el pensamiento de que los dioses son invisibles y eternos, sin límites de espacio ni tiempo, y son la fuente de los seres visibles. Éstos, con una existencia temporal, no tienen auténtico valor, mientras que los seres invisibles y eternos, en cambio, son los que realmente tienen valor y poder sobre los seres visibles.<sup>8</sup>

6 Kim T.G. y Chang, S.K. (1998), p. 101.

7 Kim T.G. y Chang, S.K. (1998), p. 102-103.

8 Kim T.G. y Chang, S.K. (1998), p. 104.

### 3. EL PANTEÓN CHAMÁNICO COREANO

Los espíritus que forman el panteón del chamanismo coreano, como ya hemos mencionado, son innumerables. Los dioses son responsables de distintos aspectos de la vida: por ejemplo, el dios de la montaña es responsable del nacimiento; Chilseong, del cuidado de los niños y de la longevidad; Taegam del dinero; Obang Sinjang, nos protege de la mala suerte, etc.

No existe una jerarquía estricta entre los dioses, aunque algunos consideran al Dios del cielo Cheonsin (천신) como el dios más poderoso. De cualquier modo, en los ritos se sigue una cierta jerarquía y se demuestra más respeto a ciertos dioses que a otros. Ya que el chamanismo también está influido por la larga tradición confuciana, donde la estructura social y las relaciones sociales son verticales, según la posición que se ocupa se recibe más respeto y atención.

Otra de las características específicas del panteón coreano es que a diferencia del panteón chino donde la gran mayoría son hombres, en Corea muchas de las divinidades más importantes son mujeres, como se puede observar en muchas de las pinturas chamánicas. Esto es en parte una consecuencia de que el chamanismo en Corea ha sido durante muchos siglos un culto dominado por mujeres.<sup>9</sup>



Pinturas de los dioses chamánicos usadas durante los ritos chamánicos, *gnt*.

Existen fundamentalmente tres tipos de seres del Otro Mundo según la tradición chamánica coreana: dioses, antepasados y fantasmas.

<sup>9</sup> Hogarth, H.K. (1999), p. 122.

### 3.1. DIOSES

Los estudiosos del chamanismo coreano han intentado diversas clasificaciones de los dioses.<sup>10</sup> Aunque resulta difícil delimitar claramente los distintos tipos de dioses debido a la gran variedad de sus características, tomando como base las diferentes clasificaciones realizadas haremos una división general de los dioses en las siguientes categorías:

**Dioses naturales**, que están relacionados con fenómenos de la naturaleza y con los elementos que forman el universo. A su vez, estos dioses pueden clasificarse en dioses del cielo, del agua, de las direcciones, del viento, de las rocas o de los árboles. El dios del cielo, *Cheonsin*, generalmente es considerado como el dios que controla la vida. Este dios ya aparece en textos de hace unos 2000 años que describían las prácticas de los pueblos de la península coreana. Así, en las *Crónicas de los Tres Reinos* aparece la siguiente descripción de una ceremonia dedicada al Dios del Cielo ofrecida en el reino de Buyeo:

“Durante la primera luna llena del año lunar, la gente se reunía para ofrecer culto al Cielo, bebían, comían, cantaban y bailaban durante varios días sin descansar. A esta ceremonia se le llamaba ‘Dándole la bienvenida al Tambor’...Un buey era sacrificado y se realizaban adivinaciones usando sus pezuñas”.<sup>11</sup>

Este dios del Cielo sigue siendo reverenciado en la actualidad por las chamanas en los ritos y recibe diferentes nombres como *Haneunim*<sup>12</sup> (하느님) o *Jeseok* (제석신) Entre los dioses de la naturaleza también podemos incluir los dioses de los planetas, las estrellas, los dioses relacionados con las tareas diarias, como el dios de la agricultura, los dioses responsables del nacimiento, etc.

**Dioses territoriales**, que están relacionados con los pueblos o las aldeas locales. Cada población tiene sus propias divinidades que protegen y procuran el bien del pueblo –especialmente en todo lo relacionado con la cosecha- y evitan la entrada de fuerzas negativas en el territorio local.

10 Los diferentes estudios realizados sobre el chamanismo en el siglo XX ofrecen diferentes clasificaciones de los principales dioses chamánicos que aparecen en los ritos. Una de las más destacadas es la realizada por Kim Tae-gon, uno de los más importantes y prolíficos investigadores del chamanismo coreano, según el cual pueden ser divididos en los dioses de los ritos que aparecen en los santuarios comunitarios, los dioses del hogar, los dioses de los ritos aldeanos y los dioses de cada familia (Kim T.G. y Chang, S.K. (1998), pp. 90-91). Otros investigadores que han dado otras clasificaciones de los dioses son Cho, H.Y. (1983) en *Hanguui mu* (El Mu Coreano), Hogarth, H. K. (1998) en su obra *Kut: Happiness through reciprocity*, o Choi, Ch.M. (1987) en *The Competence of Korean Shamans as performers of folklore*.

11 Kister, D.A. (1997), p. 69.

12 El nombre de Haneunim es el que ha tomado la iglesia Católica en Corea para denominar a Dios en las escrituras católicas y en los ritos.

**Dioses humanos**, son seres humanos que han sido divinizados a lo largo de la historia. A este grupo pertenecen los dioses heroicos; son dioses que tienen la capacidad de rescatar a los humanos de sus desgracias o de los desastres y les traen buena suerte y riquezas. Los más representativos de estos dioses son los generales y los reyes que se hicieron famosos a lo largo de la historia de Corea. Su poder se extiende no sólo sobre los individuos o familias sino también sobre toda la población o incluso la nación entera. También están los dioses procedentes del budismo, como Jeseok (El emperador Buda), Balsa Halmeoni, Tokseong, etc., dioses del taoísmo, como Tosa, Keulmun Tosa, Seonnyeo, etc., y los dioses de las grandes chamanas del pasado, como Bari Gongju, Chaktu Taeshin, Taesin Maneurasin, etc.<sup>13</sup>



Tosillyeong (Dios General)

**Dioses de la Muerte**, estos dioses son los encargados de guiar a los muertos hasta el mundo donde habitan. Ellos no tienen poder sobre los muertos sino que cumplen una función de ayudantes de las personas muertas.

**Dioses de las Enfermedades**, son los dioses que traen las distintas enfermedades a los humanos.

Los dioses del *mismo* aparecen como seres independientes, que tienen sus propias áreas de actuación y sus propias actividades, pero al mismo tiempo guardan una estrecha relación con la vida de los humanos. La felicidad o desgracia de los humanos está ligada de manera directa a su relación con los dioses y con los espíritus. Esto hace que la importancia de un determinado dios varíe según el momento y las necesidades concretas de las personas que participan en los ritos.

Para los fieles que participan en un *gut* el espíritu más importante es el que aparece en cada momento sin preocuparle si es más elevado o no. Como ya he mencionado, es difícil hablar de una jerarquía clara entre los dioses. Aunque

13 Hogarth, H.K. (1998), pp. 79-82.

según la clasificación de los dioses que hemos visto podría pensarse que los dioses del cielo son más poderosos que los de la tierra, en la práctica cada dios se muestra como el más poderoso cuando aparece en los ritos. Este es un tema de discusión entre los especialistas en chamanismo coreano; están los que defienden la jeraquización del panteón chamánico como es el caso de Kim Tae-gon y otros que consideran que no existe claramente dicha estratificación de los dioses, debido a la escasa interacción que existe entre ellos.<sup>14</sup>

Otra característica de este panteón formando de innumerables dioses es que se encuentra en constante cambio. Continuamente se van incorporando nuevos dioses al panteón chamánico. Me comentaba una *mudang* que ya hay algunas chamanas que entre los dioses a los que convocan durante los ritos incluyen hasta a Jesús y Confucio. Los dioses pueden ser libremente inventados cuando la necesidad surge, un dios puede poseer a una chamana durante el *gut* y de ese modo pasar a formar parte de su panteón o puede aparecésele en sueños o en una visión.<sup>15</sup>

También hay que mencionar que, por lo general, el *gut* se centra en los dioses locales que protegen a los coreanos, como pueden ser los espíritus de las montañas, el espíritu Dragón del mar del Este, los espíritus locales de cada aldea, los personajes históricos coreanos famosos, los dioses del hogar y los antepasados familiares.<sup>16</sup>

### 3.2. ANTEPASADOS

Los antepasados, son los espíritus de los difuntos de la familia. Tienen un papel especial como protectores de sus familiares a la vez que los que se encuentran en este mundo deben mantener contentos a sus predecesores. Los antepasados siguen teniendo las mismas necesidades que los vivos, les gustan los alimentos sabrosos, la música, el dinero, etc., y por tanto se les debe satisfacer ofreciéndoles regalos.

Los antepasados en los *gut* aparecen como las divinidades más importantes y actúan como dioses en ese determinado momento y para todos los presentes. Se convierten en los protagonistas de muchas partes de los ritos.

Tal vez donde más clara sea la diferencia entre las prácticas religiosas de los hombres y las mujeres en Corea sea en su relación con el mundo de los antepasados, los ancestros, y sus espíritus. El culto a los antepasados ocupa un lugar central dentro del mundo religioso de Corea, lo mismo que ocurre en China y Japón. Los antepasados juegan un papel esencial tanto en los ritos confucianos como en los chamánicos. Pero mientras que los ritos confucianos

---

14 Hogarth, H.K. (1998), pp. 70-71.

15 Entrevista realizada a Jeon Sun-deok el 6 de septiembre de 2006.

16 Kister, D.A. (1997), p. 74.



son una prerrogativa casi exclusiva de los hombres y las mujeres ocupan un lugar subsidiario de ayuda en la preparación de los mismos y en poner orden tras su conclusión, en el caso de los ritos chamánicos, las mujeres son las auténticas protagonistas y los hombres normalmente o son espectadores de los mismos o ayudan a las chamanas con la música o cuando ellas los llaman para cualquier tarea de apoyo.

Es importante señalar que el término antepasado y quienes son considerados antepasados en los ritos chamánicos y confucianos es muy diferente. Los antepasados que aparecen en los ritos chamánicos tienen una serie de características que los distinguen de los que surgen en los ritos de culto a los antepasados confucianos, *jesa*. Los considerados como tales en los ritos chamánicos, *gut*, no necesitan estar tan “cualificados” como los de los ritos confucianos.

Mientras que los ritos confucianos sólo los varones de la familia del marido son considerados antepasados, en los ritos chamánicos no sólo los varones de la familia del marido, del primogénito, sino también los de la mujer son considerados antepasados. Además las mujeres de ambas familias también son consideradas antepasadas.

En el confucianismo se les da culto a aquellos antepasados que hayan muerto de una muerte normal, preferiblemente si han muerto en casa después de una larga vida. La gente que ha muerto de una muerte violenta, catastrófica, etc., son excluidos. Este tipo de muertes son contaminantes y no se les puede divinizar, ya que no han seguido el orden natural y armónico. Tampoco los niños que mueren son considerados antepasados. En cambio, en el chamanismo, familiares solteros, y que no han tenido hijos varones, herederos, los que han muerto de una “mala muerte” y los espíritus de los niños también son convocados durante los ritos para ofrecerles su debido respeto y consideración como antepasados de la familia.

Los antepasados en los ritos confucianos permanecen básicamente pasivos y a la espera de recibir los alimentos y el debido respeto. En cambio, en los ritos chamánicos los antepasados interactúan con los participantes y juegan un papel muy activo dentro de la ceremonia.

Los espíritus de los antepasados confucianos son de naturaleza benevolente, nunca son espíritus malignos, aunque sí es verdad que pueden acarrear mala suerte sobre la familia si no son tratados debidamente, como, por ejemplo, si sus tumbas no son cuidadas, las ceremonias no son realizadas apropiadamente, etc. Son los espíritus que no pueden llegar a ser antepasados de la familia los que se convierten en fantasmas, espíritus errantes que pueden tener una influencia negativa sobre las familias. Por otro lado, los espíritus de los antepasados chamánicos si no son propiamente tratados pueden tener un efecto maligno sobre las personas. Algunas veces exigen que se les ofrezca alimentos y dinero a cambio de sus buenas influencias; en caso contrario

pueden acarrear calamidades sobre la familia. Los espíritus que traen sufrimiento sobre los participantes en el rito normalmente afectan a aquéllos cuyo destino está marcado por la mala suerte, aquéllos que son más vulnerables. Por ejemplo, las personas que se encuentran en un *samjae* (삼재), es decir un periodo de 3 años de mala suerte cada 12 años; o en un año que termina en 9: los años 9 de cada década, 19, 29, ... traen mala suerte. Hay que protegerse de estos periodos de posible mala suerte realizando los ritos chamánicos. Normalmente los *gut* se realizan más como una prevención que como una cura cuando ya ha ocurrido algo malo.

En el confucianismo el estatus de ancestro es firme y permanente. La familia los recordará y ofrecerá culto al menos durante cinco generaciones, en cambio en el *muísmo* el estatus de los antepasados es mucho más variable, dependiendo de las necesidades de la familia y del momento concreto en que se realiza el rito, se convocará a uno u otro antepasado según las circunstancias.

Tanto en el caso de los ritos confucianos como chamánicos uno de los propósitos de los ritos es alimentar y divertir a los antepasados pero el modo difiere mucho. En el *gut*, se ofrecen muchos más alimentos, se baila, se canta, se intenta divertir a los antepasados por todos los medios. Todos los participantes se divierten y entran en el ambiente catártico del rito, en una experiencia extática. Son ruidosos, coloridos, festivos, mareantes, llenos de sentimientos. Además no se hacen por sentir el deber o la obligación de hacerlos como sí es el caso del *jesa*. Se pueden ofrecer los ritos en cualquier momento, cuando la familia lo necesite, en caso de enfermedad, mala suerte, mal horóscopo, para pedir buena suerte, etc. Y no sólo en determinados momentos fijados de antemano, aniversarios de la muerte, fiestas nacionales, como en el caso de los ritos confucianos.

Los ritos chamánicos no sólo se ofrecen por los antepasados sino que también aparece una multitud de otros dioses y diosas, y seres sobrenaturales que se unen a la gran fiesta. Además, se realizan en casa de la chamana o en las montañas y pueden durar todo un día o varios días, siendo bastante costosos. Los ritos confucianos normalmente se realizan en casa del primogénito, suele durar alrededor de una hora y no resulta muy costoso.

Por tanto, los ritos confucianos de los hombres, se realizan principalmente para promover la continuidad de la familia, la solidaridad familiar, pagar a los antepasados por lo que se ha recibido de ellos, comenzando por la vida, y para inculcar la piedad filial. En cambio, los ritos chamánicos de las mujeres, están basados en el principio de reciprocidad - yo te doy, tú me das -, ofreciéndoles a ellos regalos de alimentos, dinero, entretenimiento, etc., y ayudándoles a superar sus tristezas, su *han* (한, 恨), se

les obliga a que en contrapartida bendigan y den buena suerte, protejan de las enfermedades y otras fatalidades.<sup>17</sup>



La chamana Kim Kum Hwa durante un rito chamánico

### 3.3. ESPÍRITUS MENORES O FANTASMAS

En los ritos chamánicos también aparecen una serie de espíritus menores o fantasmas que deben de ser propiciados para que no traigan malas influencias sobre los participantes del rito. Hay dos partes en el *gut* especialmente dedicado a ellos, el *bujeong jeongbae* (la purificación inicial e invitación a todos los espíritus al principio del *gut*) y *dwitcheon* (la parte final en que se alimenta a los espíritus menores y errantes).<sup>18</sup> Existen muy diferentes espectros o espíritus, algunos que están en la casa, o alrededor de las aldeas. Los espectros o espíritus errantes no deben ser descuidados como los pobres y pedigüños. En los ritos se sigue la misma obligación social, muy presente en la mente de los coreanos, de que los ricos tienen que dar a los pobres. Si no se les da nada traerán mala suerte a los que participan en el *gut*.

Existen dos tipos de fantasmas: los fantasmas hambrientos (*agnwi*, 아귀) y los fantasmas errantes (*wongwi*, 원귀). Los fantasmas hambrientos es el antepasado de alguna familia que no ha sido alimentado debidamente por sus descendientes vivos. Estos fantasmas son considerados como pobres espíritus que han sido olvidados por sus familias. Para poder recuperar su estatus original, sus familiares deben realizar un ritual de ofrecimiento de alimentos.

Los fantasmas errantes son los espíritus de personas que han sufrido una muerte repentina o lo han hecho de causas no naturales. Personas que han muerto jóvenes, de una muerte violenta, de un accidente, etc. Debido al tipo de

<sup>17</sup> Hogarth, H.K. (1998), pp. 51-55.

<sup>18</sup> Hogarth, H.K. (1998), p. 92.

muerte que han sufrido no pueden descansar en paz en el otro mundo. Estos espíritus permanecen vagando entre éste y el otro mundo en las zonas sombrías y resentidos por no haber podido disfrutar de una vida en plenitud.

De entre todos estos fantasmas, los más temidos son los espíritus de aquellas personas que murieron antes de poderse casar (*mongdal gwisin*, 몽달귀신, para los hombres, y *songaksi*, 손각시, para las mujeres). Estos espíritus se considera que al haber muerto jóvenes y no dejar descendencia que pueda ofrecerles los ritos apropiados y los alimentos que necesitan, se mantienen vagando de aquí para allá, de rito en rito para poder obtener algunos alimentos. Su resentimiento y hambre son aún mayores que los de cualquier otro fantasma y, por tanto, más peligrosos.<sup>19</sup>

Todos estos fantasmas y espíritus menores tienen su lugar durante los ritos pero son tratados como si fueran mendigos. En los ritos se reproduce el mismo esquema que en la sociedad, los mendigos deben ser alimentados y ayudados pero siempre mantenidos fuera de los límites del hogar y sin mezclarse con los invitados de honor y los familiares. Para ellos se dejan los restos de los alimentos de la fiesta y se les ofrece en platos diferentes. Hay que mantenerlos contentos, pero sin mezclarse con ellos porque son los marginados del mundo sobrenatural.



Ofrenda de alimentos al inicio del gut para los espíritus menores

#### 4. CONCLUSIÓN

El panteón chamánico refleja una de las características principales de la religiosidad coreana: la capacidad para aceptar otras creencias o tradiciones religiosas y mezclarlas con las propias dándole una nueva forma. Se trata de una gran facilidad para fusionar y aceptar lo híbrido y el sincretismo religioso. De hecho, podríamos decir que el panteón de dioses chamánicos refleja la historia

<sup>19</sup> Cho, Ch.M. (1987), p. 95-96

y diversidad de la cultura coreana. El chamanismo coreano ha estado abierto a lo largo de toda su historia a las influencias de nuevas corrientes culturales y religiosas como han sido el budismo y el taoísmo, algunos de cuyos dioses fueron incorporados al panteón chamánico, por ejemplo, Jeseok (el Buda Emperador), Balsa halmoeoni (La abuela budista), Tosa (el inmortal taoísta), Seonnyeo (La ninfa celestial), etc. Más recientemente la influencia le ha venido de nuevas corrientes religiosas que van llegando a la península, como puede ser el cristianismo. Tanto el chamanismo coreano como su panteón tienen una gran capacidad de absorber toda clase de elementos nativos y foráneos, y de este modo, ir transformándose y cambiando con el tiempo<sup>20</sup>. Los dioses también pueden dejar de existir cuando las necesidades desaparecen. Por ejemplo, una diosa muy importante era antiguamente, Mamasin o Sonnim, la diosa de la viruela, pero en la actualidad casi ha desaparecido de los ritos al haber desaparecido también la viruela como enfermedad que en muchos casos podía llevar hasta la muerte. Las chamanas coreanas son las artífices de esta flexibilidad religiosa adaptando sus prácticas y expresiones rituales a las necesidades de sus clientes según las circunstancias y los cambios temporales y sociales.

## BIBLIOGRAFÍA

AKIBA, T. (1987/1950): *Joseon Musokui Hyeonji Josa* (Un trabajo de campo sobre el chamanismo coreano). Taegu, Kyemyong University Press.

CHA, O.S. (1997): *Hanguginui jonggyo gyeongheom. Mugyo* (La experiencia religiosa de los coreanos. Mugyo). Seúl, Seogwangsa.

CHO, H.Y. (1983): *Hangugini mu* (El Mu Coreano). Seúl, Cheongeumsa.

CHOI, CH.M. (1987): *The competence of Korean shamans as performers of folklore*. Indiana University.

DOMÉNECH DEL RÍO, A.J. (2005): “Religiones autóctonas de Asia Oriental: Japón y Corea. Shintoísmo y Chamanismo” en MONCLÚS I PREVOSTI, A., DOMÉNECH DEL RÍO, A.J. Y PRATS, R.N., *Pensamiento y religión en Asia oriental*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 233-280

HOGARTH, H. K. (1998): *Kut: Happiness through reciprocity*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

\_\_\_\_\_ (1999): *Korean Shamanism and Cultural Nationalism*. Seoul, Jimoondang Pub. Company.

\_\_\_\_\_ (2002): *Syncretism of Buddhism and Shamanism in Korea*. Seoul, Jimoondang Pub. Comp.

---

<sup>20</sup> Walraven, B. (1994), p. 13.

HWANG, R. (1996): "The Kut in Contemporary Shamanism", en THE KOREA FOUNDATION (ED.), *Korean Cultural Heritage. Thought and Religion*. Seoul, The Korea Foundation, pp. 198-205.

JANELLI, R. L. Y JANELLI, D. Y. (1982): *Ancestor Worship and Korean Society*. Stanford (California), Stanford University Press.

LEE, Y.S. (2004): *Shaman Ritual Music in Korea*. Seoul, Jimoondang.

LEWIS, I. M. (1971): *Ecstatic religion: an anthropological study of spirit possession and shamanism*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd.

KENDALL, L. (1985): *Shamans, Housewives, and Other Restless Spirits. Women in Korean Ritual Life*. Honolulu, Univ. of Hawaii Press.

\_\_\_\_\_ (1988): *The Life and Hard Time of a Korean Shaman. Of Tales and the Telling of Tales*. Honolulu, University of Hawaii Press.

KIM, G.H. (1995): *Kim Geum-Hwa mugajip. Gomeunattae mansin, Huinabaekseongui norea* (Colección de canciones chamánicas de Kim Geum-Hwa), Seúl, Muneumsa.

KIM, I. (1987): *Hanguk musok sasang yeongu* (Un Estudio sobre la Ideología del Mu Coreano). Seúl, Chimmundang.

KIM, I.W. (2005): *Gut, Korean Shamanic Ritual. Songs Calling Spirits*. Paju (Corea), Youlhwadang.

KIM, K.I. (2003): "Shaman's Healing Ceremonies in Korea" en KOREAN NATIONAL COMMISSION FOR UNESCO (ED.), *Korean Anthropology: Contemporary Korean Culture in Flux*. Seoul, Hollym, 457-468.

KIM, S.N. (1989): *Chronicle of Violence, Ritual of Mourning: Cbeju Shamanism in Korea*. Michigan: Univ. of Michigan.

KIM, T.G. Y CHANG, S.K. (1998): *Korean Shamanism-Muism*. Seoul, Jimoondang Publishing Company.

KISTER, D.A. (1997): *Korean Shamanist Ritual. Symbols and Dramas of Transformation*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

SEO, M. K. (2002): *Hanyang Kut. Korean Shaman Ritual Music from Seoul*. New York, Routledge.

WALRAVEN, B. (1994): *Songs of the Shaman. The Ritual Chants of the Korean Mudang*. London, Kegan Paul International.

\_\_\_\_\_ (2002), "Weavers of Ritual: How Shamans Achieve Their Aims", *The Review of Korean Studies* 5: 1, 85-104.

YU, T.S. (1975): *Hanguk mugyoeni yeoksawa kujjo* (Historia y Estructura de la Religión Mu Coreana), Seoul, Yonsei University Press.

## GLOSARIO

Agwi (아귀, 餓鬼): fantasmas hambrientos.

Baksu (박수): hombre chamán.

Bangul (방울): el manojo de cascabeles que la *mudang* usa durante los ritos para convocar a los dioses.

Buchae (부채): abanico.

Chilseong (칠성, 七星): Dios de las Siete Estrellas (la Osa Mayor) que gobierna la buena fortuna.

Dangun (단군, 檀君): el progenitor mitológico del pueblo coreano.

Gut (굿): ritual chamánico.

Mansin (만신, 萬神): que literalmente significa “diez mil dioses”, nombre que se le da a las chamanas.

Momju (몸주, -主): el espíritu que gobierna el cuerpo de la chamana, también se le llama *jusin* (주신, 主神).

Mudang (무당, 巫堂): término general para designar a todas las chamán mujeres. Otros términos que se usan: Mu (무, 巫), munyeo (무녀, 巫女), muja (무자, 巫子), samu (사무, 師巫), yeomu (여무, 女巫).

Myeongdo (명도, 明斗): espejo convexo de latón que se utiliza durante los ritos chamánicos.

Naerim Gut (내림 굿): ritual de iniciación de las chamán.

Oksu (옥수, 玉水): agua sagrada usada por las chamanas.

Sadang (사당, 祠堂): santuario dedicado a los antepasados.

Sindang (신당, 神堂): el santuario propio de la chamán donde la chamana da culto a los dioses que la han poseído.

Wipae (위패, 位牌): tabla dedicada al espíritu de un antepasado.

Wongwi (원귀, 冤鬼): fantasmas errantes.





---

## CAPÍTULO 3. LA OLA NIPONA: CONSUMO DE CULTURA POPULAR JAPONESA EN ESPAÑA

*Dani Madrid*

*Guillermo Martínez*

Universidad Oberta Catalunya

### RESUMEN

Como ha venido sucediendo en otros países europeos y, previamente, en las economías más desarrolladas de Asia Oriental y en los Estados Unidos, el consumo masivo de productos culturales japoneses se ha disparado en España en los últimos años. Se trata de un desembarco de las industrias culturales niponas al que han contribuido especialmente los sectores más jóvenes de la población. A través de una sistematización de los últimos datos disponibles, este artículo presenta en primer lugar la evolución del consumo de *manga* y *anime* en España. Este consumo se ha vehiculado a través de vías tradicionales de distribución (editoras y grandes grupos mediáticos), pero más recientemente, también por vías no convencionales. En este sentido, se apuntan las líneas de una emergente subcultura que, a través del uso intensivo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, se ha abonado a un nuevo niponismo, sustancialmente diferente por el tipo de cultura que trasmite.

### 1. INTRODUCCIÓN: ALGUNAS CONSIDERACIONES HISTÓRICAS Y CONCEPTUALES

El reciente fenómeno de hibridación en las culturas urbanas europeas, favorecido, entre otros procesos, por la influencia del colorido mundo del entretenimiento y la cultura popular japonesa, hubiera parecido una evolución cultural completamente inverosímil hace tan sólo tres décadas. Actualmente, sin embargo, el análisis de las tendencias de consumo de productos culturales japoneses por parte de los sectores más jóvenes en las principales urbes europeas muestra una evidente línea ascendente (Rafoni 2002; Bouissou 2006; Pellitteri 2006; Dolle-Weinkauff 2006). Si observamos el consumo cultural de estos jóvenes europeos descubrimos que no sólo la venta de colecciones y volúmenes de cómic japonés, *manga*, es un ejemplo del éxito de estos productos, sino que el fenómeno de consumo de masas de la cultura *pop* japonesa abarca también la animación televisiva y cinematográfica, o *anime*, el cine, los productos de televisión, la moda, la música y los videojuegos. Es la

explosión del fenómeno “J”: *j-pop*, *j-drama*, *j-horror* y *j-fashion*. O, tal y como la ha venido a denominar Anne Allison, la explosión del “*j-cool*” (2008).

Durante la década de los años ochenta del pasado siglo, la cultura de masas japonesa cosechó una enorme atracción entre los jóvenes asiáticos de los países geográficamente más cercanos. En primer lugar fue Taiwán, país con el que Japón mantenía estrechos vínculos político-culturales desde los años sesenta, pero no tardó en sumarse Hong Kong como primer gran ejemplo de urbe consumidora de cultura japonesa más contemporánea (Berndt 1996). Las intensas relaciones comerciales de las empresas japonesas con estas economías emergentes de Asia sirvieron, sin lugar a dudas, de puente para la transferencia de dichas manifestaciones culturales. El caso coreano fue más tardío, dada la existencia de legislación que prohibía la importación de productos culturales japoneses, vigente en Corea del Sur hasta el año 1997. Sin embargo, una vez eliminada esta barrera, el territorio surcoreano --junto a Singapur-- pasó a conformar un nuevo foco de atracción de productos culturales japoneses (Goy Yamato 2006)<sup>1</sup>; fue la primera ola cultural nipona (*j-wave*).

En paralelo a este proceso de penetración en la región de Asia oriental, durante la década de los años 90 y coincidiendo con la crisis económica japonesa y el posterior estancamiento, tanto el *manga* como el *anime* encontraron un fructífero mercado en los EE.UU, en donde la industria del cómic dominada por DC Comics y Marvel pasaba por momentos bajos (Kelts 2006: 69). Sería un error considerar de trivial la cronología de los hechos. A finales de los años sesenta, *Astro Boy* de Osamu Tezuka, hoy en día producto de culto del *fandom* niponista, había pasado prácticamente desapercibido tanto en el mercado estadounidense como en el europeo. Es, en cambio, *Akira* de Katsuhiro Otomo, la obra que marca el comienzo de un consumo más o menos generalizado de **cultura de masas** nipona, tanto en los Estados Unidos como en Europa Occidental, aunque fuera en escalas temporales diferentes (Gravett 2005: 153). Resaltamos a conciencia el concepto de cultura de masas en contraposición a la cultura de elite, entendida como cultura realizada por especialistas para especialistas y que, en el caso japonés, incluiría manifestaciones tales como el *koto*, el *nō* o el *shodō*. El término también se debe entender en contraposición al de cultura *seikatsu*<sup>2</sup> o cultura producida por aficionados para aficionados, como el *origami*, la cuida de *bonsai* o los festivales

---

1 Nótese la ausencia deliberada de la República Popular China, puesto que la importación de productos culturales nipones es un fenómeno ciertamente reciente. Como también lo son los casos de ciertos países del sudeste asiático, tales como Indonesia, Malasia o Tailandia.

2 *Seikatsu-gaku*, que con el broche gordo podríamos traducir como “ciencias de la vida cotidiana” en una disciplina académica en auge en Japón y que tiene difícil transliteración en el ámbito académico europeo y norteamericano. La ontología de *seikatsu-gaku* la forman elementos de la cotidianidad, como la comida, la educación o el deporte.

de danzas tradicionales (*o-bon*). Siguiendo a Sugimoto (2009: 10-11) entenderemos pues cultura de masas como aquel tipo de cultura en el que

“especialistas presentan su producto a una audiencia *amateur* a la que no se presupone un entendimiento profesional de dichos productos y de su proceso de producción. Largometrajes, animación, *manga*, la mayoría de literatura, programas de televisión, canciones populares, moda y publicidad pertenecerían todos a esta categoría”

Cabría concluir esta compartimentación de las expresiones culturales con un cuarto grupo, la cultura “populista” en la cual productores no profesionales encontrarían eco entre una audiencia profesional. En este grupo se deberían ubicar las producciones *amateur* del *fandom manga*, que se distribuyen habitualmente en forma de *fanzines* y cada vez más a través del uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TICs). En global, y tras la suma de los diferentes mercados locales, se puede afirmar hoy en día que existen más consumidores de cultura de masas japonesa fuera de Japón que en el propio archipiélago.

Este fenómeno ha hecho renacer a Japón en el siglo XXI como una superpotencia cultural gracias a su capacidad para posicionarse como país de valores posmodernos que, a su vez, respetan, valoran y se nutren de la cultura tradicional. Siguiendo los argumentos teóricos del movimiento artístico postmoderno denominado *superflat*, liderado por Takashi Murakami, el éxito de la cultura pop japonesa se identifica con el éxito de la cultura *otaku* o cultura de los entusiastas consumidores fascinados por las diferentes subculturas del *manga*, *anime*, *j-pop* o *j-horror*, que fundamentan su inspiración en la evolución de la dicotomía entre tradición y posmodernidad que caracteriza la cultura pop japonesa y es la clave de su fuerte aceptación internacional. En el caso concreto del movimiento *superflat*, es una combinación del arte premoderno japonés, caracterizado por la falta de gravedad de las obras, de aquí el “flat”, y de la atracción por la cultura *otaku* del *manga* y la animación (Azuma 2008). El movimiento sufrió durante un tiempo el rechazo como movimiento artístico por razones similares a las que el movimiento *otaku* es considerado en muchas ocasiones como subcultura y no como manifestación de la cultura de masas japonesa, basada en industrias culturales de gran potencial, como demostraría la fuerte recepción que tienen por parte de los jóvenes japoneses, asiáticos, estadounidenses y europeos. Entre las razones para explicar esta falta de valoración cabe destacar la percepción de que el movimiento *otaku* es un fenómeno antisocial conformado por gente sin objetivos en la vida, egoísta y con un fuerte complejo de Peter Pan; en segundo lugar, la auto-percepción de la diferencia como grupo social que manifiestan los denominados *otaku*; y, finalmente, un factor sustancialmente más complejo, su valor como

demostración de la falta de homogeneidad de la cultura japonesas, y de forma indirecta de la misma idea de lo ‘puramente japonés’, que defienden las teorías *nihonjinron*. (Sugimoto, 2009)

La tradición cultural japonesa que florece durante el período Tokugawa (inicios del siglo XVII hasta 1868), se modernizó en el período histórico Meiji y, posteriormente, se vio fuertemente americanizada y europeizada durante el boom económico de Japón de los años ochenta del siglo XX. Fruto de esta evolución nació, pues, la cultura *otaku*, como reflejo híbrido entre la tradición y la cultura postmoderna extranjera, que significaría, sin dejar de lado la inspiración de la tradición cultural propia, una japonización de la cultura pop americana, con la que comparte la segunda de las claves del éxito de la cultura pop: convertirse en un movimiento cultural dirigido al consumo de masas y, en consecuencia, basado en el potencial de las industrias culturales del cómic, las series de animación o los videojuegos. El resultado de este proceso es un movimiento multicultural que acepta y promueve la intercomunicación con otras culturas a través de la globalización y que, sin dejar de lado la tradición, apuesta por manifestaciones lejanas a la caracterización de la sociedad japonesa como una sociedad única y homogénea. En este sentido resulta interesante señalar la evidente tensión entre la voluntad de las industrias culturales japonesas de promoción de un producto con valores híbridos y el interés gubernamental nipón de difusión de un modelo monolítico de cultura, basado en la homogeneidad, e inspirado en los preceptos del *nihonjinron*.

A nuestro entender y ante la percepción de que dicho fenómeno está consolidándose en las grandes ciudades españolas, desde el ámbito académico cabe plantearse una serie de preguntas. En primer lugar, si el impacto de este fenómeno es similar en nuestro país al que tiene en otros países europeos o si, por el contrario, los jóvenes españoles no sintonizan de igual modo con esta tendencia. A esta primera cuestión, hay que añadirle una esencialmente cuantitativa. ¿Las cifras de venta/consumo de productos culturales japoneses refuerzan la idea de consolidación o reflejan la existencia de un mercado todavía inmaduro? En definitiva, la cuestión última a responder es si las claves del éxito de la cultura japonesa en España coinciden con las claves del éxito en el resto de países.

Este artículo pretende defender la hipótesis de que, a pesar de que existe, en comparación con otros países europeos, un retraso en la consolidación del fenómeno de consumo de la cultura de masas japonesa en España, éste se está produciendo en la actualidad a un ritmo similar al experimentado por países como Francia, Italia o Alemania. Se tratará de demostrar empíricamente este auge, sobre todo en el caso de los cómics japoneses y de las series y películas de animación. En lo referente a otras manifestaciones de la cultura popular, se esbozarán reflexiones acerca del papel que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TICs) pueden

tener en el consumo y difusión de contenidos televisivos japoneses, especialmente las series y culebrones. Por último y, como complemento de unas primeras conclusiones se plantearán algunas líneas de trabajo futuro en el ámbito de la cultura popular japonesa.

## 2. EL CONSUMO DE CULTURA POPULAR JAPONESA EN ESPAÑA

Con más o menos rigor, la prensa en España ha dedicado espacio a explicar, aunque esencialmente a describir, el consumo de *manga* y *anime* en nuestro país (Punzano 2004; De La Fuente 2008; Barranco 2009). También ha habido incursiones en este sentido desde el mundo académico (Moliné 2002; Tajada Sanz 2006; Mas López 2007). En todos los casos, el auge del interés por la cultura popular nipona se expresa en forma de ‘percepción’ a través de la ‘observación’ del autor. No existe un corpus de datos que contribuya a probar este interés. El principal motivo es la reticencia de las propias compañías editoras de publicar información sobre el rendimiento de las distintas colecciones, a diferencia de la total transparencia en este sentido que se produce en países como Francia en donde la consultoría Ipsos recoge periódicamente el tiraje y el volumen de ventas real de todas las grandes editoriales de cómic. Ante esta evidente complicación y dada la poca voluntad colaborativa de las editoriales, aquí se ha optado por utilizar vías ‘alternativas’ de cuantificación de esta ‘percepción’ compartida por medios de comunicas y ámbitos académicos y, sin embargo, no expresada numéricamente hasta la fecha.

### 2.1. MANGA

*Naruto*, *One Piece* o *Detective Conan* son algunos de los títulos de *manga* que más éxito tienen en la actualidad. Para el lector no habituado al consumo regular de cómic japonés, será interesante señalar que una de las particularidades del *manga* es la publicación en serie de los diferentes títulos. Siguiendo con las obras citadas anteriormente, a finales del 2009 habían sido publicados en España los tomos 44, 49 y 65 respectivamente. Ante la carencia de datos de ventas o estudios del número de lectores, hemos recurrido al uso de estadísticas disponibles sobre el número de nuevos tomos publicados cada año por las grandes editoriales. A pesar de que los datos de nuevas publicaciones no impliquen la posibilidad de traducción en incrementos o descensos del número de ventas, sí que sirven de reflejo de la actividad empresarial que, en una lógica de mercado, sólo amplía la oferta de productos en el caso de que la demanda sea receptiva a dicho aumento.

En la línea de la hipótesis de trabajo planteada anteriormente, la Tabla 1 presenta el número total de nuevos volúmenes de *manga* editados en tres países europeos en el espacio de una década, desde el año 2001 hasta el año 2009. Se trata de los dos mercados más activos en el continente, Francia y Alemania, además de España. Una primera mirada de los datos, muestra una tendencia ascendente del número de nuevos tomos publicados entre los años 2001 y 2007 en España. De este incremento se puede inferir que la demanda de *manga* va en aumento ya que si no existiera tal demanda, las editoriales no harían el desembolso económico que supone la adquisición de nuevas licencias, la traducción, la maquetación, la impresión y la distribución de nuevo títulos y ejemplares. La misma tendencia alcista se da en el caso de Alemania, en donde, entre los años 2001 y 2006, creció el número de nuevos volúmenes a un ritmo parecido al de España, aunque con un desajuste de uno o dos años. Los datos del año 2000 en Alemania muestran una cifra cercana a la de España en el año 2001 y, de haber datos del año 1999 para Alemania, posiblemente se podría establecer un paralelismo más claro. El caso francés es, sin duda, bastante más particular. En Francia, con una larga tradición de editoriales dedicadas al cómic, el *manga* japonés también ha conseguido crear un sólido camino fundamentado en el fenómeno fan y en la tradición editorial del cómic franco-belga. Entre el periodo 2001-2009 se han editado en el hexágono 8.832 nuevos tomos de *manga*, por los 4.730 de España y los 5.588 de Alemania.

**Tabla 1. Nuevas publicaciones de manga en Europa**

	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
España <sup>3</sup>	106	301	414	484	632	631	747	741	674
Francia <sup>4</sup>	269	377	521	754	1142	1418	1428	1453	1460

3 Los datos son los ofrecidos por Marc Bernabé, tomados de (<http://www.mangaland.es> – Última consulta: 26 enero 2010). Están elaborados a partir de los catálogos públicos de las diferentes empresas editoriales de cómic en España: Glénat, Planeta DeAgostini Cómic, Norma Editorial, Ivrea, Panini, Ponen Mon, La Cúpula, Dolmen, Banzai, MangaLine, Dreamers, Filabo y Sin sentido. En dichos catálogos se incluyen, no sólo las publicaciones de *manga* sino también los de sus equivalentes coreano, *manhwa*, y hongkonés, *manhua*. Así pues no son datos exclusivos de Japón pero la realidad es que la presencia de *manhwa* y *manhua* en el mercado español es lo suficientemente reducida como para que su inclusión en las estadísticas no supongan una distorsión que invalide los datos. En el año 2009, por ejemplo, no se publicó ni un solo título de *manhua* (frente a los seis del año anterior) y los de *manhwa* apenas llegaban a los 20.

4 La compilación de datos es de Gilles Ratier, crítico literario y, actualmente, secretario general de l'Association des critiques et des journalistes de bande dessinée (ACBD). La Asociación publica anualmente desde 1999 un anuario de la industria del cómic en Francia, disponible en su página web (<http://www.acbd.fr> – Última consulta: 10 enero 2010) y en el cual se recogen los datos aquí presentados. Como en el caso español, los datos incluyen también las novedades de *manhwa* y *manhua*.

Alemania <sup>5</sup>	293	463	580	550	777	841	801	653	630
-----------------------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

A un promedio actual de cincuenta nuevos volúmenes al mes, es decir, de casi dos volúmenes por día en España, parece comprensible el estancamiento y consiguiente descenso del número de nuevas publicaciones que demuestran los datos a partir del año 2007. Dicho fenómeno de estancamiento no es exclusivo de España sino que se reproduce en los otros dos países aquí analizados. Volviendo a la lógica editorial, durante los primeros años de generalización del fenómeno y de la detección de una demanda en aumento, las editoriales se embarcaron en un proceso caníbal de adquisición de nuevas licencias que, además de apartar a las más débiles de la carrera por el control, introdujo una cierta saturación del mercado. Este estancamiento actual, en cualquier caso, no parece poderse entender como un final de ciclo. El caso del mercado francés, del cual sí que hay datos de ventas, demuestra que a pesar de que el crecimiento exponencial de nuevas licencias se ha frenado, esto no se traduce en un descenso de ventas. Series populares como *Naruto* siguen con cifras de ventas cercanas a los 200.000 ejemplares por tomo (Ratier 2009).

En el proceso de elaboración de este artículo los autores han contactado con las cuatro grandes editoriales españolas en el sector del *manga*. A pesar de que ninguna de ellas ha revelado datos concretos y sistemáticos de ventas, se puede tomar como referencias las cifras generales proporcionadas por Glénat. La principal editorial de cómic japonés en España asegura haber vendido en diez años 1,5 millones de ejemplares de la colección más popular, *Naruto*. En un cálculo rápido y con poco valor más allá de proporcionar una idea vaga del potencial de ventas, el promedio de ventas de cada tomo (se han publicado 44) es de 34.000 ejemplares. En números absolutos, las series que siguen son *Bleach*, con 400.000 ejemplares (38 tomos) y *Death Note*, con 300.000 ejemplares (12 tomos). En el caso de Norma, las mejores series venden, según la compañía, entre 15.000 y 20.000 ejemplares de cada tomo. El tiraje medio de un tomo son 4.000 ejemplares.

Más interés, y menos dificultades, presentan las empresas editoriales en proporcionar datos del público objetivo de los cómics japoneses. Tal y como se apuntó en la introducción, el auge del *manga* es más pronunciado entre los jóvenes. Según la página web de Ivrea, una editorial argentina con fuerte implantación en España, los lectores son mayoritariamente hombres de entre 12 y 50 años. Algo más preciso es el director general de Norma Editorial, que reconoce un público objetivo entre los 12 y los 22 años, mayoritariamente

---

5 Los datos son de elaboración propia a partir de las novedades editoriales publicadas en la página web de referencia del *fandom manga* teutón, (<http://www.mangaguide.de> – Última consulta: 12 enero 2010). Para no introducir ningún tipo de distorsión con los datos de los otros dos países de la comparativa no se ha excluido del recuento ni los ejemplares de *manhua* ni los de *manhua*..

masculino, aunque con una presencia cercana al 30% de lectoras. Este segundo perfil demográfico coincide con los presentados en estudios más detallados y rigurosos en Italia (Calderone 2009) y Francia (Sabre 2009).

## 2.2. ANIME

A causa del proceso de estereotipado que ha sufrido la animación japonesa, hoy en día se relaciona muy a menudo el concepto *anime* con violencia, sexo explícito y contenido para adultos. No es una categorización errónea, puesto que hay abundante animación japonesa que responde a estas características, pero sí reduccionista. No se suele relacionar *anime*, en cambio, con producciones como *Heidi*, *Marvo* o *La Abeja Maya*, todas ellas producidas por los estudios Nippon Animation en los años setenta y emitidas por Televisión Española con un rotundo éxito de audiencia. Susan Napier (2005), en el trabajo más completo sobre la animación nipona, señala la tendencia occidental de reducir el complejo entramado de estilos de *anime*, a unas pocas características. Ejemplos de *anime* también son las series destinadas a adolescentes, *Dragon Ball* y *Dr. Slump*, ambas creadas por Akira Toriyama, y que llegaron a las pantallas de televisión españolas de la mano de las cadenas generalistas de ámbito autonómico a finales de los años ochenta y principios de los noventa; así como también lo son, largometrajes de gran éxito como la ya citada *Akira*, o las producciones de Hayao Miyazaki, *El viaje de Chibiro* y *Mi vecino Totoro*. Es importante tener presente la tremenda diversidad del sector, como también lo es tener presente que cerca del 60% de la animación que se ve en las televisiones de todo el mundo procede de Japón (Sugimoto 2009: 15). No obstante, y a pesar del enorme crecimiento del sector, los grandes productores de animación japoneses no tenían --y muchos no tienen-- en mente la exportación en sus rutinas productivas. En su primera expresión, el *anime*, así como el *manga* fueron pensados para un consumo interno, de ahí las habituales referencias visuales a la cotidianidad nipona y los giros humorísticos locales. Es decir, a diferencia de la animación de Hollywood que fue concebida para un consumo masivo e ideológicamente intencionado (Kelts 2006: 73), el *anime* es todavía hoy concebido por sus creadores como un producto principalmente de consumo doméstico. De ahí que los procesos de adquisición de licencias de distribución internacional sean lentos, lo cual crea un desajuste temporal importante entre la difusión de una serie en Japón y en el resto del mundo. Este desajuste será importante para entender el surgimiento de vías alternativas de consumo de animación japonesa en varios países europeos.

A pesar de los intentos por encontrar fórmulas rigurosas y sistematizadas de adquisición de datos sobre consumo de *anime*, de nuevo, la poca colaboración de las empresas de distribución de contenido audiovisual



obliga a recurrir a terceras fuentes. Presentamos en ausencia de cifras de consumo, datos sobre el total de *anime* licenciado en España. Así pues, y según el portal de referencia del sector en España, Anime Licenciado<sup>6</sup>, hay hoy en día 967 *anime* licenciados, una cifra que incluye series de televisión, DVD para el mercado exclusivamente doméstico y largometrajes. La difusión de la mayoría de estos contenidos se realiza, no en canales generalistas de televisión, sino en los canales especializados en animación que han proliferado en España desde la liberalización del sector de las telecomunicaciones, tales como Clan TV, Cartoon Network, Buzz, KidsCo, Canal Super3. A todos ellos hay que añadir, desde 2009, la existencia de un canal de televisión dedicado (casi) exclusivamente a las series de animación japonesa, Animax. La creación de un canal propio para contenidos de *anime* va en la línea de lo que ha sucedido en otros países europeos. En Francia, por ejemplo, el canal Mangas emite desde 1998, a través de la televisión por cable y satélite, 24 horas de programación exclusivamente dedicada al *anime*.

Grandes compañías de animación como Toei Animation o Nippon Animation producen decenas de nuevos títulos cada año, la mayoría, sin embargo, no llegan al mercado europeo. Durante la década los ochenta y los noventa, los aficionados al *anime* debían esperar que una distribuidora local decidiera emprender la complicada tarea de licenciar un producto para su distribución en España. Entonces, el acceso a las últimas novedades en Japón se hacía, casi exclusivamente, a través de los *fanzines* y de forma poco regular. En la actualidad, Internet ha cambiado la relación entre los consumidores y los productores. Los aficionados, esas comunidades de *otaku*, están al día de las últimas novedades, de las fechas de estreno y de la evolución de la industria. Conocen los títulos más populares y, si el proceso de adquisición de licencias se alarga, optan por vías alternativas de adquisición, difusión y consumo. Siendo España el país de la Unión Europea con mayores índices de piratería cultural, no resulta de extrañar que también en el sector del *anime* se posicione entre los países con mayor número de páginas web a través de las cuales se facilita el intercambio de copias ilegales.

Se ha desarrollado, claramente, una comunidad online que no sólo comparte archivos, sino que se dedica masivamente a la producción de subtítulos amateurs (*fansubs*) de los títulos que se distribuyen (Hatcher 2005; Díaz Cintas y Muños Sánchez 2006). Se ha ido tejiendo una compleja, densa y coordinada red de aficionados que, esquivando las vías tradicionales de difusión, pone a disposición de la comunidad las últimas novedades del mercado japonés. Portales como [www.todoanimés.com](http://www.todoanimés.com) dan acceso a centenares de horas de video que pueden tardar meses, o años, en ser licenciadas. Algunos de los capítulos cuentan con varios centenares de miles de

---

6 [www.animelicenciado.com](http://www.animelicenciado.com) – Última consulta: 27 enero 2010

descargas. Este fenómeno de piratería cultural no es exclusivo del *anime*, también se produce en el *manga*, y cada vez con más fuerza. Con motivaciones parecidas a las del *anime* (falta de oferta), pero no exclusivamente, entre el *fandom manga* hace años que circulan por la red *scanlations* de los tomos más populares. Síncope de los términos ‘scan’ (escaneo) y ‘translation’ (traducción), los *scanlations* son versiones digitalizadas de *manga* cuyas traducciones son realizadas por aficionados. A pesar de la calidad, normalmente baja, tanto de las copias como de las traducciones, el auge de esta práctica se hace patente con una rápida búsqueda en cualquier buscador de Internet. Aquí, tampoco España se desvía de la ‘norma’ europea. De nuevo, el caso francés puede servir de ejemplo, puesto que la legión de traductores y subtituladores en el mundo hispanohablante tienen sus equivalentes en el mundo francófono.

El uso de las TIC en la creación de vías alternativas de consumo de cultura popular japonesa es una realidad que va más allá de *manga* y *anime* aquí tratados. Es extensible, y mucho más generalizado, entre los aficionados de otras expresiones culturales niponas, como el *j-drama*, es decir los culebrones de televisión que hacen furor, no sólo en Japón, sino también en China y Corea (Iwabuchi 2004) o el *j-pop*, la música pop japonesa. Leonard (2005) repasa el papel que en los Estados Unidos tuvieron entre los años setenta y los noventa del pasado siglo los movimientos de aficionados en la promoción del *manga* y el *anime*. Su ejercicio de proselitismo terminó por implantar el consumo generalizado de cómics y animación japonesa. El movimiento *fansub* aplicado al *j-drama* y la redistribución de *j-pop* en redes Peer-to-Peer (P2P), puede ser el antecedente a una futura llegada de estos contenidos a canales de distribución ortodoxos.

### 3. CONCLUSIONES

Puede haber llegado algo más tarde que en otros países europeos, pero la ‘ola nipona’ ha llegado a España y ha alcanzado un segmento importante de la población. Los datos aquí presentados, aunque no concluyentes ni tan exhaustivos como se desearía, prueban numéricamente el apogeo en nuestro país de, al menos, dos de las representaciones predominantes la cultura popular de masas nipona: el *manga* y el *anime*. Ante la ausencia de intentos de cuantificar este creciente interés, se han puesto unas primeras bases sobre las que poder desarrollar en el futuro estudios más minuciosos del nivel de impacto. Sin duda, una mayor disposición de las empresas editoriales y de distribución implicadas ayudaría a dicho estudio. Son los más jóvenes los que parecen haberse decidido a navegar sobre la ola. Entre las características del público consumidor de *manga* y *anime*, parece estar el uso intensivo de las tecnologías de la información y de la comunicación. Ante una apuesta empresarial valiente pero incompleta,

los aficionados han tomado vías alternativas de consumo y distribución de cómics, series y películas. La radiografía en España del sector, del público y de sus hábitos parece coincidir con el que se ha realizado en otros países, como Francia o Alemania que, a pesar de haber entrado a consumir *manga* y *anime* con anterioridad, han experimentado --y experimentan-- procesos similares a los de nuestro país.

La cultura *otaku*, presente en casi todos los continentes y con más seguidores fuera que dentro de Japón, se levanta sobre las bases de percepciones acerca de Japón que habían triunfado en Europa y los Estados Unidos desde el primer tercio del siglo XX. En un primer estrato, están los símbolos pre-modernos de la cultura japonesa, algunos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, las flores de cerezo, el *ukiyo-e* o las geishas. En segundo lugar, las representaciones asociadas a las empresas japonesas como los trabajadores ‘workaholicos’ siempre fieles a su compañía. Esta segunda capa se difunde desde los años setenta y lo hace con el mensaje añadido de un Japón económicamente poderoso que puede ser modelo y ejemplo de crecimiento. La tercera capa, son las representaciones de Japón que llegan desde los años noventa y a las que también contribuyen *manga* y *anime*. Son elementos asociados a Japón pero que carecen de un reflejo real en la cultura japonesa: las obras literarias de escritores como Haruki Murakami o Banana Yoshimoto o los videojuegos de empresas como Konami, Sega o Nintendo. Son estos contenidos híbridos los que, precisamente, han facilitado la eclosión de un capitalismo cultural japonés (McGray 2006), también entendido como un nacionalismo blando (Iwabuchi 2002), en tanto que orgullo ante el poder de la cultura como embajadora de Japón. El atractivo de *manga* y *anime* parece raer en esta hibridación, que captiva a millares de personas en todo el mundo y que están contribuyendo a un auge de un nuevo ‘niponismo’ (Barranco 2009). Una fascinación por lo ‘japonés’ que parte, paradójicamente, de representaciones criollas del país.

## BIBLIOGRAFÍA

AZUMA, HIROKI (2009): *Génération Otaku. Les enfants de la postmodernité*. París: Hachette Literatures

ALLISON, ANNE (2008): “La culture populaire japonaise et l’imaginaire global” en *Critique internationale*, 38, 19-35

BARRANCO, JUSTO (2009): “El Saló del Manga logra repetir los 60.000 visitantes del 2008” en *La Vanguardia*, (2 noviembre 2009), 35

BERNDT, JAQUELINE (1996): *El fenómeno manga*. Barcelona: Martínez Roca

BOUISSOU, JEAN-MARIE (2006): “Japan’s Growing Cultural Power: The Example of Manga in France” en Berndt, Jaqueline; Richter, Steffi (eds.):

*Reading Manga: Local and global Perceptions of Japanese Comics*. Leipzig: Leipziger Universitätverlag

CALDERONE, FRANCESCO (2009): “Una tipologia dei lettori di manga in Italia. Alcuni risultati della ricerca” en *Manga Academica*, 2

DE LA FUENTE, MANUEL (2008): “Manga: mil años de historia e historieta” en *ABC*, (3 noviembre 2008)

DÍAZ CINTAS, JORGE; MUÑOZ SÁNCHEZ, PABLO (2006): “Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment” en *The Journal of Specialised Translation*, 6, 37-52

DOLLE-WEINKAUFF, BERND (2006): “The attractions of intercultural exchange: Manga market and manga reception in Germany” in Kim, Shin Dong; Lee, Mi Young (eds.): *Mobile and Pop Culture in Asia*, 243-248

GOY YAMAMOTO, ANA MARÍA (2006): “Cool Asia: Implicaciones socio-económicas de la cultura popular en Asia Oriental” en San Guinés Aguilar, Pedro (ed.): *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Granada: Ediciones Universidad de Granada, 719-738

GRAVETT, PAUL (2005): *Manga: Soixante ans de bande dessinée japonaise*. Paris: Éditions du Rocher

HATCHER, JORDAN S. (2005): “Of Otakus and Fansubs: A Critical Look at Anime Online in Light of Current Issues in Copyright law” en *SCRIPTed*, 2(4), 514-542

IWABUCHI, KOICHI (2002): “Japanese Popular Culture Goes Global” en *Asian Studies Review*, 26 (4), 447-470

IWABUCHI, KOICHI (ed.) (2004): *Feeling Asian Modernities: Transnational Consumption of Japanese TV Dramas*. Hong Kong: Hong Kong University Press

KELTS, ROLAND (2006): *Japanamerica: How Japanese Pop Culture has invaded the U.S.* New York: Palgrave

LEONARD, SEAN (2005): “Progress against law” en *International Journal of Cultural Studies*, 8 (3), 281-305

MAS LÓPEZ, JORDI (2007): “El soft power japonès: la seducció d’Occident” en *dCIDOB 101. Japó, el sol renaixent*. Barcelona: CIDOB.

MCGRAY, DOUGLAS (2006): “Japan’s Gross National Cool” en *Foreign Policy*, Mayo/Junio 2002, 44-54

MOLINÉ, ANTONIO (2002): *El gran libro de los manga*. Barcelona: Ediciones Glénat

NAPIER, SUSAN J. (2005): *Anime: from Akira to Howl’s Moving Castle*. Houndmills: Palgrave

PELLITTERI, MARCO (2006): “Manga in Italy: History of a Powerful Cultural Hybridization” en *International Journal of Comic Art*, vol. 8, núm. 2, páginas 56-76

PUNZANO, ISRAEL (2004): “Adictos a los tebeos japoneses” en *El País*, (21 octubre 2004), 8 (Suplemento Cataluña)

---

RAFONI, BÉATRICE (2002): “Le néo-japonisme en France: de l’influence de la culture médiatique japonaise” en *Compar(a)ison*, núm. 2

RATIER, GILLES (2009): *2009 - Une année de bandes dessinées sur le territoire francophone européen*. Disponible en [www.acbd.fr](http://www.acbd.fr). Última consulta: 25 enero 2010

SABRE, CLOTHILDE (2009): “Être vendeur, être fan: une cohabitation difficile. L’exemple d’une boutique spécialisée dans le manga” en *Réseaux*. 153 (1), 129-156

SUGIMOTO, YOSHIRO (ed.) (2009): *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press

TAJADA SANZ, CRISTINA (2006): *El Mercado Español del Manga: Estado de la Cuestión* en San Guinés Aguilar, Pedro (ed.): *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Granada: Ediciones Universidad de Granada, 473-488



---

CAPÍTULO 4. *CALLE POLÍTICA Y CALLE MORAL:*  
ESPACIOS PÚBLICOS EN JAPÓN Y ESPAÑA

*Francisco Javier Tablero Vallas*  
Universidad Granada-Tokio

## RESUMEN

Con frecuencia se asume en el lenguaje popular que una *calle* es un lugar delimitado por hileras paralelas de fachadas, casas, edificios o solares adyacentes, independientemente de la ciudad, el barrio o los peatones que la transitan. La experiencia antropológica muestra sin embargo que estos espacios urbanos, en apariencia equivalentes y morfológicamente próximos, no acontecen de la misma forma. La vida en ellos -su uso y significado- varía no sólo conforme al tiempo histórico sino a las convenciones culturales de la sociedad que los cimienta. En esta comunicación intentaremos contribuir al proceso de desvinculación de la *calle* de sus supuestos universalistas, ilustrando mediante la comparación Japón-España su peculiar pautación moral y política.

## 1. INTRODUCCIÓN

La mayoría de los residentes urbanos salen de sus casas y regresan a ellas sin tener en cuenta lo que ha sucedido en esos tramos viales. El uso intensivo del mp3, teléfonos celulares y agendas electrónicas nos hacen olvidar que caminamos por ellas. Siguiendo al antropólogo Marc Augé podríamos considerar estos espacios como “no lugares” (Augé 1993), es decir zonas de paso donde acontecen rutinas de ida y vuelta a las que no es necesario poner atención. Sin embargo esta apreciación -vinculada en parte a nuestra relación aprendida con la calle- suele soslayar el artificio cultural con el que están construidas y las condiciones sociológicas de clase, edad, género, etnicidad o poder que las modifican.

Este texto es una reflexión “en obras” sobre los espacios públicos basada en la experiencia residencial en varias ciudades de Japón y España<sup>1</sup>. La investigación empezó caminando alrededor de sus vecindarios tratando de entender la estructura de sus áreas e intentando experimentar las calles física y socialmente tal como eran vividas cada día por sus residentes.

---

1 Tokio, Hamamatsu y Hino en Japón (1985-2010), y Madrid y Granada en España (2000-2008).

## 2. DEFINIENDO LA CALLE EN ESPAÑA Y JAPÓN

La *calle* –recogiendo la expresión de G. Simmel usada para la ciudad- no es una entidad espacial con consecuencias sociológicas sino una entidad sociológica formada espacialmente<sup>2</sup>. Lejos de su consideración como estructura meramente *arquitectónica* es preciso entenderla como un espacio *socialmente* producido, es decir como un cuerpo urbano vivo levantado a través de la interacción entre personas. Por ello en nuestra comparación es necesario averiguar qué tipo de acuerdos semánticos existen entre las nomenclaturas usadas para aludir a estos entornos<sup>3</sup>, pues cada denominación abre cuestiones sobre el grado socio-arquitectónico necesario para su reconocimiento como *calle*. Habría que distinguirla igualmente de otros espacios fronterizos caracterizados por el uso de medios de locomoción<sup>4</sup> (jerarquizados por velocidades y nombrados de forma abstracta: M-30, A-42, o 166号, IC); frente a los que delimitaríamos los “personalizados” con identidades *socioculturales* y recorridos fundamentalmente “a pie”.

Esta tarea no es fácil, pues mientras que en España se suele distinguir entre acera peatonal y calzada asignando *nombres* para diferenciarlas<sup>5</sup>, en Japón estos espacios aparecen generalmente mezclados (peatones, bicicletas y automóviles) en un sistema concéntrico de esferas granulares de adscripción identitaria<sup>6</sup>. A distinción de las líneas rectas y anchos regulares propios del desarrollo urbano moderno, en las ciudades japonesas (exceptuando la proximidad a las estaciones y arterias principales) las calles han seguido un crecimiento orgánico adaptado a su topografía local<sup>7</sup>. La construcción en madera (efímera comparada con la construcción en piedra) y la ambigüedad en las políticas de zonación (suelo industrial, zonas comerciales, residenciales y agrícolas), hace difícil encontrar una contigüidad lineal en las fachadas<sup>8</sup>.

2 Simmel 1977: 137, citado por Vivas i Elias, P., *et al.* 2005: 69.

3 Vg.: *callejón, paseo, camino, pasaje, rambla, avenida, ronda, carrera, bulevar, travesía, corredera* en España; y *tōri* [通り], *gairo* [街路], *gaiō* [街頭], *machikado* [街角, 町角], *dōro* [道路], *michi* [道], *komichi* [小道], *hodō* [歩道], *jindō* [人道], *rojō* [路上], *machinaka* [町中], *namikimichi* [並木道] en Japón.

4 Vg.: *calzadas, carreteras, autovías, autopistas* o *rutas*; o en japonés, *kaidō* [街道], *shadō* [車道], *kōsoku dōro* [高速道路], *baipasu* [バイパス], *intā* [インター(チェンジ)].

5 En su mayoría haciendo referencia a nombres de personas vg.: *Calle de Federico García Lorca*.

6 Si queremos encontrar el domicilio de una persona tendremos que conocer su localización concéntrica, dentro de su *ken* [県 o prefectura], su *gun* [郡 o distrito judicial], su *shi* [市 o ciudad], su *ku* [区 o barrio], su *machi* o *chō* [町 o barriada], su *chōme* [丁目 o sección del *chō*], su *banchi* [番地 o sección del *chōme*] y por último su *go* [号 o número].

7 Japón nunca tuvo lugares para el paso del ganado o transporte rodado de tracción animal. Hasta finales de siglo 19, el único vehículo de transporte que se conocía era el palanquín tirado por humanos (Cf.: Jinnai 1992).

8 La numeración de los inmuebles se pone en relación no con el *espacio* –como el caso de España (pares y nones según la dirección lineal hacia un centro)-, sino con el *tiempo*, es decir con



No obstante, es necesario reconocer fenómenos paralelos relacionados con los cambios en la relación hogar/trabajo/recreación y con el uso de los medios de transporte. Tanto en España como en Japón las calles son percibidas cada vez más desde el interior de coches, trenes y autobuses, y los espacios sociales que antes se encontraban próximos a las viviendas hoy se hallan insertos en lugares de activación intermitente: semáforos, paradas, estaciones, salas de espera o colas en vestíbulos. Estas circunstancias han conducido a la progresiva desertización de las calles y su desplazamiento a zonas privadas de venta y consumo<sup>9</sup>. El caminar ocurre ahora verticalmente como consumidores dentro de edificios, ascensores o escaleras mecánicas donde el encuentro con la “otredad” –que caracteriza los espacios públicos– se aleja. Si bien habría que reconocer algunas cualidades peatonales en estas áreas, la socialidad está sujeta a las condiciones impuestas por el derecho de admisión, regulada por una agenda de tiempo (apertura y cierre) e integrada en encuentros tangenciales (comerciantes y clientes).

Pero la *calle* –ahora subespacio residual– tampoco escapa a las asimetrías específicas de clase, edad o género. Aunque es imposible ocultar las diferencias económicas en Japón, sus barrios no se encuentran tan diferenciados o fragmentados como los que brotan en las periferias ferroviarias o al final de las arterias de las urbes españolas<sup>10</sup>.

Con respecto a la edad, habría que distinguir varios grados de presencia. Mientras que a los niños japoneses se les solía castigar no dejándoles entrar en casa, las madres españolas mandaban fuera a sus hijos (a jugar) como premio. En Japón los escolares aparecen de manera regulada a través de calles específicas reservadas para su tránsito<sup>11</sup>, el uso del uniforme obligatorio o la compañía de tutores. Muchos lugares públicos son patrullados por maestros, padres y policía para confirmar que los alumnos no se extravían después de la salida del colegio (Sugimoto 2003: 277). Su ausencia en las calles contrasta con

---

el orden de construcción. Algunos edificios reciben un número independiente evitando a veces el “cuatro” (homófono de “muerte”). En muchos paseos descubrí casas residenciales junto a tanques gigantes de combustible, almacenes de acero prefabricado lindando con arrozales, huertas de verduras intersectadas en bloques de apartamentos, o fábricas de cemento al lado de escuelas públicas.

9 Vg.: *shōtengai* [商店街], *ekimae* [駅前], *ekinaka* [駅中] en Japón; y las *galerías* o *centros comerciales* en España. Las azoteas *okujō* [屋上] de algunos edificios en Japón ofrecen una alternativa a las calles permitiendo actividades recreativas o la charla confidencial.

10 En Japón los distritos urbanos de San'ya (Tokio), Kamagasaki (Osaka, conocido como Airin), Kotobuki (Yokohama), Sasajima (Nagoya) son conocidos por ser áreas de *yoseba* [寄せ場] o reclutamiento de mano de obra barata. En España el poblado de las *Barranquillas* (Madrid), *Almanjáyar* (Granada) o *las 3.000 viviendas* (Sevilla) son algunos de los más representativos.

11 Estas calles están marcadas con carteles *tsūgakuro* [通学路 o calle escolar] (v. Foto 11). Las autoridades locales y la escuela recomiendan que todos los niños sigan siempre este recorrido con horarios y lugares de reunión previamente acordados (v. Foto 12).

su presencia en actividades extraescolares *bukatsu* [部活] o en academias privadas *juku* [塾]. En España por el contrario el protagonismo de niños y adolescentes en las vías públicas es más notable. Aunque se necesitaría más investigación con respecto en otras edades, la población más longeva usa la calle con funciones diferentes: como espacio social de charla en España y con propósitos de salud (gimnasia, marcha o *walking*) en vías peatonales especiales como los *bodó* [歩道] o las laderas de los ríos *teibó* [堤防].

Con respecto al género, aunque las nuevas políticas de reparto de tareas domésticas han cambiado su composición en las calles, en un pasado reciente las mujeres españolas solían ocupar un protagonismo central a través de la limpieza de los alrededores de sus viviendas donde se charlaba en pequeños grupos compartiendo relaciones. En Japón la estricta división hogar-trabajo por género sigue haciendo que los espacios de recorrido hacia la estación sean territorio masculino y que las mujeres jóvenes con niños ocupen los parques próximos a sus viviendas.

La relación comparativa entre *calle* y clase social, edad y el género han sido brevemente comentadas. No obstante sería necesario una indagación más profunda que dejamos para futuras investigaciones. Especialmente importante sería inspeccionar la relación *calle*-etnicidad y *calle*-discapacidad.

En nuestro intento de delimitar la *calle* como objeto de análisis es preciso hacer referencia a su uso secular como *espacio cotidiano* y no imbuido con significados específicos<sup>12</sup>. Aquí se abre un sugerente campo de investigación intercultural, pues el que no suceda nada importante no significa que no suceda nada *antropológicamente* importante. Aunque el tedio en las calles es un producto del bajo valor de la vida cotidiana en las sociedades capitalistas (la fascinación por la novedad en espacios donde están las “auténticas experiencias”), en la “normalidad” de las travesías urbanas se encierra un curriculum oculto de significados acordados que no se advierte hasta que no se rompen los pactos con los que están ordenadas.

Un método comúnmente utilizado por la etnometodología es *transgredir* las expectativas del comportamiento con fines experimentales: disfrazándonos de mendigos *pidiendo* en una calle de Tokio, devorando una *pizza* mientras caminamos o sentándonos en un banco para besarnos apasionadamente. Ninguna de estas acciones causaría demasiada inquietud en una calle española pero sí incomodaría en Japón<sup>13</sup>. De igual modo en las calles españolas, podríamos adoptar rutinas socialmente aceptadas en Japón, como viajar en bicicleta llevando a niños (*mamachari* [ママチャリ]), caminar bajo el

12 Como los *caminos de peregrinación*, *romerías* o *procesiones* religiosas en España o los *sandó* [参道], *junrei* [巡礼] o *henro* [遍路] en Japón.

13 Caminar abrazados publicitando el romance se aprueba e incluso se idealiza en España, sin embargo en Japón no existen lazos explícitos entre calle y enamoramiento.

sol con un paraguas, o conversar en cuclillas<sup>14</sup>. La extrañeza de estos comportamientos no estaría mostrando otra cosa que la existencia de códigos de etiqueta o comunicación (las “reglas del sentido común” de H. Garfinkel) distintos; rutinas cuidadosamente escenificadas que modifican la estructura de las calles en España y Japón. La *observación participante* -otra manera de estudiar las convenciones en los espacios públicos- implica aprender a desfamiliarizarnos de las confianzas previas y a “normalizarnos” conforme a otros tipos de interacción. A través del ensayo-error descubrimos si el helado que acabamos de comprar es para disfrutarlo en la calle o sentados en el interior de un comercio. Supuestos que posiblemente contradigan nuestro sentido común pero que nos revelan distintos pactos respecto a la higiene, ubicación de papeleras o servicios públicos de limpieza urbana.

### 3. CALLE POLÍTICA Y CALLE MORAL: UNA LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

Mediante la dualidad conceptual *calle política* y *calle moral* proponemos dos categorías a través de las cuales contrastar los espacios públicos en España y en Japón.

#### 3.1. CALLE MORAL EN JAPÓN

Al lado moral nos referimos cuando consideramos las calles como espacios disciplinarios estáticos, sujetos a prescripciones que regulan las conductas y objetivan las obligaciones de los viandantes. Estos lugares están regulados burocráticamente con restricciones explícitas y subordinados a fuentes invisibles de poder. Aunque el comportamiento no es exigible con referencia a un orden jurídico, sí lo es respeto a un conjunto de intuiciones sobre lo que se debe hacer o lo que se debe evitar. En su forma más radical caracteriza las intervenciones sobre el urbanismo en sistemas totalitarios, donde –para hacer la sociedad más gobernable– los espacios públicos se apropian en la consecución de un orden idealizado.

Las calles en Japón contienen muchos elementos de este polo moral. El desarrollo industrial y la urbanización apresurada han significado la pérdida de la centralidad de los dictados de la tradición en la aplicación de sanciones sobre el comportamiento público. El miedo a los efectos negativos (ruptura de la mutualidad local, accidentes y otros daños) ha enfatizado valores heterómicos basados en la vigilancia y el control ubicuo.

---

14 Aunque vestigio vergonzoso del pasado, conversar en cuclillas (*shagamu* o *shagamikomu*) está recobrándose entre los jóvenes (también llamada *jibetarian* o *unkozunari*).

La supervisión policial directa o de forma delegada a través de censores invisibles es un eje fundamental. El sistema *kôban* [交番] y *chûzaisbo* [駐在所] basado en la continua “presencia” policial, hace que sus agentes deban mantenerse dentro o al lado de sus casetas observando las calles. En su misión de convertirse en parte de la comunidad, se pasean diariamente a pie o en bicicleta por la vecindad<sup>15</sup>, visitan periódicamente (dos veces al año) las viviendas y negocios locales (*junkai renraku* [巡回連絡]), requiriendo información sobre sus residentes o empleados, personas de aspecto sospecho o testimonios relevantes para la seguridad del barrio.

Muchos vecinos ven en estos agentes figuras a las que pueden dirigirse para obtener ayuda, no sólo en caso de emergencia sino como mediadores en pequeñas riñas familiares, consejos para los jóvenes, consultas sobre direcciones o para dejar objetos encontrados en la calle. Debido a ello su presencia se contempla generalmente como favorable y de hecho son muchas las casas y establecimientos comerciales que consienten ser marcados con carteles de protección policial o que aceptan voluntariamente convertirse en lugares de refugio<sup>16</sup>.



Foto 1: *Shinyû-dorobô-jûten-chiku* (zona estratégica de expulsión frente a la invasión de ladrones).



Foto 2: *Tôban-bôsbi-jûten-chiku* (zona estratégica contra el robo).



Foto 3: *Keisatsukan-tachiyorijo* (lugar frecuentado por la policía). *Pîpo-kun no ie* (casa de protección para niños).

La vigilancia de las calles ha requerido además la colaboración de agencias externas delegadas. Entre las más activas se encuentran las asociaciones de vecinos *jichikai* [自治会], las de ancianos *rôjinkai* [老人会], las de los comercios de la zona *shôtengai* [商店街], las de la infancia *kodomokai* [子供会] o las asociaciones de padres de alumnos *PTA* [acrónimo del anglicismo *Parent and Teachers Asociation*]. En particular la *jichikai* es un

15 De ahí que sean referidos con la palabra *o-mawarisan* [お巡りさん] o “señor que da vueltas”.

16 En las Fotos 1, 2 y 3 se muestran rótulos policiales visibles en casas particulares y comercios: 侵入泥棒追放重点地区, 警察官立寄所 y 盗犯防止重点地区. Los carteles son una forma de advertir la presencia policial y por tanto su complicidad. En la ciudad de Hino a las casas para acoger a niños en peligro se las denomina *Pîpo-kun no ie* (casa de protección). Otros carteles como los adhesivos de la NHK (televisión pública) funcionan también como informadores de la actividad de los residentes.

instrumento constantemente usado en la vigilancia y la detección de extraños en la calle. Todos sus titulares figuran en mapas de información pública [住宅配置図] colocados en puntos clave de la vecindad (v. Foto 4), por lo que cualquier residente sabe dónde localizar a otro en el barrio. Está dividida espacialmente en grupos *ban* [班] de unas cinco residencias con un responsable de grupo o *hanchô* [班長] que cuelga un cartel en su puerta haciendo visible su cargo (v. Foto 5). El *hanchô* hace circular mensualmente el *kairanban* [回覧板] o conjunto de informaciones comunitarias (prevención del crimen, desastres o incendios, saneamiento, reuniones recreativas, encuestas municipales, etc.) entre los miembros del *ban*. Esta segmentación apremia -bajo el principio de *rentai-sekinin* [連帯責任] o responsabilidad compartida- a que los *ban* compitan entre sí para cumplir las normas de buena vecindad en el barrio<sup>17</sup>. De igual forma las autoridades policiales y municipales esperan -sin coerción- que todas las *jichikai* de su jurisdicción compitan entre sí en la implementación de programas de seguridad, limpieza pública o campañas de higiene. De esta manera, a pesar de que inconscientemente los residentes conciben sus esfuerzos en su propio beneficio, en realidad apenas se desvían de las estrategias gubernamentales de desarrollo comunitario *machizukuri* [まちづくり]<sup>18</sup>.



Foto 4: Mapa del barrio.



Foto 5: Hanchô.



Foto 6: Panel de información vecinal.

De interés para nuestro análisis son las actividades relacionadas con la prevención del crimen *bôban* [防犯] en las calles. En mi experiencia como residente en la ciudad de Hino he participado en patrullas civiles de voluntarios *bôban-patororu* [防犯パトロール] aprovechando la salida ocasional o el paseo de mascotas. Por las mañanas (antes de la entrada a la escuela) las

17 Si un miembro del *ban* o un *ban* mismo no las cumpliera, todos compartirán la vergüenza colectivamente. A este respecto y mientras exista un apoyo a estos aparatos de base comunitaria, el mecanismo de competición y vigilancia mutua continuará difuminando la línea entre la dedicación voluntaria y la utilización gubernamental (Cf.: Sugimoto 2003: 275).

18 *Machizukuri* [まちづくり] son formas de activar o recuperar la vitalidad local, puestas en marcha por muchas administraciones. Estas sólo pueden ponerse en práctica mediante la colaboración sinérgica de las asociaciones descritas, movilizarlas para que sus residentes contribuyan con su tiempo y dinero en actividades como el *bon-odori*, *mochitsuki-taikai*, *hinoyôjin*, prevención de desastres, limpieza de canales, etc. La *jichikai*, aunque se trata de una organización auto-gobernada [自治会] con sus propios objetivos, en realidad funcionan cuasi-administrativamente siguiendo muchos de los requerimientos municipales (Cf.: Bestor 1990).

*rojinkai*, equipadas con chaquetas luminosas y banderines (*v.* Fotos 8 y 9), avisan a los conductores de la presencia de niños en semáforos, cruces y vías de acceso a los colegios. Las *PTA* por su parte, protegen a los estudiantes patrullando en bicicleta de forma parecida a las rondas vecinales. Incluso los mismos alumnos informan con grandes letras impresas en sus mochilas de que van equipados con aparatos de sonido anti-asalto *bóhan-buzá* [防犯ブザー実施中].



Foto 7: Vestuario para la patrulla vecinal -financiado por el ayuntamiento de Hino.



Fotos 8 y 9: Banderines para proteger a los niños en los semáforos.

El uso de mensajes visuales (signos, emblemas y carteles) dispuestos en la mayoría de las calles y cruces urbanos es un canal importante a través del cual el control moral penetra en los viandantes. Ya hemos hecho referencia a los carteles de protección policial, lugares de refugio y cargos en la asociación de vecinos (*v. supra*). La función de estos rótulos no es sólo informativa sino reveladora de la presencia de un poder ubicuo que hace al viandante desistir en sus transgresiones. Pero esta presión no se ejerce desde arriba sino horizontalmente a través de la aquiescencia vecinal o mirada pública *seken no me* [世間の目]. Cualquier esquina es aprovechada para el marcaje y advertencia<sup>19</sup>, especialmente en los postes de cableado eléctrico y telefónico *denshin-bashira* [電信柱]. Los carteles *tsúgakuro* [通学路] o vías escolares y los de prevención de delitos, se colocan allí (*v.* Foto 10, 11 y 13) en colaboración con las *jichikai*, la policía y la municipalidad. Estas señales han transformado las calles en espacios disciplinarios de vigilancia, dispositivos donde el poder no es algo meramente abstracto o legal, sino tangible y moralmente inquietante. La ausencia de vandalismo denota el grado en que estas señales son social aceptadas.

19 En los espacios privados si tienen repercusiones públicas (construcción de carreteras, edificios, etc.) se utilizarán carteles *ojigibito* expresados en un lenguaje moral (*Cf.*: Tori 2007).



Foto 10: Zona autopatrullada.

Fotos 11, 12 y 13: *tsigakuro* o calles designadas para los escolares.

El civismo y el cultivo de las buenas maneras se hace a través de apremios visuales positivos evitando la alusión a reglamentos, prohibiciones, multas o sanciones negativas (España). Con el diseño de caracteres divertidos, dibujos agradables o imágenes infantiles se apelará a la voluntad de todos en la puesta en práctica de los preceptos (*v.* Fotos 14, 15 y 16). También el empleo de la terminación verbal *-mashô* [〜ましょう] en muchos carteles, añade el matiz de “hagamos —” o “vamos a —”<sup>20</sup> que obliga al transeúnte que casualmente los lee a implicarse moralmente. Así sin recurrir a la condena se consigue un asentimiento y consenso generalizados que impide su destrucción o eliminación.



Fotos 14, 15 y 16: Carteles que apelan a recoger los excrementos de las mascotas.

La *calle moral* no se ejerce sólo mediante la exposición a mensajes visuales, sino a través de *sonidos* emitidos desde altavoces públicos. Las ayuntamientos y municipalidades se apropian temporalmente de las calles usando los megáfonos de aviso sísmico *kakuseiki* [拡声機]<sup>21</sup> en la prevención de delitos o para motivar prácticas cívicas (ir a votar, simulacros de evacuación

20 Por ejemplo en *kawa no kirei ni shimasbô* (“mantengamos limpio el río”) y *anzen anshin na machi wo tsukurimasbô* (“construyamos una ciudad segura y confiable”).

21 *Bôsai-gyôsei-musen* [防災行政無線] o “radio administrativa para la prevención de desastres” instalados en distintos puntos del barrio.

con los bomberos, etc.). En la ciudad de Hino, por lo menos dos veces al día (13:30 am y 3:30 pm) los altavoces solicitan a la población proteger a los niños de regreso a casa y, al caer la tarde (4:30 pm) estos mismos altavoces usan canciones (generalmente nanas *vg.: yūyake koyake*) para comprobar su estado de funcionamiento y al mismo tiempo advertir a los escolares el tiempo de retirarse a sus hogares.

Hasta aquí hemos señalado algunos elementos o técnicas que –en la configuración de la *calle moral* en Japón- ordenan la vida cotidiana y ayudan a incrustar en la *pyque* de los transeúntes sistemas institucionales e ideológicos de acuerdo a los valores sociales.

### 3.2. CALLE POLÍTICA EN ESPAÑA

El espacio *moral* observado en las calles japonesas contrasta con la dimensión *política* percibida en España. Al lado político nos referimos cuando consideramos las calles como espacios activos de reivindicación, contestación y protesta, no sujetos a otras restricciones que la referencia a un marco jurídico abstracto y a los dictados de la conciencia individual. En estos espacios es (contrariamente a Japón) donde las personas se liberan de la disciplina moral y el poder es rutinariamente resistido. La *calle política* es un escenario abierto de negociación donde fuerzas convergentes y divergentes –en competición por el poder- ejercen constantes tensiones de acomodamiento.

Ya en los últimos años del franquismo, con la llegada del pluralismo democrático y la dilatación del mercado, las antiguas censuras del decoro social en las calles fueron consideradas un estorbo para la nueva mentalidad liberal. Estos espacios debían ser reclamos de libertad y tolerancia cuando no de subversión y rebeldía frente al orden moral. Hoy el recelo a cualquier forma de imposición autoritaria que restrinja o atente en contra de la libertad individual ha dado paso a un nuevo vanguardismo moral que –como en el caso de la desobediencia civil o la objeción de conciencia- favorece el derecho a disentir de cualquier ortodoxia establecida. Por ejemplo en varias ocasiones me encontré en las calles de Granada con nombres de calles suplantados, o faldas de papel pegadas a semáforos considerados *machistas*. En muchos casos estos activismos han tenido éxito y han acabado institucionalizándose, como es el caso de los municipios de Jaén, de Cáceres o de Fuenlabrada en Madrid (*v.* Foto 18) donde el reconocimiento de valores feministas han cambiado la simbología de los semáforos. Así los peatones a través de su afirmación activa se transforman en protagonistas en la transformación de las calles. Si en los espacios públicos en Japón, se aprecia una *heteronomía* moral, en España es la *autonomía* o libre determinación personal la que se reconoce.





Foto 17: Un semáforo en Tokio (Japón).



Foto 18: Un semáforo en Jaén (España).

Posiblemente enraizada en la tradición mediterránea del ágora o —como reconocen algunos autores— debido a la incomodidad de las viviendas<sup>22</sup>, la *calle* ha jugado un papel fundamental en la vertebración de la vida urbana en España. La charla en poyos, bancos (o asientos públicos), aceras, portales, o a través de ventanas y balcones, sigue siendo una práctica tan habitual<sup>23</sup> que algunos sociólogos han descrito las calles como *lugares de intimidad* (De Miguel 1994: 79-96). A pesar de que cada vez menos mujeres y familias salen juntas cogidas del brazo luciendo sus mejores galas, la costumbre del *paseo* continúa siendo una práctica en muchas ciudades y pueblos. Los niños juegan en la calle y para muchos jóvenes la geografía del barrio proporciona una parte importante de su identidad. Muchas personas prefieren llevar una vida localista en el sentido de ser reacias a dejar su familia o amigos para irse a trabajar a otra ciudad. En contraste con la brevedad de los encuentros en las calles japonesas, el contacto casual o incluso la conversación entre desconocidos sigue despertando la simpatía entre los turistas. Los vecinos de los barrios de clase trabajadora suelen relacionarse en la calle, bajar a las terrazas de los bares o apoyarse en los coches aparcados en las cercanías para beber al aire libre. No es extraño ver a gente parada, consumiendo alcohol, recostada en la pared o simplemente mirando ociosa el paisaje humano. Huellas innegables de la importancia social de la calle pueden apreciarse en expresiones populares como “una persona de la *calle*”<sup>24</sup> o cuando la *calle* se emplea para referirse al “público que opina, desea o reclama como conjunto” (DRAE acepción 6).

22 Cf.: De Miguel 1994: 72.

23 23/06/2003, Calle Real de Cartuja (Granada): dos hombres de mediana edad hablan entre sí en voz alta. Uno está sentado en el escalón del portal de su casa y el otro apoya su pie en un árbol a unos metros del portal. La gente pasa entre medias de los dos cortando su conversación, pero ninguno parece extrañarse.

24 En japonés no se hace referencia a la *calle* para denotar “cualquier persona”

Fotos 19, 20 y 21: La *calle* como lugar de intimidad.

Esta *íntima* relación con la *calle* ha propiciado su utilización como lugar de movilización política. Pero en contraste con la proximidad de las agencias administrativas (Japón), en España se evidencia una distancia frente a ellas. La *calle* vinculada con la lucha por las libertades en el proceso de democratización se ha convertido -a diferencia de los espacios de disciplina social de Japón- en un lugar de relativismo y crítica, es decir, un lugar donde las personas resisten a ser controladas enfatizando su divergencia. Mientras en Japón estos espacios sirven para regular valores, en España son una arena singular para negociarlos y subvertirlos. Besarse en público fue un símbolo de oposición al régimen nacional-catolicista y ahora el cortejo entre homosexuales o las fiestas *queer* lo es frente a una sociedad considerada homófoba y conservadora (v. Foto 22).



Foto 22: “Fiesta de la visibilidad”. IV Manifestación por los derechos de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales.

Del *mirar* pasivo en los bancos se ha pasado a la *acción* directa en grupos, movimientos sociales y estudiantiles que se *echan a la calle* para tomarlas en rebeldía bajo el grito “no nos mires únete”. Desde las *pintadas* políticas nocturnas de la década de los 70, pasando por las *clases en la calle* de las protestas universitarias, hasta la novedad del *graffiti* en los 80 y 90, los espacios públicos se han convertido en lugares de creciente apropiación sin apenas resistencia

social. Estopa, uno de los grupos de “rumba-rock” más vendidos en España, incitaba en 2004 con el álbum *La calle es tuya* -número uno en ventas-, a todo aquel que antes la reclamase. Muchas tribus urbanas aprovechan ese reclamo para convertirlas en sus territorios a través de la ropa, la alteración corporal o el comportamiento. En contraste con las vigiladas calles japonesas, las expresiones espontáneas son generalmente aceptadas pues, como espacio de libertad donde todo *debe* permitirse<sup>25</sup>, la *calle* ofrece en un lugar meritocrático donde destacar frente a la precariedad o la falta de reconocimiento social. Especialmente la noche funciona como una válvula de escape donde los más jóvenes se liberan de las ataduras morales familiares y de las trabas censoras de bares o discotecas.



Fotos 23, 24 y 25: “La calle es tuya”.

Los espacios públicos competitivos y abiertos a todas las tendencias, corren el riesgo de convertirse en terrenos de nadie. No sólo porque lo que tienen de compartido se apropia cada vez más con propósitos exclusivos, sino debido a que el anonimato y la ausencia de intereses comunes colapsa la interacción real y destruye el tejido comunitario necesario para la convivencia. Por ejemplo, el uso de la *calle* como lugar intensivo de ocio juvenil (en el *botellón*<sup>26</sup> o en la práctica del monopatín) ha terminado superando las capacidades de acogida de muchas vías públicas (mobiliario urbano, fuentes o urinarios), y su *ocupación* ha acabado desplazando a la población de más edad hacia refugios privados (bares o televisión del salón de casa).

25 *Calle*. “Por contraste de cárcel, detención, etc., **libertad**” (DRAE Aceptación 5).

26 En el *botellón* a diferencia de la *litrona* -en la que se bebía en grupo cerca del bar-, el consumo de alcohol se hace público y compartido en calles y parques.



Fotos 26 y 27: Botellón en un parque infantil público de Granada.

Si en la *calle* todos somos iguales por desconocidos, en ella -como el *flâneur* de Baudelaire- podemos permanecer escondidos. Cuando en el ámbito privado las malas maneras se controlan, lo público parece la zona apropiada para la irresponsabilidad y el desinterés. “Dímelo en la calle” el título del disco de Joaquín Sabina de gran éxito en el 2002<sup>27</sup> expresa cómo la cortesía privada parece estar inexorablemente conectada con la desatención en lugares públicos<sup>28</sup>. El abandono de basura<sup>29</sup>, el vandalismo<sup>30</sup> o la apelación a la violencia para dirimir conflictos causan ya poca extrañeza, pues la abstracción de las leyes no bastan para inhibir la imprudencia y menos para fomentar el civismo<sup>31</sup>. Sólo los que están condenados a vivir en ella, los socialmente excluidos, la experimentan como comunidad debido a sus redes de obligaciones y ayuda mutua. Esta apatía tiene consecuencias disfuncionales que se reflejan una “geografía del miedo” (o la *calle de la amargura*) hecha de estéticas

27 En la carátula se ve la cara de Joaquín Sabina con guantes de boxeo y una herida en la cara. En la foto trasera aparece el autor orinando en la calle. El título es una versión de la frase “eso no me lo dices tú en la calle” en la que la *calle* a parece como espacio socialmente aprobado para ejercer la violencia.

28 Así lo reconoció la Concejalía de Medio Ambiente (Ayuntamiento de Granada) cuando denunció en ese mismo año (2002): “Existe una enorme irresponsabilidad y desprecio para lo público. No se tienen en cuenta las más mínimas normas de higiene porque ya vendrá alguien a arreglarlo después”. (*Diario Ideal de Granada* 07/05/2002).

29 Siguiendo la observación de la nota 23 en una calle de Granada, bajo el árbol donde el hombre se apoyaba existían abandonados varios excrementos de perro, una lata de cerveza, papeles y una cajetilla de tabaco rondando entre sus pies. Esta situación -incomprensible en Japón debido a las actividades de limpieza comunitaria- no parecía afectarles, pues formaba parte de un paisaje que al día siguiente desaparecería gracias a los barrenderos municipales.

30 03/10/2003 Barrio de San Blas (Madrid): dos mujeres caminan junto con un niño que no para de corretear, subiéndose por las rejas de un colegio, pegando patatas a un cubo de basura y a los bancos cercanos. “¡Qué vitalidad!” dice una de sus tutoras. “Déjalo que corra, que tiene que correr” añade al parecer la madre. El niño va y viene golpeando todo lo que encuentra en su camino: farolas, buzones de correos, etc.. Las dos mujeres siguen su conversación como si los golpes estridentes al mobiliario público fuesen algo normal en la vida del niño.

31 30/04/2003 Calle Mesones (Granada): una paloma atropellada permanece muerta en la calzada. A pesar de la visibilidad de sus plumas esparciéndose por el aire ningún viandante o conductor se detiene a recogerla como hubiera sido lo habitual en Japón (en mi experiencia).

carcelarias, barrotes de hierro, verjas, enrejados, candados o portones eléctricos para impedir el acceso de vándalos, meones, camellos o graffiteros.



Fotos 28, 29, 30, 31, 32 y 33: Estética carcelaria y vandalismo.

La violencia está menos ritualizada que en el pasado por lo que uno tiene que prestar atención a las características que identifican a los sospechosos y calcular su comportamiento. Si se quiere sobrevivir en un espacio contestado postmoderno hay que *abrir calle* sin evitarla, *haciéndola* uno mismo, convirtiéndonos en observadores sensitivos, siendo sabios y avisados en relación con las percepciones de seguridad y peligro; sabiduría que sólo se alcanza siendo veteranos en sus encuentros.

#### 4. CONCLUSIONES

Las calles en Japón son lugares en los que se reproducen y transcriben prácticas morales específicas, donde el orden no se negocia, se muestra y se legitima. Hemos señalado algunas técnicas de regimentación moral (vigilancia, inculcación visual y sonora) que hipostasían el poder en la normalización del comportamiento público. Sin embargo sería parcial fijar estos espacios como exclusivamente morales o anuladores de la competición política. El descontento popular, las manifestaciones, el activismo furtivo de actividades contraculturales o la reclamación de votos, tienen también en las calles japonesas lugares dinámicos de operación. De igual forma, aunque hemos descrito la politización de las calles en España, esa versión no anula la dimensión moral que continúa presente en la compasión con los pobres, la

inhibición de la obscenidad o el sonido de las campanas de las iglesias. El reconocimiento del sentido moral y político en las calles de Japón y España tampoco impide reconocer analogías en otras sociedades. Sin embargo aunque estas configuraciones morales o políticas existan en cualquier ciudad, hemos querido compararlas (Japón-España) para revelar analíticamente su contraste de forma más explícita.

Esperamos haber expresado el grado en que las calles japonesas y españolas se han transformado respectivamente en espacios funcionales de control moral (a veces opresivos) o de reclamación política (a veces caóticos), y abrir así una línea de investigación que contribuya al conocimiento de los espacios públicos en España y Japón.

## BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN MORALES, ANA CRISTINA (2002): *Activaciones urbanas temporales: la calle nómada* (Tesis de graduación). Guatemala, Univ. Francisco Marroquín.

AUGÉ, MARC (1993): *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa.

BESTOR, THEODORE C. (1990): *Neighborhood Tokyo*. Stanford University Press and Kodansha International.

DE MIGUEL, AMANDO (1994): *Los españoles. Sociología de la vida cotidiana*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy.

JINNAI, HIDENOBU (1992): *Tokyo: a Spatial Anthropology*. Berkeley, University of California Press.

SORENSEN, ANDRÉ Y CAROLIN FUNCK (Eds.) (2007): *Living Cities in Japan. Citizens' Movements, Machizukuri and Local Environments*. London, Nissan Institute/Routledge Japanese Studies.

SUGIMOTO, YOSHIO (2003): *An introduction to Japanese Society*. Cambridge, Cambridge University Press.

TORI, MIKI [とり・みき] (2007): *Machikado no ojigibito* [街角のオジキビト]. Tokio, Chikuma-shobô [筑摩書房].

VIVAS I ELIAS, P., ET AL. (2005): *Ventanas en la ciudad: observaciones sobre las urbes contemporáneas*. Barcelona, UOC.

PARTE 2

**ARQUITECTURA**





## CAPÍTULO 5. LA CIUDAD CHINA CONTEMPORÁNEA

Marta Barrera Altemir  
Francisco Gómez Díaz  
Javier Caro Domínguez  
Miguel Gentil Fernández  
Universidad de Sevilla

## RESUMEN

La presente comunicación plantea una aproximación inicial a la realidad de la ciudad china contemporánea, a través de cinco caminos, cinco visiones del conflicto urbano, que muestran los aspectos más importantes de la construcción de la ciudad china contemporánea. Se proponen cinco dualidades, que no son todas las posibles, sino aquéllas que se han entendido como más representativas para la comprensión de la ciudad china actual. Con esta forma de acercamiento se pretende, además, entender la ciudad por contraposición a otros conceptos, partiendo de la visión de alteridad como base del pensamiento oriental. Los cinco acercamientos propuestos son *ciudad naturaleza*, *ciudad cultura*, *ciudad revolución*, *ciudad espectáculo*, *ciudad contraste*.

## 1. INTRODUCCIÓN

La investigación llevada a cabo por el equipo plantea una primera aproximación a la realidad actual de las principales ciudades chinas. Parte del estudio dio como resultado la exposición titulada *La Ciudad China Contemporánea*, que se inauguró en Cádiz en Septiembre de 2009, patrocinada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz y la Junta de Andalucía, con el apoyo del Instituto Confucio de la Universidad de Granada.

Para aproximarse a la arquitectura y la ciudad chinas, es necesario alejarse de la imagen dominante que occidente tiene de sí mismo<sup>1</sup> y aprender a mirar una cultura totalmente desconocida para la mayoría de nosotros. Aparentemente, la cultura urbana china está absorbiendo influencias occidentales, sin embargo, la profunda identidad oriental matiza y desnaturaliza estas interferencias, dejándolas en lo superficial. Todo rasgo occidental tiene un trasfondo de fuerte mutación, de reinterpretación según códigos que nos son ajenos, de ahí el extrañamiento del observador occidental ante entornos que en principio parecen influidos por su propia cultura. En China todo es distinto, hasta lo que es igual.

---

1 POCH DE FELIU, R.(2009): *La actualidad de China*. Barcelona, Crítica.

Con esta comunicación se plantea una aproximación inicial a la realidad de la ciudad china a través de cinco caminos, cinco visiones del conflicto urbano, que nos irán mostrando los aspectos más importantes de la construcción de la ciudad china contemporánea. Estos apartados no pretenden tener un carácter absoluto y otras categorías aparecen de forma transversal a los principales temas planteados, complementándolos y aumentando la complejidad del planteamiento. Se proponen cinco dualidades, que no son todas las posibles, sino aquéllas que se han entendido como más representativas para la comprensión de la ciudad china.

Con esta forma de acercamiento se pretende, además, entender la ciudad por contraposición a otros conceptos, partiendo así de la visión de alteridad como base del pensamiento oriental: un concepto se entiende a través de su contrario, y viceversa. De igual modo, una cosa no puede existir sin su contraria, con la que se complementa y se identifica.

Planteamos a continuación un breve desarrollo de los cinco acercamientos propuestos, que son a la vez oxímoron y repetición:

Ciudad naturaleza

自然 城市

Ciudad espectáculo

景象 城市

Ciudad cultura

文化 城市

Ciudad contraste

对比 城市

Ciudad revolución

革命 城市

## 2. CIUDAD NATURALEZA

La aproximación a la naturaleza desde la filosofía china es muy distinta a la occidental. La forma en la que el hombre comprende la naturaleza y se acerca al medio que lo rodea influye sin duda en la conformación de su entorno vital. Desde este punto de partida pretendemos adentrarnos en la ciudad china actual, entender el aparente caos existente, el predominio de las partes frente al todo, el cambio continuo y espontáneo, la respuesta de la ciudad a las demandas inmediatas.<sup>2</sup>

El paisaje chino tradicional tiene como elementos de composición entidades naturales:

“los elementos básicos de un paisaje nuevo eran la roca, la colina o la montaña (el yang, la fuerza masculina,

2 ASHIHARA, Y. trata ampliamente este tema del “orden oculto de la ciudad oriental” en su libro *The Hidden Order*. New York, Ed. Kadansha International, 1989.

---

estimulante, positiva) y el agua en reposo (el yin, la fuerza femenina, serena, tranquilizadora.”<sup>3</sup>

Durante la revolución cultural se prohibió la enseñanza del paisajismo en las universidades y tan sólo fue reintroducida a finales de los ochenta. Sin embargo, el paisajismo chino ha sabido mantener una fuerte identidad, al conservar aspectos de la antigua tradición del jardín e hibridarla con las nuevas influencias, fruto de la apertura de China al mundo occidental.<sup>4</sup> La relación con los elementos naturales del entorno y la inserción de nuevos parques o la asunción de los grandes jardines históricos sigue siendo uno de los grandes articuladores de la ciudad también en China.

La conciencia medioambiental, que necesariamente China tendrá que asumir, se plantea como uno de los principales retos en la construcción de la ciudad y el territorio. Proyectos descomunales como la Presa de las Tres Gargantas en Chongquin, ponen en crisis la relación entre ciudad y territorio, que la ciudad tradicional había sabido equilibrar.

## 2.1. EL ESPACIO VERDE COMO ARTICULADOR DEL ESPACIO PÚBLICO EN LA CIUDAD: EL CINTURÓN VERDE DE BEIJING

La jurisdicción de Beijing se extiende sobre un territorio de aproximadamente 17.000 Km<sup>2</sup>, y el núcleo urbano ocupa una superficie de 87 Km<sup>2</sup>, con una población de casi 16 millones de habitantes.

El palacio Imperial de la Ciudad Prohibida es una referencia en la ciudad actual, como punto de encuentro de los dos ejes ortogonales principales, orientados norte-sur y este-oeste. El eje norte sur, marcado desde los orígenes de la capital, recoge la herencia cultural de la ciudad e incorpora nuevos puntos representativos como la villa olímpica, al norte, o la “zona de la ciencia y la cultura”, al sur. Estos dos ejes dividen el núcleo urbano en cuatro distritos principales: Dongcheng, Xicheng, Chongwen y Xuanwu.

La ciudad actual se estructura en una secuencia de anillos concéntricos. Los seis anillos existentes en la actualidad son grandes autopistas, infranqueables para el peatón, atravesadas por los ejes ortogonales y por varias vías radiales que conectan la ciudad con los nuevos distritos que albergan las “zonas especiales” (zonas de desarrollo económico, tecnológico y de investigación).

---

3 JELlicoe, S. y G. (1995): *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili. Pg 69.

4 LAFFAGE, A. (2008): “Public spaces and contemporary gardens” in EDELMANN, F. et al.: *In the Chinese City. Perspectives on the transmutation of an empire*. Barcelona, Actar.

En una ciudad con una población como la de Beijing, la centralización tiende a colapsar zonas concretas. Por ello, el principio de descentralización se ha venido planteando en los planes reguladores de Beijing desde 1958, y el actual plan 2004-2020 recoge también esta idea. El territorio urbano de la ciudad se organiza en torno a dos “cinturones” de desarrollo, conectados por el eje este-oeste. La estrategia de crecimiento se basa en la “polarización” del desarrollo en catorce núcleos de producción, a los que se asociarán zonas residenciales, con el objetivo de atraer a parte de la población desde la zona central de la ciudad y conseguir así una redistribución. Los núcleos situados en la parte este se reorganizarán teniendo en cuenta principios medioambientales. Los núcleos situados en el oeste se plantean como zonas productivas que pretenden desarrollarse con medidas más sostenibles.

El desmesurado crecimiento de la ciudad ha puesto de manifiesto la necesidad de plantear una serie de medidas para la mejora del entorno o, más bien, llevar a cabo las ya planteadas en figuras de planeamiento anteriores.



Plan regulador de Beijing 2004-2020. Áreas de desarrollo y espacios verdes (propuesta de 2002)<sup>5</sup>

El actual plan regulador recoge la propuesta de anteriores planeamientos de generar un cinturón verde que “oxigene” la ciudad: se plantea la organización de un doble cinturón verde entre el quinto y el sexto anillo que descongestione la ciudad de Beijing. Entre otras estrategias, se propone la creación de corredores verdes que funcionen como “pasillos de ventilación” para el centro de la ciudad y la reconversión de las aglomeraciones urbanas existentes en la periferia de la ciudad en “ecozonas”. Planes de integración de la vegetación existente en el exterior del núcleo urbano y desarrollo de fuentes de energía renovables se unen a las estrategias del plan 2004-2020.<sup>6</sup>

5 Fuente de las imágenes: elaboración propia/ GRECO, C. Y SANTORO, C. (2008): *Beijing, The New City*. Milán, Skira Editore, S.p.A; BEIJING MUNICIPAL INSTITUTE OF CITY PLANNING AND DESIGN.

6 GRECO, C. Y SANTORO, C. (2008): *Beijing, The New City*. Milán, Skira Editore, S.p.A.

Sin embargo, las nuevas medidas para el “desarrollo sostenible” que en la actualidad pretenden aplicarse a las ciudades chinas chocan con el desmesurado crecimiento de algunos núcleos de población como Beijing o Chongqing, que parecen ya insostenibles en sí mismos. Los indicadores del plan “Defender el cielo azul” de Beijing ponen de manifiesto que se ha producido una mejora en la calidad del aire (se ha pasado de los 100 días de “cielo azul” de 1998 a los 245 en 2007)<sup>7</sup>, pero la Organización Mundial de la Salud establece que niveles inferiores a los máximos considerados por las autoridades chinas son ya seriamente perjudiciales para la salud.

No obstante, las medidas para la protección del medioambiente se crean a marchas forzadas. A mediados de Agosto de 2009 se aprobó una normativa para “evitar la contaminación o la destrucción ecológica desde el principio”<sup>8</sup>. Esta regulación entrará en vigor a partir de Octubre de 2009, y establece que todos los proyectos de desarrollo urbanístico que se presenten deberán pasar una evaluación medioambiental previa a su aprobación. La normativa cubre todo tipo de actividades: desarrollos urbanos, industriales, energéticos, de infraestructuras, etc. Las autoridades locales de protección del medio ambiente serán las encargadas de la aprobación de los proyectos a nivel urbano, mientras que los proyectos a nivel provincial deberán ser evaluados por los organismos estatales.

Mientras tanto, los habitantes respiran tranquilos en los parques, mundos aparte dentro de la ciudad. Frente a las inhóspitas plazas de las grandes ciudades chinas contemporáneas, el parque, descendiente del jardín tradicional, es en la actualidad el espacio público con más relevancia de la ciudad. Al igual que lo era el jardín chino, estos espacios verdes son microcosmos: destaca el contraste con el resto de la ciudad en su escala más humana, en el cuidado y la limpieza de los espacios, en los niveles de ruido, en la iluminación y, sobre todo, en las actividades que en él se llevan a cabo.

El parque es uno de los principales escenarios de la vida social de la población. Las franjas de uso se dilatan en el día, comenzando en torno a las 5:00 h y ocupando incluso las horas de la noche. Se materializa la idea de Olmsted del parque como un lugar de mezcla de clases y edades.

---

7 XINHUA NEWS: <http://news.xinhuanet.com>; CHINADAILY: <http://www.chinadaily.com.cn> [consulta: 26 de Agosto de 2009].

8 *Observatorio de la política china*: <http://politica-china.net/novas.php?clase=5> ; <http://news.xinhuanet.com> [consulta: 22 de Agosto de 2009].

## 2.2. UNA APROXIMACIÓN HACIA LA CONCIENCIA ECOLÓGICA: EL ECO-PLANNING

Las ciudades chinas están sufriendo un proceso acelerado de industrialización/urbanización, especialmente las situadas en el Pearl River Delta (delta del río Zhujiang), el delta del río Chang Jiang y las regiones del golfo de Bohai. Centradas en un crecimiento económico e industrial, estas ciudades se convierten en los principales focos de desarrollo, al mismo tiempo que se produce una expansión del territorio que ocupan y una fuerte reestructuración interna en cada una de ellas. Las grandes inversiones son las que suelen impulsar este desarrollo en las ciudades chinas, produciendo cambios muy rápidos y bruscos, aparentemente difíciles de planificar y controlar.<sup>9</sup>

Las ciudades pequeñas, más cercanas al medio rural, con menos demanda de crecimiento, tienen menos dificultades a la hora de plantear un desarrollo sostenible y coexistir en armonía con el medio natural. Sin embargo, en realidad es común que estas poblaciones caigan en los mismos errores que muchas de las grandes ciudades chinas y compartan sus problemas de congestión y contaminación.

Las actuales figuras de planeamiento conocidas como *eco-plans* o planes ecológicos se han puesto en marcha en pequeñas y medianas ciudades de la provincia de Shandong. Sin embargo, no existe un organismo especializado en coordinar el plan ecológico y trasladar sus determinaciones a las figuras de planeamiento, para garantizar un mayor control en su cumplimiento.

La figura ideal sería el Plan Regulador Integral: el eco-plan de una ciudad debería estar integrado en el plan general, de forma que el ecosistema original fuera considerado como una capa base del núcleo urbano sobre la que se planifiquen desarrollos compatibles con ella.

Un ejemplo de la puesta en práctica de los citados *eco-plans* es la ciudad de Weihai, situada en el extremo oriental de la península de Shandong. Este municipio formó parte de uno de los proyectos piloto en los que la provincia de Shandong comenzó a trabajar a partir del año 2.000, con el objetivo de convertirse en una *eco-provincia*.

Weihai, está considerada como una de las “ciudades modelo en la protección del medio ambiente” por el Ministerio de Protección Medioambiental de la República Popular China.<sup>10</sup> En 2003 fue reconocida internacionalmente por Naciones Unidas, al ser galardonada con el *UN-Habitat*

---

9 3RD CHINA PLANNING NETWORK CONFERENCE: ZHOU, Y. Y , ZHAO, J.: “Operable Eco-planning Approach: Experiences in Shandong”. Shandong Univ. of Arch, en China Planning Network (CPN): [www.chinaplanningnetwork.org](http://www.chinaplanningnetwork.org)

10 Ministerio de Protección Medioambiental de la República Popular China: [http://english.mep.gov.cn/inventory/Model\\_cities](http://english.mep.gov.cn/inventory/Model_cities) [consulta: 10 de julio de 2009]

*Scroll of Honour*<sup>11</sup> por sus destacables mejoras en la protección del medio ambiente y el entorno urbano.

Desde 1987, el municipio ha estado trabajando en la creación y puesta en marcha de proyectos para la mejora de las condiciones de vida de sus habitantes, refuerzo las infraestructuras, protección del entorno natural y control de la contaminación y las condiciones de salubridad en la ciudad.<sup>12</sup> Según las autoridades chinas, la puesta en marcha de este eco-plan ha supuesto una mejora sustancial en su economía y ha incrementado el turismo en la ciudad.

### 2.3. LÍMITES DIFUSOS ENTRE CIUDAD Y NATURALEZA: EL URBANISMO-CAMPO DE GOLF

Como se ha expuesto anteriormente, la forma de entender la naturaleza condiciona la manera en la que el hombre habita los espacios verdes de la ciudad. Asimismo, la filosofía taoísta y el *feng shui* han influido de manera significativa en la construcción de la ciudad a gran escala. El *pintoresquismo*, que nace del *feng shui*, ha tenido un papel crucial en el desarrollo urbanístico del sur de China: la adecuación del paisaje existente a un paisaje ideal prepara y ablanda el ojo del espectador, convirtiéndose en una herramienta perfecta para fomentar las ventas de las propiedades<sup>13</sup>. Esta tendencia se ha convertido en el marco estético de la construcción masiva en el Pearl River Delta.

“Tradicionalmente, los chinos han alterado su paisaje cuando éste no era perfecto según el ideal del feng shui. De la misma manera, ellos han traído el modelo natural ideal a sus proyectos cuando necesitaban crear un paisaje artificial”<sup>14</sup>

La distinción entre el medio rural y el urbano se difumina en estos modelos de crecimiento. La urbanización-campo de golf reúne los principios del *feng shui* en su diseño y se convierte así en su máxima expresión, determinando los modelos de crecimiento en numerosas ciudades del sur de China.

11 UN-Habitat for a better Urban Future: <http://www.unhabitat.org> [consulta: 10 Julio de 2009]

12 ETSAd de Madrid, UPN de Madrid: <http://habitat.aq.upm.es/> [consulta: 10 de Julio de 2009]; Weihai Municipal Government: <http://www.weihai.gov.cn>

13 CHANG, B. ET AL., KOOLHAAS, R. (ED.) (2001): *Project on the City 1. Harvard Design School. Great Leap Forward*. Colonia, Taschen.

14 EITEL, E. (1873): *Feng Shui*. Heian International Publishing Co.



Nº de Campos de golf por provincias en China/ en la zona del *Pearl River Delta*<sup>15</sup>

#### 2.4. GRANDES TRANSFORMACIONES FÍSICAS: LA PRESA DE LAS TRES GARGANTAS<sup>16</sup>

La historia del pueblo chino ha estado unida a las grandes transformaciones en el territorio, necesarias para garantizar la estabilidad o los recursos necesarios del imperio. Con la misma determinación que se impulsaban colosales obras de ingeniería como La Gran Muralla o el Gran Canal, se abordan en la actualidad nuevas infraestructuras de apoyo a los crecimientos sin precedentes de las ciudades chinas.

Con 23.335 m de longitud, 185 m de altura, una reserva de 22 millones de m<sup>3</sup> de agua, capaz de producir el 10% de la energía necesaria en el país, la Presa de las Tres Gargantas se convierte en la mayor presa del mundo. El proyecto se enmarca dentro en un programa general por el cual se pretenden construir grandes presas en los cursos medio y alto del río Chang Jiang (Yangtsé), con el que China pretende triplicar su producción de electricidad de origen hidráulico hasta los 300 giga-watios. La energía hidroeléctrica es una alternativa mucho más limpia que las plantas térmicas de carbón, que actualmente suministran el 67% de la energía del país.

15 Elaboración propia. Fuentes: CHANG, B. ET AL., KOOLHAAS, R. (ED.) (2001): *Project on the City 1. Harvard Design School. Great Leap Forward*. Colonia, Taschen; [http://www.truflight.com/golf\\_courses.htm](http://www.truflight.com/golf_courses.htm); <http://www.golftoday.co.uk> [consulta: 10 de junio de 2009]

16 Fuentes: YARDLEY, J. (2007): "Chinese dam projects criticized for their human costs", New York Times, 19 de Noviembre 2007; <http://www.nasa.gov> [consulta: 14 de Junio 2007]; EDELMANN, F. et al. (2008): *In the Chinese City. Perspectives on the transmutation of an empire*. Barcelona, Actar.



La Presa de las Tres Gargantas constituye una intervención de una escala territorial difícil de manejar y en la que es complicado prever las consecuencias.

Las autoridades locales hablan de la presa como forma de controlar las inundaciones, asegurar las reservas de agua, desarrollar el turismo, y por tanto la economía local, y potenciar las comunicaciones fluviales.

Detrás, un problema social y medioambiental de escala similar a la de la presa: entre 1,13 y 1,5 millones de personas desplazadas en un primer plan de protección, que será ampliado hasta superar los 3 millones; ciudades enteras bajo las aguas y reconstruidas más arriba (entre ellas la capital del distrito: Badong); problemas medioambientales y de debilitamiento de las tierras adyacentes que han generado tremendos corrimientos de tierra; sedimentaciones aguas arriba que en unos 20 años podrían afectar a la ciudad de Chongqing.

En 1997 comenzaron los desplazamientos, los granjeros se vieron forzados a instalarse en las nuevas ciudades construidas o a continuar con sus explotaciones en tierras más altas. Las nuevas plantaciones contribuyeron a la erosión de las laderas (ahora orillas del gran pantano), lo cual ha terminado por incrementar los grandes corrimientos de tierras. Un nuevo plan prevé el desplazamiento de unos 3 millones de personas, muchas de las cuales ya habían sido desplazadas previamente, para reforestar las orillas como forma de estabilización.

Las personas desplazadas han sufrido problemas de integración al instalarse en otros lugares y en muchos casos han regresado aún sin permiso de permanencia.

### 3. CIUDAD CULTURA

El carácter (wén), que significa “escritura”, forma parte en chino de las palabras wénhuà (cultura, educación), wénmíng (civilización), wénxué (literatura), wénwù (objetos de valor cultural), etc. Esto nos da una idea de la importancia de la escritura en la cultura china y, por extensión, en la ciudad.

La escritura es uno de los más firmes aglutinadores de la cultura china. Es el nexo de unión entre los principales grupos etno-lingüísticos, entre los que la comprensión mutua no es posible de forma oral, pero que comparten lenguaje escrito.

El valor que el pueblo chino otorga a ese patrimonio intangible está en la actualidad mucho más presente que el valor patrimonial de los elementos arquitectónicos que componen las ciudades asiáticas, pues éstas se entienden como un organismo vivo y cambiante, que debe dar respuesta a las demandas inmediatas de la sociedad china, eminentemente pragmática.

La caligrafía y la arquitectura son dos artes que forman parte fundamental de la tradición e identidad chinas y ambas operan según parámetros equivalentes. En las dos disciplinas los principios de composición son los mismos: engloban la combinación espacial de un número limitado de elementos básicos, dispuestos siguiendo un cierto sistema de organización y unas normas estéticas, con el objetivo de conseguir un todo armónico, proporcionado y equilibrado. La sucesión de caracteres aporta un sentido estético, formal, a la escritura, en busca de un conjunto no sólo semántico sino también visual. De la misma forma la sucesión de arquitecturas acaba conformando la ciudad, traduciendo al conjunto los principios de armonía y equilibrio que rigen sus normas internas.

La ciudad se escribe con caracteres, el territorio se escribe con caracteres, la cultura es en gran parte la escritura en sí, no sólo lo que con ella se transmite y perpetúa. La capacidad icónica de la escritura inunda las ciudades y los objetos desde la antigüedad. Mapas, estelas de piedra, rótulos, papeles de arroz, luces de neón... la pátina semántica de la escritura tiñe las superficies de la ciudad.

### 3.1. APROXIMACIÓN A LA ESTRATEGIA PATRIMONIAL EN BEIJING

Esta profunda convicción de la escritura como elemento inmutable, vehículo y fin de la tradición, la cultura y el patrimonio, ha generado en diferentes momentos acercamientos singulares, si se miran desde la perspectiva occidental, hacia los elementos que en occidente conforman el patrimonio cultural y urbano. Los templos quedan enterrados en tramas urbanas contemporáneas, descontextualizados y asfixiados por nuevos paisajes. El falso histórico, los entornos reconstruidos, son alegremente asumidos en la ciudad, mientras se avanza en la destrucción de la memoria urbana. Sólo recientemente se comienzan a introducir políticas de conservación selectiva y estrategias generales de recuperación patrimonial.

La evolución de la política patrimonial de la ciudad de Beijing refleja especialmente bien esta idea. Hacia el final de los años cincuenta (1958) se aprobó un plan por el cual se planificaba la total destrucción del centro histórico de la ciudad: China buscaba olvidar su pasado en el Gran Salto Adelante. La trama histórica quedaba totalmente arrasada para ser sustituida por un modelo europeo de ciudad jardín de trama reticular. La muralla, demolida, era sustituida por un lago perimetral. La ciudad prohibida se conservaba, si bien se camuflaba toda representatividad imperial para erigirla en símbolo de la nueva China comunista, mediante la construcción hacia el sur de la plaza Tian'anmen con sus cuatro grandes edificios representativos. Un nuevo gran eje Este-Oeste articularía la ciudad. El plan estuvo vigente hasta 1967, año en que fue finalmente anulado.

En las décadas de los 60, 70 y 80, los *hutong* fueron arrasados (reduciendo su superficie a un tercio de la original) y sustituidos por nuevas ordenaciones y edificios en altura. Tras la apertura económica, a partir de 1990, la situación se agravó y se produjo el brutal desarrollo de las zonas de Wangfujing, primero, en el Distrito de Dongcheng y del distrito de Xicheng, después, bajo una lógica fuertemente especulativa. La nueva China buscaba una imagen hipermoderna.

En 2000 se aprobó el *Plan de Conservación de 25 áreas del Centro Histórico de Beijing*, basado en los siguientes principios: 1) preservar el paisaje urbano tradicional y los *hutong*; 2) mantener intacta la autenticidad histórica de los elementos patrimoniales; 3) abordar los trabajos de conservación de forma progresiva y controlada; 4) mejorar las infraestructuras y las condiciones de vida de los residentes locales; 5) fomentar los procesos de participación. El plan no llegó a proponer intervenciones claras y se limitó a analizar, identificar y congelar la situación en previsión de un plan posterior. Tampoco llegó a tener una capacidad reguladora suficiente y una serie de normativas municipales paralelas siguieron incentivando la construcción de nuevos edificios de hasta 15 plantas junto a elementos protegidos.

A partir del año 2000, la cuestión de la conservación patrimonial comenzó a tomar forma y se llevaron a cabo una serie de proyectos piloto en el distrito de Dongcheng. Sin embargo éstos desembocaron en nuevas destrucciones masivas seguidas de reconstrucciones historicistas. Aunque se mantenía un máximo de dos alturas y se intentaba recuperar la estructura de los *sibeyuan*, el resultado produjo una pérdida total del tejido social (los habitantes originales fueron desplazados) y fuertes procesos de *gentrificación* (especulación asociada a la regeneración social), que llevaron a un cambio tipológico orientado al aumento del precio del suelo.

En 2003 se aprobó un nuevo plan de protección, en el que las zonas protegidas se incrementaban a treinta. Sin embargo, a pesar de unos principios bien dirigidos, la conservación se ha reducido nuevamente a una consideración formal, los edificios protegidos no se han respetado en muchos casos y las demoliciones seguidas de reconstrucciones de estilo tradicional han seguido produciéndose. Un ejemplo es la reciente reconstrucción de la calle Qianmen, al sur de la plaza de Tian'anmen reconvertida en centro comercial al estilo Europeo pero bajo un estilo ecléctico de corte historicista.

La política patrimonial para la ciudad de Beijing y para otras muchas ciudades de China está carente aún de un acercamiento plenamente contemporáneo que reconozca los valores intrínsecos de la trama histórica, proteja los edificios históricos mediante protocolos de intervención y mantenga una ciudad viva, que preserve su autenticidad frente a reconstrucciones escenográficas dirigidas al turista eventual. En este sentido es muy interesante el planteamiento de Rem Koolhaas y OMA, en un estudio realizado para la

Oficina de Planeamiento de la Ciudad. La propuesta se basa en una interacción de lo nuevo y lo antiguo, mediante un sistema de protección rotativa temporal de diferentes zonas, que permita reactivar los elementos patrimoniales, pero sin provocar un inmovilismo que congele los procesos de renovación permanente propios de cualquier núcleo urbano vivo.

#### 4. CIUDAD REVOLUCIÓN

La historia de la nación está marcada por sucesivas revoluciones que han guiado los cambios producidos en la política y en las libertades individuales de los habitantes de China y que en último extremo han ido generando las consecuentes revoluciones urbanas. Nunca antes la ciudad había cambiado tanto en tan poco tiempo.

La transformación urbana que está sufriendo la china actual ha sido ampliamente considerada como “la tercera revolución”<sup>17</sup>. Esta revolución abarca todos los componentes de la ciudad: económico, político y social. La China actual es un escenario dinámico, trepidante, pero también complejo.<sup>18</sup>

Si bien un amplio porcentaje de la población sigue aún siendo rural, el éxodo hacia las ciudades no tiene precedente en la historia de la humanidad. Esto genera unas ciudades en continua transformación, sometidas a profundos cambios en lo social, lo formal y lo espacial, que las llevan a una permanente redefinición. Una ciudad en transformación es un laboratorio de lo urbano.

El éxodo rural continúa y las grandes ciudades se expanden, además de generarse la necesidad de fundar otras nuevas. Tras ser declarada “Zona Económica Especial”, Shenzhen pasó en apenas diez años de ser un pequeño pueblo de unos 30.000 habitantes a una gran metrópolis con un área urbana con más de 8.000.000 de personas.

Con la expansión de la ciudad en los años cincuenta y sesenta, las antiguas murallas de piedra que rodeaban Beijing fueron demolidas como parte de una modernización que arrasó con todo. Fábricas y bloques de viviendas se fueron extendiendo por el centro histórico. Un nuevo anillo residencial, con edificios de cuatro o cinco plantas de estilo socialista, comenzaron a envolver la ciudad.

La actual ola de demoliciones comenzó en 1990, cuando los cambios hacia el libre mercado empezaron a ser significativos y los especuladores inmobiliarios vieron un beneficio potencial en los nuevos desarrollos urbanísticos. El proceso se aceleró en 2001 con la elección de Beijing como

---

17 Federico Simón habla de la Tercera Revolución china en El País, 24/03/2009, en relación a la muestra coproducida por el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* y la francesa *Cité de l'Architecture et du Patrimoine* que se inauguró en Valencia.

18 POCH-DE-FELJU, R.(2009): *La actualidad de China*. Barcelona, Crítica.

sede los JJOO, tras la que comenzó una escalada de limpieza de chabolas como preparación para la avalancha de extranjeros.

Durante estas últimas décadas en los diferentes procesos de planificación urbana de las ciudades chinas se han integrado las cuestiones tradicionalmente consideradas por el urbanismo en Occidente, como el transporte, el medio ambiente, la vivienda o la cooperación regional.

En las próximas décadas se estima que la población china crecerá desde los 1.300 millones hasta los 1.600 millones de habitantes y que cerca de 400 millones de personas se trasladarán a vivir a sus ciudades. Esta revolución demográfica y urbana transformará la concepción del planeamiento urbano tanto en su dimensión profesional como en su dimensión académica<sup>19</sup>.

Si hasta ahora el planeamiento urbano chino había estado influenciado por el urbanismo de Occidente, la gran escala del proceso de generación de ciudad en el que está inmersa China supondrá un profundo cambio en la concepción de la ciudad, que atraerá la atención de los expertos en urbanismo. La nueva ciudad se está inventando en Oriente.

## 5. CIUDAD ESPECTÁCULO

El “imperio del centro” se ha convertido en el escaparate mundial, la vanguardia del mundo en desarrollo, el país que más claramente expresa los dilemas y los problemas planetarios, la sociedad que mejor expresa los anhelos e intentos de la mayoría pobre del planeta por dejar de serlo, y un referente crucial para la mayor parte de la población mundial.<sup>20</sup>

El enorme crecimiento de la economía china está generando una expansión sin precedentes en las ciudades<sup>21</sup>. La escala de lo urbano alcanza nuevas dimensiones y la arquitectura llega a sus límites formales. La necesidad de generar una imagen para la nueva China alimenta el peligro de caer en la superficialidad de lo exclusivamente visual. El mercado global incita a la creación de una imagen exportable, la ciudad se erige entonces como producto en sí y corre el riesgo de perder en parte su identidad y convertirse en puro espectáculo.<sup>22</sup>

Las ciudades chinas, en especial tras los Juegos Olímpicos, han sufrido un tremendo impacto por parte de los medios de comunicación. La mediatización de la ciudad termina por generar una realidad que tiende a la

19 Actas de ponencias de la 3ª Conferencia anual de China Planning Network (Junio de 2006).

20 POCH-DE-FELIU, R.(2009): *La actualidad de China*. Barcelona, Crítica.

21 En 2007 la tasa de crecimiento del PIB ascendió al 13%. En 2008 al 9% y a pesar de la crisis financiera mundial las previsiones para 2009 se mantienen por encima del 7%. Fuente: Diario El País. Negocios. 12 Abril de 2009.

22 DEBORD, G. (2000): *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pretextos.

simplificación en lo icónico. Por un lado está lo que la ciudad es, por otro lo que los medios dicen que es, la imagen que destilan y que divulgan y rentabilizan. Sin embargo esta nueva imagen contamina la realidad inicial y genera una nueva realidad intermedia, que es la que finalmente conforma lo que la ciudad es. De una forma u otra todos los procesos urbanos se ven desnaturalizados por la influencia del icono.<sup>23</sup>

Por otro lado, nuevas formas de ocio se están insertando en la cultura china contemporánea. Grandes centros comerciales, con una escala casi urbana, se erigen en nuevos espacios de relación, sustituyendo los espacios públicos, las calles, las plazas, los restaurantes tradicionales. Los espacios incluidos en estos grandes centros comerciales reproducen de forma escenográfica entornos ajenos a la cultura tradicional, generando unas atmósferas idílicas, fuertemente irreales, que incitan al consumo. Estos nuevos espacios de la simulación, orientados al consumo, empiezan a tener importancia en la China actual, en la que el poder la imagen es cada vez más potente.

### 5.1. “THE GREAT MALL OF CHINA”

Un nuevo sistema económico genera nuevos hábitos de consumo y nuevas formas de consumo propician nuevos espacios. Grandes empresas locales o internacionales han venido insertando grandes espacios de consumo en los nuevos centros económicos de China. El modelo del “mall” norteamericano, un gran centro comercial y de ocio concebido como entorno autosuficiente, en el que es posible hacer de todo, ha aparecido en la ciudad china contemporánea. La escala de estos grandes edificios adquiere proporción urbana y su capacidad de impacto en la ciudad es importante.

En Septiembre de 2007 la revista Forbes publicó una lista con los diez mayores centros comerciales del mundo. Los dos primeros estaban en China. El primero de ellos, el South China Mall, en Dongguan, es un complejo urbano comercial de 660.300 m<sup>2</sup>, en los que se funden el concepto de centro comercial y el de parque temático. La “ciudad” está dividida en siete distritos que reproducen a escala zonas de Bosque húmedo, San Francisco, el Caribe, California, Holanda, los Campos Elíseos y Venecia, generando un entorno onírico, en el que el comprador quedará absorbido. Una gran montaña rusa surca uno de los vestíbulos principales y los entornos exteriores son totalmente urbanos, con sucesiones de calles y plazas de estilo occidental.

El segundo es el *Yunyi shopping city* en Beijing, un edificio de 11 plantas y 558.000 m<sup>2</sup>, insertado violentamente en la ciudad junto a zonas patrimoniales.

Estos entornos suponen un gran peligro para la ciudad. Si bien la actividad comercial es un innegable activador urbano y su inclusión concreta en

---

23 GENTIL, M.(2008):. *Publicidad Vs Simulacro*. IUACC. Universidad de Sevilla. Pg.: 41.

determinadas dosis puede revertir procesos de degradación, la proliferación de enormes centros comerciales y de ocio no hace sino producir efectos desnaturalizadores de lo público. Estos nuevos espacios de consumo aspiran a incluir cada vez más actividades, para progresivamente ir supeditando más aspectos de la vida cotidiana a la actividad comercial y suplantar los antiguos espacios de relación. Sustituyen la vivencia real de la ciudad por un simulacro diseñado para aumentar el consumo. La actividad comercial en estos centros no se integra en lo social sino que lo fagocita para engordarse infinitamente.

La planificación económica es tan precisa, que cada individuo que compra en el centro está previamente considerado en el modelo estadístico, en el que se contempla cuánto va a consumir, qué tipo de productos o cuánto tiempo va a pasar en el centro. Toda percepción está considerada en la simulación: olores, colores, colocación de los puntos de descanso o avituallamiento. La propaganda, que en cierta forma es una expansión virtual del espacio del consumo más allá de sus límites físicos, inunda la vida privada desde la conformación misma de la personalidad y genera anhelos y necesidades reales.

El miedo a lo sorpresivo de la ciudad, a lo heterogéneo y por tanto no tan fácilmente capitalizable, rige la conformación de los centros comerciales. El efecto es doble: por un lado se descarta, se hace invisible, aquella fracción de la sociedad menos rentable y por otro se genera una atmósfera de tranquilidad social, en la que las tensiones propias del espacio urbano han desaparecido. La euforia consumista se dispara. Todos los estímulos están controlados: una música de fondo nos sugiere melodías conocidas camufladas en arreglos ambientales (el denominado “White sound”); la percepción del tiempo o la luz exterior, la temperatura. Todo efecto o sensación que esto cause en el comprador es capitalizable.

Sin embargo, el modelo no termina de funcionar en China y los grandes centros comerciales, que no paran de aparecer, no tienen suficientes clientes. El South China Mall está deshabitado, falto a la vez de tiendas y compradores. El documental *Utopia, Part 3: The World's Largest Shopping Mall*, refleja un entorno desolado, con la mayor parte de los locales aún vacantes y con grandes espacios desiertos. Apenas una docena de tiendas ocupadas entre 1.500 locales disponibles.

Asimismo, grandes y nuevos centros comerciales de lujo, recién estrenados, como el *Kerry Mall* en el nuevo centro financiero de Beijing o el *J-LIFE* en el distrito de Pudong en Shanghai, no han encontrado aún su espacio en el mercado y se encuentranzvsensiblemente vacíos.

Probablemente los inversores contemplen cuotas futuras de mercado y la situación actual esté considerada en sus previsiones. O puede que el pueblo chino se resista a entrar en la dinámica consumista de los grandes espacios

comerciales y siga prefiriendo los entornos urbanos reales: parques, calles y plazas. Pero sobre todo los parques.

## 6. CIUDAD CONTRASTE

Cuestión transversal a todas a las anteriores, incide en algunos de los aspectos más importantes de las grandes urbes del “Imperio del centro”. En la ciudad china, aún más que en el resto de las ciudades contemporáneas, conviven realidades enfrentadas. La contradicción intrínseca de lo urbano se hace más tangible que nunca: tradición e hipermodernidad, patrimonio y nuevos crecimientos, se tocan en una adyacencia violenta que los habitantes asumen con inusitada naturalidad. Una conciencia patrimonial más asentada en una idea de cultura milenaria y un lenguaje monumental, que en la preservación de los objetos materiales, lleva a formas de contacto urbano entre lo nuevo y lo viejo tremendamente alejadas de la visión occidental.

La ciudad china es una ciudad de contrastes, reflejo de una realidad político-económica de socialismo de mercado, término en sí mismo contradictorio.

“China ejemplifica la división de clases cada vez mayor que aflige a las economías que crecen con rapidez. En las principales ciudades del país habitan unos 560 millones de personas que viven en lugares cada vez más innovadores, dinámicos y cosmopolitas. Atrás queda el resto de la población, 750 millones de chinos que pueblan el resto del país eminentemente rural (...)”<sup>24</sup>

La ciudad china contemporánea es una realidad fronteriza, una ciudad en la que los distintos estratos urbanos y sociales entran en fricción y se superponen sorprendentemente. Una ciudad collage.



---

24 FLORIDA, R.(2009): *Las ciudades creativas. Por qué donde vives puedes ser la decisión más importante de tu vida.* Barcelona, Paidós. Pg: 45



## BIBLIOGRAFÍA

- ASHIHARA, Y. (1986): *The Hidden Order*. New York, Kadansha International. Título original en japonés: *Kakureta chitsujo*. (Tokio, Ed. Chuokoron-sha., 1986).
- BREGOLAT, E. (2007): *La Segunda Revolución China. Una década como embajador en Beijing*. Barcelona, Ediciones Destino.
- CHANG, B. ET AL., KOOLHAAS, R. (ED.) (2001): *Project on the City 1. Harvard Design School. Great Leap Forward*. Colonia, Taschen.
- DEBORD, G. (2000): *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos.
- EDELMANN, F. ET AL. (2008): *In the Chinese City. Perspectives on the transmutation of an empire*. Barcelona, Actar.
- FINGERHUTH, C.(2004): *Learning from China. The Tao of the City*. Traducción del alemán al inglés: Schweiger, E. Basilea, Birkhäuser.
- FLORIDA, R. (2009): *Las ciudades creativas. Por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- GARCÍA, C. (2004): *Ciudad Hojaldre: Visiones Urbanas del Siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GENTIL, M. (2008): *Publicidad Vs. Simulacro*. Sevilla.
- GIL, I. (ED) (2008): *Shanghai Transforming. The Changing physical, economic, social and enviromental conditions of a global metropolis*. Barcelona, Actar.
- GRECO, C. Y SANTORO, C.(2008): *Beijing. The New City*. Ed. Milán, Skira Editore.
- JELlicoe, G. Y JELlicoe, S. (1995): *El paisaje del Hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili.
- LAO TSE. *Tao Te Ching. Los libros del Tao*. Traducción de Iñaki Preciado Idoeta (2006). Ed: Trotta. Madrid, Pliegos de oriente.
- MARS, N. Y HORNSBY, A. (2008): *The Chinese Dream. A Society under Construction*. Rotterdam, 010 publishers.
- OLLÉ, M. (2005): *Made in China: el Despertar Social, Político y Cultural de la China Contemporánea*. Barcelona, Ediciones Destino.
- POCH DE FELIU, R. (2009): *La actualidad de China. Un mundo en crisis, una sociedad en gestación*. Barcelona, Crítica.
- V.V.A.A. (2005): *Urban Design of the Central Axis in Beijing*. Beijing, China Machine Press.
- Publicaciones electrónicas: incluidas en las notas al pie de página.



---

## CAPÍTULO 6. EL ACONTECIMIENTO: LA CELEBRACIÓN Y DESTRUCCIÓN DE LA CIUDAD CHINA

*Ferran Ventura Blanch*  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN

La presente comunicación recorre dos ejemplos que denotan la problemática de la situación vivida en los últimos tiempos en la evolución de la acelerada expansión en la ciudad china. Esto ha conllevado que se produzcan en la ciudad diversidad de situaciones que son las que se intentarán desvelar en la investigación, centrándose en dos casos concretos de estudio y en dos conceptos, como son: la construcción de la ciudad por el acontecimiento, –caso de los Juegos Olímpicos- evidentemente unida a la destrucción para poder subsistir; y en el otro extremo, íntimamente relacionado, los procesos de gentrificación que se producen por estas mismas situaciones y acontecimientos, o por errores en tomas de decisiones sobre el destino de la ciudad.

### TVCC - CCTV Y LA DESTRUCCIÓN DE LA CIUDAD

Hace varios meses –Agosto de 2008- se celebraba la inauguración de los Juegos Olímpicos de Beijing 2008, con un gran espectáculo pirotécnico mezcla entre lo real y lo virtual, que reafirmaba a Beijing como una de las grandes megalópolis del capitalismo global. Escenario fantástico para que los arquitectos estrella nos deslumbren con sus atrevidos edificios.

El lunes 9 de febrero de 2009 se producía un desastre dentro de la ciudad de Beijing cuando se declaraba un incendio en el edificio del centro cultural de la CCTV –el TVCC- de Rem Koolhaas. Edificio que forma parte del complejo de la televisión China en Beijing.

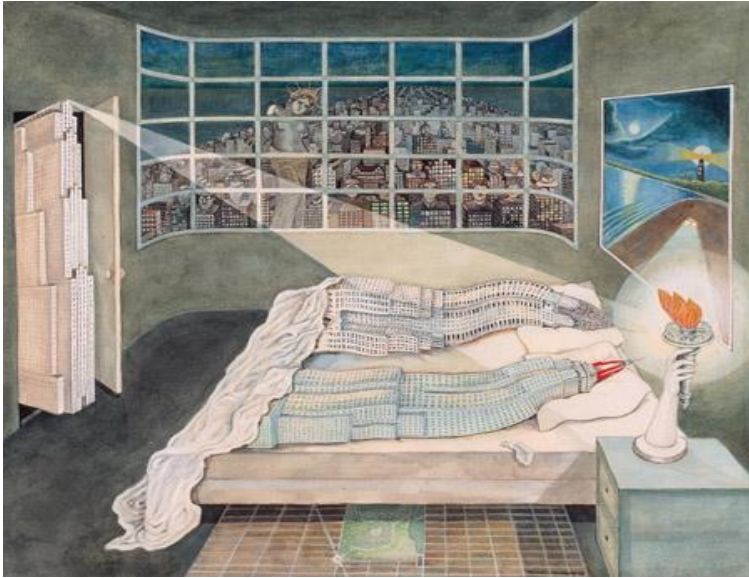


Un incendio que podríamos entender no es fruto de la casualidad del momento, sino que esos fuegos artificiales que se iniciaron en los Juegos Olímpicos y ahora se reproducían con excusa del último día del año nuevo Chino, donde se celebra la “noche de la linterna”, -festividad en la que los ciudadanos chinos se dedican de lanzar fuegos pirotécnicos al cielo- que daban inicio a la destrucción del edificio iniciándose el fuego en la cubierta por posiblemente el impacto repetido de los fuegos. Un incendio que se propaga a una velocidad asombrosa, consumiéndose por completo el edificio en pocos minutos frente a la mirada atónita de una ciudad que viene a disfrutar del gran acontecimiento de la “noche de la linterna”. En estas situaciones se hace patente la relación entre Celebración y Destrucción.

Mientras sus dos hermanos –CCTV, conocido como el Loop de Koolhaas- permanecen deslumbrantes tras la organización del gran espectáculo de fuegos artificiales.

Madelon Vriesendorp, esposa de Rem Koolhaas, dibujaba en 1975 una serie de pinturas, que se iniciaban con “Après l’amour”, donde el Chrysler Building y el Empire States mantenían una romántica conversación tras el cortejo que habían mantenido a lo largo de la noche en un hotel de la ciudad de New York.

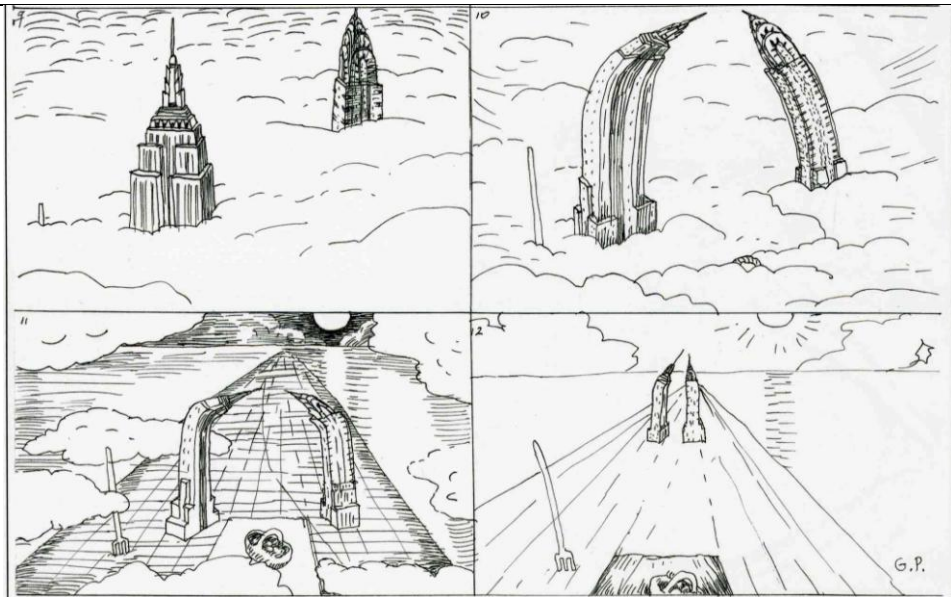
En otra de las pinturas de la serie, la conocida como “Flagrant Délit”, esa conversación era observada por un Manhattan expectante, y en su primera versión se les unía una estatua de la libertad con cuerpo de Venus de Milo. En medio de la conversación, hace entrada el Rockefeller Center en la habitación, y los sorprende tras haber consumado el acto, con la prueba del delito evidente en el preservativo patrocinado por Goodyear, recostado sobre el borde de la cama. En este momento, se produce entre los tres una tensa y densa conversación que igualmente es presenciada por un Manhattan atónito, frente al histórico acontecimiento que estaban presenciando. El éxtasis y el desastre a la vez se convierten en el motor de la escena.



Esto es lo que propone este texto, pero incorporando al lector en dicha conversación a modo de actor improvisado, superando a ese Manhattan que se dedicaba únicamente a enfocar sus ojos. Provocar esas situaciones de tensión las cuales nos permiten producir a velocidades de vértigo, para retomarlo al cabo de un tiempo y poder someterlo a un proceso de maduración digno de cualquier preciada cosecha vinícola. La segunda versión de “Flagrant Délit” - con una Venus de Milo ya desaparecida- es la que ilustra la portada en varias de las versiones del primer libro de Rem Koolhaas “Delirious New York”. Para explicar esta tensionada conversación y sus frutos, se recupera un video producido por Madelon Vriesendorp y Teri Wehn Damish en 1980 que cuenta mejor que estas líneas, toda la historia del romance entre los dos edificios y sus infidelidades.

Proyección del video de Madelon Vriesendorp y Teri Wehn Damish

...FLAGRANT DELIT... tiempo (9'33")



(Además del video – disponible en youtube.com y en el video de la conferencia- se pueden visualizar las escenas dibujadas por Madelon en el libro preparado para la Exposición “The World of Madelon Vriesendorp” por la Galería Aedes de Berlín.)

El tramo final del video nos muestra la congelación de Manhattan y la autodestrucción de la Estatua de la Libertad. Finalmente el video se cierra con imágenes reales de la destrucción del dirigible Hindenburg a su llegada a Estados Unidos en 1937. Justo antes de tomar tierra en New Jersey, se incendia y se consume en escasos minutos, muriendo treinta y cinco personas en el accidente.

Unos meses antes, en agosto 1936, ese mismo dirigible sobrevolaba las instalaciones de los Juegos Olímpicos de Berlín 1936, antes de la aparición en escena de Hitler como muestra de su insuperable poder. Después del desastre de New Jersey, se retira su producción y se dejan de usar los dirigibles por orden de Hitler, que lo veía como una amenaza sobre su imperio.

Recuperemos el inicio de este texto en agosto 2008, con la celebración de la inauguración de la Juegos Olímpicos de Beijing, que dieron inicio a la autodestrucción del TVCC, el 9 de febrero de 2009.

Más allá de la angustia y el miedo de estar viviendo en vivo el acontecimiento, y recordarnos continuamente las imágenes y sensaciones del 11 de Septiembre de 2001, o las del incendio en el edificio Windsor el 13 de Febrero del 2005 -no se olvidan el 11M y 7J-, inmediatamente podemos

empezar a recordar las imágenes de la destrucción del Hindenburg con las que cerraba el video anterior Madelon.

Esto nos lleva a recuperar a los tres edificios que formaban el complejo de la CCTV de Beijing. Sí, tres. Desde pequeño, el TVCC ya veía cómo se prestaba toda la atención sobre sus dos hermanos (véase los documentos de la Exposición “Content” en Berlín 2003). Aunque él, siempre intentó ser el aventajado culminándose antes que ellos, empezó a enfadarse cuando comprendió que siempre sería “el otro”. Lo pusieron boca arriba y boca abajo, lo cedieron a la cadena de hoteles Mandarín Oriental, colocaron cines y espacios multiusos en su base,... Y él, se limitaba a verse reflejado sobre la lujosa piel de sus hermanos, que habían mantenido una clara identidad desde la concepción.

El pequeño TVCC vivió en primer plano el romance que mantenían sus llamados hermanos. Durante todo el largo proceso de construcción aguantó el tipo, observando pacientemente mientras ellos danzaban al compás, al igual que antes hicieron sus compañeros Chrysler y Empire States. Incluso llegando a presenciar la consumación de su amor, el día del esperado y celebrado beso entre ambos que los unía para siempre, y verse condenado a tener que observarlo continuamente por la privilegiada situación que su padre le había dado. Las miradas de reojo entre ellos eran constantes y las envidias y odios se iban acrecentando.

Pero al igual que el Rockefeller Center llegó el día en que se cansó, y tuvo que irrumpir como la modernidad a la que representaba, ha llegado el momento en el que el TVCC ha conseguido el protagonismo que siempre quiso tener. Casualmente, cuando los fuegos artificiales que se iniciaron en los Juegos Olímpicos unos meses antes, y con excusa de la celebración de la primera luna después del Año Nuevo Chino, este memorable edificio se convierte en cenizas, mostrando la debilidad de la ciudad actual. A partir de ahora tendremos que aprender a mirar al gran TVCC de otra forma.

Esta relación casual-delirante entre los tres acontecimientos, (relación amor-odio entre el Chrysler Building, el Empire States y el Rockefeller Center; inauguración JJOO de Berlín, accidente del Hindenburg; inauguración JJOO de Beijing, destrucción del TVCC) que, de alguna manera ya estaban recogidos en la portada de *Delirious New York*, nos permitiría comenzar a entablar conversaciones sobre las certezas y falsedades que vivimos en la actualidad. Aunque todo esto ya nos lo sabíamos desde que Dalí publicó “El mito trágico de El Ángel de Millet”, donde nos mostró el funcionamiento del método paranoico-crítico con el que Rem Koolhaas ha conseguido conquistarnos en las últimas décadas.

El acontecimiento se convierte en el gran argumento contemporáneo, para la percepción de la ciudad, ya sea desde la celebración o la destrucción sin dejarnos tiempo para la reflexión en los inicios de “la nueva era arquitectónica”.

Nuevos retos que parten de la devaluación de la arquitectura icónica, para relatar la sostenibilidad urbana. La confusión y el aburrimiento en la aceleración del presente denotan la necesidad de un cambio de paradigma, dejando atrás la arquitectura generada como acontecimiento y la figura de arquitecto estrella para el desarrollo de dichas operaciones. Sería ocasión para que Dalí pudiera llevar a la gran pantalla aquel guión del cual no se ha llegado a conservar gran cantidad de documentos, pero sí varios de los dibujos que realizó, y Harpo tuvo la delicadeza de conservar empapelando las paredes de su mansión.

Así, esta situación parece vislumbrante de unos acontecimientos que surgen a velocidades insospechadas y son las que se plantean desde esta investigación buscando indagar en la complejidad urbana y su relación con la toma de decisiones políticas.

## KOWLOON WALLED CITY - KOWLOON WALLED CITY PARK. PROCESOS DE GENTRIFICACIÓN Y ERRORES POLÍTICOS

La destrucción de paisajes urbanos como consecuencia de las incompetencias políticas y económicas de la ciudad, es universal en la sociedad del consumo. Generalmente los errores en el diseño de la ciudad son bastante perjudiciales, pero el mayor grado de incoherencia en el diseño de nuestras ciudades se puede alcanzar cuando el error es de carácter político. Las consecuencias de las decisiones políticas ya sean acertadas o erróneas, suelen recaer en el ciudadano de a pie. Dichos errores son pagados por la ciudadanía, generalmente la de menor poder adquisitivo, es la que asume las consecuencias de estos conflictos de intereses.

Cuando estos conflictos se convierten en luchas entre países, se pueden evidenciar más fácilmente las debilidades. En este ámbito se enmarca el caso de la ciudad amurallada de Kowloon en Hong Kong, que será el principal objeto de estudio del presente texto, junto al proyecto fin de carrera de Rem Koolhaas, y su posterior repercusión entre Londres y Berlín, que muestran la difícil lucha por la creación de espacios centrados en lo público.

Después de la Guerra del Opio, se producen una serie de injustos tratados de paz impuestos por los vencedores, en este caso Gran Bretaña impone a China la firma del Tratado de Nanjing,<sup>1</sup> convirtiendo a la isla de Hong Kong en colonia británica en 1842. En 1860, se agregó la península de Kowloon, y en 1898 los británicos firmaron un contrato de arrendamiento de noventa y nueve años por los llamados “Nuevos Territorios”. Una serie de

---

1 FAIRBANK, John King. Trade and Diplomacy on the China Coast: The Opening of the Treaty Ports, 1842-1854. Harvard University Press. 1953.



errores se suceden en este tratado, excluyendo del alquiler un pequeño trozo de la ciudad. Una fortaleza situada al otro lado de la isla de Hong Kong, en la Península de Kowloon, denominada “la ciudad amurallada de Kowloon”, quedando como bastión dentro del territorio británico. Una pequeña base desde la que amargar la existencia al territorio británico, convirtiéndose en un producto histórico de desacuerdos entre ambos combatientes.

A lo largo de los años, los británicos intentan la reconquista de dicho lugar, pero China se mantiene firme, siendo consciente de la importancia estratégica de la pequeña resistencia.



La ciudad permanecía ajena a su entorno como recuerdo de la China del pasado, manteniendo viva la condición que algún día podría recuperar la ciudad, hasta que los japoneses invaden Hong Kong en la Segunda Guerra Mundial, y se encargan de bombardear y destruir gran parte de Kowloon, derribando los muros de la ciudad. La guerra finaliza, los japoneses caen derrotados y abandonan el lugar, lo que propicia que el pequeño recinto, ya sin murallas, se convierta en cobijo para toda serie de ilegalidades imaginables.

Empezaron a asentarse en el lugar mafias de la prostitución, drogadicción y del juego, convirtiendo a la ciudad en un pequeño paraíso al margen de toda legalidad y normativa en aquel momento imperante.<sup>2</sup>

---

2 PULLINGER, Jackie. Documental. The law of love: The Jackie Pullinger story.

Libro. Crack in the wall. Life & death in Kowloon walled city. Hodder General Publishing Division. 1989.

Un nuevo muro empezó a emerger, pero en este caso era el muro autoconstruido de la ilegalidad, un crecimiento que se realizaba hacia el interior por las limitaciones de borde que tenía el territorio y por su altura. Cada día se levantaban viviendas unas encima de otras, la ciudad crecía sin ningún control ni regulación, sus habitantes se multiplicaban por días. La construcción de la ciudad se realizó sin arquitectos, ni ingenieros, ni normativas. Nuevos edificios se erigían encima de las azoteas de los antiguos, se construía al azar, apoyándose en el edificio colindante, de este modo, las calles se estrechaban cada vez más a medida que la ciudad crecía. Únicamente dos reglas eran respetadas para su construcción. Primeramente, la proximidad del aeropuerto hacía que no se pudiera edificar por encima de catorce alturas. La segunda condición era dejar todas las instalaciones vistas para un posible control en caso de fugas e incendios.<sup>3</sup>

La inexistencia de planificación urbana y la escasez de terreno, hicieron que las calles se convirtieran en laberintos con pequeños túneles oscuros por donde se accedía a las viviendas y comercios. Estos pequeños túneles de un metro de anchura, con iluminación artificial y sin ventilación, configuraban todo el indescriptible entresijo de espacios de comunicación por los que se desplazaban sus habitantes, sin orientación y sin percepción de la luz solar hasta la ascensión a la cubierta. Esta pérdida de la noción del día y la noche hizo que sus habitantes cambiaran los ritmos de vida, abriendo sus comercios las veinticuatro horas del día y alternando sus usos continuamente.<sup>4</sup> En ese momento se produjo un cambio radical en el uso del espacio, un programa digno del aprovechamiento horario que se están empezando a plantear muchas ciudades contemporáneas. Se llegaban a dar casos en los que un mismo local alternara a lo largo de la jornada su contenido, dedicando parte del tiempo a un tipo de negocio y el resto a otro completamente distinto, rentabilizando al máximo un espacio de gran constricción, aunque el metro cuadrado de suelo no fuera elevado.

La concepción de espacios híbridos y espacios públicos en altura estaba presente en todos sus ciudadanos, cientos de comerciantes se situaban en el conjunto de la ciudad, centrados principalmente en el tráfico de opio y alcohol, así como en la prostitución, casinos, fábricas de falsificaciones, dentistas sin licencia. Pero no todos sus habitantes se dedicaban a la ilegalidad, sino que la ciudad tendía a la autosuficiencia, existiendo en el lugar todo tipo de negocios y de comercios que la abastecían.

La cubierta, cada día oscilante hasta su culminación en las catorce alturas, era el único espacio público disponible para la ciudad, lugar para el

---

3 LIAUW, Lawrence. KWC FAR 12. 1995. Farmax. Excursions on Density. Rotterdam. Nai Publishers. 1998.

4 Kowloon Walled City. Documental. Portish-Riff GMBH. Hong Kong. 1988.

escape de los oscuros y claustrofóbicos túneles que formaban la red de movilidad de la ciudad. Así, la cubierta acabó siendo el espacio de desahogo, donde los niños podían reunirse y jugar entre antenas de televisión y visiones privilegiadas aunque ensordecedoras por los despegues de aviones del cercano aeropuerto.



Algunos datos del lugar:<sup>5</sup>

Área: 2,9 hectáreas

Densidad de población: 11.380 habitantes / hectárea

Población total: 33.000 habitantes

Edificaciones: 359

Alturas: más baja 10, más alta 16

Negocios: 718 pequeños comercios, cafés, tiendas

Médicos: 161 Médicos y dentistas.

Crecimiento del número habitantes

1947	2.000	14,5%
------	-------	-------

1971	10.004	400%
------	--------	------

---

<sup>5</sup> Datos extraídos de: GIRARD, Greg. LAMBOT, Ian. City of Darkness. Life in Kowloon Walled City. Berlín. Ernst & Sohn. 1993.

Número estimado de drogadictos en 1968: 5.000

Los procesos de hacinamiento y de condiciones de salubridad de la población, llegando a finales de los años ochenta a tener 35.000 habitantes en un entorno de menos de tres hectáreas, hicieron que las autoridades se plantearan que los errores anteriormente cometidos podían ser resueltos y convertirlos de alguna manera, en nuevos pero sostenibles errores camuflados.

En este momento, los políticos plantean que hay que realizar una nueva construcción de los paisajes urbanos, en 1987 deciden por ambas partes - británicos y chinos-, que es necesario erradicar todos los problemas que acumula la ciudad y convertirlo en un espacio verde ejemplar, donde tres objetivos eran los principales; tornarlo en un lugar donde la gente pueda ir a relajarse, crear un espacio de encuentro donde se enseñe la cultura china, y preservar el espíritu de la antigua ciudad amurallada de Kowloon.

Desde 1987, cuando se toma la decisión en oculto -evitando que la especulación pase a mayores- hasta 1994 en el que se construye el parque, los habitantes de la zona pasan por un proceso de expulsión de la ciudad. Se desaloja completamente la ciudad en Julio de 1992, los terrenos son comprados a los propietarios por pequeñas cantidades, con las que se sienten contentos momentáneamente, sin saber que realmente han servido de moneda de cambio porque alguien en algún momento jugó con las cartas equivocadas.

En Abril de 1993 comienza la demolición de la ciudad, obteniendo aún, jugo para el rodaje de películas<sup>6</sup> donde muestran los entresijos y penurias de la ciudad al desnudo. En 1994 se construye sobre los restos de la ciudad, el primer jardín completamente chino en Hong Kong.<sup>7</sup>

Un proceso de gentrificación, que como siempre sufren las comunidades más desfavorecidas. No se sabe hacia dónde se ha dirigido el destino de sus habitantes, pero evidentemente la forma de solucionar los problemas, no es desplazarlos de un lugar a otro, cosa que parece entendida por los dirigentes. En este caso la gentrificación va más allá, y se encarga de demoler un trozo urbano completo para poder revalorizar el territorio colindante con la presencia de nuevos espacios públicos salubres e higiénicos. La victoria después de noventa y nueve años llega a las manos chinas superando a la zona mala, para beneficiar a los habitantes de la zona buena y deleitarles con fantásticos canales por donde circule agua cristalina, sin restos contaminados de la insalubridad que existió en el momento álgido de Kowloon

---

6 Crime Story. Film. Hong Kong. 1993. (Escenas de la destrucción del barrio)

Bloodsport. Film. USA. 1988. (Escenas del barrio aún existente)

7 HARTER, Seth. Hong Kong's Dirty Little Secret: Clearing the Walled City of Kowloon. *Journal of Urban History* 2000; 27.

Walled City, al que ya nos hemos acostumbrado a nombrar como Kowloon Walled City Park.

Map of Kowloon Walled City Park showing various pavilions and landmarks. The map includes labels for gates (North, South, East, West) and roads (Tung Tau Tsuen Road, Kowloon Road, Kowloon Highway, Kowloon Road, Kowloon Road, Kowloon Road). The legend below the map lists 20 numbered items:

1 衙門 (公園辦事處) YAMEN (ALMSHOUSE)	4 龍津亭 LUNG TSUN PAVILION	13 敬惜字紙亭 HILL TOP PAVILION	19 龍城結義 COMMANDER ROCK
2 竹韻軒 BAMBOO PAVILION	5 美園 GIBBS GARDEN	14 南門樓古 THE OLD SOUTH GATE	20 百年對台峰 LONG LIFE ROCK
3 六藝臺 SIX ARTS TERRACE	6 福中樓亭 TWIN PAVILION	15 龍泉亭 FULSING PAVILION	21 萬里和鳴碑 MARRIAGE ROCK
4 龍南樓 LUNG NAM PAVILION	7 洗手間 TOILET	16 歸墟石 GIBBS	22 救護站 RESCUE STATION
5 溪堂 BASKIN CHAMBER	8 萬紫千紅 GARDEN OF CHINESE ZODIAC	17 摘星亭 JAGGIE PULLINGER ROCK	23 小食亭 REFRESHMENT KIOSK
6 玉雲亭 YUK TUNG PAVILION	9 慈山樓 MOUNTAIN VIEW PAVILION	18 劉知三碑 LAU CHI SHAM ROCK	

開放時間：每日上午六時三十分至晚上十一時 Opening hours: 6:30am - 11pm daily

BIBLIOGRAFÍA

KOOLHAAS, REM (1978): *Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan*. Academy Editions, London.

KOOLHAAS, REM (2004): *Content*. Taschen, Köln.

VRIESENDORP, MADELON (2008): *The World of Madelon Vriesendorp. Paintings / Postcards / Objects / Games*. AA Publications, London.

VRIESENDORP, MADELON Y DAMISCH, TERI-WEHN (2008): *Flagrant Delit: Dream of Liberty*. Aedes Gallery, Berlín.

VRIESENDORP, MADELON Y DAMISCH, TERI-WEHN (1980) Film: *Flagrant Delit*.

DALÍ, SALVADOR (1978): *El mito trágico de "El Ángel de Millet"*. Tusquets Editores. Barcelona.



PARTE 3

**ARTE**





## CAPÍTULO 7. "SHIMA-UTA", UNA CANCIÓN DE INSPIRACIÓN OKINAWENSE EN ARGENTINA

Ana María Alarcón Jiménez  
Universidad de Zaragoza

### RESUMEN

La canción “Shima-Uta”, del grupo de rock tokiota The Boom, fue lanzada al mercado japonés en 1992. Tanto su nombre como sus sonidos están basados en un género folklórico okinawense conocido como *shimauta*. La apropiación de ciertos elementos de la musical tradicional de Okinawa en la voz de una canción de rock, y su difusión en canales propios de la música comercial, ha generado un proceso de especial importancia en países latinoamericanos como Argentina y Brasil. En Argentina, la canción “Shima-Uta” ha pasado de ser un éxito global, a uno nacional, a uno local, gracias a la reinterpretación de este tema musical, y a su re-folclorización por parte de las comunidades japonesas y okinawenses de dicho país.

### 1. INTRODUCCIÓN

Cierro los ojos y escucho "Shima-Uta",<sup>1</sup> una canción de rock japonés que ha viajado por el mundo desde Tokio, su lugar de origen, evocando los sonidos de la *shimauta* okinawense.<sup>2</sup> Escucho y recuerdo algunas de las muchas

---

1 Para facilidad del lector escribiré *shimauta* para referirme al género musical de Okinawa y “Shima-Uta” para referirme a la canción de The Boom, a pesar de que en japonés no existe ningún tipo de diferenciación a la hora de escribir las dos palabras.

2 Okinawa es el nombre de una isla, de un grupo de islas y de una de las prefecturas en las que está dividido políticamente Japón. La prefectura de Okinawa está conformada por tres grupos de islas que son, de norte a sur, las islas de Okinawa, las islas Miyako y las Yaeyama; la más grande de las islas de Okinawa es la isla de Okinawa, y es allí donde se encuentra Naha, la capital de la prefectura de Okinawa. Del siglo XV al XIX la prefectura de Okinawa junto con las islas Amami (incluidas hoy en día en la prefectura de Kagoshima) fueron parte del Reino Ryukyu, un reino independiente con sus propios idiomas y cultura, que mantuvo un activo intercambio comercial con el sureste asiático, y que fue tributario de China y posteriormente de Japón. En 1609 las islas Amami fueron tomadas por el clan Satsuma, aliados políticos del shogunato de Tokugawa, y en 1879 el reino Ryukyu fue completamente disuelto e incorporado a Japón. Dado que, por un lado, el origen de *shimauta* se atribuye a las islas Amami (las cuales, como lo mencioné anteriormente, formaron parte del reino Ryukyu pero no de la prefectura de Okinawa), y por el otro, esta misma palabra se utiliza para referirse a la música folclórica de Okinawa (incluyendo así la tradición musical de las islas Amami) utilizaré las palabras Ryukyu/ryukyuanos y Okinawa/okinawense indistintamente.

versiones que han surgido de esta canción en su paso por Asia, Oriente Medio, Europa y el continente americano: "Shima-Uta" interpretada en un recital de *tar* por el músico azerbaiyano Mohammad Amanollahi y presentada a su audiencia como una canción folclórica japonesa; "Shima-Uta" cantada por la azafata de un bus turístico en la prefectura de Okinawa al estilo de la música vocal tradicional de la región; "Shima-Uta" entonada al unísono por el cantante nipón Kazufumi Miyazawa, el comediante argentino Alfredo Casero y unos mil quinientos fanáticos de fútbol en el estadio Yoyogi de Tokio, justo antes del partido Japón-Argentina que tuvo lugar en el mundial de fútbol Corea/Japón del año 2002. Cierro los ojos, escucho y me pregunto ¿Qué es "Shima-Uta"? ¿Una canción folclórica del Japón circulando en el mercado de las músicas del mundo? ¿O es una canción folclórica de Okinawa interpretada, entre otras muchas cosas, para amenizar a los turistas con los sonidos de melodías locales? ¿O es quizás una canción japonesa comercializada en el mercado global de la música pop, ligada a sentimientos nacionalistas al ser interpretada en eventos deportivos transnacionales?

La palabra *shimauta*, o “canción (*uta*) de la isla (*shima*)” si la traducimos literalmente, se asocia hoy por hoy con dos ámbitos musicales diferentes cuyas líneas de demarcación se han desvanecido con el tiempo. Por un lado, en su significado original, *shimauta* hace referencia a un grupo de canciones pertenecientes a la tradición musical de las islas Ryukyu. Por otro lado, en lo relacionado con la música pop, "Shima-Uta" se conoce como la canción del grupo de rock japonés The Boom, y las versiones que de ella han surgido en países como Brasil, Perú, México, Jamaica, Hong-Kong, Gran Bretaña, Polonia, China, Indonesia, Taiwán y, la más conocida de todas, su versión Argentina. "Shima-Uta", la canción, fue escrita por Kazufumi Miyazawa, cantante y líder de The Boom, en homenaje a las islas de Okinawa, y al sufrimiento causado a sus habitantes por presión del gobierno japonés durante la segunda guerra mundial. El título de la canción hace referencia directa a *shimauta*, el género musical, del cual toma su instrumento más emblemático, el *sanshin*<sup>3</sup> y la escala Ryukyu en MI (mi-sol#-la-si-re#)<sup>4</sup> para componer una melodía en ritmo binario (también característico de la *shimauta* Okinawense) que se repite a lo largo de la canción, y que está armonizada y entrelazada con melodías en Mi Mayor. La canción "Shima-Uta" de The Boom ha viajado desde Tokio hasta Argentina convirtiéndose siempre en un éxito musical local. En este país “Shima-Uta” ha pasado de ser un éxito nacional emitido sin parar en programas radiales de música pop, a ser un símbolo importante para sus

3 el *sanshin* es un laúd pulsado de tres cuerdas antecesor del *shamisen* japonés y descendiente del *samxian* chino.

4 Dado que el *sanshin* no es un instrumento temperado, la altura de las notas de la escala Ryukyu es aproximada pero no igual a la altura de las notas correspondientes de la escala mayor, utilizada en la música sinfónica occidental.

comunidades uchinanchu y nikkei (es decir, descendientes de okinawenses y japoneses respectivamente). Ellos han mantenido viva la canción de The Boom en Argentina, re-folclorizándola, incorporándola como parte del repertorio musical de su comunidad, y haciendo de ella un espacio y una herramienta sonora para experimentar musical y estéticamente su identidad, como lo explicaré mas adelante.

## 2. LA SHIMAUTA RYUKYANA

El origen de la *shimauta* ryukyana se atribuye a las Islas Amami.<sup>5</sup> La palabra *shima* en el idioma Amami no solo significa isla, como en japonés, sino también hogar y comunidad. La *shimauta* Amami está pues tan íntimamente ligada a lo local, que se dice que algunos músicos Amami practican las canciones de su repertorio en el lugar donde se originaron, y que su ritmo binario está relacionado con el vaivén del mar.<sup>6</sup> En términos generales *shimauta* son canciones interpretadas por hombres y/o mujeres en el registro más alto de su voz, haciendo uso frecuente del falseto y del *guin*, una especie de vibrato en el registro agudo, acompañadas por el *sanshin* y a veces por el *chijjin* (tambor). Muy frecuentemente, *shimauta*, dada su relación con danzas y otras prácticas musicales de la tradición Ryukyana, va acompañada de silbidos y vocalizaciones para animar a los músicos, al igual que por *kachashi*, un tipo de danza en donde los brazos y las manos se mueven horizontal y verticalmente. Desde finales del siglo XIX hasta las últimas décadas del siglo XX, las islas de Okinawa sufrieron grandes cambios políticos y sociales, que devastaron la economía de las islas y generaron grandes olas de inmigración hacia centros urbanos como Tokio y Osaka, y a diferentes regiones del mundo como el Sureste Asiático, Hawai y Latinoamérica (especialmente a países como Brasil, Argentina, Cuba, Perú, México y Paraguay). *Shimauta* y el *sanshin* viajaron con ellos y cumplieron una labor extremadamente importante como instrumentos utilizados para recrear y reconstruir su *shima* en la distancia, y para crear cierta distinción entre los Uchinanchu y los Nikkei, agrupados conjuntamente como parte de la diáspora japonesa.

## 3. LA "SHIMA-UTA" DE THE BOOM

La canción "Shima-Uta" apareció por primera vez en el mercado Japonés en 1992 en el álbum *Shishunki* (Adolescencia) editado por Sony Music Japón. Este mismo año The Boom grabó un sencillo de "Shima-Uta", cantada

5 véase Atumi (2001), 795; Potter (2001), 33; Takeshita (1996), 14.

6 véase Koriyama (2001) y Kojima citado por Uchida, (1989), 49.

no en japonés sino en uchinaguchi, uno de los idiomas de las islas Ryukyu. Este sencillo tuvo un éxito rotundo en Okinawa, pues no solo se mantuvo en los primeros lugares de popularidad a lo largo del año, sino que además, de acuerdo a la página Web de Sony Music Japón, "provocó una ola de Shima-Utamanía que conectó a los jóvenes Okinawenses con sus tradiciones musicales". Sony Music Japón no fue la primera ni la única compañía en notar el poder de convocación inter-generacional resultante de la mezcla de los sonidos del *sanshin* y la guitarra eléctrica. De hecho, en las Islas Ryukyu, la unión entre la música rock y *shimauta* venía desarrollándose desde los años 70 de mano de músicos ryukyuanos como Kina Shoukishi y China Sadao entre muchos otros.<sup>7</sup> "Shima-Uta" fue bien recibida por los jóvenes de Okinawa, y desde el principio de su lanzamiento empezaron a aparecer versiones de la canción por artistas ryukyuanos de diferentes generaciones, los cuales, en algunos casos, "okinawizaron" "Shima-Uta", ornamentando la parte vocal o la melodía del *sanshin* al estilo de *su shimauta*. Aunque la canción de The Boom no fue la primera en mezclar la música rock con *shimauta*, si fue una de las pioneras en poner la música y músicos okinawenses en el centro de la esfera pública nacional, gracias a su enorme difusión a lo largo y ancho de Japón, a la mención constante de su nombre, su letra, y la relación de su significado con Okinawa, y a su clasificación como una canción pop y no como "folk", por parte del sello disquero Sony Music Japón.

#### 4. "SHIMA-UTA" EN ARGENTINA

En Japón, la fama de la canción "Shima-Uta" fue disminuyendo con el tiempo como es usual en el mundo de la música pop. Sin embargo, para sorpresa de los miembros de The Boom, "Shima-Uta" resurgió en el 2001 en tierras Argentinas, cantada por el músico y comediante Alfredo Casero.<sup>8</sup> Casero, artista del sello Sony Music Argentina, escuchó la canción en el proceso de grabación de su segundo disco mientras cenaba en un restaurante de sushi. Decidido a grabar la canción en Japonés, sin conocer el idioma, y con la aprobación de Sony Music, Casero contactó a los músicos uchinanchu-argentinos Claudia Oshiro y Julio Arakaki para que cantaran y tocaran el *sanshin* respectivamente. Oshiro y Arakaki ya conocían la "Shima-Uta" de The Boom y de hecho ya la habían tocado dentro de la colectividad argentino japonesa y argentino-okinawense con sus bandas de rock. Tanto Arakaki como Oshiro habían aprendido, desde temprana edad, a hablar japonés y a cantar y a tocar el *sanshin* en el estilo tradicional de Okinawa. Sus actividades musicales, hasta ahora exclusivas de eventos familiares o concursos de karaoke, canto, y baile

---

7 Véase Potter (2001).

8 Véase Alarcón Jiménez (2009).

llevados a cabo dentro de la colectividad, llegaron por primera vez al ámbito nacional argentino con el éxito de la "Shima-Uta" de Casero. La intervención de Claudia Oshiro en la versión Argentina de "Shima-Uta", y su previa familiaridad con la shimauta Ryukyana, autenticaron la canción con su interpretación en el estilo vocal de la shimauta Okinawense, su adición de los silbidos y las vocalizaciones asociadas con el género *shimauta*, y su aparición en el vídeo de la canción bailando *kachashi*. Aunque la autenticidad de la canción fue recibida por la mayoría de los argentinos dentro del marco de la estética de la música japonesa, para la comunidad nikkei y uchinanchu de Argentina dicha autenticidad se conectó directamente con Okinawa. En el año 2002 la canción "Shima-Uta" y el álbum Casaerius de Alfredo Casero recibieron tres Premios Gardel (equivalente Argentino a los Grammys estadounidenses) por mejor canción del año, mejor vídeo del año, y mejor álbum del año. Estos premios no solo lanzaron la canción de Casero a la fama, asegurando su constante difusión en programas radiales y canales musicales como MTV Argentina, sino que además empezaron a dar visibilidad a la colectividad argentino-japonesa y argentino-okinawense como tal, separada del denominador "chino," utilizado comúnmente en argentina para designar a los inmigrantes y descendientes de inmigrantes del Asia Oriental.

Kazufumi Miyazawa supo del éxito de su canción en Argentina a través del internet y de Claudia Oshiro, a quien conoció a mediados del 2002 cuando la cantante se encontraba de viaje en Tokio. A raíz de este contacto inicial, Miyazawa empezó a prepararse para visitar Argentina y conocer a Alfredo Casero, contando con Claudia como su contacto y traductora. Una de las primeras presentaciones de The Boom en Argentina tuvo lugar en el Jardín Japonés de Buenos Aires, espacio administrado por la Asociación Argentino-Japonesa para la difusión de la cultura japonesa en la ciudad capital. En el evento, anunciado ampliamente por medios de comunicación de difusión nacional como El Diario el Clarín, la banda tocó "Shima-Uta" en la versión de Alfredo Casero, compartiendo escenario con el comediante Argentino y con Claudia Oshiro, ante la presencia de cientos de personas, muchas de ellas nikkei, de diferente edad. El concierto de Miyazawa y su banda en el Jardín Japonés, sería uno de muchos conciertos por venir para los artistas japoneses en Latinoamérica, en los cuales su típica audiencia japonesa de fans jóvenes, y sus conciertos en espacios multitudinarios organizados por Sony Music Japón, se transformarían en este lado del mundo en audiencias nikkei y uchinanchu de todas las edades, reunidas en escenarios pequeños o públicos, financiados por organizaciones culturales de diferentes comunidades nikkei, y por la Japan Foundation. Por otro lado, el performance de "Shima-Uta" en el Jardín Japonés sería uno de muchos performances por venir para los nikkei y uchinanchu-argentinos, en los cuales su usual disgregación interna se congregaría como audiencia de "Shima-Uta", destacando tanto su faceta okinawense como la

nikkei y la argentina.

Unos meses después de la visita de The Boom a Argentina, Casero, Claudia Oshiro y Julio Arakaki fueron invitados a Japón. La agenda del viaje incluiría un presentación de Casero y Miyazawa para el partido Japón-Argentina del mundial de fútbol Corea/Japón, pues debido a un acuerdo comercial firmado entre Sony Music y la FIFA, "Shima-Uta" había sido elegida como la canción oficial de la selección Argentina y debía sonar antes de cada uno de sus partidos en este evento. El alcance mediático del mundial de fútbol en Argentina, y la asociación de la selección nacional con la canción de Casero, convirtieron a "Shima-Uta", cantada en japonés, en un fenómeno íntimamente ligado a sentimientos nacionalistas. Durante su estadía en Japón, Arakaki y Oshiro empezaron a ser localizados por los medios de comunicación de este país como parte de la diáspora okinawense en la Argentina. Esta asociación se agudizó aún más a su llegada a la isla de Okinawa, donde fueron recibidos por un gran número de seguidores okinawenses, incluyendo familiares de la misma Oshiro. En Okinawa, la banda de Casero tocó "Shima-Uta" al lado de The Boom y del músico uchinanchu-peruano, Alfredo Shiroma, líder de la famosa orquesta de salsa peruano-japonesa Los Diamantes. "Shima-Uta" jugó un rol importante en la construcción de la identidad de Claudia Oshiro y Julio Arakaki, pues a través de su performance los músicos empezaron a ser localizados como partícipes de la diáspora ryukyana sin habérselo propuesto directamente, y comenzaron, además, a ser vistos como embajadores culturales de Argentina, en Japón, y como embajadores culturales de Japón y Okinawa, en Argentina y Suramérica.

A su regreso de Japón, Casero dejó atrás su papel de cantante de "Shima-Uta" para seguir con su labor como comediante, pues según él, ya era hora darle el escenario a los músicos y la comunidad nikkei argentina, verdaderos protagonistas de su canción. Julio Arakaki siguió con su vida y sus actividades musicales de forma privada, y Claudia Oshiro y los miembros de The Boom unieron sus voces en Japón para formar la banda Ganga Zumba, influenciada por ritmos argentinos, brasileños, cubanos y okinawenses, entre muchos otros. Aunque "Shima-Uta" dejó de sonar en la radio y la televisión argentina, la canción permaneció viva dentro de la comunidad argentino-japonesa y dentro de otras comunidades nikkei y uchinanchu latinoamericanas. En Argentina, los Premios Gardel y su papel como emblema musical de la selección de fútbol Argentina durante el mundial, habían re-localizado "Shima-Uta" de éxito pop japonés (y asiático) a éxito pop argentino. Al mismo tiempo, como lo dijo Alfredo Casero, la canción estaba tomando gran importancia en su aspecto nikkei y uchinanchu-argentino, como probablemente se dio cuenta en su tour por Japón, donde las entrevistas y el foco mediático apuntaron más hacia Oshiro y Arakaki que hacia el propio Casero, y también por la gran asistencia de nikkei-argentinos a sus conciertos.

---

## 5. CONCLUSIÓN

La localización y re-apropiación del éxito nacional "Shima-Uta" por parte de los nikkei y uchinanchu de Argentina, fue resultado, creo yo, de la importancia que cobró la canción como espacio y herramienta sonora. Como espacio, "Shima-Uta" forjó un punto de encuentro para los japoneses y okinawense-argentinos, abriéndoles un lugar en la sociedad Argentina al congregarlos como audiencia, generando cierto nivel de cohesión interna a través de la articulación temporal de este espacio en su performance, y ofreciéndoles un terreno para la experimentación y la expresión simultánea de su identidad individual, colectiva, inter-generacional, y multi-local. Como herramienta, la canción sirvió para resistir la homogeneización visual de sus cuerpos en la esfera pública nacional, gracias a la polivalencia sonora de "Shima-Uta", y a su percepción a nivel nacional como algo simultáneamente argentino, japonés y okinawense. El performance y los sonidos de "Shima-Uta" le permitieron a los uchinanchu y nikkei-argentinos vivir sus cuerpos en Argentina fuera de estereotipos y de asociaciones fenotípicas forzadas al menos durante los aproximadamente seis minutos de duración de la canción. La localización y re-apropiación de "Shima-Uta" por parte de éstas comunidades se llevó a cabo de diversas formas aunque todas de ellas coincidieron en un cambio de rol de escuchas pasivos a participes activos, por parte de los nikkei y uchinanchu-argentinos. El ejemplo más claro y a mayor escala que ejemplifica este cambio tuvo lugar el 30 de Agosto del 2008, en el marco de la celebración del Centenario de la Inmigración Okinawense en Argentina.<sup>9</sup> En este performance, llevado a cabo en la Avenida de Mayo, eje cívico de la ciudad de Buenos Aires, "Shima-Uta" fue interpretada por una multitud de jóvenes uchinanchu como parte de su adaptación de la danza ryukyana conocida como *Eisaa*. Esta danza, aunque asociada en Japón, Okinawa, y la diáspora Okinawense con la identidad ryukyana, en Argentina, desconocida por la mayoría, pudo ser representada con relación a dicho lugar y a dicha identidad, gracias a su performance al ritmo de "Shima-Uta". En Londrina, Brasil, la Celebración del Centenario de la Inmigración Okinawense a ese país, dio lugar a una representación de cierta forma paralela, en la que los uchinanchu-brasileños pasaron de receptores a participes activos en el performance de "Shima-Uta" por medio de la danza. "Shima-Uta" pasó pues de la esfera global, a la nacional, y de esta a la local, desapareciendo en los dos primeros casos debido a su efímera existencia como canción pop, pero viviendo entre las comunidades uchinanchu argentinas y brasileras, entre otras, para las cuales se ha convertido en un espacio y una herramienta importantes para la construcción y la expresión de su identidad a nivel individual, colectivo,

---

<sup>9</sup> Varios videos de esta celebración están disponibles en la página Web de Youtube, al igual que los vídeos de la celebración de Londrina, en Brasil, la cual menciono un poco mas adelante.

nacional y transnacional.

## BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN JIMÉNEZ, A. M. (2009): “*Shima-Uta: Of Windows, Mirrors, and the Adventures of a Traveling Song*”. Universidad de California, San Diego, Dissertations & Theses: Full Text [en línea].

ATTUMI, K. (2001). “Ryukyu Islands”, en Provine R. C., Tokumaro Y., y Witzleben J. L. (ed): *Garland Encyclopedia of World Music. East Asia: China, Japan, and Korea*, 7, 789-796.

CASERO, ALFREDO (2002). *Casaerius*. Epic Japan.

GILLAN, M. (2008) “Treasures of the Island People: Tradition and Modernity in Yaeyaman Pop Music”. *Asian Music*, 39 (1), 42.

HAYWARD, P. Y KUWAHARA, S. (2007). “Retaining Shima in Shima Uta: Music as Mnemonic Expression of Heritage in Contemporary Kakeroma”. *Third International Small Island Cultures Conference*, Junio 29 a Julio 2, Prince Edward Island, Canadá

JOHNSON, H. (2006). Eisaa, Identity Construction and the Recontextualization of Traditional Performing Arts. *Second International Small Island Cultures Conference*, Febrero 9 al 13, Norfolk Islands.

KORIYAMA, N. (2001). “Amami Island Folk Song: An Introduction”. *Amami Shimauta* [en línea] <http://www.homepage2.nifty.com> [consulta: 13 de marzo de 2009].

POTTER, J. (2001). *The Power of Okinawa: Roots Music from the Ryukyus*. Kobe, Japón, S.U. Press.

ROBERSON, J. E. (2003) “Uchinaa Pop. Place and Identity in Contemporary Okinawan Popular Music”. Hein, L. E. y Selden, M. (ed): *Islands of Discontent*. Lanham, Md, Rowman and Littlefield.

TAKESHITA, K. (1996). *Japan Folk Songs from Amami*. Japón, Victor Entertainment.

THE BOOM (1992). *Shishunki*. Japón, Sony Music Japan.

THE BOOM (2002). *Okinawa*. Japón, Emi Music Japan.

THOMPSON, R. (2001). “The Ryukyus”. *Oxford Music Dictionary* [en línea]. <http://www.oxfordmusiconline.com> [consulta: 11 de enero de 2009].

UCHIDA, R. (1989). *Okinawa no Kayou to Ongaku*. Japón, Daiichi Shobou.



---

 CAPÍTULO 8. UN ARTISTA JAPONÉS DEL PERIODO MEIJI (1868-1912).

OGATA GEKKŌ (1859-1920) EN LAS COLECCIONES DE ZARAGOZA

*David Almazán Tomás*

Universidad de Zaragoza

## RESUMEN

El artista japonés Ogata Gekkō (1859-1920) representa a la última generación del *ukiyo-e* en el convulso y atractivo panorama del periodo Meiji. Gekkō tuvo que adaptarse a los nuevos gustos y temas de la época. No obstante, fue un artista que recuperó la nostalgia por los valores estéticos tradicionales frente al avance del proceso de occidentalización. Así se aprecia en sus trabajos sobre mujeres hermosas y costumbres tradicionales. A partir de un conjunto de obras de colecciones de Zaragoza planteamos en este texto una interpretación de la variada obra de Gekkō en su contexto artístico.

## 1. APUNTES BIOGRÁFICOS Y FORTUNA CRÍTICA

Tai Masanosuke 田井正之助, quien después sería conocido por el nombre de Ogata Gekkō<sup>1</sup> 尾形月耕, nació el día 15 del mes noveno del año 6 de la era Ansei 安政, esto es el 10 de octubre de 1859, en el distrito de Kyōbashi 京橋 de Edo 江戸, antiguo nombre de la capital Tokio, apenas cinco años después de que el comodoro norteamericano Matthew C. Perry (1804-1858) hubiera obligado al shogunato Tokugawa a abandonar su política de aislamiento. Su infancia transcurrió entre las disputas internas que elevaron al emperador Mutsuhito como jefe de estado, en el fructífero periodo Meiji 明治 (1868-1912), que supuso para Japón su apertura al exterior y su vertiginosa modernización y occidentalización. Huérfano de niño, fue adoptado por una familia con tradición artística. Esta familia tenía como ilustre antepasado a Ogata Kōrin 尾形光琳 (1658-1716), el gran artista de la escuela Rimpa 琳派. La clasificación de Gekkō en el panorama de la pintura de la era Meiji presenta algunas particularidades. Él mismo se consideraba un artista del *ukiyo-e* 浮世絵 y fue uno de los artistas más destacados de la estampa japonesa desde la década de los 90 del siglo XIX. En cierto sentido podemos considerar a Gekkō como un artista autodidacta, en el sentido de que su formación no se ajustó a la de un pintor de *ukiyo-e*. El editor Muratani Shinhachi le ayudó en sus inicios y le encontró trabajo en la revista *Azuma shinshi*. En algunos aspectos los críticos lo

---

1 Además del nombre de Gekkō, recurrió a lo largo de su carrera a varios nombres artísticos Kagyōsai, Meikyōsai, Nen'yū y Rōsai.

han considerado un discípulo de Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1892), uno de los protagonistas absolutos del *ukiyo-e* del periodo Meiji en el siglo XIX<sup>2</sup>. Aunque aparentemente el estilo violento, expresivo, agitado e, incluso, enloquecido de Yoshitoshi es muy diferente del de Gekkō, tranquilo y reposado, hay algunas obras maestras del primero que claramente sirvieron de orientación al segundo. El vínculo de Yoshitoshi y Gekkō tiene como figura clave al artista Tsukioka Kogyo, reconocido artista de escenas de teatro Noh 能, que fue discípulo de ambos. Por otra parte, en la obra de Gekkō se aprecia un conocimiento de la historia de la pintura japonesa y la huella de delicados artistas como Tani Bunchō 谷文晁 (1763-1840), autor paisajes de la tradición culta china *bunjin* 文人 y de elegantes libros ilustrados *e-bon* 絵本 sobre temas paisajísticos. También, el influjo del pintor realista Maruyama Ōkyo 円山応挙 (1733-1795), cuyo estilo se prolongó con el desarrollo de la escuela Shijō 四条, ha de considerarse como una de las fuentes de Gekkō para reorientar el *ukiyo-e*. En este sentido, Ogata Gekkō fue uno de los artífices de la reactivación del arte japonés y participó activamente en la creación de varias asociaciones. En la balanza entre el arte conservador y las nuevas corrientes artísticas importadas, las asociaciones a las que perteneció han de considerarse como defensoras de los valores tradicionales, pues Gekkō fue un artista innovador desde dentro de la tradición nacional. Entre las asociaciones a las que perteneció Gekkō figuran la Nihon Bijutsu Kyōkai 日本美術院, creada en 1887, y la Nihon Seinen Kaiga Kyōkai 日本青年絵画協会, destinada a los artistas jóvenes, cuya fundación en 1891 fue impulsada por el Okakura Kazukō 岡倉覚三 (1862-1913), gran defensor de la pintura *nibonga* 日本画 en la línea iniciada por Ernst Fenollosa (1853-1908). También formó parte de la Nihon Geijutsuin 日本芸術院, que era la Academia Nacional de Artes, que organizaba, desde 1907, el Salón de pintura más importante, el Bunten 文展. Fuera de su país, Gekkō tuvo una destacada proyección, gracias a los esfuerzos del Japón Meiji por presentarse como una nación moderna y cultivada en las principales exposiciones internacionales. De este modo, fue uno de los artistas japoneses contemporáneos más valorados en su tiempo, como demuestran los galardones obtenidos en certámenes internacionales. En Estados Unidos adquirió un gran prestigio por la concesión de la medalla de oro a su serie de grabados *Cien vistas del monte Fuji* en la Exposición mundial de San Luis del año 1904. En su estilo, Gekkō siguió la senda de otras exitosas series sobre el monte Fuji de artistas anteriores como Katsushika Hokusai 葛飾 北斎 (1760-

---

2 El público de nuestro país ha podido recientemente disfrutar de la obra de este artista gracias a la magnífica exposición Yoshitoshi y su escuela, organizada en 2009 por Blas Sierra de la Calle, director del Museo de Arte Oriental del Real Colegio de los PP. Agustinos de Valladolid. En dicha exposición se presentaron grabados de los siguientes artistas, considerados discípulos de Yoshitoshi: Mizuno Toshikata, Migita Toshihide, Tsukioka Kogyo, Yamazaki Toshinobu, Narazawa Toshiaki, Goto Toshikage. No incluye a Ogata Gekkō.

1849) o Andō Hiroshige 安藤広重 (1797-1858). Además, expuso en la Exposición de Chicago de 1893, la Exposición Universal de París de 1900 y la Exposición Anglo-japonesa de Londres 1910. No obstante, a pesar del reconocimiento que tuvo durante su carrera, lo cierto es que un balance de su fortuna crítica a lo largo del siglo XX nos lleva a afirmar que, como casi todos los artistas de la era Meiji (1868-1912) ha sido tradicionalmente relegado a un segundo plano como también ha pasado con otros artistas como Yoshitoshi, Kunichika y Chikanobu. Con ellos ya se ha producido un punto de inflexión y hoy figuran entre los grandes maestros del arte japonés<sup>3</sup> y en la actualidad se está revalorizando la figura de Ogata Gekkō.

La producción de Gekkō es muy variada y sobrepasa el ámbito de la estampa japonesa, pues también trabajó como pintor, como decorador de lacas y cerámicas<sup>4</sup>, así como ilustrador de libros y dibujante de periódicos. Estas últimas tareas, la de ilustrador de todo tipo de publicaciones, fue un complemento laboral para la mayoría de los artistas del momento, que no podían dedicarse en exclusiva a las estampas *ukiyo-e* por su declive comercial. Las estampas de Gekkō anticipan el estilo depurado que tendrá una parte de la estampa japonesa del siglo XX, caracterizada por la elegancia del colorido, las tintas acuosas casi al modo de acuarela por el empleo de la técnica *sashiage* y la definición del dibujo. Casi todos los efectos del *ukiyo-e* tradicional, como el color llamativo, la composición impactante en busca de la profundidad de diagonales marcadas o la superposición de grandes superficies de color plano, fueron abandonadas por Gekkō. También cambiaron los temas o la manera de tratarlos, pues hubieron de adaptarse a la hueva situación histórica, social y cultural. Así, temas populares del *ukiyo-e* como el teatro *kabuki* 歌舞伎, que otros artistas intentaron actualizar, son raros en Gekkō, quien sobresale sin embargo en el género de las *bijin* 美人 (mujeres hermosas), que supo envolver en una apariencia sumamente elegante y delicada. Asimismo, en época de conflictos bélicos, como la Guerra Sino-japonesa de los años 1894 y 1895, Gekkō realizó algunas estampas sobre las victorias bélicas japonesas, que eran éxitos de ventas. En cierto modo, la obra de Gekkō, como la de otros artistas de la época, nos muestran cómo los valores tradicionales quedaron muchas

---

3 En el caso de Ogata Gekkō, o también de su contemporáneo Mizuno Toshikata, todavía es necesario realizar una labor de recuperación, que hemos emprendido ya en algunas ocasiones, si bien consideramos que no ocupan el lugar preminente que debieran como los últimos grandes maestros del *ukiyo-e*. En nuestra opinión, el próximo centenario del final del periodo Meiji en 2012 va a ser una fecha clave en la que las instituciones artísticas con fondos de arte Meiji van a recuperar y dedicar amplias exposiciones a una generación de artistas de una calidad extraordinaria.

4 La decoración de objetos artesanales, si bien también fue un refugio económico para muchos artistas, hemos de relacionarla también con el referente de Ogata Kōrin, impulsor de uno de los estilos nacionales de mayor personalidad y de una tradición de creación de bellos objetos mediante la colaboración de artistas y artesanos.

veces reflejados en el ámbito de la representación de la mujer, mientras que el moderno soldado nipón encarnó la modernización del Imperio del Sol Naciente. Por otra parte, el nacionalismo que se expandió por el Japón Meiji a causa de la política exterior imperialista y, también, a causa del culto a la figura del emperador fue un factor para que resurgieran en la estampa *ukiyo-e* temas relacionados con el glorioso pasado de la nación, cuyos personajes más heroicos y leales fueron recuperados como ejemplo social para el moderno Japón. Gekkō realizó varios de estos trabajos, algunos inspirados por el nuevo nacionalismo y otros continuadores de esta misma tradición en el *ukiyo-e* del periodo Edo, como los 47 leales del drama *Kanadehon Chūshingura*, por poner un ejemplo conocido. En las escenas mitológicas e históricas, en ocasiones presentadas con un gran sentido narrativo y siempre con una gran claridad compositiva, se aprecia sobremanera la influencia del pintor Kikuchi Yōsai 菊池容齋 (1781-1878), quien, a parte de una extensa producción pictórica, publicó también varios libros de dibujos que sirvieron a Gekkō de modelo. Otra de las claves temáticas de la obra de Gekkō es su interés por el paisaje, como género autónomo y, además, como ambientación para escenas de *bijin*. Asimismo, también este artista practicó el género de flores y pájaros *kachōga* 花鳥画, en que que mostró un gran manejo del dibujo, en una línea que en parte seguía el camino trazado anteriormente por el artista Shibata Zeshin 柴田是真 (1807-1891), último gran representante de la escuela Shijō. Durante su vida fue testigo de grandes cambios artísticos en el arte japonés, como el proceso de occidentalización. También fue testigo del ambiente bélico, con la Guerra Sino-japonesa (1894-1895), que vivió activamente con 25 años, y la Guerra Ruso-japonesa (1904-1905). También en el mundo de las artes gráficas fueron tiempos complicados, pues comenzaron a tener ya una supremacía en esta industria los nuevos sistemas de reproducción litográfica y fotomecánica, frente a los artesanales sistemas mediante xilografía.

Desde una exposición cronológica de su aportaciones artísticas, sus primeras obras de la década de los 80, realizadas cuando tiene una edad que rondan los 22 años, presentan todavía un estilo indefinido y, en ciertos aspectos, semejante al de las obras de temas históricos<sup>5</sup> de la escuela de Yoshitoshi. Tras la Restauración Meiji del año 1868, a pesar del derrocamiento del shogunato de los Tokugawa y la abolición de la casta guerrera de los samuráis, los temas históricos y las hazañas bélicas de antaño siguieron siendo populares y finalmente quedaron ligados al espíritu militarista y nacionalista. La propaganda imperial hizo que se pusieran de moda las estampas sobre los

---

5 Es el caso de un tríptico de un combate entre un guerrero y un monje fechado en 1882, o de la serie *Taikōki* 太閤記 de formato medio *chuban* sobre doce episodios de la vida del shogun Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537-1598), uno de los protagonistas de la unificación de Japón.

antiguos emperadores<sup>6</sup> y los guerreros<sup>7</sup> que habían luchado a favor de algún emperador o los que se enfrentaron a la familia Tokugawa, representantes del anterior régimen. Paralelamente, nuevas figuras políticas aparecieron en escena con un marcado carácter propagandístico, sobre todo la figura del propio emperador Meiji, el cual era presentado como el máximo responsable de todos los logros del moderno Japón<sup>8</sup>. Fue especialmente desde la Guerra Sino-japonesa (1894-1895) cuando estas imágenes del emperador son más abundantes. Antes de esta contienda, Gekkō había demostrado ser un artista capaz de afrontar grandes series con un estilo propio desarrollado tras asimilar la obra de Kikuchi Yōsai. Este es el caso de la gran serie de temas mitológicos e históricos *Gekkō Zuibitsu* (1886-1899) 月耕随筆 o *Ensayos de Gekkō*, que editó Takegawa Takejirō. En esta década de los 80 realizó algunos proyectos de ilustración de libros con el gran artista y versátil ilustrador Kobayashi Eitaku 小林永濯 (1843-1890), como *Nibon meisbo zukai* y *Nibon meikei zukai*, editados en 1888, que recogían respectivamente los lugares y personajes famosos del momento. Entrada esta década de los 90 es cuando Gekkō alcanza su madurez artística, con cierta influencia de Yoshitoshi muy depurada y una marcada orientación hacia el tratamiento del paisaje de la escuela Shijō. En el género *bijin* se encuentran los mayores logros, siendo un precedente destacable para sus series posteriores las catorce ilustraciones que realizó para embellecer el libro *The floral art of Japan* (1899) del arquitecto británico Josiah Conder (1852-1920). En nuestra opinión las mejores obras de Gekkō fueron publicadas por el editor Matsuki Heikichi 松木平吉. Entre 1892 y 1899 realizó su representativa serie, de 36 estampas, *Modas y costumbres femeninas* o *Fujin jūzokuzukushi* 婦人風俗尽, en las cuales recoge con nostalgia la bella elegancia y encantadora delicadeza de la mujer tradicional japonesa. Gekkō también se muestra magistralmente delicado en Mujeres hermosas y flores *Bijin Hana Kurabe* 美人花競, también editadas por Matsuki Heikichi, entre 1887 y 1899. Otro valorado proyecto con este editor fueron los 12 trípticos que componen *Colección de mujeres bellas en lugares famosos* o *Bijin Meisbo Awase* 美人名所合, 1895-

6 Como Go-Daigo 後醍醐 (1288-1339), quien en el siglo XIV luchó por recuperar el poder ejecutivo en manos de los shogunes. Un extraordinario tríptico de Gekkō del año 1892 tuvo este tema.

7 Este fue el caso del tríptico que Gekkō realizó en 1884 para el editor Komiyama Shohei sobre el famoso guerrero Yukimura 幸村 (1567-1615) o el de Tadanobu, el leal guerrero de Yoshitsune 義経 (1159-1189) perseguido por su hermano Minamoto Yoritomo 源頼朝 (1147-1199), el primer shogun del periodo Kamakura (1185-1333).

8 Gekkō se identificaba con la política de modernización emprendida por el emperador Meiji, como se aprecia en su tríptico de 1884 *Previsión para el año 1890*, *Nijūsannen no mirai* 二十三年の未来記. En este sentido, realizó varios trípticos de temática imperial. En 1884, representó al emperador en la felicitación a un campeón o *yokozauna* 横綱 de lucha *sumo* 相撲, un deporte nacional vinculado con la religión del sintoísmo o shintō 神道. La etiqueta y uniforme occidental, con carruajes y edificios también de tipo europeo, fueron la forma habitual de presentar al emperador y los dirigentes de su gobierno, en un ambiente de admiración popular, como la que encontramos en el tríptico *Generalísimo* o *Daigensui* 大元帥 de 1885.

1902. Esta última serie está impresa con un gran cuidado, destinada a un público que valora los matices en el colorido, los efectos de relieve y la aplicación de reflejos metálicos<sup>9</sup>. Realizada entre 1892 y 1898, con las mismas características editoriales para el mismo editor, la serie de 31 estampas *Flores del Japón Nibon hana zue* 日本花圖繪 es una atractiva combinación de su talento para el género *bijin* con el de las historias sobre personajes de la historia de Japón, en una atmósfera paisajística optimista y primaveral y con un estilo que remite en algunas estampas a una reinterpretación de la antigua pintura nacional *yamato-e* 大和絵. Entre 1892 y 1893, Gekkō realizó otra serie sobresaliente, *Genji gojūyonjō* 源氏五十四帖, en la que Gekkō ilustró los 54 capítulos de las historias amorosas del príncipe Genji<sup>10</sup> de la célebre novela de Murakami Shikibu *Genji Monogatari* 源氏物, escrita en torno al año 1000. En 1891, emprendió, para el editor Takegawa Risaburo, un proyecto para emular la magnífica serie de Yoshitoshi *Cien aspectos de la luna* 月百姿. Por otra parte, también presentan una edición impecable los surimono 摺物 realizados en 1894. Este año y el siguiente son importantes en su biografía artística por su participación en estampas de guerra<sup>11</sup> o *senjō-e*. Las victorias y los héroes de la esta guerra fueron comerciadas en estampas sueltas y trípticos, que en el caso de Gekkō, y a diferencia de otros, aparte del interés histórico también destacan por sus méritos artísticos. Como en el caso de las escenas del Japón tradicional, las escenas bélicas también interesaban al público occidental y en algunas series, algo poco habitual, se explicaba el contenido en japonés e inglés. Fue el caso de *Seishin bidan meisbokan* 征清美談名譽艦 editada por Yokohama Ryōhachi en 1895. Una década espúes, la producción de este tipo de estampas en la Guerra Ruso-japonesa (1904-1905) fue cuantitativamente inferior, por el desarrollo de las reproducciones fotográficas y fotomecánicas. Después de la guerra se aprovechó la euforia de la victoria para relanzar temas sobre el valor sin límite de los guerreros japoneses de antaño. De todas las estampas de este tipo, las

9 En el planeamiento puede considerarse como un precedente de este trabajo otra serie menor del artista, titulada *Doce meses de Ukiyo* o *Ukiyo Jūnigetsu* 浮世十二月, completada en 1890.

10 El Museo de Arte Oriental de Valladolid expone el grabado de esta serie que muestra al “Príncipe Genji visitando a la dama Hana Chiru Sato”. Recientemente, del 15 de enero al 14 de febrero de 2010, el coleccionista de *ukiyo-e* Emilio Bujalance, catedrático de Matemáticas de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, organizó la exposición *Genji-e: Grabados japoneses sobre el príncipe Genji* en la Biblioteca Central de dicha universidad. La exposición consistió en la exhibición de veinte estampas firmadas por varios artistas de la escuela Utawaga, como Kunisada (1786-1865), Kuniyoshi (1797-1861), Kunisada II (1823-1880), Hiroshige II (1823-1880) y Yoshiiku (1833-1904) y cuatro estampas de Ogata Gekkō, pertenecientes a la serie que comentamos más adelante por estar representada en una colección particular de Zaragoza. El artista ya abordado esta temática, en 1886, en su versión popular en clave de parodia del *Genji rústico* o *Inaka Genji* 田舎源氏.

11 Para una introducción a este género bélico y un comentario sobre su escasa presencia en las colecciones de los museos españoles cito en la Bibliografía un reciente estudio presentado recientemente por el autor con el título “Del samurái al acorazado. Evolución de la imagen de la guerra en el Japón Meiji (1868-1912)”.

más destacadas fueron nuevamente las realizadas para el editor Matsuki Heikichi entre 1895 y 1903 *Gishi shijūshichi zu* 義士四十七図, sobre la famosa historia de los 47 leales del drama *Kanadehon Chūshingura*. El dinamismo compositivo, sentido narrativo y calidad del dibujo hacen de esta obra una de las más atractivas del artista. Entre ambas guerras también volvió a otros temas tradicionales, como el teatro *bunraku*, y estilos tradicionales, como se aprecia en la serie *Bijutsu Gachō* 美術画 de 1898 o *Gekkō Gabo* 月耕画圃 de 1899, pero sobre todo en los paisajes<sup>12</sup> de su premiada serie de *Cien vistas del monte Fuji, Fuji hyakkei*, de 1900. A lo largo del siglo XX el mercado de estampas decayó. Ante esta situación los artistas se centraron en obras elaboradas y cuidadosamente editadas para un público exigente. En la primera década del siglo, el pequeño formato cuadrado de los *shishikiban* sustituyó a la tradición del encargo de los *surimono* de antaño. Por otra parte, el contexto editorial obligó a buscar nuevas formas de difusión de las estampas. Una fórmula fue el frontistipio o *kuchi-e* 口絵 para ilustrar populares novelas de ficción. Al igual que Gekkō, muchos artistas de su generación<sup>13</sup> comenzaron a realizar este tipo de encargos, que sólo en épocas recientes estamos valorando como obras de arte<sup>14</sup> y que el pasado año han sido objeto de una exposición específica en nuestro país<sup>15</sup>. A través de estos *kuchi-e*, Gekkō modernizó su delicado estilo de mujeres hermosas hacia lo que después fue el movimiento de revitalización de la estampa tradicional japonesa *Shin hanga* 新版画 o *Nueva estampa*. Ogata Gekkō murió en el año 9 de la era Taishō, el 1 de octubre de 1920, a los sesenta años.

## 2. OGATA GEKKŌ EN LAS COLECCIONES ZARAGOZANAS

Para abordar el tema de la presencia de Gekkō en las colecciones españolas es necesario hacer algunas puntualizaciones sobre el propio desarrollo del coleccionismo en nuestro país y la propia valoración de Gekkō, y

12 Aunque consideramos que Gekkō es mejor pintor de figuras que paisajista, es necesario reseñar que en 1901 hizo una insulsa serie sobre *Lugares de éxito en la capital* o *Tokyo meishō* 東京名勝 y, en una de sus producciones tardías, ya en 1917, ofreció otra serie de *15 vistas de Tokio*.

13 Entre los artistas que diseñaron este tipo de estampas destacaron: Watanabe Seitei, Takeuchi Keishū, Tomioka Eisen, Suzuki Kason, Mishima Shōsō, Kajita Hanko, Kaburaki Kiyokata, Hirezaki Eihō, Ikeda Shōen, Terasaki Kōgyō y Mizuno Toshikata.

14 En ese sentido tiene un carácter pionero el estudio sobre *Woodblock Kuchi-e prints: reflections of Meiji culture* de Helen Merritt y Nanako Yamada de 2000, que ha impulsado posteriores estudios y ha fomentado el coleccionismo de este formato específico.

15 Nos referimos a la organizada en el Centro Cultural Hispano Japonés de la Universidad de Salamanca con los fondos del Museo de Arte Oriental de Salamanca: Colección Pilar Coomonte y Nicolás Gless, que se desarrolló del 8 al 30 de octubre de 2009 bajo el título *Kuchi-e: grabados y literatura en el Japón Meiji*. Once artistas, incluido Gekkō, estuvieron representados en la muestra. No se editó catálogo.

en general de los últimos maestros del *ukiyo-e* del periodo Meiji. Como ya hemos avanzado al esbozar la fortuna crítica de Gekkō, sólo en las últimas décadas puede hablarse de una recuperación de la figura del artista, injustamente valorado hasta entonces por los coleccionistas de *ukiyo-e*. La primera etapa de introducción de los gustos por el *ukiyo-e* en Occidente, durante el fenómeno del Japonismo, fueron anteriores a los trabajos de Gekkō. Por otra parte, si bien en su época alcanzó un gran éxito como artista, después de su muerte cayó en cierto olvido. Por esta razón son pocas las colecciones antiguas, como las de los museos nacionales, con abundancia de obras de Gekkō, mientras que en las colecciones más recientes, las de las últimas décadas, los artistas de la era Meiji son más frecuentes, en parte por el menor precio de las obras de artistas de los siglos XVII y XVIII y, también, por el interés que ahora despierta el arte de este interesante periodo. En este sentido, una gran cantidad de estampas del periodo Meiji se han incorporado recientemente al panorama de museos públicos o privados. No obstante, la presencia de Gekkō sigue siendo muy minoritaria, siendo prácticamente los únicos centros con algunas obras de este artista el Museo de Zaragoza y los dos museos especializados de Castilla León, esto es, el Museo de Arte Oriental de los PP. Agustinos de Valladolid, que dirige Blas Sierra de la Calle, y el recientemente creado Museo de Arte Oriental de Salamanca, que dirigen los coleccionistas de sus fondos, Pilar Coomente y Nicolás Gless. Respecto al Museo de Zaragoza, es necesario indicar que todos los fondos sobre arte del Extremo Oriente son una adquisición reciente, pues la colección de Federico Torralba Soriano y Antonio Fortún Paesa llegó a este museo gracias al pacto sucesorio del profesor Torralba con el Gobierno de Aragón, mediante el cual, también, se creó la Fundación Torralba-Fortún. En esta colección, Gekkō está representado por una importante serie completa titulada *Bijin meisbo awase*, con doce trípticos encuadernados y, además, por una pequeña estampa suelta de formato *shishikiban* con un tema campestre. Siguiendo el camino marcado por el profesor Torralba hay también en Aragón otras importantes colecciones de estampas japonesas en el ámbito privado, en una de las cuales, especializada en arte del periodo Meiji, hemos localizado algunas interesantes estampas de Gekkō: una de la serie *Fujin jūzokuzukushi*, seis de la serie *Nibon hana zue*, una de la serie *Genji gojūyon jō*, un tríptico de la Guerra Sino-japonesa y un frontispicio o *kuchi-e* de una novela.



2.1. COLECCIÓN DE MUJERES BELLAS EN LUGARES FAMOSOS, *Bijin Meisho Awase*. SERIE COMPLETA



El Museo de Zaragoza, que alberga el legado de la colección de arte oriental de Federico Torralba, tiene entre sus fondos una serie completa con uno de los trabajos más destacados de Ogata Gekkō. Nos referimos a la serie de doce trípticos titulada *Colección de mujeres bellas en lugares famosos* o *Bijin Meisho Awase* 美人名所合, editada por Matsuki Heikichi 松木平吉 entre los años 1895 y 1902. Están firmadas Gekkō 月耕, con sello rojo con el nombre del artista. La obra, que en su conjunto tiene el número de registro 2002.5.0890, se conserva en un perfecto estado gracias a su encuadernación, con todos los trípticos montados y dispuestos en acordeón o sistema *oribon*. En la parte interior de la cubierta, una etiqueta, escrita en japonés e inglés, identifica al editor y la dirección de su establecimiento. El alargado formato de cada tríptico, de 37.9 cm. por 75.2 cm. permite al artista recrearse en los bellos paisajes que aparecen en cada una de las escenas, que siguen el ciclo estacional. El nombre de la serie 美人名所合 y un subtítulo que describe cada tríptico aparecen en un cartucho en la estampa de la derecha. En todas las obras aparecen un pequeño grupo de mujeres hermosas *bijin* 美人 vestidas con kimonos tradicionales. En cada tríptico, las bellas niponas aparecen realizando actividades muy diversas relativas al ocio y la contemplación del entorno natural, que se corresponden con lugares célebres de la capital Tokio y de otras partes del país. En la serie, el artista alaba la gran belleza de los ciruelos bajo la nieve en Kameido (亀戸臥龍梅, 1895); las blancas flores de cerezo en Tōdai mientras unos niños juegan (東台の桜花, 1896); las glicinas del santuario de Kameido (亀戸の藤, 1897); la pesca de carpas en el río Tonegawa (利根川鯉漁, 1897); los lirios de Horikiri (堀切の菖蒲, 1896); las flores de ipomea en Iriya (入谷の朝顔, 1901); la ermita de Bashō en Sekiguchi

(関口芭蕉庵, 1898); las lesperezas del templo de Ryūganji en Kameido (亀戸龍眼寺の萩, 1895); las siete flores de Otoño en el parque Hyakka-en (墨田河百花園七草, 1897); los otoñales crisantemos (菊); el río Takigawa entre el rojo otoñal del *momiji* de los arcos (滝の川の紅葉, 1896 y 1902), que reproducimos; y un pato en un paisaje nevado a orillas del río Sumida (墨堤の雪鳥, 1900). Todas las estampas presentan una edición muy cuidada, con los típicos colores acuosos de Gekkō y con efectos lujosos, como la aplicación de laca y de pigmentos metálicos. Esta obra fue expuesta recientemente en Zaragoza, en 2008, en la exposición *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos*.

## 2.2. MODAS Y COSTUMBRES FEMENINAS, *FUJIN FŪZOKUZUKUSHI*. ESTAMPA CHADŌ, EL CAMINO DEL TÉ

La serie *Fujin fūzokuzukushi* 婦人風俗尽, que traducimos como *Modas y costumbres femeninas*, es sin lugar a dudas una de las más bellas y representativas muestras del arte de Ogata Gekkō, en un estilo elegante, refinado, nostálgico e innovador, que caracteriza a la última generación de maestros del *ukiyo-e*. La serie está compuesta por 36 estampas y fue editada por Matsuki Heikichi 松木平吉 entre 1892 y 1899. Consiste en una selección de escenas tradicionales protagonizadas por una mujer o un pequeño grupo de mujeres, siempre ataviadas con kimonos y en una atmósfera apacible y jovial. Las actividades femeninas son muy variadas: la ceremonia del té, los arreglos florales, la interpretación de instrumentos musicales, las danzas, la asistencia al teatro noh, la participación en festivales, el peinado, la contemplación de la naturaleza en todas sus estaciones, etc. Una estampa de la serie *Fujin fūzokuzukushi* forma parte de la colección privada de Zaragoza. Se trata de la titula *Chadō*, esto es “el camino del té”. Esta fechada en 1897 y firmada 月耕, con sello cuadrado rojo. La escena nos muestra a tres atractivas damas que han atravesado un pequeño jardín que rodea la casa de té. El jardín, delimitado por un cercado de cañas de bambú, crea un ambiente silencioso y tranquilo. El jardín *chaniva* 茶庭, exhibe una gran linterna de piedra, o *ishidoro* 石灯籠, y tiene un camino de grandes piedras, o *roji* 露地, que discurre hacia la casa del té, o *chashitsu* 茶室. Para simbolizar el igualitarismo de la ceremonia del té, la



pequeña puerta de la casa obliga a todos a inclinarse para entrar. El mismo tema de la estampa y su extraordinario dibujo y colorido han hecho que esta obra sea una de las más reconocidas de Gekkō. La serie recuerda en sus planteamientos a otras contemporáneas, como la realizada por el gran artista Mizuno Toshikata 水野年方 (1866-1908) con el título *Sanyūrokkasen* 三十六佳撰. Así podemos comprobarlo con la correspondiente a *Cha no yu* 茶の湯, perteneciente también a esta colección privada, la cual se expuso junto al anterior tríptico en la citada exposición *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos*.

### 2.3. FLORES DEL JAPÓN, *NIHON HANA ZUE*. SEIS ESTAMPAS

También Matsuki Heikichi 松木平吉 fue el editor de otra interesante serie de estampas en formato *ōban* vertical, individuales, que Gekkō realizó entre 1892 y 1898, con el título *Nihon hana zue* 日本花圖繪, que traducimos como *Flores del Japón*, aclarando que estas alabras aluden a los paisajes floridos que acompañan a cada escena y, asimismo, a los episodios gloriosos de la historia y las leyendas del Japón. Esta serie presenta algunas características lujosas en la impresión, como el empleo de pigmentos metálicos. Imitando el esplendor de la antigua pintura nacional *yamato-e* 大和絵, las escenas están enmarcadas en estilizadas nubes y los tonos, en general, son coloristas y alegres. Un cartucho rojo repite el nombre de la serie en cada estampa, mientras que otro blanco anexo especifica el título de la estampa. En la colección privada de Zaragoza se conservan 6 estampas, de las 31 totales que componen *Nihon hana zue*, y que

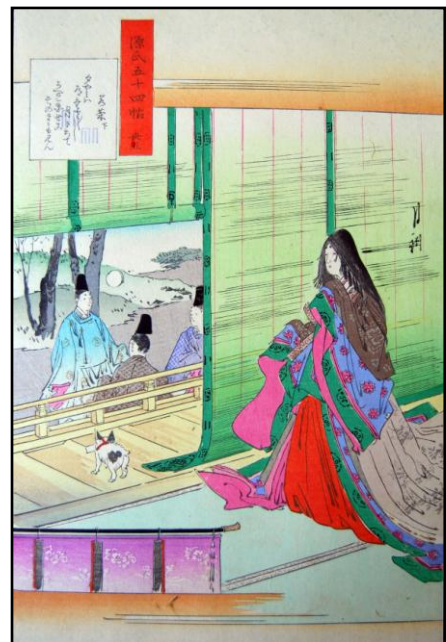


describimos brevemente. Ilustramos la primera, de 1898, firmada por Gekkō 月耕, con sello rojo cuadrado 尾形月耕. Se titula *Sakura no shi Kojima Takanori* 桜ノ時児島高德 y su tema es una anécdota pseudohistórica de la crónica épica del siglo XIV *Taiheiki* 太平記 que narra el episodio en el que el leal Kojima Takanori escribe, sobre el tronco de un cerezo, un poema en apoyo al emperador Go-Daigo 後醍醐 (1288-1339), quien intentaba recuperar el poder frente a los shogunes de Kamakura. La lucha por la causa imperial se convirtió en uno de los argumentos favorecidos en el arte del periodo Meiji. Por otra parte, la estampa *Sakura byōbu* 桜屏風 秀吉より光秀に贈る se publicó en 1897 y está firmada por Gekkō 月耕, con sello rojo cuadrado *setsuhyaku* 雪客.

Nos presenta, entre floridos biombos, al traidor Akechi Mitsuhide 明智光秀 (1528-1582), culpable de la muerte del señor Oda Nobunaga 織田信長 (1534-1582), y a Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598), su sucesor en la unificación de Japón. La misma firma y sello presentan las dos siguientes estampas. En *Sakuramachi Chūnagon* 櫻町中納言, aparece el consejero del gobierno Fujiwara *Shigenori* 藤原茂範 (1135-1187), llamado “el consejero de la ciudad de los cerezos”, por su sensibilidad hacia la floración de estos árboles, especialmente los del monte Yoshino. Por otra parte, en *Mizukawa no sakura Otama gaikemon* 水際の桜お玉が池故事, vemos una escena campestre bajo un gran cerezo en flor, en la que aparece una dama preparando un tentempié ante dos hombres. La siguiente estampa, *Kansho no hanami* 官女の花見, muestra un carruaje del que se han apeado un grupo de damas de la corte para disfrutar de la floración del cerezo. Está firmada Gekkō 月耕, con sello redondo rojo. La última obra de esta serie en la colección de Zaragoza, firmada Gekkō 月耕 y con sello cuadrado rojo, presenta una temática poco frecuente en el grabado *ukiyo-e*, pero que tendrá un gran desarrollo gracias a los posteriores trabajos de Tsukioka Kogyo 月岡耕漁 (1869-1927), discípulo de Ogata Gekkō. La estampa se titula *Hana ni kane Dōjōji* 花に鐘道成寺 en alusión a la gran campana del templo budista Dōjōji, escenario del drama de *nob* homónimo. Hacia esta campana avanza con solemnidad la figura de una misteriosa mujer, en realidad un espíritu que en el drama se convierte en una gran serpiente.

#### 2.4. LOS CINCUENTA Y CUATRO CAPÍTULOS DEL GENJI, *GENJI GOJŪYON JŌ*. ESTAMPA DEL CAPÍTULO 35, WAKANA GE

Una de las series más extensas de Ogata Gekkō estuvo dedicada a ilustrar el clásico de la literatura nipona *Genji Monogatari* 源氏物, escrito por Murakami Shikibu 紫式部 (c. 973 – c. 1025). Como es sabido, esta obra, considerada como la primera novela, presenta la historia del ascenso y declive del príncipe Genji, prototipo del distinguido galán cortesano. La obra describe el selecto ambiente y delicadas costumbres de la aristocracia japonesa del periodo Heian. Aunque lejano en el tiempo y en la estética, lo cierto es que el clasicismo literario de aquella época ha tenido una gran influencia en el arte del *ukiyo-e* y son muchos los artistas que han ilustrado los



54 capítulos que componen la obra literaria. De ello, se desarrolló un subgénero en el *ukiyo-e* denominado *Genji-e* 源氏絵, que se ambientaba en esta obra, en ocasiones en clave de parodia o *mitate* 見立, aunque no en el caso de esta obra que comentamos. Esta serie de Gekkō, que consiste en 54 estampas, en formato *ōban* vertical, una por cada capítulo, fue impresa por el editor Yokoyama Ryōhachi 横山良八, entre el año 1892 y 1893, con el título *Genji gojūyon jō* 源氏五十四帖. Cada estampa tiene una composición parecida, entre nubes doradas se enmarca la escena palaciega, bien en interiores o en interiores con vistas a jardines. En la parte superior de la estampa, bien a la derecha o bien a la izquierda, se dispone un cartucho de color rojo en el que aparece el título de la serie 源氏五十四帖, con el número de la estampa dentro la serie. Al lado, hay un rectángulo en blanco, con superficie trabajada en grabado en seco *kara-zuri*, en el que aparece un texto a modo de título-resumen del capítulo y un *Genji-mon* o emblema de cada capítulo del *Genji*, que identifica gráficamente cada parte del *Genji monogatari*. La imagen aparece firmada con el nombre de Gekkō 月耕 y, en casi todos los casos, su sello en rojo. Ya fuera del margen de impresión de la escena, en un lateral se indicaba, como era habitual en los impresos de la época, la fecha, el editor y la dirección de la editorial. La serie imita el estilo nacional del *yamato-e* propio de los magníficos *e-makimono* que ilustraron por vez primera la novela de *Genji* en el siglo XII. Las escenas están dibujadas a vista de pájaro, con elementos arquitectónicos que marcan las diagonales de la composición. En la colección privada se conserva una única estampa de esta serie, de 1893, concretamente la numerada como 卅五, esto es 35, que corresponde con el episodio titulado 若菜下 o *Wakana ge*, que se traduce como *Brotos primaverales*, en relación con un banquete de verduras tiernas. En realidad, los capítulos 34 y 35 comparten este mismo título, que en las ediciones se distinguen como 上 y 下 (I y II). Estos capítulos son importantes en la novela, pues suponen el punto de inflexión en la trayectoria del príncipe *Genji*, que había alcanzado una posición inmejorable. Varias historias se cruzan en estos capítulos. La escena representada se narra en el capítulo 34 y tiene su desenlace en el siguiente. El emperador retirado Suzaru 朱雀 había pedido a *Genji*, casado ya con Murakami 紫, que tomara como segunda esposa a su joven hija Onna San no Miya 女三宮. El matrimonio con Onna San no Miya fue un fracaso. Un día, por culpa de un accidente provocado por una gatita china, que abre una cortinilla, la inmadura esposa cruzó su mirada con la de Kashiwagi 柏木. En aquel momento, Kashiwagi estaba jugando al *kemari* 蹴鞠, un precedente del fútbol que consistía en pasarse la pelota sin que ésta toque el suelo. Este episodio es el inicio del adulterio de Onna San no Miya, que quedó embarazada de Kashiwagi. En el capítulo 35, el encuentro casual de una carta hizo que *Genji* descubriera la infidelidad. La gatita, que no sólo propició el casual encuentro sino que tuvo una gran importancia en la trama del adulterio,

aparece en la estampa con la carta en su boca, anticipando al espectador el desenlace de este episodio.

## 2.5. TRÍPTICO *SENSŌ-E* SOBRE LA GUERRA SINO-JAPONESA DEL JAPÓN

La Guerra Sino-japonesa (1894-1895) fue un acontecimiento decisivo en la política imperial expansionista del Japón Meiji. La victoria sobre el Celeste Imperio tuvo en toda la prensa internacional una gran difusión y, en Japón, se editaron muchas estampas celebrando los éxitos de la contienda: Las estampas bélicas dedicadas a esta guerra se denominan *Nissin sensō-e* 日清戦争絵 y coinciden cronológicamente con la última etapa de comercialización masiva xilografías, por lo que casi todos los artistas de la última generación del *ukiyo-e* realizaron obras de temática militar. Este tríptico de Ogata Gekkō es representativo de este tipo de estampas por su planteamiento ideológico y compositivo. Los protagonistas de estas estampas *sensō-e* fueron los oficiales y la valiente y disciplinada tropa japonesa en su conjunto, equipada a la occidental; mientras que el enemigo continental apareció, en contraste, casi como un salvaje, con vestimentas exóticas y escasamente equipado. La dinámica composición suele consistir en el enfrentamiento de los dos bandos, mostrando la superioridad nipona, muchas veces recreándose en espectaculares explosiones, con una estética futurista que precede al gusto por los efectos especiales del cine bélico actual. A estas características responde el tríptico, conservado en la colección particular de Zaragoza, fechado en 1905, con firma Gekkō 月耕, acompañada de un sello rojo con este nombre. Tiene unas dimensiones de triple *ōban* 大判, de 36.1 cm. por 72.3 cm. El nombre del editor y el grabador se detallan en el margen de la última estampa del tríptico, esto es, el de la derecha, y se corresponde con Ayabe Hanjirō 綾部半次郎 y Sugiyama 杉山, respectivamente. Con el título de *Sakuma chūshō nigun...* 佐久間中将二軍之兵ヲ率而榮城灣ヲ攻撃ス aparece una escena del combate de infantería y artillería. Se trata del avance de las tropas del teniente general Sakuma Samata 佐久間左馬太 (1844-1915), al mando de la segunda división de infantería, tomando una fortaleza junto a una bahía, en los prolegómenos de la batalla final de Weihaiwei, en China, que se produjo a finales de enero de 1895. La composición de la estampa está articulada en torno a una diagonal, que baja de izquierda a derecha. En la parte de la izquierda aparece el teniente general Sakuma, a caballo, dirigiendo el ataque con un sable *kyū guntō*, bajo la bandera imperial japonesa. En la parte media, las valerosas tropas combaten cuerpo a cuerpo, con la fortaleza china al fondo, detrás del humo de las explosiones de la artillería. Finalmente, la parte de la derecha presenta una gran explosión que incluso hace volar a los soldados chinos y sus anticuadas armas. El efecto de la explosión imita los rojos rayos de sol de la bandera nipona.



## 2.6. ESTAMPA SHISHIKIBAN SOBRE LA PLANTACIÓN DEL ARROZ

Además de la serie de trípticos *Bijin Meisho Awase* anteriormente comentada, en el Museo de Zaragoza se conserva también otra estampa de Ogata Gekkō, con el número de registro asignado 2002.5.1022, que se corresponde con una vista campestre en formato *shishikiban*. Proviene de la Colección de Federico Torralba, cuya predilección por el paisaje se manifiesta en la orientación de sus adquisiciones de grabado japonés. Este tipo de estampa *shishikiban*, casi cuadrada, de 24 cm. por 25.5 cm., presenta un planteamiento editorial semejante al de los encargos privados o *surimono*, si bien ya no responden a peticiones específicas, sino a un repertorio más abierto, centrado en temas naturales. En estos *shishikiban*, el artista



habitualmente dibujó objetos o plantas y raramente realizó escenas con figuras. En esta ocasión, la escena representada por Gekkō muestra a una pareja de samuráis que se detienen un instante en su camino para deleitarse con el natural encanto de tres jóvenes campesinas, que les dan la espalda y se están agachando para colocar los plantones en el arrozal inundado. La escena presenta la misma atmósfera agradable de algunas series del artista, aunque con la presencia de los tipos populares. El suave colorido se ha obtenido aplicando la técnica *sashiage*, con la que se logra un efecto parecido a la acuarela. La estampa aparece firmada

por Gekkō 月耕 con doble sello en rojo, Gekkō. El artista realizó varias colecciones de *shishikiban* en la primera década del siglo XX y aunque esta aparece sin fecha, podemos precisar que se editó antes de 1906, pues esta misma estampa forma parte de los fondos del Museo Británico desde esta fecha.

## 2.7. ESTAMPA *KUCHI-E* PARA LA NOVELA *YAMABIKARI*

El término *kuchi-e* 口絵 puede traducirse como frontispicio. Es una ilustración realizada por un artista que sirve como preámbulo ambiental a una novela de ficción. Este formato de ilustración, incorporada a la encuadernación de la novela a modo de desplegable en la primera página, es característico de los libros editados entre 1900 y 1907. Aunque ya la mayoría de los libros estaban ilustrados por técnicas fotomecánicas, el encanto y colorido de las tradicionales xilografías *nishiki-e* fueron demandadas por el público, que compraba un ejemplar tanto por criterios literarios como por el atractivo de la ilustración, la cual, en ocasiones, era casi independiente del argumento. Muchos destacados artistas de principios del siglo XX realizaron *kuchi-e*, pero sólo en fechas recientes los especialistas se han ocupado de su interés para un análisis artístico, sociológico y literario. Una de las principales editoriales en utilizar *kuchi-e* fue el club literario *Bungei Kurabu* 文芸クラブ, para el cual Gekkō trabajó desde el año 1903. Generalmente los *kuchi-e* encarnan a bellas mujeres japonesas en escenas tradicionales, a modo de continuación de sus celebradas estampas *bijinga*, aunque en algunos casos, como la ilustración que aquí nos ocupa, ensayó encuadres que no recogían la figura entera, como era habitual en él, sino sólo medio cuerpo. En 1907 Gekkō compuso un *kuchi-e* para embellecer la edición de la novela *Yamabikari* 山開 editada por *Bungei Kurabu* en su número 8 del volumen 16. El título hace alusión a la apertura de una montaña para la escalada, un término asociado con el verano. La ilustración consiste en una bella joven con el cabello recogido según la moda del periodo Edo, ataviada con un sencillo *yukata*, que mira alegremente un pequeño arreglo floral, sobre un fondo neutro. La impresión es delicada en el tratamiento del cabello y presenta lujosos detalles en el trazo de la vestimenta, en la que se emplearon





toques de pigmentos metálicos. Desplegada tiene unas dimensiones de 31.6 cm. por 22 cm. y originalmente presentaba dos pliegues para adaptarse al tamaño del *magazine*. La firma de Gekkō 月耕 aparece en la esquina superior de la derecha, acompañada del sello rectangular con el nombre Kagyōrō 華暁楼 en rojo.

## BIBLIOGRAFÍA

ALMAZÁN, D. (2009): “Del samurái al acorazado” en Cabañas, M. *et al.* (coords.): *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, C.S.I.C.

ALMAZÁN, D. Y BARLÉS, E. (2008): *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos: La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún.

MERRIT, H. Y YAMADA, N. (2000): *Woodblock Kuchi-e prints: reflections of Meiji culture*. Honolulu, University of Hawaii Press.

MERRIT, H. (1990): *Modern Japanese woodblock prints*. Honolulu, University of Hawaii Press.

NEWLAND, A. ET AL. (eds.) (1990): *Ukiyo-e to Shin-banga*. Hong Kong, Mallard.

ROBERTS, L. P. A. (2000): *Dictionary of Japanese Artists*. Trumbull, Weatherhill.

SIERRA, B. (2009): *Yoshitoshi y su escuela: grabados ukiyo-e*. Valladolid, Museo Oriental.

TORRALBA, F. ET AL. (2003): “La Colección de Arte Oriental Federico Torralba”, *Artígrama*, 18, 125-160.

<http://www.ogatagekko.com> [consulta: 29 de enero de 2010].



---

CAPÍTULO 9. EL JAPÓN MEIJI (1868-1912) Y TAISHO (1912-1926) EN  
LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS E ITALIANAS: UN  
ESTUDIO COMPARATIVO

*Pilar Araguás Biescas*  
Universidad de Zaragoza

## RESUMEN

Las revistas ilustradas del siglo XIX y primeras décadas del XX, publicadas en diferentes capitales de Europa, constituyeron un importante medio para el conocimiento en el mundo occidental de Japón en todos sus aspectos. Así puede apreciarse en el caso de las revistas ilustradas españolas (*La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera*, *Alrededor del Mundo*, *Por Esos Mundos* y *Mundo Gráfico*) y la revista ilustrada italiana *L'Illustrazione Italiana*, entre las cuales podemos ver numerosos puntos en común.

## 1. INTRODUCCIÓN

Desde aproximadamente mediados del siglo XIX Japón comenzó a vivir una serie de acontecimientos que van a imponer un giro decisivo en su historia. Coaccionado por las potencias extranjeras, este país se vio obligado a abandonar su tradicional política de aislamiento y abrir sus fronteras, a establecer, mediante tratados de comercio y navegación, intercambios con distintas naciones europeas y americanas. Estos hechos tuvieron trascendentales consecuencias en la vida de Japón. El llamado impacto occidental constituyó una de las principales causas de la abolición del shogunado y la restauración Meiji del año 1868, que llevó a la restauración de la autoridad imperial y fue el factor decisivo que impulsó a los japoneses a iniciar un proceso de modernización. En un reducido periodo de tiempo Japón acometió importantes reformas que transformaron todos los aspectos de la vida de la nación: sus instituciones políticas, su economía, su infraestructura de comunicaciones y transportes, su sistema educativo, su arte... Pero, a la par que se producía este proceso, los japoneses mostraron su decisión de preservar su identidad nacional. Así, Japón se introdujo en el campo de la competitividad imperialista desembocando en la Guerra Sino-japonesa (1894-1895) y la Ruso-japonesa (1904-1905) y participando en la Guerra de los Bóxers (1900) y en la Primera Guerra Mundial (1914-1919)<sup>1</sup>.

---

1 Beasley, W. G. (1995): *Historia contemporánea de Japón*, Barcelona, Montaner y Simón.

Casi de manera repentina, Japón, que durante siglos se había mostrado inaccesible saltó a la luz suscitando la curiosidad de europeos y norteamericanos. Pronto esta curiosidad se fue convirtiendo en inusitado y vivo interés en la medida que, por diversas vías, se pudo alcanzar un mayor y más cercano conocimiento del pasado y del presente del país. En determinados sectores este impacto tendrá una enorme influencia, así el ejemplo más sobresaliente es el fenómeno conocido con el nombre del *Japonismo*<sup>2</sup>.

Varios factores fueron los que formaron la imagen de Japón en Occidente: las Exposiciones Universales, las galerías, los bazares, grandes almacenes y casas de subastas, la moda por el coleccionismo y las exposiciones de obras de arte, que empezaban a ser relativamente frecuentes por aquellas fechas, la expansión y la intensificación del comercio posibilitó la adquisición de productos japoneses y el desarrollo del mercado, las publicaciones especializadas (escasas en aquellas fechas), los libros de viajes, los artículos de arte escritos por críticos como Vittorio Pica<sup>3</sup> (1866-1930). Sin embargo, no podemos dejar de mencionar otro cauce de información que tuvo a nuestro modo de ver una extraordinaria importancia. Nos referimos a las revistas ilustradas que alcanzaron un impresionante desarrollo en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX.

## 2. LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS

Las revistas del tipo ilustración<sup>4</sup> se inician en España con la fundación de parte de Fernández de los Ríos de *La Ilustración. Periódico Universal* que se publicó desde 1849 hasta 1857. Esta publicación, inspirada en la inglesa *The Illustrated London News* y la francesa *L'Illustration*, fundadas respectivamente en 1842 y 1843, tiene una importancia fundamental, ya que supuso el éxito de una publicación de gran formato y un periodismo gráfico más ágil que relacionaba ya las noticias de actualidad con los grabados que se publicaban junto a los textos. Este tipo de publicación tenía una periodicidad semanal y el número de páginas oscilaba entre las 32 a las 40 páginas. Estas ilustraciones iban dirigidas a la clase media burguesa, a un tipo de lector curioso que no se contentaba con una información puntual y escueta. Su gran tamaño repercutía en la presentación de las páginas, lo que permitía reproducir grabados

2 Almazán Tomás, D. (2003): "La seducción de Oriente: de la "Chinoiserie" al "Japonismo", *Artígrama*, 18, 83-106.

3 Ishi, M., "Viaggio d'arte in Asia Orientale. Vittorio Pica, viaggiatore immaginario e critico d'arte", en <http://www.flemingyouth.it/download/viaggio%20d'arte.doc> [Consulta: 5 de abril de 2009].

4 Tajahuerce Ángel, I., (2004): *El arte en las revistas ilustradas madrileñas 1835-1840*, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones.

xilográficos más atractivos por sus dimensiones. Precisamente el éxito de las revistas ilustradas radicó en el especial énfasis que se daba en sus páginas a las ilustraciones artísticas e imágenes informativas, las cuales, además de proporcionar deleite estético a aquellos que las contemplaban, facilitaban la comprensión de la información.

Dentro de las revistas ilustradas españolas tenemos que destacar tres grandes grupos: las nuevas revistas (*Blanco y Negro* (1891-1935), *Nuevo Mundo* (1894- 1933), *Mundo Gráfico* (1911-1935) y *La Esfera* (1914-1931), las revistas de reportajes (*Alrededor del Mundo* (1899-1930) y *Por Esos Mundos* (1900-1916) y las revistas propiamente dichas ilustración (*La Ilustración Española y Americana* (1870-1921) y *La Ilustración Artística* (1882-1916). Las nuevas revistas, si bien las debemos considerar como una evolución de las ilustraciones, marcarían las pautas del periodismo gráfico del siglo XX. Las revistas de reportajes se caracterizaban por la presencia de variopintos reportajes sobre los temas imaginables combinados con algunas noticias de actualidad. En ellas podemos ver un cierto carácter enciclopédico mostrando para ello informaciones más inusuales. Las revistas tipo ilustración tenían como propósito divulgar las ciencias, las letras y las artes entre el público, tomando para ello modelos como el inglés *Penny Magazine* y el francés *Magazine Pittoresque*.

Así, las ocho revistas ilustradas españolas recogieron 1.228 reseñas relativas a Japón y al fenómeno del *Japonismo*<sup>5</sup> durante este arco cronológico, lo cual nos parece un número muy significativo<sup>6</sup>.

### 3. L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

El editor Emilio Treves (1834-1916) fue una de las personalidades más importantes del *Risorgimento* italiano y de la dinamización cultural del Norte de Italia. Nacido en el seno de una culta familia hebrea, recibió una exquisita formación, llegando a dominar a la perfección el latín y el griego. Aunque en un primer momento se dedicó a escribir dramas posteriormente se convirtió en editor creando *Il Corriere di Milano* (1869-1874), padre del actual *Corriere della Sera*. En 1873 dio vida a una revista ilustrada que tituló *La Nuova Illustrazione Universale*. Posteriormente, la revista de Treves cambió su nombre por el de *L'Illustrazione Universale* (1874-1875) y, finalmente, por el de *L'Illustrazione Italiana*<sup>7</sup> (1875-1962).

5 En este artículo no trataremos el *Japonismo*, ya que será objeto de un artículo en sí mismo.

6 Entre 1870 y 1936 se publicaron 1628 crónicas en las revistas ilustradas españolas.

7 Si bien es cierto que *L'Illustrazione italiana* fue publicada entre 1972-1974 por la editorial Bramante, entre 1981-1985 por Guanda y desde noviembre de 1985 hasta 1990 por Media Presse, algunas características han cambiado sustancialmente.

*L'Illustrazione Italiana*<sup>8</sup> pertenece al modelo de publicación periódica semanal de gran formato, con carácter de *magazine* o de información general<sup>9</sup>, que recoge diversas noticias y comentarios tanto de actualidad nacional o internacional como de la vida pública y social, ciencias, bellas artes, geografía, viajes, teatro, música, moda y otros temas de interés, dirigidos a la mediana burguesía. El éxito de la revista se debió a la calidad de sus artículos, los buenos periodistas que los firmaban, a las llamadas “lagunas de la divulgación científica”<sup>10</sup>, así como, a la calidad de sus imágenes<sup>11</sup>, las cuales ilustraban las noticias, de manera aislada o una sección especial llamada “Nostri incisioni”, al final de cada número.

La repercusión cultural de la revista en Italia, y en Europa en general<sup>12</sup>, se produjo en un periodo tremendamente favorable para las relaciones italo-japonesas y, además, en un momento de máximo interés informativo por parte de Japón, por su vertiginosa modernización y sus victorias militares contra grandes imperios como China y Rusia. Si cuantificamos en cifras la cantidad de reportajes, crónicas, informaciones, etc. sobre el Japón Meiji (1868-1912) y Taisho (1912-1926) publicadas por la revista, alcanzamos los 817 artículos. *L'Illustrazione Italiana* fue una de las escasas vías para configurar la imagen de Japón creada por los italianos. Naturalmente, hubo también otras publicaciones e incluso monografías, libros de viaje y obras literarias ambientadas en Japón, de las cuales la propia revista informó

---

8 Sobre el tema de las revistas ilustradas en Italia véase: Simonetti, F. (1963): *L'illustrazione italiana: 90 anni di storia*. Milán: Garzanti; Pallottino, P. (1988): *Storia dell'illustrazione italiana: libri e periodici a figura dal 15. al 20. secolo*. Bologna: Zanichelli; Ciapparoni La Rocca, T. (1990): *I rapporti del Giappone con il mondo esterno: il ruolo dell riviste letterarie prima del Novecento*. Milán: Atti del XIII Convegno di Studi sul Giappone, AISTUGIA; Boscaro, A. (1973): “L'apporto occidentale alla nascita del giornalismo giapponese”, *Il Giappone*, Milán; Ragone, G. (1999): *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*. Turín: Einaudi; Tortonelli, G. (1998): *Gli archivi degli editori: studi e prospettive di ricerca*. Patrón.

9 Siguiendo el modelo de su homóloga inglesa *The Illustrated London News* (1842), la francesa *L'Illustration* (1843) o la alemana *Illustrierte Zeitung* (1843).

10 A diferencia de otros países como Gran Bretaña, Italia carecía de una tradición editorial sólida y estable que hiciera posible las relaciones entre ciencia y sociedad. GOVONI, P. (2002): *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*. Roma: Carrocci editore, p. 15.

11 *L'Illustrazione italiana* utilizó en una primera fase la xilografía a contrafibra para reproducir las imágenes. Posteriormente las fotografías son la base para hacer las xilografías. Desde 1885, combinó las xilografías con la reproducción fotomecánica siendo la primera de las revistas italianas en utilizarla.

12 En este sentido, quisiéramos indicar al lector que la colección, casi completa, de *L'illustrazione italiana* estaba en la biblioteca del casino de una ciudad media como Zaragoza, actualmente Biblioteca del Palacio de Sástago, gestionada por la Diputación Provincial de Zaragoza. Los números que faltaban fueron consultados en la Biblioteca del Ateneo de Madrid y la Biblioteca Comunale Centrale Palazzo Sormani de Milán.

regularmente<sup>13</sup>, pero nuestra publicación editó una gran cantidad de imágenes a través de sus grabados, algunas de ellas de extraordinaria calidad, como las fotografías de Adolfo Farsari.

#### 4. EL DESCUBRIMIENTO Y DIFUSIÓN DEL JAPÓN CONTEMPORÁNEO

Es interesante advertir que las relaciones entre Italia y Japón – países de extensa tradición cultural pero jóvenes como nuevos estados modernos– fueron intensas y muy cordiales desde el inicio de sus relaciones diplomáticas en 1867, con el ministro plenipotenciario Vittorio Sallier de la Tour (1852-1912), y gracias a la posterior labor de ilustres personajes como Raffaele Ulisse Barbolani (1818-1900) y Tomás de Saboya (1854-1931), duque de Génova. Asimismo tenemos que citar la misión presidida por Iwakura Tomomi que en su deseo de poner en contacto a varios dirigentes con la cultura occidental visitaron Roma en 1872.

Las primeras noticias de *L'Illustrazione Italiana* sobre Japón estuvieron relacionadas con la escala en su vuelta al mundo del crucero *Cristoforo Colombo*<sup>14</sup> en 1877. Durante los años siguientes, el tono de las informaciones fue altamente positivo por el gran proceso de modernización iniciado por el “feliz” Japón, destacándose como artífice del milagro japonés a la figura de su emperador Mutsuhito<sup>15</sup>. No obstante, la llegada a Italia de informaciones sobre Japón en estos primeros años de la era Meiji estuvo, en gran medida, protagonizada por el viaje de la corbeta *Vettor Pisani* (1878-1881) capitaneada por el joven Tomás de Saboya, acompañado del diplomático Raffaele Ulisse

---

13 *Il Giappone al giorno d'oggi nella sua vita pubblica, privata, politica e commerciale* de Pietro Savio en “Un libro sul Giappone”, *L'I.It.*, año III, 10, 2 -1-1876, pp. 159 y 160; *Passaggiata intorno al mondo* del barón de Hübner en “Ceremoniale giapponese”, *L'I.It.*, año V, 22, 2-6-1878, pp. 357 y 366; *L'Estremo Oriente* de Ludovico Nocentini en “L'Estremo Oriente”, *L'I.It.*, año XXIV, 45, 23-10-1887, p. 302; *Nell'Estremo Oriente* de Giovanni de Riseis en “Nell'Estremo Oriente”, *L'I.It.*, año XXI, 49, 9-12-1894, p. 384 e *Il Giappone moderno*, del mismo autor, en “Il Giappone moderno”, *L'I.It.*, año XXII, 15, 14-4-1895, p. 384; sobre *Il Giappone nella sua evoluzione* de Fedele en “Il Giappone nella sua evoluzione”, *L'I.It.*, año XXXII, 51, 17-12-1905, pp. 602 y 603; *Un fisiologo intorno al mondo* de Fanno en “Un fisiologo intorno al mondo”, *L'I.It.*, año XXVI, 12, 19-3-1899, pp. 195, 196 y 198 y *Giappone e Siberia* de Lucchino dal Verme en “Giappone e Siberia”, *L'I.It.*, año X, 25, 24 -6-1883, p. 396.

14 D'Ancora, P.: “Il Cristoforo Colombo”, *L'I.It.*, año IV, 2, 14-1-1877, pp. 27 y 41. D'Ancora, P.: “Il viaggio intorno al mondo del Cristoforo Colombo”, *L'I.It.*, año IV, 40, 14-10-1877, pp. 250 y 251. D'Ancora, P.: “Il viaggio intorno al mondo”, *L'I.It.*, año V, 5, 3-2-1878, pp. 75 y 78. Otras naves italianas llegadas a puertos japoneses por estas fechas y que también tuvieron repercusión en las páginas de la revista fueron *La Vega* y *Piemonte*.

15 Cicco e Cola, “Gli eccetera della settimana”, *L'I.It.*, año VII, 1, 4-1-1880, pp. 3 y 6; Brunaliati, A., “I progressi del Giappone”, *L'I.It.*, año VII, 2, 11 -1-1880, pp. 26 y 27.

Barbolani<sup>16</sup>. Durante más de un año, fueron el centro de atención de la vida social de la elite nipona, ganándose la amistad de propio emperador, hasta el punto de que un ministro japonés afirmó:

*“nel classificare le Potenze Europee per rapporto alla simpatia di cui esse godono nel Giappone, L'Italia occupava il primo posto, La Russia il secondo e la Germania il terzo”*<sup>17</sup>.

España, a diferencia de Italia, no mantuvo unas fluidas relaciones diplomáticas. No debemos olvidar que por aquellas fechas España dirigía su mirada a sus colonias, especialmente Filipinas y Cuba<sup>18</sup>.

Fue en el periodo Meiji cuando *L'Illustrazione Italiana* mostró una imagen de un Japón renovado y moderno. De este modo, pudimos ver imágenes del consulado de Italia en Yokohama<sup>19</sup>, la estación de Tokio<sup>20</sup>.

Las guerras emprendidas por Japón en busca de territorios coloniales en Asia, especialmente el control de Corea y Manchuria, demostraron al mundo cómo las reformas de modernización emprendidas por el gobierno japonés se habían consolidado en una potente nación capaz de derrotar a dos grandes imperios, primero China (1894-1895) y después Rusia (1904-1905). Entre ambos, en las revistas ilustradas italianas principalmente, se pudo ver la participación de Japón en la guerra de los Bóxers (1900), en la cual los japoneses aparecieron al lado de las potencias occidentales frente a los bárbaros chinos.

El interés creado en torno a la Guerra Sino-japonesa sirvió para que los medios de comunicación europeos volcaran su atención sobre otros muchos aspectos diversos de la realidad japonesa, tanto en el ámbito de la modernización del país como en el de sus tradiciones y cultura. Por ejemplo, apreció un grabado del Parlamento japonés<sup>21</sup>, en el cual se reflejaba la imagen de Japón como nación moderna en su organización política así como las modernas instalaciones de la Cruz Roja en Tokio<sup>22</sup>.

A raíz de la guerra Ruso-japonesa se publicaron numerosas crónicas llegando a afirmar que fue esta guerra el acontecimiento que hizo más conocida

16 Sobre la actividad diplomática de ambos en Japón véase Scalise, M., “Incontro con la coppia imperiale del Giappone in Italia” en *Quaderni Asitici*, 30, Roma, septiembre-diciembre de 1993, pp. 31 y 32.

17 *Italia-Giappone 450 anni* (2002), Istituto Imperiale per L’Africa e L’Oriente. Roma-Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, p. 87.

18Almazán Tomás, D., Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935), Universidad de Zaragoza, pp. 23 y 24.

19 “La guerra fra il Giappone e la Cina”, *L’Ill. It.*, año XXI, 31, 5-8-1894, p. 84.

20 “La guerra nell’Estremo Oriente”, *L’Ill. It.*, año XXXI, 36, 4-9-1904, p. 192.

21 “Apertura del Parlamento giapponese a Tokio”, *L’Ill. It.*, año XVIII, 4, 25-1-1891, p. 52.

22 “L’ospedale Croce Rossa a Tokio”, *L’Ill. It.*, año XXII, 5, 3-2-1895, p. 77.



a la nación japonesa. Las revistas ilustradas dedicaron en cada número para ilustrar cualquier detalle del desarrollo de la contienda. Igualmente, se ofreció una imagen positiva de la artillería, infantería, caballería y de su potente marina<sup>23</sup> así como un enorme respeto de los dirigentes rusos y japoneses. Con motivo de la guerra Ruso-japonesa no solo se publicaron informaciones bélicas ya que, al igual que en *L'Illustrazione Italiana*, se pudieron ver distintas imágenes sobre las ciudades japonesas<sup>24</sup> muestra de su construcción como estado moderno y su desarrollo socio-económico.

Este desarrollo económico se plasma también en la participación de Japón en las Exposiciones Universales e Internacionales<sup>25</sup>. Así, en las revistas españolas e italianas se pudieron leer diferentes crónicas de la participación de Japón en la Exposición Universal de Viena en 1873<sup>26</sup>, la Exposición Universal de Filadelfia en 1876<sup>27</sup>, la Exposición Universal de París en 1878<sup>28</sup> y la Exposición Universal de Barcelona en 1888<sup>29</sup>. Además, en *L'Illustrazione Italiana* se pudieron ver imágenes del pabellón japonés en la Exposición de pesca de Londres de 1883<sup>30</sup> y la Exposición de Lieja de 1905<sup>31</sup>. En todas se valoró positivamente sus instalaciones, el grado de desarrollo alcanzado por Japón y la gran acogida que habían merecido todos sus artículos.

En las revistas ilustradas españolas pudimos ver el desarrollo educativo y científico del archipiélago Nipón<sup>32</sup>. En *L'Illustrazione Italiana* sólo encontramos una reseña, a modo de curiosidad, en la que se indicaba que el diputado socialista Oddino Mograri (1865-1944) pudo ver cómo el analfabetismo se combatía en las aulas japonesas con la lectura de la novela italiana *Cuore*<sup>33</sup>.

La muerte del emperador Mutsuhito en 1912 puso fin a la era Meiji y abrió paso a la discreta etapa Taisho. Este marco cronológico está determinado

23 Almazán Tomás, D. (2004): “Imagen naval japonesa e ilustración gráfica: un análisis de la imagen española de Japón en la guerra Ruso-japonesa (1904-05)”, en Almazán Tomás, D.: *Japón: arte, cultura y agua*, 317-330.

24 “La guerra nell’Estremo Oriente”, *L’Ill. It.*, año XXXI, 36, 4-9-1904, p. 192.

25 Almazán Tomás, D., “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China”, *Artigrama*, 21, 85-104.

26 *La Ilustración Española y Americana*, año XVII, 40, 16-10-1873, p. 665.

27 *La Ilustración Española y Americana*, año XX, 45, 8-12-1876, p. 359.

28 *La Ilustración Española y Americana*, año XXI, 13, 8-4-1878, p. 223.

29 Yxart, J., “Exposición Universal de Barcelona. En el Palacio de la Industria: El Japón”, *La Ilustración Artística*, 342, 16-7-1888, pp. 233-235 y 236.

30 “L’esposizione internazionale della pesca a Londra”, *L’Ill. It.*, año X, 44, 4-11-1883, pp. 295 y 298.

31 Savoran di Brazza, F, “Il Giappone all’esposizione di Leigi”, *L’Ill. It.*, año XXXII, 43, 22-10-1905, p. 210.

32 Almazán Tomás, D. (2001): Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935), Universidad de Zaragoza, pp. 98-101.

33 “Italiani nell’Estremo Oriente”, *L’Ill. It.*, año XL, 35, 31-8-1913, p. 210.

por la participación de Japón en la Primera Guerra Mundial y la continuidad de las fluidas relaciones diplomáticas con Italia que culminarían en la alianza con las potencias del Eje en los años 30.

En las revistas ilustradas españolas, al igual que en Italia, podemos ver un descenso de protagonismo japonés en las páginas de actualidad en el periodo Taisho. Sin embargo, las crónicas publicadas constatan la consolidación de la apertura de Japón y su presencia en los foros internacionales.

En cierta medida, las relaciones entre Italia y Japón del periodo Taisho pueden ser consideradas como una prolongación del camino de modernización emprendido por Japón desde las últimas décadas del siglo XIX. No obstante Japón tuvo que enfrentarse a las consecuencias de su desarrollo económico, social y político, todo ello dentro de un proceso de inestabilidad internacional. A pesar de la participación de Japón en el bando aliado en la Primera Guerra Mundial, éste no fue un acontecimiento de gran repercusión en los medios de comunicación europeos. Sus acciones bélicas y sus consecuencias carecían de interés frente a los acontecimientos más cercanos a los intereses italianos. Periódicamente, se informaba de la ayuda de Japón a las tropas aliadas<sup>34</sup> y su expansión territorial a costa de Alemania<sup>35</sup>. Una vez concluida la guerra se pudo ver la participación de Japón en los Tratados de Paz<sup>36</sup>.

Los principales argumentos informativos sobre Japón en el país Trasalpino durante el periodo Taisho estuvieron protagonizados por dos viajes.

34 «La grande guerra europea», *L'Il. It.*, año XLI, 38, 20-IX-1914, p. 263; «La grande guerra europea», *L'Il. It.*, año XLI, 40, 4-X-1914, p. 311; «La grande guerra europea», *L'Il. It.*, año XLI, 48, 29-XI-1914, p. 462; «La grande guerra europea», *L'Il. It.*, año XLI, 51, 20-XII-1914, p. 526; «La grande guerra europea», *L'Il. It.*, año XLII, 3, 17-I-1915, p. 59; Spectator, «Corriere», *L'Il. It.*, año XLII, 36, 5-IX-1915, p. 190; Spectator, «Corriere», *L'Il. It.*, año XLII, 51, 19-XII-1915, p. 514; Giolli, F., «Due Giornate di sentinella sul Quay Orsay», *L'Il. It.*, año XLIII, 15, 9-IV-1916, p. 316-319; Spectator, «Corriere», *L'Il. It.*, año XLIII, 19, 7-V-1916, p. 404; Spectator, «Corriere», *L'Il. It.*, año XLIII, 29, 16-VII-1916, p. 44 y 45; «Lo storico convegno degli alliatii a Roma», *L'Il. It.*, año XLIV, 2, 14-I-1917, p. 29-33; «Carta politico militare del mondo al 15 aprile 1917», *L'Il. It.*, año XLIV, 16, 22-IV-1917, p. 328 y 329; «La missione giapponese a gli Stati Uniti», *L'Il. It.*, año XLIV, 48, 2-XII-1917, p. 474; Il Nobiluomo Vidal, «Intermezzi», *L'Il. It.*, año XLV, 33, 18-VIII-1918, p. 124 y 125.

35 «La grande guerra europea», *L'Il. It.*, año XLI, 35, 30-VIII-1914, p. 216; «La grande guerra europea e la guerra nelle colonie», *L'Il. It.*, año XLI, 36, , 6-IX-1914, p. 224; «La grande guerra europea», *L'Il. It.*, año XLI, 37, , 13-IX-1914, p. 250; Mantegazza, V., «L'imperio coloniale tedesco», *L'Il. It.*, año XLI, 39, 27-IX-1914, p. 228 y 229; «La grande guerra europea», *L'Il. It.*, año XLI, 42, 18-IX-1914, p. 345; «La grande guerra europea», *L'Il. It.*, año XLI, 44, 1-IX-1914, p. 384 y 385; «La grande guerra», *L'Il. It.*, año XLI, 46, 15-IX-1914, p. 422; «La grande guerra», *L'Il. It.*, año XLII, 8, 21-II-1915, p. 168; «Fuori d'Italia», *L'Il. It.*, año XLII, 29, 18-VII-1915, p. 62.

36 «La pace russo-tedesca di Brest Litowsk», *L'Il. It.*, año XLV, 10, 10-III-1918, p. 192; «La conferenza della pace a Parigi», *L'Il. It.*, año XLV, 4, , 26-XI-1919, p. 89; «La conferenza della pace a Parigi», *L'Il. It.*, año XLV, 4, 2-II-1919, p. 128; «Il convegno di Spa», *L'Il. It.*, año XLVII, 28, 11-VII-1920, p. 40 y 41; «La conferenza di Spa», *L'Il. It.*, año XLVII, 2, 18-VII-1920, p. 69; «Il convegno di Spa», *L'Il. It.*, año LI, 30, 27-VII-1924, p. 101.

El primero de ellos fue el viaje de Arturo Ferrarin (1895-1941) y su compañero Masiero (1895-1946) en el rally Roma-Tokio en 1920 en una gran gesta de la aviación del momento<sup>37</sup>. El segundo fue la visita del príncipe heredero Hirohito a Italia en 1921. Este viaje de formación tenía como finalidad un aumento de las relaciones comerciales entre ambos países y un mayor reconocimiento de Japón en la política internacional<sup>38</sup>.

En España, se pudieron leer más crónicas a cerca del Japón tradicional: la ceremonia del té<sup>39</sup>, o la figura de la geisha<sup>40</sup>.

Asimismo, en las revistas ilustradas italianas y españolas se publicaron más de 15 reseñas que daban muestra de la violencia del terremoto que destruyó la región de Kanto en 1923<sup>41</sup>.

## 5. EL DESCUBRIMIENTO Y DIFUSIÓN DEL JAPÓN TRADICIONAL

Las figuras arquetípicas de la geisha japonesa, el samurai, el monje zen y el emperador chino encarnan los protagonistas de la imagen construida de nuestro idealizado Oriente. Estos clichés se consolidaron con la ópera *Madama Butterfly* de Puccini (1858-1924), estrenada en Milán en 1904 coincidiendo con la Guerra Ruso-japonesa.

A diferencia de las revistas ilustradas españolas donde encontramos artículos sobre el Japón tradicional con muy variada cronología, en *L'Illustrazione Italiana* podemos distinguir tres grandes grupos cronológicos: a finales del siglo XIX gracias a las fotografías de Adolfo Farsari; un segundo grupo coincidiendo con la guerra Sino-japonesa 1894 y 1895 y, finalmente, a principios del periodo Showa (1929-1989), concretamente en la década de los 30.

El fotógrafo italiano Adolfo Farsari desempeñó un protagonismo destacado en la imagen del Japón tradicional que se proyectó en Italia<sup>42</sup> a finales

37 «La pittoresca regione del Fuji-yama sorvolata dagli aviatori Ferrarin e Masiero nel raid Roma-Tokio», *L'Ill.It.*, año XLVII, 23, 6-VI-1920, pp. 642 y 643.

38 «Il principe Hirohito a Roma e Napoli», *L'Ill.It.*, año XLVIII, 30, 24-VII-1921, p. 89. «Il principe ereditario del Giappone a Roma», *L'Ill.It.*, año XLVIII, 29, 17-VII-1921, pp. 61-63. «Il principe Hirohito a Roma e Napoli», *L'Ill.It.*, año XLVIII, 30, 24-VII-1921, p. 89.

39 «La cerimonia del té», *Alrededor del Mundo*, año XXII, 1073, 12-1-1920.

40 «La geisha del Japón: la mujer de encanto», *Alrededor del Mundo*, año XXIV, 1195 13-5-1922.

41 «Tokio, la capitale del Giappone, distruta dal terremoto del 31 agosto», *L'Ill.It.*, año, L, 36, 9-IX-1923, p. 327-330; «Giappone colpito dall'immane terremoto», *L'Ill.It.*, año, L, 36, 9-IX-1923, p. 330; «Vedute di Tokio, capitale del Giappone, dopo il terremoto che distrusse Tokio», *L'Ill.It.*, año, L, 38, 23-IX-1923 p. 388; «Le prime fotografie del terremoto nel Giappone. La popolazione di Tokio accampata nelle strade», *L'Ill.It.*, año, L, 40, 7-X-1923, p. 431; «Le prime fotografie del terremoto nel Giappone», *L'Ill.It.*, año, L, 40, , 7-X-1923, pp. 448 y 449; «Scene del terremoto in Giappone», *L'Ill.It.*, año, LI, 2, 13-I-1924, p. 42; «Gli orrore del terremoto in Giappone», *L'Ill.It.*, año, LI, 2, 13-I-1924, p. 43.

del siglo XIX, no sólo por que sus fotografías fueron las primeras instantáneas que llegaron a Italia procedentes de Japón<sup>43</sup>, sino también por la gran difusión que tuvieron a través de *L'Illustrazione Italiana* convertidas a grabados xilográficos. La revista presentó varios temas del Japón tradicional a través del objetivo Farsari: el encanto de la mujer japonesa concretamente la geisha<sup>44</sup>, oficios tradicionales como el *amma*<sup>45</sup>, famosos paisajes, por ejemplo, el monte Fuji<sup>46</sup>, edificios<sup>47</sup> y peregrinaciones religiosas<sup>48</sup>.

Coincidiendo con la guerra Sino-japonesa pudimos ver unas fotografías anónimas del Japón tradicional. Estas imágenes que nosotros hemos identificado como "Imachi Nikko Road" del fotógrafo japonés Kusakabe Kimbei (1841-1934), corresponden a la avenida de más de 30 kilómetros de longitud que une Utsunomiya con Nikko<sup>49</sup>. Del mismo modo hemos identificado unas fotografías de la obra *Il Giappone moderno* de Giovanni de Riseis, concretamente nos referimos al castillo de Osaka<sup>50</sup>.

Asimismo, en la prensa española se publicaron numerosos artículos sobre la condición de la mujer<sup>51</sup>, bien en el ámbito doméstico (el matrimonio, los niños, el vestuario) como en la lucha de sus derechos civiles (*Jiyū minken undō*) y el feminismo japonés (*Shin Fujin Kyōfukai*). Será en fechas más tardías, mediados de los años 30, cuando en Italia se publiquen algunos artículos sobre la mujer, concretamente sobre el ideal de "la buena esposa y madre sabia"<sup>52</sup> (*Ryōsai kenbo*).

42 Véase sobre este tema: Viridis, R. (2003): *Gli esordi della fotografia giapponese. Un percorso tra arte, finzione e realtà*, Tesi di Laurea, Venecia: Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari. Sorprendentemente, Rita Viridis sólo realiza una brevisima alusión al trabajo de Adolfo Farsari.

43 Véase sobre este tema: Dal Pra, E. (1991): *L'epistolario inedito di Adolfo Farsari, avventuriero e fotografo (1841-1898)*, Tesi di Laurea. Padua. y Dal Pra, E. (1993): "L'avventura giapponese di Adolfo Farsari (1841-1898)", *Il Giappone*, vol. XXXIII. Milán, p. 45-62. Araguás Biescas, P. (2006): "La aventura japonesa de Adolfo Farsari (1841-1898) a través de *L'Illustrazione Italiana*", en *FELAP*, Granada.

44 "Costumi giapponesi", *L'Ill.*, año XVII, 33, 17-8-1890, pp. 100 y 107; "Paisaggi e costumi giapponesi", *L'Ill.*, año XVII, 35, 31 -8-1890, pp. 155 y 157; "Dal Giappone", *L'Ill.*, año XXII, 1, 6-1- 1895, p. 12 y 13.

45 "Paisaggi e costumi giapponesi", *L'Ill.*, año XVII, 34, 24 -8-1890, pp. 118 y 125; "Paisaggi e costumi giapponesi", *L'Ill.*, año XVII, 35, 31 -8-1890, pp. 155 y 157; "Dal Giappone", *L'Ill.*, año XXII, 1, 6-1-1895, pp. 12 y 13.

46 "Paisaggi e costumi giapponesi", *L'Ill.*, año XVII, 34, 24 -8-1890, pp. 118 y 125. "Paisaggi e costumi giapponesi", *L'Ill.*, año XVII, 35, 31-8-1890, pp. 155 y 157; "Vedute giapponesi", *L'Ill.*, año XVII, 42, 19-10-1890, pp. 251 y 253.

47 "Paesaggi giapponesi", *L'Ill.*, año XVII, 46, 16-11-1890, pp. 319 y 321.

48 Blas Sierra de la Calle la identifica como obra de Kusakabe Kimbei. Sierra de la Calle, B. (2001): *Japón. Fotografía s. XIX*, Museo Oriental. Caja España, Valladolid, p. 454.

49 *Ibidem*, p. 261.

50 *Ibidem*, p. 312.

51 Almazán Tomás, D., "Geisha, esposa y feminista: imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936), *Studium*, 10, 253-268.

52 Toddi, "La donna giapponese", *L'Ill. It.*, año LX, 35, 27-8-1933, pp. 316-318.

Igualmente, en las revistas españolas se pudieron ver artículos sobre el amor a la naturaleza en los hábitos de los japoneses como: la jardinería, la ceremonia del *hanami*<sup>53</sup>, el amor por los insectos<sup>54</sup>... Crónicas con esta temática se pudieron leer en Italia en fechas posteriores.

Las informaciones sobre las religiones japonesas aparecieron en las revistas españolas desde la última década del siglo XIX. En la mayoría de las ocasiones consistieron en el comentario de alguna festividad, pero también aparecieron visiones de conjunto sobre el panorama religioso japonés y artículos en profundidad sobre los principios del budismo. En *L'Illustrazione Italiana* el artículo más importante sobre el Japón tradicional y la religión fue “La religione dei cami”<sup>55</sup>. Como se nos indicaba la base del este artículo era el libro *Il Giappone nella sua evoluzione* de Fedele, publicado por la editorial “Fratelli Treves”.

Las revistas ilustradas españolas hicieron referencia a los oficios tradicionales de Japón, muchos de ellos hoy día desaparecidos. Son imágenes y textos de muy variada cronología ya que en muchas ocasiones se emplearon como ejemplos del País del Sol Naciente. En 1934 encontramos una referencia en *L'Illustrazione Italiana* sobre los oficios tradicionales: vendedores de pescado o titiriteros con una monita amaestrada<sup>56</sup>.

Finalmente, también aparecieron diversas fotografías del pueblo primitivo Ainu en las revistas ilustradas españolas<sup>57</sup> e italianas. A modo de curiosidad diremos que la palabra Ainu nunca apareció en *L'Illustrazione Italiana* ya que se les denominaba “deportados políticos en la isla de Sakalin”<sup>58</sup>.

## 6. EL DESCUBRIMIENTO Y DIFUSIÓN DE LA CULTURA JAPONESA

Un especial interés, debido a la laguna historiográfica española e italiana en estas fechas, merecen las numerosas informaciones sobre el arte japonés: la arquitectura, la escultura y la pintura, la cerámica, la laca, el esmalte, la pequeña estatuaria, el *netsuke*, las artes del metal, los textiles, el *ukiyo-e*, la jardinería, el bonsai y el *ikebana*.

53 Argós, “La fiesta del cerezo: una garden party en el Japón”, *Alrededor del Mundo*, año XIII, 626, 31-5-1911.

54 *Alrededor del Mundo*, año VIII, 378, 29-8-1906, pp. 139 y 140.

55 Crovato, G., “La religione dei cami”, *L'Ill. It.*, año XXXIII, 1, 7-1-1906, pp. 19 y 20.

56 “Scene e tipi del Giappone”, *L'Ill. It.*, año LXI, 9, 4-2-1934, p. 320.

57 En las revistas ilustradas españolas hemos encontrado una docena de reportajes sobre los ainus desde 1863 hasta 1923, acompañados por 22 ilustraciones que constituyen el principal repertorio gráfico de los ainus en España. Almazán Tomás, D., “Primitivismo versus Japonismo: el pueblo Ainu frente al moderno Japón”, *Studium*, 11, 75-92.

58 “La pace è firmata”, *L'Ill. It.*, año XXXII, 37, 10-9-1905, p. 242.

Estas informaciones facilitaron al lector un acercamiento puntual a alguna de sus manifestaciones que, cada vez, eran más conocidas por el público en general.

Numerosos y profundos estudios sobre escultura moderna japonesa se publicaron en las revistas ilustradas españolas<sup>59</sup>. Esta escultura moderna estaba fuertemente influenciada por las enseñanzas de Auguste Rodin (1840-1917) y el profesor italiano Vincenzo Ragusa (1841-1927), quien enseñó escultura en la *Kôbu Bijutsu Gakêô*, o Escuela de Bellas Artes de Tokio, desde 1876 a 1882. Sin duda alguna la mejor ocasión para conocer la escultura japonesa contemporánea japonesa fue la Segunda Bienal de Venecia de 1897. Los artistas de la sociedad japonesa *Nihon bijutsu kyokai* presentaron por primera vez en Italia sus obras, sobre las que algunos críticos se pronunciaron. Primo Levi, Cesare Castelli y Antonio della Rovere no emitieron ningún juicio sobre el arte japonés. Sin embargo, Luigi Chirtani dejó una descripción detallada acerca de la obra de Naguma Moriyoshi:

*“È un lavoro di studio accurato, ma non mi toglie di rammaricarmi che nel Giappone si senta desiderio di fare all’europea anche l’arte se la cosa prende piede perdemo una delle forme più originale dell’umanità artistica, la scultura giapponese”.*

Por el contrario, Raffaello Barbiera criticó con dureza el valor artístico de estas obras:

*“È un lavoro di studio accurato, ma non mi toglie di rammaricarmi che nel Giappone si senta desiderio di fare all’europea anche l’arte se la cosa prende piede perdemo una delle forme più originale dell’umanità artistica, la scultura giapponese”.*

Corrado Ricci, miembro del jurado de la exposición, trató de llegar a una conclusión en este conflicto. Así podemos leer en un artículo titulado “L’arte giapponese all’Esposizione di Venezia”<sup>60</sup>:

*“Ma come finire quest’articolo senza neppure accennare al conflitto recentemente sorto tra gli artisti giapponesi, conflitto nel quale anche gl’italiani hanno qualche parte?. Dunque diremo che i buoni seguaci di Sinto e di Budda vivevano lietamente e serenamente paghi delle foreme tradizionali, quando il demone della novità si è cacciato fra di loro cominciando dal*

59Almazán Tomás, D., “La occidentalización de la escultura japonesa en el periodo Meiji (1868-1912), *Artigrama*, 15, 495-516.

60 Corrado, R., “L’arte giapponese all’esposizione biennale di Venezia”, *L’It. Ill.*, año XXIV, 28, 11-7- 1897, pp. 29-32

*lanciare un curioso dubbio: l'arte giapponese è un'arte maggiore, o, pur limitandosi alla decorazione, un'arte minore?. Purtroppo, i dubbi stanno all'anima, come i microbi del colera al corpo; si moltiplicano rapidamnete, si diffondono e distruggono. Così succede per l'arte nel Giappone: su quella domanda pericolosa sorsero le polemiche, e il quieto, patriarcale e secolare vivere fu turbato”.*

Ugo Ojetti, crítico de arte, partiendo de un punto de vista similar al de Corrado Ricci, comparó en el mismo artículo la escultura moderna japonesa con Lorenzo Ghiberti:

*“Per vedere cose altrettanto belle nell'arte nostra (lo diciamo assolutamente convinti) bisogna fermarsi d'innanzi agli ornati di bronzo che Lorenzo Ghiberti ha fatto alle porte del Battistero di Firenze”.*

Con motivo de la muerte de Antonio Fontanesi (1818-1881) *L'Illustrazione Italiana* publicó varias reseñas donde podíamos leer la trayectoria de este pintor que llevó a Japón los planteamientos de la escuela Barbizon<sup>61</sup>.

Más interesantes resultan las referencias a los primeros museos de arte del Extremo Oriente en España e Italia. Así, las revistas ilustradas españolas hicieron referencia al Museo Asiático de Berlín<sup>62</sup> así como pequeñas noticias sobre los museos españoles con piezas de arte japonés como: el Museo Arqueológico Nacional<sup>63</sup> y el Museo Nacional de Artes Industriales<sup>64</sup>. En Italia se mencionaron el Museo Etnográfico y Prehistórico de Roma<sup>65</sup>, el Museo Cernuschi<sup>66</sup>, el Museo Chiossone de Génova<sup>67</sup>, el Museo Stibbert de Florencia<sup>68</sup> y el Museo di Storia e d'Arte de Trieste<sup>69</sup>.

Ninguna referencia hizo *L'Illustrazione Italiana* en estas fechas al grabado *ukiyo-e*<sup>70</sup> o el arte de la laca. Pero sin lugar a dudas el artículo más importante y extenso sobre arte japonés fue el publicado por Roberto Papini y

61 Chirtani, L., “Il pittore Fontanesi”, *L'Ill. It.*, año IX, 12-5-1882, p. 339.

62 “Las colecciones de arte en las capitales extranjeras. El Museo Asiático de Berlín”, *La Esfera*, año XI, 570, 6-12-1924.

63 Rodero, L., “Una visita al Museo arqueológico Nacional”, *Nuevo Mundo*, año XXXV, 1780, 2-3-1928.

64 Romero, J., “El museo nacional de Artes Industriales. El arte español y las Escuelas de Artes y Oficios”, *La Esfera*, año XVII, 686, 23-8-1930, pp. 35-38.

65 Manciani, E., “Il museo Etnografico e Preistorico di Roma”, *L'Ill. It.*, año XXX, 6, 8-2-1903, pp. 115 y 116.

66 Belacqua, “Il museo Cernuschi”, *L'Ill. It.*, año XXV, 47, 20-11-1898, p. 348.

67 “Il museo Chiossone a Genova”, *L'Ill. It.*, año XXXIV, 42, 20-10-1907, pp. 392-394.

68 Lensi, A., “Il Museo Stibbert di Firenze”, *L'Ill. It.*, año XLVIII, 33, 14-8-1921, p. 181-184.

69 Szombathely, M., “La nuova sede del Museo di Storia e d'Arte di Trieste”, *L'Ill. It.*, año LII, 28-6-1925, pp. 41-47.

70 En 1931 los grabados *ukiyo-e* fueron utilizados para anunciar productos de seda.

A. Annoni sobre la exposición de arte “Okura” celebrada en Roma en 1930 y organizada bajo el patronato del gobierno de Mussolini<sup>71</sup>. Esta muestra recogía las obras de 79 artistas de las escuelas *Tei-ten* e *In-ten* que polarizaban

“*tutta l’arte pittorica tipicamante nazionale*”.

El descubrimiento y difusión del teatro japonés en España se produjo como consecuencia del interés general que generó la apertura política, comercial y cultural de Japón en el periodo Meiji<sup>72</sup>. El teatro japonés comenzó a ser conocido en Europa por dos vías: de manera directa, a través de unas giras de compañías japonesas y, de manera indirecta, por medio de los escritos de los especialistas y viajeros que lo divulgaron en libros y artículos. En España el interés por la cultura japonesa comenzó a afirmarse en torno al cambio de siglo, cuando en Londres y en París lo japonés ya constituía una extendida moda. Coincidiendo con la guerra Sino-japonesa se publicaron en *La Ilustración Española y Americana* dos escuetos reportajes sobre el teatro *kabuki* y en 1904 la revista *Alrededor del Mundo* se hizo eco de los llamativos anuncios teatrales empleados en Yokohama<sup>73</sup> y, en 1905, difundió el célebre argumento de “La tragedia de los Ronin”<sup>74</sup>.

Fue en 1902 cuando la actriz japonesa Sada Yacco (1871-1946) visitó España e Italia<sup>75</sup>. El salto a la fama mundial de Sada Yacco se produjo en la Exposición Universal de París de 1900, donde sus actuaciones comenzaron siendo parte del espectáculo de Loïe Fuller, descubridora de los japoneses en Estados Unidos. Sada Yacco actuó en Roma, Nápoles, Florencia, Livorno, Génova y Milán<sup>76</sup>, en la primera gira de una compañía japonesa en Italia. Posteriormente, Sada Yacco actuó en Madrid y Barcelona constituyendo un hito de las relaciones culturales entre Japón y España. Sus actuaciones fueron un éxito, acudiendo al espectáculo personajes públicos y destacados artistas, como el pintor Sorolla y el escultor Benlliure.

Ocho años más tarde, otra actriz japonesa, Hanako, triunfó en los escenarios de Milán con la célebre obra *Otake*<sup>77</sup>. En 1913 volvió a actuar en los

71 Papini, R., “Tra i giapponesi a Roma”, *L’Ill. It.*, año VIII, 22, 1-6-1930), pp. 955- 970.

72Almazán Tomás, D., “Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España”, *Artígrama*, 13, 331-346.

73 “Los anuncios de ayer”, *Alrededor del Mundo*, año VI, 255, 21-4-1904, p. 268.

74 “La tragedia de los Ronin. Un episodio dramático de la historia de Japón”, año VII, 313, 1-6-1905, pp. 345 y 346.

75Almazán Tomás, D., “La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España”, *ALEC*, 23, 717-732.

76 El 25 de abril llegó a Milán para su primera función. Puccini se aseguró de estar allí, ya que por aquel entonces estaba escribiendo una ópera basada en el relato de David Belasco, *Madame Butterfly*. Puccini, que hasta entonces no había visto a ninguna japonesa, encontró en ella la inspiración necesaria para ciertas notas de su Ciao- Ciao san.

77 Leporello, “La compagnia giapponese “Hanako” al Lirico di Milano”, *L’Ill.*, año XXXVII, 48, 27 -11-1910, pp. 529 y 530.



teatros italianos<sup>78</sup>. Giovanni Comisso escribió en 1931 un extenso artículo, cuantiosamente ilustrado, sobre el teatro tradicional japonés (*koten geinō*)<sup>79</sup>.

Sobre el cine japonés las revistas *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo* publicaron noticias sobre el cine japonés entre las numerosas crónicas cinematográficas semanales. Las informaciones y crónicas que encontramos las podemos ordenar en dos apartados: unas que nos hablan del éxito de los actores japoneses, algunos de los cuales llegaron a participar en producciones occidentales, como el caso del famoso Sessue Hayakawa y otras, ya en fechas posteriores, que se refieren a las películas dirigidas por directores japoneses, especialmente, Teinosuke Kinugasa<sup>80</sup>.

En 1927 se publicó la primera referencia sobre cine en *L'Illustrazione Italiana*. Años más tarde pudimos ver imágenes de las diversas versiones de *Madama Butterfly*, entre ellas la protagonizada por Gary Cooper y Sylvia Sydney en 1932<sup>81</sup>.

Pocas fueron las referencias a la literatura japonesa contemporánea en *L'Illustrazione Italiana*. Así, en 1909 se publicó una crónica sobre el “Movimiento letterario”. En él su anónimo autor discutía sobre la novela romántica *Hototogitsu* de Tokutomi Roka (1868-1927), un *best-seller* de la época pues ya se habían vendido más de 63 ediciones<sup>82</sup>.

*La Ilustración Artística* fue la publicación más importante como vía de introducción de cuantos populares japoneses. En ellos se mezclaban lo misterioso, lo legendario y lo fantástico, siguiendo en cierta medida el espíritu romántico decimonónico. De este modo, podemos leer entre sus páginas ocho cuentos tradicionales<sup>83</sup>. De ellos los más conocidos son: “El Espejo de Matsuyama” y “El pescadorcito Urashima”. El éxito de estos cuentos residía también en sus deliciosas ilustraciones. Passos realizó diversas ilustraciones donde podíamos ver animales humanizados que vestían ropajes típicos japoneses con cierta influencia de la escuela paisajística *ukiyo-e*. Junto a Passos, tenemos que destacar la figura de Joaquín Xaudaró (182-1933) en *Blanco y Negro*. En estas obras se observa en el tratamiento del dibujo el uso de las perspectivas y la composición, un sólido conocimiento de la pintura y del grabado japonés<sup>84</sup>.

78 “O Hanako San”, *L'Ill. It.*, año XI, 45, 9-11-1913, p. 475.

79 Comisso, G., “El teatro classico gaipponese”, *L'Ill. It.*, año IX, 26,28-6-1931, pp. 974-976.

80 Almazán Tomás, D., “Antes de Kurosawa: primeras noticias sobre el cine japonés en España”, *Stadium*, 7, 7-22.

81 “Osservatorio”, *L'Ill. It.*, año X, 38, 18-9-1932, p. 338.

82 “Movimntto letterario”, *L'Ill. It.*, año XXXVI, 36, 5-9-1909, p. 241.

83 Almazán Tomás, D., (2000): “La prensa ilustrada y la difusión de la literatura japonesa en España”, *Revista Española del Pacífico*, 12, 113-139.

84 Almazán Tomás, D. (1998): “El japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)”, *Congreso de Historia del Arte*, 41-49.

Igualmente, hemos encontrado unas fotografías de Kimbei en las que podemos ver unas encantadoras jóvenes tocando diversos instrumentos<sup>85</sup>, siendo la única referencia de *L'Illustrazione Italiana* sobre la música. En las revistas ilustradas españolas encontramos varios artículos en los que podíamos ver la curiosidad por los instrumentos japoneses. Con estos ejemplos queremos indicar que la música en sí misma nunca fue un tema protagonista en los reportajes de Japón.

## 7. CONCLUSIONES

Vemos, pues, puntos en común entre las revistas ilustradas italianas y españolas nos solo por la temática de sus artículos: modernización del país, su arte, teatro, cine, tradiciones, sino también por su cronología. Sin embargo en *L'Illustrazione Italiana* podemos ver un mayor número de noticias de carácter político, debido al clima de amistad entre Italia, Alemania y Japón así como de artículos relacionados con sus ancestrales costumbres.

---

85 Sierra de la Calle, *Opus. Cit.*, p. 598.

## BIBLIOGRAFÍA

ALMAZÁN TOMÁS, D. (1996-97): “Japón y el Japonismo en La Ilustración Española y Americana”, *Artígrama*, 12, 627-660.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (1996-97): “Japón y el Japonismo en La Ilustración Artística”, *Artígrama*, 12, 706-709.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (1998): “Descubrimiento, difusión y valoración del teatro japonés en España”, *Artígrama*, 13, 331-346.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (1998): “La actriz Sada Yacco: el descubrimiento del teatro japonés en España”, *ALEC*, 23, 717-732.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (1998): “El Japonismo en la obra gráfica del ilustrador Joaquín Xaudaró (1872-1933)”, *CEHA*, 41-49.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2000): “La occidentalización de la escultura japonesa en el periodo Meiji (1868-1912)”, *Artígrama*, 15, 495-516.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2000): “Antes de Kurosawa: primeras noticias sobre el cine japonés en España”, *Studium*, 7, 7-22.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2000): “La prensa ilustrada y la difusión de la literatura japonesa en España”, *Revista Española del Pacífico*, 12, 113-139.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2001): Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935), Universidad de Zaragoza.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2003): “La seducción de Oriente: de la “Chinoiserie” al “Japonismo”, *Artígrama*, 18, 83-106.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2004): “Geisha, esposa y feminista: imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936)”, *Studium*, 10, 253-268.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2004): “El pintor José Blanco Coris (1862-1946) y su “Manual de Arte Decorativo”, (1916): la enseñanza del arte extremo oriental y el fenómeno del “Japonismo” en España”, *Artígrama*, 19, 503-522.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2004): “Mikimoto y las perlas cultivadas: un símbolo de la modernización de Japón de la era Meiji”, en Almazán Tomás, D.: *Japón: arte, cultura y agua*, 305-316.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2004): “Imagen naval japonesa e ilustración gráfica: un análisis de la imagen española de Japón en la guerra Ruso-japonesa (1904-05)”, en Almazán Tomás, D.: *Japón: arte, cultura y agua*, 317-330.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2005): “Primitivismo versus Japonismo: el pueblo Ainu frente al moderno Japón”, *Studium*, 11, 75-92.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2006): “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China”, *Artígrama*, 21, 85-104.

ALMAZÁN TOMÁS, D Y ARAGUÁS BIESCAS, P. (2006): “El Japón Meiji (1868-1912) y el Japonismo en la revista “L’Illustrazione Italiana”, *Artígrama*, 21, 747-768.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2008): “El Japonismo como género femenino”, en Barlés Báguena, E. y Almazán Tomás, D.: *La mujer japonesa realidad y mito*, 849-860.

ALMAZÁN TOMÁS, D. (2008): “Las japonesas que no lo parecen: estudio de la imagen Ainu en la época del Japonismo”, en Barlés Báguena, E. y Almazán Tomás, D.: *La mujer japonesa realidad y mito*, 913-932.

ARAGUÁS BIESCAS, P. (2006): “La aventura japonesa de Adolfo Farsari (1841-1898) a través de L’Illustrazione Italiana”, en *FELAP*, Granada.

ARAGUÁS BIESCAS, P. (2007): “El Japón Taisho (1912-1926) y el Japonismo”, *Artigrama*, 22, 811-824.

ARAGUÁS BIESCAS P. (2008): “Japan and the Japonisme in L’Illustrazione Italiana”, *12<sup>th</sup> Congress of EAJIS*, Lecce.

BEASLEY, W. G. (1995): *Historia contemporánea de Japón*, Barcelona, Montaner y Simón.

CABAÑAS MORENO (2004): “Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, en *Correspondencia e Integración de las Artes*, CEHA, Universidad de Málaga, en <http://biblioteca.universia.net/autor> [Consulta: 7 de abril de 2009].

HALL, J. W. (1987): *El imperio japonés*, Madrid, siglo XXI.

KIM LEE, S. H. (1988): *La presencia del arte de Extremo Oriente a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*, Colección Tesis Doctorales n° 270/88, Madrid, Universidad Complutense.

RODAO, F. Y ALMAZÁN TOMÁS, D. (2006): “Japonizar España: La imagen española de la modernización del Japón Meiji”, en <http://www.florentinorodao.com> [Consulta: 28 de marzo de 2009].

SIERRA DE LA CALLE, B. (2001): *Japón. Fotografía. Siglo XIX*, Valladolid, Museo Oriental. Caja España.

TAJAHUERCE ÁNGEL, I. (2004): *El arte en las revistas ilustradas madrileñas 1835-1840*, Madrid, Universidad Complutense.

---

## CAPÍTULO 10. LA CIUDAD Y SU TRASIEGO: LA PRODUCCIÓN DE MITSUO MIURA DESDE 1994 HASTA LA ACTUALIDAD<sup>1</sup>

*Laura Clavería García*  
 Universidad de Zaragoza

### RESUMEN

En 1994 Mitsuo Miura (Kamaishi, 1946) comienza una nueva e interesante línea de trabajo que deja atrás la inspiración en la naturaleza y que tiene como único referente a la ciudad contemporánea. A partir de este momento, su producción, que se sistematiza en cinco series diferentes, se ve sometida a un paulatino pero importante viraje temático y estético en el que resulta fundamental su paso por Japón en 1999.

Dicho cambio traerá consigo múltiples novedades que se concretan tanto en su sentido cromático como en las soluciones compositivas y los formatos escogidos, así como también en las técnicas y materiales utilizados, dando lugar a un conjunto de obras que son la máxima expresión del arte contemporáneo, donde los límites entre Oriente y Occidente se han desvanecido.

### 1. LA CIUDAD COMO PROTAGONISTA

Gran parte de la obra de Mitsuo Miura (Kamaishi, 1946)<sup>2</sup> producida hasta principios de los años noventa, aunque pasando por muy diferentes estadios, había estado fuertemente vinculada al medio natural<sup>3</sup>. Sin embargo, en marzo de 1994 este artista anunció un cambio de ideario estético y temático al afirmar:

Me gusta vivir en la ciudad porque te provoca otra  
 velocidad, otra energía<sup>4</sup>.

---

1 Nos gustaría expresar nuestro agradecimiento a todos aquellos que han hecho posible la realización de este artículo, sobre todo, a Clara Colinas (Galería Adora Calvo, Salamanca), Óscar Muñoz (MNCARS, Madrid), María Lara y muy especialmente a Mitsuo Miura, quien nos dio la oportunidad de entrevistarle, estudiar y fotografiar sus obras y consultar sus archivos personales.

2 Mitsuo Miura es un artista japonés que reside en nuestro país desde 1966 y que ha estado siempre en contacto con los movimientos, grupos y figuras más destacados de cada momento. Su trayectoria hasta la actualidad se divide esencialmente en cuatro etapas correspondientes a las distintas geografías que ha habitado: Madrid (1966-1970); Cuenca (1970-72); Bustarviejo (1972-1984) y, de nuevo, Madrid, donde vive desde 1984.

3 Véase CLAVERÍA GARCÍA, L. (2008) y CLAVERÍA GARCÍA, L., (en prensa).

4 Véase VALIENTE, M. (1994).

Meses después, concretamente en enero de 1995, Miura presentaba en la galería Helga de Alvear de Madrid una nueva línea de trabajo que se alejaba por completo de sus obras previas y se relacionaba con todo lo acontecido en el escenario urbano, si bien es cierto que la metodología de análisis utilizada no difería demasiado de la que había empleado en las series anteriores<sup>5</sup>.

La génesis de este viraje debe situarse en el cambio de residencia que Miura lleva a cabo desde Bustarviejo, una pequeña localidad de la sierra madrileña, a la capital española en 1984. Al principio, este artista nipón continuaría con las obras que había iniciado en el citado municipio y que estaban inspiradas en la playa de los Genoveses (Almería)<sup>6</sup>. Sin embargo, poco a poco fue acostumbrándose al trasiego de la gran metrópoli y lo que es más, las luces y los colores de las calles, la omnipresencia de la publicidad, el ruido constante, la velocidad de los medios de transporte, las mareas de gente caminando y, en definitiva, el movimiento y la efervescencia de la gran urbe acabarían por seducirle de una manera solo comparable –aunque, por supuesto, salvando las distancias- a cómo los futuristas italianos se sentirían frente a las ciudades de principio de siglo XX. Además, su retorno a Madrid –recordemos que había estado viviendo allí en los primeros años tras su llegada a España- significó tanto la renovación de muchas de sus relaciones personales como su participación en numerosas actividades culturales, así como también su re-inmersión profunda en los círculos artísticos de la capital, si bien es cierto que nunca había vivido completamente al margen de los mismos.

De este modo, poco sorprende, sobre todo si tenemos en cuenta que el trabajo de este artista está necesariamente relacionado con su existencia cotidiana, que Miura reaccionara ante todos esos estímulos y acabara abandonando la temática –quizás también un poco desgastada tras muchos años de dedicación- del paisaje natural. Así, este nuevo orden –o desorden- del escenario urbano siempre anónimo –pues nunca nos habla de una ciudad concreta- traerá en la piel de sus obras numerosas consecuencias desconocidas hasta el momento en su producción. Miura consigue unos resultados mucho más novedosos y vibrantes, agresivos incluso, debido a, por un lado, la utilización de gamas cromáticas más vivas, artificiales y densas que le llevan a abandonar los colores transparentes y delicados, inspirados en la naturaleza. Por otro lado, también tendrá lugar la progresiva pero total modificación, dinamización y complejización de los formatos y de las composiciones, aunque siempre partiendo de formas geométricas básicas. Asimismo, Miura empleará nuevas técnicas y materiales como, por ejemplo, el acrílico o la fotografía

---

5 Véase MURRÍA, Alicia *et al.* (1996), p. 57.

6 Véase CLAVERÍA GARCÍA, L. (2008) y CLAVERÍA GARCÍA, L., (en prensa).

tratada digitalmente, desconocidos en su producción hasta 1995 y 1996 respectivamente<sup>7</sup>.

No obstante, a lo largo de todos estos años, aunque la principal protagonista será siempre la ciudad, su trabajo recibirá numerosas variaciones. En este sentido, podemos distinguir en su producción desde 1994 hasta la actualidad varias etapas que tendremos ocasión de analizar pormenorizadamente en los siguientes apartados y que se concretan en cinco series diferentes: cuadrados con marcos recortados (1994-1995), *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* (1995-1997), *Escaparate*, *Una mirada Tutti Frutti* (ambas de 1999) y *Show Window* (desde 2000 hasta la actualidad).

## 2. CUADRADOS CON MARCOS RECORTADOS

La primera serie que Miura realiza al amparo de esta nueva temática urbana surge en 1994. En ciertos aspectos como la composición y el formato, estas obras se podrían considerar como fieles continuadoras de algunas piezas de la serie de *La Playa de los Genoveses* en las que se observan cuadrados con formas geométricas o con superficies monocromas enmarcadas, pero, puesto que ahora se alude a una realidad opuesta a la del mundo natural, se introducen importantes cambios tanto teóricos como formales.

La serie que ahora nos ocupa está constituida por un conjunto de óleos sobre lienzo de formato cuadrangular cuyo centro está ocupado por un cuadrado monocromo habitualmente de gamas cálidas y de gran intensidad. Esta figura geométrica se rodea frecuentemente por un marco negro que tiene

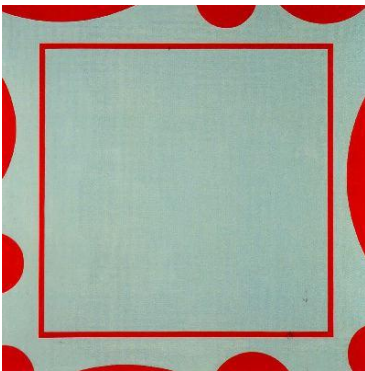


Fig. 1. MIURA, Mitsuo:  
*Sin título*, 1994.

los bordes exteriores recortados con formas curvas que recuerdan segmentos de circunferencia de distintas aperturas y tamaños y que comparten cromatismo con el diseño central. De esta manera, se genera un resultado que Alicia Murría ha comparado con manchas de líquido lanzadas con fuerza contra el suelo<sup>8</sup>.

Miura usará esta estructura en diversas piezas hasta 1995 aunque introduciendo pequeñas variaciones de formas, colores o técnicas evitando así la sensación de monotonía y haciendo gala de una

<sup>7</sup> En este sentido, Miura nos expresó en una entrevista llevada a cabo el 28 de marzo de 2009 que en su caso el empleo del acrílico se debía a que este material le permitía trabajar más rápido, de forma más inmediata, y con colores más fluorescentes y extravagantes, consiguiendo unos resultados más acordes con la nueva temática.

<sup>8</sup> Véase MURRÍA, A., (1996).

metodología de trabajo que el propio autor relaciona con algunas experiencias de la vida cotidiana:

Cuando uno va a un cine ve distintas películas, pero la pantalla no cambia, lo que varía es el ambiente<sup>9</sup>.

Así, en el taller de Arteleku (San Sebastián) en el que Miura participa en 1994 realizará una versión en litografía, aplicando un formato rectangular y vertical, cuyo único toque de color se encuentra en el marco ya que la superficie central es absolutamente oscura<sup>10</sup>.

Igualmente, en otras piezas combinará la utilización de colores distintos para cada una de las tres partes (centro-marco-segmentos) o ideará otro tipo de composición en la que un fino marco del mismo color que el de los segmentos se sitúa ante un fondo monocromo [fig. 1].

A través de este tipo de obras Miura demuestra una evolución tanto compositiva, hacia un mayor dinamismo, como cromática ya que las gamas empleadas son más artificiales e industriales. Sin embargo, su nuevo ideario estético no resultó todavía suficientemente convincente para algunos críticos como Javier Maderuelo quien aludiendo a esta serie afirmaría que:

El mundo formal de sus cuadros, a mi juicio, adolece de fuerza plástica en el universo convencional de la mirada, desde el que nosotros, espectadores con los sentidos sin alterar, contemplamos sus obras<sup>11</sup>

Sea como fuere, la realidad es que Miura siguió investigando incansablemente y tan sólo un año después alcanzaría un estilo más evolucionado, de mayor fuerza plástica y más acorde con aquello que inicialmente quería expresar.

### 3. *ESTA CIUDAD NO ES LO SUFICIENTEMENTE GRANDE PARA LOS DOS*

Con este ingenioso título, que parece actualizar en clave cómica la mítica frase de los *western* americanos, inaugura Mitsuo Miura una exposición individual de sus nuevas producciones a finales de 1996 en la citada galería Helga de Alvear.

---

9 Véase QUIÑONES, S., (1995).

10 Véase ERASO, M., (1996), p. SN.

11 Véase MADERUELO, J. (1995).



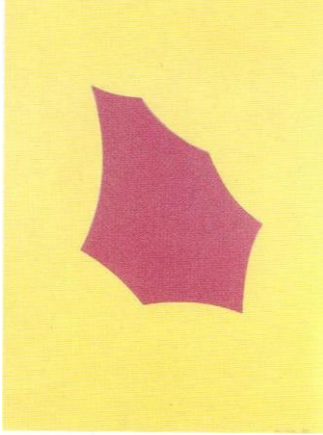


Fig. 2. MIURA, Mitsuo:  
*Sin título*, 1995.

El origen de *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* se remonta a un conjunto de acrílicos sobre papel *Sin título* de 1995 en los que Miura lleva un paso más allá la idea de los marcos con segmentos analizada anteriormente. En ellos genera una serie de formas granates, curvas e irregulares, que parecen rectángulos recortados en sus extremos por segmentos de círculos y que se sitúan ante un fondo amarillo, logrando unos resultados más relacionados con el movimiento, el cambio constante, la luminosidad y la energía presentes en la gran ciudad [fig. 2].

Preparadas así las bases, Miura elaborará *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* (1996), un conjunto de piezas tridimensionales realizadas en madera pintada cuyos colores monocromos, electrizantes e incluso agresivos<sup>12</sup> parecen justificar el título escogido para las mismas [fig. 3].

Un factor fundamental en estas obras y que Miura -como es habitual en su trabajo- cuida al extremo será el de su montaje y su organización en el espacio ya que le sirve para enfatizar el sentido de dinamismo e inestabilidad. Lejos de colgar las piezas como cuadros sobre la pared -a pesar de que su escasa volumetría podría favorecer esta disposición- o como esculturas exentas sobre un pedestal, Miura les otorga un *status* intermedio y las coloca de forma perpendicular al muro<sup>13</sup>. De esta manera, logra perturbar y ocupar el espacio del espectador, inquietándole incluso, lo cual ha propiciado que en alguna ocasión estas piezas hayan recibido el calificativo de obras “radicales”<sup>14</sup>.



Fig. 3. MIURA, Mitsuo: *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*, 1996.

12 Véase AA. VV., [1997].

13 Este tipo de planteamiento tridimensional tendrá continuación en su trabajo en otras piezas como *Spark* (1997) -chispa en castellano-, en las cuales presenta una configuración estrellada de lados muy puntiagudos e irregulares y que se pueden considerar como un antecedente de las formas explosivas que pueblan sus cuadros a partir del año 2000.

14 Véase MADERUELO, J., (1996).

También en 1996, Miura lleva a cabo una serie de *collages* -técnica que ya había empleado en la década de los setenta y que será recurrente en su trabajo a partir de este momento- inspirándose en las señales utilizadas en Japón en el exterior de los colegios para advertir a los niños que crucen la calle con precaución [fig. 4]. En ellas encontramos innumerables líneas de múltiples colores que rodean -como si estuvieran magnetizadas- a una forma irregular similar a las vistas anteriormente.



Fig. 4. MIURA, Mitsuo:  
*Sin título*, 1996.

través de los colores -rojo y blanco- y del motivo punteado que a veces las recubren. Gracias a la combinación de todos estos elementos, Miura logra producir una serie de tensiones entre las distintas partes de la obra que aumentan la sensación de desorden y generan, en suma, una cierta inquietud muy propia también del ritmo de vida contemporáneo.

No obstante, esta agresividad irá disminuyendo en años sucesivos en favor de unas piezas de mayor delicadeza y que están cargadas de matices como son, por ejemplo, las que conforman dos carpetas de grabados de 1997 tituladas nuevamente *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*. La primera de ellas está constituida por cinco grabados calcográficos de aparente sencillez ya que los únicos protagonistas son las ya habituales formas irregulares y monocromas -en este caso azul, negro, verde, marrón y rojo- pero cuya peculiaridad estriba en la marcada textura granulada que poseen y que Miura ha logrado gracias al empleo de una resina muy mordiente.

La segunda carpeta a la que nos referimos se compone de cinco serigrafías con figuras geométricas pero esta vez tanto regulares como irregulares y de distintos tamaños realizadas con un tipo de tinta negra que se emplea habitualmente para textiles. Los fondos neutros ante los que dichos diseños se superponen y que ocupan toda la hoja de papel

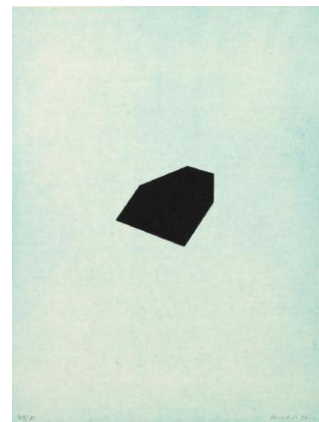


Fig. 5. MIURA, Mitsuo:  
*Esta ciudad no es lo  
suficientemente grande para los  
dos*, 1997.

poseen cada uno distintos tonos pastel y han sido realizados con procedimientos calcográficos. Gracias a la combinación de ambos elementos Miura consigue unos bellos e interesantes contrastes ya que el negro central resulta sumamente profundo, brillante e incluso plástico y, por el contrario, los colores de los fondos son absolutamente livianos, transparentes y mates. De esta forma, las dos partes se complementan de manera equilibrada, sin que exista rivalidad entre ellas, creando una simbiosis perfecta [fig. 5].

Ambas carpetas fueron realizadas en el taller de Ediciones Ginkgo que Miura abrió en Madrid junto a Arturo Rodríguez en 1989 y que permanecería activo hasta finales de 1997. Es por ello, que estas piezas poseen un sello de calidad incomparable y la huella de un trabajo concienzudamente bien hecho, lleno de sutilidades y presentado de manera impecable<sup>15</sup>.

#### 4. ESCAPARATE Y UNA MIRADA TUTTI FRUTTI

La técnica y el estilo de algunas de las piezas comentadas anteriormente serán utilizados en 1999 como base para *Escaparate*, una serie de impresiones digitales realizadas con *plotter* sobre papel que Óscar Alonso Molina denominaría *contra-collages*<sup>16</sup>. Para su elaboración Miura recortó pedazos rectangulares de distintos tamaños que procedían de varias revistas y las pegó de tal manera que las más pequeñas quedaran en el centro de la pieza. De esta forma, se creó un diseño concéntrico de gran intensidad cuyo fin es representar distintos tipos de miradas: inquisitivas, perdidas, vagas, consumistas, soñadoras, curiosas, etc.

Este tipo de temática vinculada con la mirada y los mecanismos que ésta desarrolla en una sociedad de consumo se convertirá desde ahora en la protagonista de gran parte de las obras de este artista nipón. Es por ello que para documentarse Miura sale a la calle, pasea, da una vuelta por los grandes almacenes y permanece atento al modo que la gente tiene de mirar. Luego, intenta registrarlo todo a través de diversas composiciones, escogiendo concienzudamente entre revistas de diversos tipos -moda, diseño, pasatiempos, mobiliario, etc.- los recortes que mejor se adecuan a sus intenciones según, por ejemplo, el colorido, la tipografía o las imágenes presentes en los mismos.

Así, logra unos resultados atrayentes y originales, pero que en ciertos aspectos pueden resultarnos familiares puesto que, como algunos autores han señalado, en ellos encontramos:

La misma sensación de información fragmentada y fragmentaria, inconexa e incoherente que nos queda tras

15 En este caso, ambas carpetas se presentaban en unas bellas y sencillas cajas de madera.

16 Véase NAVARRO, M., (1999).

ojea distraídamente cualquier publicación de moda o suplemento dominical, tan igual siempre a sí mismo, tan intercambiable, trate de lo que trate<sup>17</sup>.

En este sentido, tanto el título escogido para las mismas como el modelo de imagen empleada nos hablan de una forma de consumismo, vinculada, sobre todo, a la publicidad. Toda la atrayente estética que envuelve a las pancartas, los neones o las vitrinas atraerá a Miura enormemente y, de hecho, se convertirá en la principal iconografía de sus obras hasta hoy en día. Y es que Miura considera que el urbanita actual está consumiendo constantemente imágenes de este tipo en la calle, en los autobuses o en el metro e incluso en sus propias casas.



Fig. 6. MIURA, Mitsuo: *Escaparate*, 1999.

Este estudiadísimo universo es también el que Miura pretende trasladar a sus instalaciones. Ejemplo de ello es la obra de 1999 que acabó cubriendo todos los muros de uno de los espacios -e incluso la escalera de acceso al mismo- de la galería Helga de Alvear de Madrid [fig. 6]. En ella, encontramos multitud de bandas de colores que parecen converger en uno de los lados cortos de la sala y varios espejos rectangulares que multiplican los puntos de vista y los efectos ópticos.

Otra de las series que Miura lleva a cabo en este momento es la titulada *Una mirada tutti frutti* (1999) en la que fusiona esta nueva temática de miradas con los experimentos tridimensionales de *Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos* (1996) [fig. 7]. *Una mirada tutti frutti* está constituida por un conjunto de estructuras triangulares construidas en madera que se colocan perpendiculares al muro dejando el vértice de las mismas hacia fuera y que quedan iluminadas por unas luces fluorescentes situadas en el suelo. En ellas, se combina la forma puntiaguda y algo agresiva de las mismas con los colores vivos pero pacíficos y siempre agradables en que están pintadas. De hecho, esta variedad cromática es la clave para comprender las sugerencias del apelativo -no exento de comicidad- de *tutti frutti* presente en el título y con el que Miura pretende contagiarnos un poco de su personal *joie de vivre*.

17 Véase MURRÍA, A. *et al.*, (2001), p. 20.



Fig. 7. MIURA, Mitsuo:  
*Una mirada tutti frutti*, 1999.

## 5. *SHOW WINDOW*

En *Show Window* o escaparate, serie iniciada en 1999, Miura vuelve a mostrarnos algunas alusiones al elaborado sistema de consumo de nuestra sociedad, incluidas las vallas publicitarias o los anuncios de televisión. Y es que para Miura la ciudad entera y prácticamente toda nuestra existencia se han convertido en una especie de escaparate, en un complejo y organizado entramado en el que cuenta, sobre todo, lo que vemos. Por ello, Miura crea unas piezas que nos seducen al primer vistazo y en las que la experiencia sensorial resulta fundamental.

A pesar de que en principio podría resultar fácil leer la serie de *Show Window* como una crítica a nuestra sociedad, lo cierto es que Miura nunca se ha planteado este tema desde una perspectiva moralista ni tampoco pretende juzgar o cambiar el orden establecido. Simplemente analiza y plantea cuestiones que están ahí visibles para todos pero en las que nadie o casi nadie había reparado antes, es decir, solo plantea problemas y los soluciona mediante un punto de vista estético. De esta forma, Miura trabaja desde la distancia como un fotógrafo curioso que se limita a reflejar lo que sucede a su alrededor pero produciendo pinturas e instalaciones<sup>18</sup>.

---

18 En este sentido debemos señalar que aunque Miura abandona a partir de ahora la creación escultórica, nunca pierde de vista el tratamiento espacial como tendremos ocasión de ver, sobre todo, en sus instalaciones.

## 5. 1. INSTALACIONES DE CINTAS

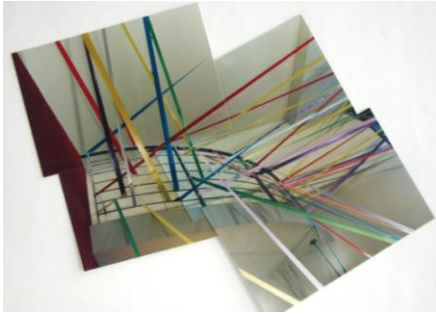


Fig. 8. MIURA, Mitsuo:  
*Show window*. 1999.

cintas multicolores de *nylon* que funcionaran como miradas congeladas, como flechas procedentes de los ojos de todos aquellos que tanto desde dentro como desde fuera del local se acercasen a contemplar este espacio<sup>19</sup>.

Miura llevaba bastante tiempo trabajando sobre el tema de la ciudad y de las miradas pero es necesario subrayar que el viaje que realizó a Japón en 1999 con motivo de esta exposición sería, sin duda alguna, determinante en su producción. Miura había planificado a grandes rasgos cómo quería que se desarrollara su obra en el Tozai Bunka Center pero una vez que se puso a trabajar *in situ* se vio obligado a transformar su planteamiento inicial y a hacerlo evolucionar, otorgándole un sentido más moderno y acorde con el edificio y la ciudad donde se disponía. Paseando por Tokio, debió de cerciorarse de la veracidad de los planteamientos que había empezado a generar en Madrid en torno al argumento urbano, pero también se daría cuenta de que la dimensión de los mismos era mucho mayor de lo que había imaginado. Por ello, Miura sintió la necesidad de que colaborasen con él varios jóvenes japoneses, alumnos de Bellas Artes, para que le ayudasen a reforzar los puntos débiles de su trabajo, lo que le sirvió para modificar el modo de disponer las cintas y de entender el espacio:

En realidad no cambió casi nada pero sí la forma de componer, la forma de llevar unas cintas de un lado a otro. Su propuesta era más dinámica. Mi intención inicial era hacer una obra de arte y la de ellos era decorar un espacio con algo visible como si fuera una fiesta (...) y se acercaba más a lo que buscaba porque eso no era un espacio artístico,

<sup>19</sup> Miura había empleado cintas ya desde principios de la década de los setenta, aunque con un sentido muy diferente.

así que no tenía sentido crear una gran obra de arte. Me pareció como falso<sup>20</sup>.

De esta manera, la sala se llenó de cintas tensadas que recorrían el espacio de un extremo a otro e incluso en ocasiones acababan en lugares singulares como las pantallas de los ordenadores, la escalera o el tragaluz que iluminaba la sala. Así, las tiras de *nylon* otorgaban importancia a determinadas partes de la estancia o a objetos que de otra forma habrían pasado desapercibidos, llenando de vida y de dinamismo el lugar y convirtiendo todo el espacio de exposición en un escaparate de sí mismo<sup>21</sup> y en una festiva tela de araña<sup>22</sup>. Además, todo este montaje se completaba en el suelo con un material blando de colores que ofrecía al visitante una sensación extraña e inesperada cuando caminaba sobre él.

Un hecho que no puede pasar desapercibido en relación a esta pieza es que nos encontramos ante la primera vez que Miura emplea el nombre de *Show Window* para denominar estos trabajos de inspiración urbana. Este vocablo no es más que la traducción de la palabra “escaparate” al idioma japonés, el cual no dispone de un término específico ni de un kanji propio y emplea el préstamo del inglés escrito en katakana (シヨウ・ウインドー), una práctica habitual -como es bien sabido- desde, sobre todo, la II Guerra Mundial. Inicialmente, la intención de Miura al presentar en Japón esta pieza debió de ser la de hacerlo como “escaparate” ya que, de hecho, cuando se menciona esta exposición en español se hace con ese término. Sin embargo, allí se tradujo al japonés y por eso se denominó *show window*<sup>23</sup>, lo que explica, probablemente, que desde entonces, decidiera aplicar este título a toda la serie.

A partir de este momento, el estilo de Miura se verá sumamente influido por lo experimentado en Tokio. Sus posteriores instalaciones de cintas se adaptarán mejor al espacio en donde se sitúen, logrando una estupenda y sorprendente simbiosis entre obra y lugar, por lo que cada montaje poseerá un valor especial gracias a su carácter efímero y transitorio. En este sentido, Miura llegó a afirmar en cierta ocasión:

Los soportes me interesan mucho. Pero lo que determina en muchos casos mi trabajo son los espacios en los que voy a intervenir. Quiero situarme en cada sitio y ver cómo desarrollo una obra. Es una sensación nueva cada vez, un ejercicio que llega a determinar el itinerario de la obra<sup>24</sup>.

20 Así nos lo expresaba en una entrevista acaecida el 1 de julio de 2009.

21 Véase MONTESINOS, A., (2002), p. 2.

22 Véase MELÉNDEZ, A., (2002).

23 Véase TOSHIHARU, M., (1999).

24 Véase LUCAS, A., (2002).

Éste es el caso también de las intervenciones que realizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2000 o en el Museo Barjola en 2002. En ellas hizo desaparecer los materiales que recubrían los suelos pero decidió que las cintas surgieran o fueran a parar –según se mire- a una serie de bases geométricas dispuestas en el suelo y policromadas con tonos suaves creando espacios más o menos enmarañados. Asimismo, en el interior del Ayuntamiento de Sajazarra (La Rioja) Miura realizó con motivo de la XI Muestra de Arte de esta localidad (2000) una instalación de cintas colocadas libremente y sin basamentos, incluso enroscadas en las columnillas de la estancia como complemento a un montaje que comprendía en la pared la recreación del plano del pueblo sobre el que se pegaron los nombres de sus habitantes con cartulinas de colores<sup>25</sup>.

## 5. 2. OBRAS DE CARÁCTER PICTÓRICO

De forma paralela a las instalaciones de cintas, Miura siguió trabajando en otro tipo de piezas bidimensionales y concebidas con un sentido más pictórico aunque no necesariamente aplicadas a un lienzo. En este sentido, destaca, por ejemplo, *Valla publicitaria* (2000), un mural que este artista dispuso en el ya citado Círculo de Bellas Artes de Madrid a la vez que la instalación de cintas con bases geométricas. En esta pintura jugaba con la misma idea de miradas vista en el citado montaje pero trasladada a las dos dimensiones a



Fig. 9. MIURA, Mitsuo:  
*Show window*, 2000.

través de círculos y rectángulos rojos muy delgados que parecían rayos dispuestos ante un fondo blanco, hecho que propició que algún crítico las relacionara erróneamente con la bandera nipona<sup>26</sup>.

Por otro lado, Mitsuo también aplica esta misma estructura a sus acrílicos sobre lienzo, creando piezas de gran tamaño, que alcanzan incluso los cuatro metros de largo<sup>27</sup>. Estas obras se van a caracterizar por la utilización de formas sumamente complejas, dinámicas e incluso explosivas que se

<sup>25</sup> Véase AA. VV., (2000), pp. 8-25.

<sup>26</sup> Véase GARCÍA-OSUNA, C., (2000).

<sup>27</sup> Esta característica será a partir de ahora una constante en su obra, pudiéndose encontrar más adelante piezas de hasta seis metros, si bien es cierto que nunca abandona las piezas de pequeño y mediano formato.



superponen las unas sobre las otras y parecen imbricarse, chocarse y trenzarse [fig. 9]. Además, la superficie que ocupa cada uno de los diseños es, a su vez, pintada bien con colores monocromos bien con diversos elementos como rayas, cuadrículas, puntos, topos, etc., pero siempre con unos colores extraordinariamente vivos, alegres y electrizantes. Es precisamente este tipo de combinaciones las que logran que sea palpable la energía de la gran urbe, el trasiego de gentes y las luces que hacen que parezca que la ciudad nunca duerme.

A partir de este momento, Miura se va introducir en un complejo sistema pictórico a veces más legible, pero otras, prácticamente indescifrable desde un punto de vista formal debido a la cantidad de redes superpuestas y de figuras geométricas que lo constituyen. De este modo, lo que aquí ofreceremos no será sino una panorámica de las características y peculiaridades de cada una de las distintas tipologías en las que —a nuestro juicio— se puede dividir este capítulo de su trayectoria. No obstante, Miura no sigue una evolución lineal en este conjunto de piezas sino que existen en ellas

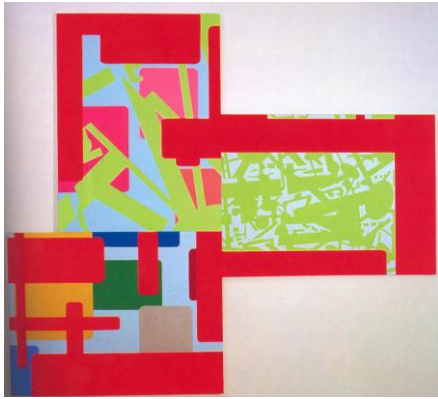


Fig. 10. MIURA, Mitsuo:  
*SW 11.01, 2002.*

múltiples y constantes idas y venidas que nos han llevado a descartar una presentación cronológica de las mismas ya que no favorecería su entendimiento. Por el contrario, se ha optado por agruparlas en diferentes categorías, atendiendo a las soluciones compositivas que en ellas encontramos, si bien es cierto que Miura retoma y funde constantemente ideas experimentadas con anterioridad, lo cual imposibilita una sistematización exacta y bien definida.

Desde el año 2002 Miura lleva a cabo una serie de piezas de formatos y dimensiones variables en las que se presentan, a modo de redes superpuestas, distintas capas de óvalos, cuadrados o rectángulos sobre fondos blancos o polícromos [fig. 10]. Estas formas, a su vez, están recubiertas por grandes figuras rectangulares cuya tonalidad —rojo, rosa, amarillo etc.— proporciona el hilo conductor

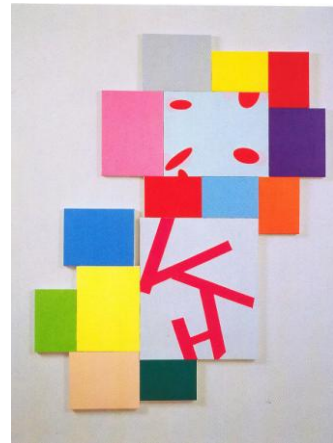


Fig. 11. MIURA, Mitsuo:  
*SW 03.19, 2003.*

de toda la obra<sup>28</sup>. Estas obras, que a menudo, como ya anunciábamos con anterioridad, están realizadas en grandes formatos, abarcan todo el campo de visión del espectador, envolviéndolo e introduciéndolo en un gran escaparate de tal manera que se genera en él una sensación de sobrecogimiento similar a la que se puede experimentar en lugares tan cargados de energía y actividad como el Times Square newyorkino o el barrio de Shibuya en Tokio.

Por otro lado, a partir de 2003 Miura trabaja con polípticos compuestos habitualmente por pequeños lienzos de diferentes tamaños que se agrupan creando perfiles irregulares [fig. 11]. A menudo, los más reducidos son monocromos y poseen colores muy animados y festivos, incluso algunos de ellos casi fosforescentes. Sin embargo, los de formatos mayores son rectangulares y se decoran con diversos diseños de redes de óvalos y rectángulos; con formas ovales independientes como flotando ante un fondo blanco o con líneas que nunca llegan a cruzarse.

En otras ocasiones y desde el 2004, se plantea un tipo de composición basada en distintos modelos de organigramas puesto que Miura también había quedado fascinado por las complejas y perfectamente reguladas estructuras de los sistemas que rigen la sociedad de hoy en día. Y es que tanto en la organización de una empresa como en la red de estaciones de metro existe una red lógica y conveniente que permite su buen funcionamiento.

De esta forma, Miura aplica a sus pinturas parecidos sistemas de jerarquías y de representación del orden establecido, diseñando ante un fondo neutro o compuesto por innumerables franjas superpuestas una serie de rectángulos que se unen entre sí por líneas continuas, más o menos intrincadas. Así, se crea en la superficie una especie de trama, que en cierto sentido también podría recordar a las obras que sugieren distintos tipos de miradas. Estos rectángulos adquieren una enorme diversidad ya que pueden estar pintados del mismo color o con diferentes tonos, tener el centro vacío y rodeado por un marco o estar policromados en el centro y enmarcados de blanco. En otras ocasiones, se pintan dos piezas con una misma malla aunque creando en cada uno diferentes juegos de positivo-negativo a través de la policromía.

No obstante, estos organigramas acabarán por evolucionar y simplificarse, dejando únicamente bien las líneas que servían como vínculos entre unas partes y otras o bien los rectángulos ante un fondo de color claro a modo de mosaicos irregulares.

---

28 Esta solución también estará sujeta a variaciones en las que el protagonismo sea dado a trapecios que parecen ocupar toda la superficie del cuadro o a multitud de pequeños cuadrados de tamaños irregulares.



Fig. 12. Obras de la serie de *Show Window* en Foro Sur 09 (Galería Adora Calvo, Salamanca).

apaisado en los que se sitúan rectángulos de tamaños decrecientes hacia el centro, creando un punto de intensidad en el mismo comparable a la que se produce cuando alguien nos mira fijamente [fig. 12]. Además, este tipo de obras no solo aparecen tratadas de manera autónoma sino también agrupadas con otras similares o junto a lienzos de diferentes tipologías (monocromos, ovales, etc.).

Siguiendo con la problemática de las distintas maneras de mirar, Miura reflexiona acerca del modo en que consumimos imágenes: constantemente y sin ser capaces de digerir la cantidad de información visual que entra a nuestro cerebro a través de, por ejemplo, los medios de comunicación o la publicidad en todas sus modalidades. Este bombardeo indiscriminado que llega a nuestras pupilas, que se ha convertido en un modo de percepción casi pasivo y contra el que apenas se puede luchar es fácilmente relacionable –en opinión de Miura– con la recepción constante de nuevas realidades que aparecen reflejadas en el retrovisor de nuestro coche mientras conducimos. Por ello, a partir de 2004 Miura selecciona la forma de este objeto y la traslada a sus lienzos, dejando el centro del mismo vacío, pintado con colores o con diseños abstractos.

Por otro lado, en 2002 Miura empieza a vincular a su trabajo dos signos musicales: *sf*, la abreviatura de *sforzando*, y  $\blacksquare$ , el cual equivale a una figura cuadrada. Estos símbolos son utilizados por el artista para referirse a la fuerza dinámica de la composición de sus obras, así como su permanencia ya que la cuadrada es la figura que indica mayor duración temporal<sup>29</sup>. Ambos caracteres, que demuestran también el interés de Miura por la tipografía, funcionan como logotipos de su propia obra pues son fácilmente identificables y sencillos de recordar, además de resultar bastante llamativos y atractivos [fig. 13].

A decir verdad, estas formas ya habían aparecido en algunos de sus catálogos de exposiciones como en el del Museo Barjola (Gijón) de 2002 o de la Sala Luzán (Zaragoza) de 2005. Sin embargo, a partir de esta fecha Miura

Paralelamente, Miura continúa con la propuesta sobre los diferentes tipos de miradas y ofrece nuevos y originales planteamientos a través de, por ejemplo, líneas paralelas de distintos colores que fugan hacia uno de los extremos cortos del cuadro. Del mismo modo, Miura retoma las composiciones de los *collages* de 1999 y comienza a crear lienzos de formato

<sup>29</sup> Véase MELÉNDEZ, A., (2002).

también comienza a incluirlos en algunas exposiciones como si fueran un mural, ocupando toda una pared, e iluminándolos desde abajo por tubos fluorescentes<sup>30</sup>. Así sucedió en la muestra colectiva que tuvo lugar en el CAB de



Fig. 13. MIURA, Mitsuo: *Sin título*, 2006.

Burgos bajo el título de *Permanencias difusas* (2005) o tres años después en la galería Altxerri de San Sebastián, donde se colocaron en el pasillo de acceso a la sala principal a modo precisamente de escaparate. Además, estos signos también protagonizarán sus cuadros desde el año 2006.

Por último, también debemos señalar otra tipología de obras, que Miura inició en 2007, de lienzos compuestos por bandas horizontales superpuestas de distintos colores y anchuras y en cuya zona central se incluyen filas de cuadrados y rectángulos.

## 6. EPÍLOGO

La trayectoria de Mitsuo Miura desde 1994 hasta la actualidad ha ido pasando por diferentes etapas aunque siempre ha permanecido ligada a sus vivencias en la gran ciudad. Miradas, escaparates, vallas publicitarias, luces de neón, organigramas, retrovisores.... todo le sirve para inspirarse y plasmar desde un punto de vista estético la realidad de una sociedad en constante cambio y evolución.

En este sentido, una de las experiencias que más ha marcado su producción de temática urbana ha sido su viaje a Japón en 1999, pues será decisiva para hacer evolucionar su obra. A partir de este momento, Miura logra adaptarse mejor al espacio específico donde expone sus creaciones y presenta unas piezas más complejas, dinámicas, festivas y cargadas de colores electrizantes y vivos. Asimismo, es también entonces cuando lleva más allá conceptos como el de escaparate o el de los distintos tipos de miradas.

Sin embargo, Miura no habla de ninguna ciudad en concreto en sus trabajos sino que presenta un fenómeno del que es partícipe el planeta entero y que es símbolo de la era de la globalización en la que nos encontramos. No hallaremos pues en sus obras referencias concretas a Nueva York, a Tokio, a Shangai o a Madrid, y, sin embargo, es evidente que podríamos relacionarlas con cualquiera de ellas. En definitiva, este artista ha sabido adaptarse a su

---

30 Para su realización Miura emplea distintas plantillas de tamaños variados que escoge según el espacio de la sala y que sirven para dibujar rápidamente su perfil ya que el resto lo pinta posteriormente a mano.

tiempo y su producción resulta sumamente eficaz y actualizada. Los límites en el mundo del arte entre Oriente y Occidente se han desvanecido y no tenemos más que contemplar la obra de Miura para encontrar una buena prueba de ello.

## BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., (2000): *Mitsuo Miura. Sajazarra Arte, XI Muestra de Arte*. La Rioja, Conserjería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes.

AA. VV., [1997]: *Mitsuo Miura. Esta ciudad no es lo suficientemente grande para los dos*. Burgos, Caja de Burgos.

CLAVERÍA GARCÍA, L., (2008): “Mitsuo Miura y la huella del paisaje”, en VV. AA.: *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*. Valencia, Foro Español de Investigación Asia Pacífico, pp. 117-134.

CLAVERÍA GARCÍA, L., (en prensa): “Mitsuo Miura: una aproximación a su trayectoria desde 1966 hasta 1982”, en VV. AA.: *Actas del IX Coloquio de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Zaragoza.

DANVILA, J. R., (1995): “Mitsuo Miura, el espacio y el silencio”, *El punto de las Artes*, Madrid, 27 de enero-2 febrero, p. 5.

ERASO, M., (1996): *10 años de litografía en Arteleku*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa.

GARCÍA-OSUNA, C., (2000): “Mitsuo Miura, paisaje urbano”, *El cultural*, 20 de febrero,

[www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/15131/Mitsuo\\_Miura,\\_paisaje\\_urbano](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/15131/Mitsuo_Miura,_paisaje_urbano) [consulta: 24 de noviembre de 2007].

LUCAS, A., (2002): “La arboladura ácida del color”, *El Mundo*, 3 de diciembre, [www.elmundo.es/papel/2002/12/03/madrid/1285012.html](http://www.elmundo.es/papel/2002/12/03/madrid/1285012.html), [consulta: 22 de Enero de 2009].

MADERUELO, J., (1995): “Planicies de libertad imaginada”, *Babelia de El País*, Madrid y Barcelona, 21 de enero, p. 19.

MADERUELO, J., (1996): “Mitsuo Miura, un artista radical”, *Babelia*, 12 de octubre, p. 20.

MELÉNDEZ, A., (2002): “Mitsuo Miura”, *Lápiç: revista mensual de arte*, 184, junio, p. 78.

MONTESINOS, A., (2002): *Mitsuo Miura*. Asturias, Servicio de Publicaciones del Principado.

MURRÍA, A. *et al.*, (1996): *El ruido del tiempo*. Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.

MURRÍA, A. *et al.*, (2001): *Mitsuo Miura*. Bens (A Coruña), Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa.

MURRÍA, A., (1996): “Mitsuo Miura”, *Lápiç*, 126, p. 76.

NAVARRO, M., (1999): “Mitsuo Miura, como un zumo de limón”, *El cultural, La razón*, 9 de mayo, pp. 34-35.

QUINONES, S., (1995): “Mitsuo Miura inaugura la Galería Helga de Alvear”, *Información de Madrid*, 19 de enero, p. 25.

TOSHIHARU, M., (1999): “Mitsuo Miura”, en MAROTO TELLO, J. *et ál.*, ビエントオトニヤル [*Viento Otoñal*], 5, pp. 4-8.

VALIENTE, M., (1994): “Con mi trabajo intento fabricar una ilusión”, *El Periódico*, Zaragoza, 1 de marzo, p. 38.

CAPÍTULO 11. EL «CINE ASIÁTICO» COMO GÉNERO:  
PROBLEMAS DE DEFINICIÓN

*Jordi Codó Martínez*  
Universitat Ramon Llull

RESUMEN

La crisis del modelo analítico de los cines nacionales ha vuelto más compleja, si cabe, la aproximación a aquellos cines procedentes de culturas lejanas. Esta falta de criterios rigurosos de valoración ha generado varios malentendidos respecto a los cines asiáticos. El mayor quizás ha sido el de acabar considerándolos como un género en sí mismos: el *cine asiático*. A la vez que se produce este efecto uniformizador, se da otro de oposición entre el cine de Occidente (entendido también en un sentido unitario) y el resto, etiquetado eurocéntricamente como «cine periférico». Todo esto es en parte la causa de la simplificación a que a veces se somete a estas cinematografías, desdibujando su rica diversidad.

DE LOS «CINES NACIONALES» AL «WORLD CINEMA»

¿Qué define nacionalmente a una cinematografía? Para Shohat y Stam (2002), todas las películas, en tanto que productos de industrias nacionales, hechos en lenguas nacionales y que reciclan intertextos nacionales, tienen un elemento nacional, de la misma manera que todas las películas proyectan imaginarios nacionales. Esto debería incluir al cine norteamericano. Pero en la práctica

The idea of national cinemas has long informed the promotion of non-Hollywood cinemas. Along with the name of the director-auteur, it has served as a means by which non-Hollywood films –most commonly art films– have been labelled, distributed and reviewed. As a marketing strategy, these national labels have promised varieties of ‘otherness’ –of what is culturally different from both Hollywood and the films of other importing countries. [...] critical writings on cinema adopted common-sense notions of national cinema [...] [and] ideas of national cinema tended to focus only on film texts produced within the territory concerned while ideas of the nation-state were conceived primarily in essentialist [...] terms. (CROFTS, 2000: 1)

A esta resolución simplista, economicista y Hollywoodcéntrica del debate se le han opuesto otras. Cuando a finales de la década de los sesenta nace la idea de un «tercer cine», emparentado con el concepto de Tercer Mundo, la noción de cine nacional se plantea en un sentido político. Para sus promotores, los argentinos Fernando E. Solanas y Octavio Getino (el último, de origen español), el Tercer Cine se distingue y se opone al cine de entretenimiento de Hollywood y todos aquéllos que lo imitan (‘primer cine’) y al cine de autor europeo (‘segundo cine’), ambos bien integrados en los tejidos industrial y político, vinculándose a la (entonces candente) lucha por la descolonización (ya sea política o cultural) de forma activa, en lo que se convierte en un acto ideológico-político antes que cinematográfico. En consecuencia consideran que “[u]na cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo” (SOLANAS; GETINO, 1973: 64). Lo nacional, por lo tanto, se identifica en la intención y el uso. El elemento estético queda fuera de la ecuación. “[T]he manifestos refuse to prescribe an aesthetics. The authors broadly agree about which aesthetics forms are no appropriate or are even damaging, but they also refuse to identify a particular formal strategy as the only way to achieve the activation of a revolutionary consciousness” (WILLEMEN, 1989: 6). La teoría del Tercer Cine<sup>1</sup> se convierte, de esta manera, en una práctica transnacional.

[L]iberation did not refer to the freeing of some previously existing but temporarily suppressed state of culture. On the contrary, political and economic liberation would be a necessary precondition for the emergence of a popular culture [...] In each case, the specific circumstances of the country involved [...] would determine the particular shape and dynamics of the culture once it has been freed to evolve according to its own needs and aspirations. Consequently, the question of the national became not irrelevant but secondary: the primary task was to address the existing situation in all its often contradictory and confusing intricacy with the maximum lucidity. The expression of cultural and national identity as well as personal identity would be an inevitable by-product in the sense that a discourse about and addressing particular social processes would necessarily bear the imprint of those processes in the same way that any discourse bears the imprint of those it addresses, along with the traces of the (over)determining forces that shape it. (Ibídem: 19)

---

1 “[T]he only major branch of film theory that did not originate within a specifically Euro-American context” (Anthony R. Guneratne, citado en CHAUDHURI, 2005: 11)



Pero la posibilidad de una diferencia esencial de carácter *formal* entre el cine dominante (principalmente el de Hollywood) y el/los cine/s del Tercer Mundo<sup>2</sup>, era demasiado sugerente como para obviarla, así que el tema será analizado por los estudiosos, con lo que el debate de los cines nacionales pasa a dirimirse también en términos estéticos.

Al principio de los ochenta Teshome H. Gabriel se pregunta por primera vez: ¿es posible encontrar una estética unificadora en los cines no euro-americanos?<sup>3</sup> La respuesta afirmativa que sugiere Gabriel<sup>4</sup> genera dos problemas. Por una parte, al generalizar sus conclusiones dentro de un vasto conjunto territorial y cultural, ignora la posibilidad de una entidad nacional, y “although the national may indeed not be the most important issue, to skip the question of the national and slide directly towards an international aesthetic also eliminates the defining characteristics of Third Cinema itself: the aim of rendering a particular social situation intelligible to those engaged in a struggle to change it in a socialist direction” (ibídem: 20). De la otra, “Third Cinema is once more defined in terms of its difference from Euro-American cinema, thus implicitly using Hollywood and its national-industry rivals as the yardstick against which to measure the other’s otherness” (ibídem: 15)<sup>5</sup>. Y es que la

---

2 Hablar de Tercer Cine en este caso podría ser confuso, ya que cabe la posibilidad de un Tercer Cine en los países del Primer Mundo (o del Norte), según la definición política del concepto. En cambio, a la hora de hablar de diferencias culturales (entre Norte y Sur) asentadas sobre la expresión estética, la idea de unos cines del Tercer Mundo resulta más apropiada. (De todos modos, como el estudio del Tercer Cine ha tendido a concentrarse en los cines del Tercer Mundo, uno y otro concepto se han acabado usando –erróneamente– como sinónimos, de manera que no tendrá que sorprender el uso indistinto del uno o el otro)

3 La pregunta es nueva en referencia a los cines del Tercer Mundo, pero en el fondo es lo mismo que se planteó Noël Burch en referencia (sólo) al cine japonés en *To the Distant Observer* (1979): ¿existe una alternativa al modelo de representación occidental? El mayor alcance (en el sentido de que abarca más cinematografías) del proyecto de Gabriel es lo que me hace otorgarle aquí un papel más relevante y un carácter fundacional.

4 “The spatial concentration and minimal use of the conventions of temporal manipulation in Third World film practice suggest that Third World cinema is initiating a coexistence of film art with oral traditions. Non-linearity, repetition of images and graphic representation have very much in common with folk customs. [...] Should the reorganisation be successful and radical enough, a rethinking of the critical and theoretical canons of cinema would be called for, leading to a reconsideration of the conventions of cinematographic language and technique” (GABRIEL, 1989: 48)

5 La tendencia a la oposición es difícil de desterrar (también Burch caía en ella) y, de hecho, prevalece todavía hoy en día. Por ejemplo, un libro como *Cine fantástico y de terror japonés* de Carlos y Daniel Aguilar y Toshiyuki Shigeta (2001), se plantea que “[e]xisten [...] una serie de rasgos que identifican el cine fantástico japonés; en consecuencia lo diferencian con palpable nitidez dentro de la producción mundial del género. [...] Estos rasgos raramente se manifiestan de manera individual, desgajados del resto, aunque en ocasiones brotan fuera de su teórico contexto. Unos y otros, en cualquier caso y sin excepción, proceden de lo más profundo del sentir nacional” (16).

teoría de los tres mundos “no solo allana heterogeneidades, enmascara contradicciones y evita diferencias, también oculta parecidos” (SHOHAT; STAM, 2002: 45).

Además, la homogeneización, llevada a cabo por Gabriel, de la forma de organizar el tiempo y el espacio en los cines del Tercer Mundo, incluyendo toda expresión en una sola *familia* estética, se ha considerado prematura.<sup>6</sup> Aun así, “the analysis of the differentiation between Euro-American cinema and its ‘other’ constitutes the necessary first step in this politically indispensable and urgent task of expelling the Euro-American conceptions of cinema from the center of film history and critical theory” (WILLEMEN, 1989: 16).

¿Por qué ya no se habla de «cines nacionales»? Casi al mismo tiempo que Gabriel publicaba su trabajo, aparecía también *Imagined Communities* de Benedict Anderson (1983), donde el autor defiende que las naciones son «comunidades imaginadas», puesto que “the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (15). Desde entonces, esta obra, y otras que trazaban su mismo camino,

have all advanced non-essentialist conceptions of the nation-state and the national identity, arguing for both the constructedness of the ‘imagined community’ [...] which constitutes the nation-state, and its historical limits as a post-Enlightenment organizer of populations and diasporas resulting from Second World War processes of decolonization. Such ideas have informed recent accounts of national cinemas which seek to resist the homogenizing fictions of nationalism and to recognize their historical variability and contingency, as well as the cultural hybridity of nation-states (CROFTS, 2000: 1-2)

Este estado de las cosas es el que ha provocado el desplazamiento del concepto de «cines nacionales» en el estudio de la diversidad cinematográfica mundial, en favor del de «*world cinema*» (o «*world film*»). Se trata de dos palabras cada vez más habituales no sólo en el debate académico, sino también en el

---

Hay, sin embargo, quien trata de evitar esta inercia, como Antoine Coppola (2004), que, consciente de la problemática, dice en su *Le cinéma asiatique*: “Si la tendance à une uniformisation ne fait aucun doute, [...] il ne s’agit pas cependant d’opposer les systèmes représentations occidentaux et asiatiques. Nous ne les opposerons pas ni par peur de la caricature ni par souci tactique mai parce que, de fait, nous n’avons pas rencontré cette opposition dans les dynamiques de développement des esthétiques du cinéma en Asie” (10). Coppola defiende para el cine asiático un modelo *diferencial*, en el que la oposición es atenuada por la dinámica de transformación, basada en una concepción no originalista de la obra de arte.

6 Ver WILLEMEN, 1989

vocabulario de la prensa especializada y de los departamentos de prensa de las distribuidoras.

Lo específico de la etiqueta «world film» reside por un lado en la existencia real de un público sensible a la ampliación de paisajes y propuestas que caracteriza a esta llamada «era global». Por otro lado, en la persistente distorsión que afecta siempre al ejercicio de nombrar lo «otro»: la palabra *world* alude a ese inmenso resto del mundo distinto al Occidente desarrollado. Y por último, en la diversidad que engloba: no sólo el «cine de festivales» [...], sino también esa coloreada gama de géneros populares donde aflora una nueva iconografía post-modernista; y, sobre todo, las «anomalías» que proliferan entre uno y otro modelo. (MIRANDA, L., 2006: 63-4)

Si bien “film production, distribution, and consumption have long been a global affair” (ROBERTS, 1998: 2), parece evidente que en los últimos años los procesos de globalización se han incrementado, especialmente en la segunda y tercera facetas. Y al mismo tiempo, se hace evidente que la visión de una transnacionalidad unidireccional del cine (de Norte a Sur, de Oeste a Este) es ya caduca, y que “the cultural traffic has if not reversed then at least become more a two-way street” (ibídem: 63). Así las cosas, para Chaudhuri está claro que “[i]n the contemporary era [...] the concept of ‘world cinema’ better encapsulates the dispersed and decentered model of film production and distribution that increasingly prevails, especially if it is used to emphasise the interplays between national, regional and global levels of cinema” (CHAUDHURI, 2005: 11-2).

Desgraciadamente, ésta no es siempre la perspectiva adoptada. “However common it has become, the term ‘world cinema’ still lacks a proper, positive definition” (*The Reporter*, 2005). Miranda lo apuntaba en la segunda afirmación (ver su cita anterior), y Lúcia Nagib<sup>7</sup> lo certifica: “Despite its all-encompassing, democratic vocation, it’s not usually employed to mean cinema worldwide. The usual way of defining it is restrictive and negative, as the ‘non-Hollywood’ cinema” (ibídem). No parece, pues, que hayamos adelantado mucho respecto de lo apuntado al inicio. El estudio (y cualquier otro tipo de recepción) del cine sigue resistiéndose a incorporar el contexto histórico y cultural de las películas. Una situación que, paradójicamente, puede haber favorecido tanto como dificultado la reciente internacionalización de los cines (nacionales) asiáticos.

---

7 Lúcia Nagib es directora del Center for World Cinemas de la University of Leeds. Las declaraciones las hizo al diario de la universidad, en una entrevista titulada “A new wave of world cinema”.

## «CINE(S) ASIÁTICO(S)»

Cada vez resulta más difícil determinar la nacionalidad de muchas películas asiáticas (y de otras áreas) a causa de los “complex flows and networks of financial, human and cultural capital crisscrossing the East Asia region” (YOSHIMOTO, 2006: 254), que afectan tanto a la producción como a la distribución y el consumo de las películas. Esto por un lado.

Por otro, las condiciones de recepción de los cines de Asia en Occidente han entorpecido la formación tanto de una visión de conjunto como de una atenta a las particularidades. La parcialidad es la nota dominante –como veremos enseguida–, por lo que la base de conocimientos no es lo bastante sólida como para construir un punto de vista. Y si a esta limitación se le unen las distorsiones provocadas por la inevitable *distancia cultural*, no resulta extraño que en sesenta años (desde la llegada de las primeras películas japonesas a Europa) los estudiosos no se hayan puesto de acuerdo sobre cuál es la mejor manera de abordar la comprensión (y, con ello, la categorización) de estos cines<sup>8</sup> con un “lenguaje tan radical, tan sustancialmente distinto al *nuestro*” (WEINRICHTER, 1993: 16)

El pez se muerde la cola, porque “A falta [...] de criterios rigurosos con los que enfrentarnos a la evaluación de los productos de estas cinematografías, no habrá de sorprender que su difusión y aceptación estén regidas por una evidente aleatoriedad, cuando no simple arbitrariedad” (ELENA, 1999: 40). Esto se observa incluso en las instancias más altas de la *intelligentsia* del mundo del cine. “[L]a crítica occidental –con la privilegiada mediación de los festivales internacionales– apoya y difunde un cierto tipo de cine procedente de las periferias conforme a criterios tan elusivos como cambiantes” (ibídem: 41). Durante los años setenta, en plena apoteosis del Tercer Cine, se admiraban las películas políticamente comprometidas y militantes. Hoy en día, sin que se haya abandonado del todo esta tendencia<sup>9</sup>, han tomado el protagonismo otro tipo de trabajos, también desafiantes, pero esta vez desde un punto de vista formal y estético, cosa que ha abierto las puertas de los mercados más elitistas a filmes pertenecientes a los (temáticamente) *innobles* géneros del *thriller*, el terror o la animación.

---

8 Desde unos inicios en que se insistía en el contenido desde una perspectiva humanista, y se subrayaba la universalidad del lenguaje fílmico, pasando por la atención a las formas (vistas ahora como extrañas) durante la época de auge del estructuralismo (desde donde Noël Burch propuso por primera vez que no todo cine tenía por qué seguir las directrices expositivas del modelo occidental), hasta su combinación con los estudios interculturales que han tratado de superar el *décalage* cultural situándolo en el centro de su reflexión.

9 Eso sí, siempre que las películas defiendan ideas *acceptables*. En “Geopolítica, festivales y tercer mundo”, Weinrichter (1995) ironiza con el hecho de que en la época en que había un mayor interés por el cine de Irán, fuera el cineasta de ideas islamistas Mohsen Makhmalbaf quien tuviera más dificultades para ver su cine reconocido.

La diversidad es sólo aparente. Fuera de la selección quedan todas aquellas propuestas consideradas demasiado *convencionales* (que en cualquier cinematografía constituyen el grueso de la producción) o localistas<sup>10</sup>, y también aquellas que, en cualquier caso, no alcancen los estándares «de calidad» marcados por las instituciones (entre éstos, el venir firmadas por un *autor*). Por lo tanto, la visión que obtengamos del cine que se hace en un determinado país en base a aquello que podamos ver en los festivales internacionales siempre será, en el mejor de los casos, parcial, y en lo peor, engañosa. Zunzunegui lo denomina una «indefinición sustantiva del objeto de estudio», un contexto en el cual “[n]o debe resultar extraño que [...] hagan su aparición todo tipo de estereotipos que faciliten su aparente control” (ZUNZUNEGUI, 1994: 58). Con la intención de entender los cines nacionales poco familiares, los estudios fílmicos han construido “a powerful interpretive machine, which, by supplying film critics with stock images of national character, tradition, and fixed cultural traits, makes it possible for them to understand and say something intelligible about those cinemas” (YOSHIMOTO, 2000: 36). Poco importa si las imágenes se corresponden con la realidad, presente o pasada, de esas naciones.<sup>11</sup>

David Desser señala que todos los escritos hechos desde Occidente sobre el cine japonés se han basado siempre en dos suposiciones: 1) nos encontramos delante de un “closed system” (DESSER, 1988: 13), que, desde sus inicios, ha cambiado únicamente debido a innovaciones técnicas (sonido, color), demandas del público, coyunturas de la industria (huelgas, fracasos financieros), y la personalidad individual de importantes directores; 2) se trata de un “*unified text* [...] in opposition to the western cinema” (ibídem), vinculado a una cultura japonesa milenaria y siempre en busca de una personalidad propia que lo aleje del resto del mundo. De esta manera, un sistema como el cine japonés “parece una criatura uniforme y estática a la que se le pueden aplicar los mismos valores estéticos y éticos que servían para explicar el arte nipón de hace cuatrocientos años” (CUETO, 2003: 14). No cuesta imaginar que estos mismos prejuicios aparecen también al hablar del resto de cines de Asia Oriental, donde a esta contracción temporal de la cultura se añade además otra espacial: como las fronteras entre los países de este contexto geográfico suelen estar desdibujadas en la mente de muchas personas, los mencionados clichés (confucianismo, budismo, arte caligráfico, poética del silencio...) los abarcan a todos, en el presupuesto de que sus bases culturales son compartidas y lo son

---

10 Alberto Elena lo ejemplifica con el cine africano: “Podemos [...] rescatar el *realismo mágico* y la poesía de *La luz* (Yeelen, Suleyman Cissé, 1987), pero ni siquiera el más arraigado regusto por lo exótico podría redimir a los musicales nigerianos inspirados en el teatro yoruba...” (1999: 44)

11 A menudo los tópicos no son del todo falsos, pero toman como base las características de las naciones en tiempos pretéritos, con una tradición que para algunos conecta a la fuerza con el presente.

de igual manera. El resultado es una visión homogeneizadora que en nada favorece –todo lo contrario– la comprensión del conjunto.

En cierta ocasión, un cineasta africano (de Guinea-Bissau), Flora Gomes, afirmó: “Cuando hacemos una película en África, estamos ya de entrada atrapados en una trampa [...] Por el hecho de ser africano, el filme será automáticamente catalogado como *cine africano*” (citado en ELENA, 1999: 44). Se aprecia la misma situación con el cine de Asia. Las crónicas periodístico-críticas de festivales en diarios y revistas, en su intento de estructurar el comentario de la ecléctica e ingente programación de películas de los certámenes, acostumbran a comentar juntos todos los filmes de países asiáticos, aunque puedan pertenecer a géneros, estilos e, incluso, secciones competitivas diferentes<sup>12</sup>. De igual manera, centros comerciales y tiendas especializadas agrupan estos títulos bajo la denominación *genérica* de «cine asiático»<sup>13</sup> y los colocan al lado de agrupaciones *por género* como la comedia o el *western*<sup>14</sup>, con lo cual se ha convertido al *cine asiático*<sup>15</sup> en un género en sí mismo. (Esto, dicho sea de paso, ha facilitado la internacionalización de no pocas películas y cinematografías minorizadas, que gracias al éxito de esta etiqueta *genérico-geográfica* han encontrado un hueco en el mercado mundial que no les era posible abrir con su propio *nombre* o *marca*.)

La idea no carece por completo de sentido. En un artículo pendiente de publicación para *Inter Asia Papers* he expuesto cómo los cines asiáticos son consumidos con frecuencia en base a la lógica del género. Y Rick Altman (2000) rechaza la costumbre de “que las estructuras textuales sean el único factor determinante” (284) en la formación de los géneros cinematográficos, a causa de “las dificultades de extraer esas estructuras textuales de las instituciones y hábitos sociales que las enmarcan y les otorgan la apariencia de tener significado en sí mismas” (ibídem). *Ergo* la sociedad y el uso hacen (o cabe que hagan) el género. Esta visión pragmática de la categorización de las películas podría aceptar la idea de que los cines nacionales constituyan géneros. Pero semejante planteamiento, cuando se aplica al conjunto de cines de Asia, es problemático a la hora de abordarlos analíticamente. Como dice John A. Lent (1990), “The diversity is reflected in, and casual to, many characteristics of

---

12 Esto quizás sea debido también a que la presencia de estas películas se sigue percibiendo como una curiosidad exótica (sólo provisional).

13 Poco a poco, sin embargo, a medida que el catálogo de títulos aumenta, se produce una mayor concreción. Así, dentro de la sección de cine asiático, podemos ahora encontrar la de cine japonés, chino o de Bollywood.

14 Esta *irregularidad* también afecta al *cine de autor* o al *cine clásico*.

15 Siempre que se escriba en cursiva, se estará haciendo referencia a esta idea del cine asiático entendido como un género. De lo contrario, me decanto por hablar de ‘cines asiáticos’, en plural, puesto que esta expresión, aunque tampoco aclara mucho las cosas, al menos apunta en la dirección correcta, la de no ver todo el cine que se hace en el continente asiático con la uniformidad de un color pastel.

Asian cinema [...] it is necessary to dispel the utter nonsense of referring the Asian cinema as a whole. Though familiar strands may run through the cinema of, let us say, Malaysia and Indonesia, or India and Sri Lanka, the differences between films of Japan and India, or Korea and Pakistan, are as far apart as everything else in those cultures” (3). Concretamente habla de las diferencias idiomáticas, de los tabúes religiosos y de los sistemas políticos de los diferentes países. Superestructuras, todas ellas, que tienen gran peso en la producción de sentido de una nación. Aunque la diversidad no se encuentra sólo en las diferencias culturales entre países. En el interior de una cinematografía podemos encontrar multitud de expresiones diferentes. Y en el caso de Asia, “[l]a oferta es tan desproporcionada y variada que cada cual puede escoger su veneno preferido sin apenas coincidir con el que elige su vecino” (PONS, 2005: 25). “No other region of the world produces such a concoction of Kung Fu, sci-fi, porn, soapers, chasers and period pieces with such uneven degrees of tackiness and brilliance” (citado en LENT, 1990: 3), y sólo “un ojo occidental sin educar” (COSTA, 2002: 16) podría acusarla de uniformidad.

¿De qué hablamos cuando hablamos de «cine asiático»? Habitualmente, cuando se comenta el auge actual de los cines asiáticos se acostumbra a hacer referencia sobre todo a los cines del Asia Oriental y del Sureste Asiático (aunque también se suele incluir el de la India, más concretamente, el hecho en Bollywood). Se trata de áreas geográficas enormes y diversificadas. Para empezar, el Sureste Asiático es un concepto más estrictamente político, que toma como elemento constitutivo primordial los estados nación y que, con respecto a las influencias culturales, las recibe permeadas por la vía china o por la vía india. En cambio, Asia Oriental se apunta que es un área geográfica y una denominación basada en aspectos comunes en el plano de la civilización. (Mackerras en PRADO, 2007: 17) Hoy día, las Naciones Unidas se decantan por esta denominación (o las de Asia del Este o Este de Asia) para referir aquello que también se conoce como Extremo Oriente o Lejano Oriente, ya que sitúa la zona en relación a su posición dentro del continente asiático y no respecto de Europa, como hacen las otras. Tanto geográfica como cultural y políticamente se acostumbra a contar Japón, Corea (la del Norte y la del Sur) y China (incluyendo Taiwán a partir de 1949). Precisamente el grueso del volumen de películas que llegan a Occidente desde Asia provienen de estos países, es probable que por motivos de desarrollo, tanto de la industria cinematográfica como, más en general, de la economía de los territorios. Pero no se debería confundir la proximidad con la equivalencia.

[F]ins a cert punt [...] la manera de fer asiàtica [–incloent la manera de fer cinema–] és més que merament mítica en el sentit que en una sèrie de qüestions, la gent dels diversos països de

L'Àsia oriental tendeix a pensar de manera diferent que la gent d'Occident. Però és necessari dir que aquestes diferències en les visions representen només tendències. Estan molt allunyades de l'absolut. Hi ha diferents maneres de veure les coses en tots els països, i, atesa la gamma de rerafons culturals i passats històrics, seria absurd destacar una única visió compartida per tots els països –i menys encara per tota la població– de l'Àsia oriental (Mackerras, Maidment y Schak en *ibídem*: 19).

A pesar de esto, la expresión «cine asiático», y la a veces equivalente «cine oriental», son frecuentemente utilizadas, aunque parecen demasiado imprecisas como para guiar cualquier análisis que quiera ser un poco riguroso. Lo que ocurre es que la elección de los términos «oriental» y «asiático» es canónica, “se [puede] hablar [...] de una personalidad oriental, de un ambiente oriental, de un cuento oriental, de un despotismo oriental o de un modo de producción oriental y ser comprendido” (SAID, 2003: 58),<sup>16</sup> sin necesidad de dar más explicaciones. La comodidad (o pereza) del analista, por tanto, condiciona el vocabulario, y con él la perspectiva.

En el caso de los cines asiáticos, lo que se entiende suelen ser dos cosas, según cuál sea el contexto. En el terreno del cine *de autor* las películas asiáticas pasan por ser, en la mente de muchos aficionados, e incluso críticos profesionales, remansos de paz, obras de ritmo lento y mirada contemplativa sobre la mística de la vida y la naturaleza. Esto sucede a causa de la visión idealizada que se tiene de la tradición artística de donde surgen estas producciones, tal y como nos decía Cueto un poco más arriba. Mientras que en otro ámbito, el del cine más popular/comercial o *de género* se asocia a los cines asiáticos con propuestas de terror y violencia. Parte de la culpa de la vinculación entre «cine asiático» y «género» la debe tener, precisamente, el hecho de que el auge de este cine en Occidente empezó por sus filmes de terror y animación. Para colmo, resulta que “Tan escaso de nuevos bárbaros está el cine en general, que los aficionados a las sensaciones fuertes, teniendo necesidad de violentar esa nueva forma de censura que es lo *políticamente correcto*, han escogido la más grotesca y disparatada expresión del cine [*de género*] oriental: el *extreme*” (FERNÁNDEZ VALENTÍ; NAVARRO, 2003: 56). La asociación de estos cines con el concepto «extremo»<sup>17</sup> simplifica su realidad. También es problemático en otros sentidos. Como (supra/sub)género, en su formulación

---

16 Podemos encontrar ejemplos de este tipo de expresiones en las críticas de filmes: “crueldades orientales” (PALACIOS, 2001), “ritmo oriental” (CASANOVA, 2001) o “cuento oriental” (GARRIDO, 2004).

17 Esta tendencia, además, genera comentarios que atribuyen “situaciones extremas” (MIRANDA, D., 2005) o “ideas extremas de puesta en escena” (CASAS, 2005) a según que títulos.



asiática<sup>18</sup> hace que aplicar cualquiera de las teorías occidentales sobre los géneros cinematográficos para analizar a sus homólogos orientales sea “como mínimo, un tanto chocante” (ibídem). Y como concepto, cuando se vincula a la idea de un «Extremo Oriente», puede cargarse de prejuicios discriminatorios. Carles Prado (2007) nos previene:

Avui dia els conceptes *Extrem Orient* o *Orient Llunyà* s'han fet populars en el nostre imaginari col·lectiu. Com és fàcil de percebre en, per exemple, campanyes publicitàries de grans magatzems, els adjectius com *llunyà* o *extrem* ja denoten un allunyament no solament físic, sinó també –i especialment– cultural i discursiu: allò que és extrem o llunyà és estrany, se'ns fa difícil d'entendre, de comprendre, de compartir; a la vegada, aquest allunyament ens és exòtic i el volem apropiari amb la vehemència de qui se sap més heterodox o “central” –assumpcions que no deixen d'estar fonamentades en un sentiment de superioritat implícit o explícit. Les denominacions, evidentment, no són mai neutres. (16)

¿Por qué hablamos de «cine asiático»? Para Mitsuhiro Yoshimoto (2006) la noción “is a product both of specific institutional demands and of the geopolitics and economics of cinema as an industry.” (254) Tres consideraciones son necesarias, según este autor, para entender por qué el concepto de «cine asiático» se ha establecido dentro de los estudios académicos de cine. La primera es la de la realidad económica de un mundo transformado en un mercado global, en la que “The emergence of Asian cinema is inseparable from the globalisation of the American economy and the rise of East Asia as an important region for it.” (254) La segunda tiene que ver con las ya comentadas dificultades que atraviesa la teorización de los cines nacionales. “The idea of Asian cinema has partly been embraced in the search for an alternative to the form of essentialism that has informed the historiography of national cinemas.” (255) Finalmente, debemos pensar en cómo la producción y la recepción del cine ya no pueden discutirse con los parámetros ‘dentro’ y ‘fuera’ de la fronteras nacionales. Muchos cines nacionales intentan sobrevivir produciendo películas para los festivales internacionales o replicando los modelos de representación de Hollywood. Por ello, “The concept of Asian cinema must be scrutinised as a product of global circulation where, rather than functioning as the opposite of each other, the cultural and the economic thoroughly interpenetrate.” (255)

La consolidación de unos estudios del cine orientados hacia Asia es sin duda un feliz acontecimiento, pero también ha generado un efecto perverso: la

---

18 El término no es muy apropiado, al implicar que en todo el territorio asiático se plasma de la misma manera, pero lo utilizo por motivos de economía.

guetización del mundo cinematográfico. Toda referencia a los cines asiáticos, pero también africanos y latinoamericanos, tiende siempre a distinguirlos (en el sentido de separarlos) de los cines anglo-sajón y europeo<sup>19</sup> (plurales también en sí mismos, pero vistos en un cierto sentido unitariamente<sup>20</sup>). Se trata de una práctica consciente y constatable, según Yoshimoto, quien explica cómo los triunfos, a finales de los años ochenta, de películas procedentes de China y otros países asiáticos en los grandes festivales internacionales, despertaron el interés por los cines de Asia, y el *cine asiático* empezó a formarse como categoría dentro de la crítica y los estudios académicos. “ ‘Asian cinema’ was now celebrated as a positive difference in itself. Asian cinema was believed to be worth studying because of its unique difference, not because of a simple dyadic hierarchy within which Asian cinema would be nothing more than a negative mirror reflection of a dominant Hollywood” (YOSHIMOTO, 2006: 256-7) (tal y como había ocurrido con el estudio del cine japonés una década antes).

Pero al mismo tiempo los estudios de cine devinieron “a distinctly mono-cultural discipline in which Hollywood cinema dominates more than ever.” (ibídem: 257) Uno y otro fenómeno, aunque en apariencia contradictorios, están relacionados. El concepto clave para explicarlo es el de ‘globalización’, que en términos cinematográficos puede referirse tanto a la conquista del mercado mundial por parte del cine norteamericano como a la emergencia de múltiples heterogeneidades y diferencias. “Uses of globalisation as a contradictory synthesis of two opposite movements allow film studies to consolidate its disciplinary power and to prioritise the study of Hollywood cinema as ‘the’ cinema while, at the same time, celebrating the diversity of global film culture through a set of fixed (national, regional, cultural, gender, ethnic and so forth) differences.” (ibídem)

¿Cómo superar las deficiencias causadas por estas actitudes? No es necesario inventar nuevos conceptos. El actual diccionario crítico ya está lo bastante saturado, y sólo se añadiría confusión. Nos basta con retomar alguno de los términos existentes y emplearlo con una nueva perspectiva. Por ejemplo el de «*world cinema*», uno de los últimos y más extendidos. Lúcia Nagib opina que la idea de «*world cinema*» se tendría que usar como un enfoque en los estudios fílmicos más que como una definición. “World cinema is simply the cinema of the world. It’s not a discipline, but a method, a way of cutting across

19 Por ejemplo, cuando se recomienda el film *Kikujiro* (*Kikujiro no natsu*, 1999, Kitano Takeshi) a “los amantes de otros cines” (PALACIOS, 2000), *Three Seasons* (*Ba mua*, 1999, Tony Bui) a “públicos con una especial curiosidad por el cine oriental socialmente comprometido” (BATLLE CAMINAL, 2000), o *3-Iron* (*Bin-jib*, 2004, Kim Ki-duk) a “interesados en joyas exóticas” (TORREIRO, 2005). (La cursiva es mía)

20 “Cuando se utilizan las categorías de oriental y occidental como punto de partida y de llegada de un análisis [...] [el resultado que se obtiene es] la polarización de la distinción: el oriental se vuelve más oriental y el occidental más occidental” (SAID, 2003: 76)

film history according to waves of relevant films and movement, creating flexible geographies” (*The Reporter*, 2005). Este punto de vista animaría el estudio del cine en su contexto histórico y cultural, en lugar de considerar las películas en relación a su diferencia respecto de los estereotipos de Hollywood.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos; AGUILAR, Daniel; SHIGETA, Toshiyuki (2001): *Cine fantástico y de terror japonés (1899-2001)*. San Sebastián: Donostia Kultura – Semana del Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián
- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós
- ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities*. London, New York: Verso
- BATLLE CAMINAL, Jordi (2000): “Tres estaciones”. *Fotogramas*, 1876
- CASANOVA, María (2001): “La isla”. *Cinemanía*, 72
- CASAS, Quim (2005): “Old Boy”. *Rock de Lux*, 227
- CHAUDHURI, Shohini (2005): *Contemporary World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press
- COPPOLA, Antoine (2004): *Le cinéma asiatique*. Paris: L’Harmattan
- COSTA, Jordi (2002): “Metrópolis”. *Fotogramas*, 1903
- CROFTS, Stephen (2000): “Concepts of national cinema” en Hill, John; Gibson, Pamela Church (eds.): *World Cinema. Critical Approaches*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1-10
- CUETO, Roberto (2003): “Hijos de Neotokio. Claves para una estética geopolítica del nuevo cine japonés” en Lardín, Rubén; Sánchez-Navarro, Jordi (eds.): *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*. Barcelona: Paidós, Sitges-Festival Internacional de Cinema de Catalunya, The Japan Foundation, 13-37
- DESSER, David (1988): *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana Univ. Press
- ELENA, Alberto (1999): *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás; NAVARRO, Antonio José (2003): “Fantástico Oriental Moderno”. *Dirigido por*, 321, 54-61
- GABRIEL, Teshome H. (1989): “Towards a Critical Theory of Third World Films” en Pines, Jim; Willemen, Paul (eds.): *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 30-52
- GARRIDO, Inma (2004): “Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera”. *Cinemanía*, 108
- LENT, John A. (1990): *The Asian Film Industry*. Austin: University of Texas Press

- MIRANDA, David (2005): "Old Boy. El infierno de la venganza". *Imágenes de actualidad*, 244
- MIRANDA, Luís (2006): *Takeshi Kitano*. Madrid: Cátedra
- PALACIOS, Jesús (2000): "El verano de Kikujiro". *Fotogramas*, 1876
- PALACIOS, Jesús (2001): "La isla (Seom)". *Fotogramas*, 1896
- PONS, Joan (2005): "El ocaso del samurái". *Rock de Lux*, 230
- PRADO, Carles (2007): *Societat. Cultura. Àsia oriental. Perspectives per a l'anàlisi entre cultures*. Barcelona: Editorial UOC
- ROBERTS, Martin (1998): "Baraka: World Cinema and the Global Culture Industry". *Cinema Journal*, Vol. 37, 3, 62-82
- SAID, Edward W. (2003 [1978]): *Orientalismo*. 2ª edición. Barcelona: DeBolsillo
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert (2002 [1994]): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós
- SOLANAS, Fernando E.; GETINO, Octavio (1973): *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina
- The Reporter*. *The University of Leeds newsletter* [en línea] (2005): <http://reporter.leeds.ac.uk/507/s6.htm> [Consulta: 7 de septiembre de 2007]
- TORREIRO, Mírito (2005): "Hierro 3". *Fotogramas*, 1938
- WEINRICHTER, Antonio (1995): "Ante la puerta de Rasho". *Nosferatu*, 11, 14-17
- WEINRICHTER, Antonio (1995): "Geopolítica, festivales y tercer mundo". *Archivos de la Filmoteca*, 19, 29-36
- WILLEMEN, Paul (1989): "The Third Cinema Question: Notes and Reflections" en Pines, Jim; Willemen, Paul (eds.): *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 1-29
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro (2000): *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*. Duke: Duke University Press
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro (2006) "National/International/Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism", en Valentina Vitalli y Paul Willemen, eds., *Theorising National Cinema*. London: BFI, 254-261
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): "Oriente y Occidente". *Creación. Estética y teoría de las artes*, 11, 58-61

---

## CAPÍTULO 12. EL ARTE DE LA CALIGRAFÍA CHINA EN EL ARTE DEL SIGLO XX

*Paloma Fadón Salazar*  
Universidad de Granada

El siglo XX ha sido testigo del encuentro entre el Arte Chino y el Arte Occidental, a partir de ahora sólo puede considerarse un camino común al que cada uno aportará sus particularidades, siempre mirando de reojo o de frente lo que se esté haciendo en su derredor, considerando los planteamientos, los resultados, el pensamiento que los alimenta y la sociedad que es urdimbre en la que se actúa modificándola.

Teniendo en cuenta que la Caligrafía China está en la base del Arte de su país, vamos a considerar las aportaciones, encuentros y desencuentros que una vez entretrejida con las vanguardias pictóricas del siglo XX no puede obviarse para entrar en el Arte Universal.

Vamos a tener en cuenta sólo tres puntos de vista desde los que acercarnos al Arte, por un lado la perspectiva inherente a la obra, por otro la mirada del espectador y por último el marco para su disfrute.

La perspectiva es esa capacidad técnica de romper las dos dimensiones del lienzo proporcionándole una tercera que le da profundidad provocando la ilusión de un espacio casi ilimitado en el que se desarrollan escenas de interior y exterior que ayudan a la imaginación a proyectarse y transmitir relatos o imágenes que calcan la realidad o la manipulan a placer.

Con el movimiento Impresionista en pintura se cierra el siglo XIX para entrar en el XX alejándose la obra pictórica del realismo evidente, eludiendo el detalle se queda con la impresión de un momento o un lugar y es la luz quien se encarga de transmitir la fugacidad de ese sentimiento como algo pasajero cuya huella queda en el espectador al que se le pide no ya acercarse para examinar con detenimiento los detalles, sino bien al contrario alejarse prudentemente de la obra para recabar la emoción de ese presente que está a punto de partir junto a la luz solar que le ilumina y detiene.

Las vanguardias pictóricas que nutren la primera mitad del siglo XX y nos van informando de las sucesivas respuestas a los planteamientos del anterior movimiento, en ocasiones compuestas por grupos muy reducidos de pintores localizados las más de las veces en un país y hasta en una ciudad europea, nos llevan al Neoimpresionismo que pone acento en el volumen en detrimento de la luz que sin embargo sigue muy presente. Si antes la luz borraba los contornos ahora construye volúmenes sin perder por ello presencia y fuerza narrativa.

El Postimpresionismo no renuncia a la luz pero hace de la forma el objeto de su pincel. La pincelada plana gana entidad dejando formas claras y delimitadas que ni la fuerza de la luz difumina ni el volumen moldea sino que esculpe, pequeños planos de color que realzan formas, pero no espacios. A través de estos ejercicios lumínicos en el lienzo que han requerido una atenta observación por parte del pintor no tanto de los objetos como de ese fenómeno que nos permite ver sin verla, la perspectiva que desde el Renacimiento veníamos arrastrando en la pintura se desvanece poco a poco. Se ha llegado a tal perfección en la representación de esa tercera dimensión en el plano del lienzo que ya no merece más planteamientos, también es verdad que la profundidad de los planos exige un tiempo más largo de observación por parte del espectador y con la industrialización el tiempo no goza ya del relajo al que tenía acostumbrada a su sociedad, ahora el tiempo es dinero y hay que aprovecharlo. También es cierto que antes las obras de arte se colgaban de los grandes salones de la nobleza, la realeza o la iglesia y ahora están en manos sobre todo de la burguesía que es donde empieza a estar el dinero y con ella se pierde la perspectiva de los grandes espacios que en sus mansiones ciudadanas son más reducidos y también la perspectiva del tiempo que si antes se transmitía de padres a hijos perdiéndose en el horizonte, ahora dura lo que un negocio próspero tenga a bien, dinamizándose la sociedad y con ella su expresión plasmada en el arte.

Siendo la forma en sí misma lo que detenía la atención del pintor, desnudarla para quedarse con ella a solas era cuestión de tiempo y en la abstracción la encara alejándose de construcciones reconocibles para investigando su potencial extraer la capacidad de expresión inherente a ella. Esto le lleva a no ver la totalidad sino las partes de las cuales se compone, se acerca tanto al objeto que deja de verlo y si no ve hacia fuera será inevitable que mire hacia dentro para encontrar su propia subjetividad y el simbolismo que carga de significado a cosas aisladas, dejando ahora sí la perspectiva totalmente fuera del cuadro.

Ahora bien, si estamos tan cerca del cuadro o del objeto que nos hemos quedado con el último plano, ¿cómo empezar a alejarnos sin volver de nuevo a ese punto de vista único y fijo del Renacimiento? El cubismo da respuesta al multiplicar los puntos de vista que simultáneamente representan objetos y figuras en la misma pintura, encuentra un espacio visual ceñido a la bidimensionalidad del cuadro. Va a tomar distancia de la naturaleza exterior para adentrarse en el intelecto y la intuición. El pintor se queda sólo en su estudio, va a ser difícil ya verle en plena naturaleza con su caballete de campo o con modelos que invadan su lugar de creación.

Pero vamos a seguir descomponiendo y ahora le toca a cualquier atisbo de racionalidad, manifiesto desde luego en el cubismo, dando paso al movimiento dadaísta que busca el nihilismo y la ironía, integrando otras

técnicas como el collage o los ready mades. Llegamos a la negación, la muerte del arte, la destrucción que manifiesta los terribles períodos de guerras y postguerras que deja al ser humano ahído de dolor, el poema dadaísta utilizado para manifestarse no tiene lógica, están en contra de todo, incluso de sí mismos, se dan al gesto que provoque, escandalice y hasta agreda. Es definitiva su capacidad de cuestionamiento, de frenazo, porque aunque sea para negarlo se vuelve la vista atrás y se revisan los cimientos, pretende ser una forma de vida en el caos.

En Alemania, como contrapunto a los dadaístas sobre todo franceses, encuentran en el expresionismo la vitalidad subjetiva que sin querer caer en regla alguna atiende a lo esencial como una necesidad interior. En paralelo, el fauvismo tantea el equilibrio de la realidad externa con la interna, fiel a lo que es simple y esencial, sin caer en el pasado con perspectivas o claro oscuros, reparando en las culturas primitivas y el exotismo. A su vez en Italia los futuristas caen en el movimiento en su particular oposición a la tradición que tanto ha recreado la ventana enmarcando un trozo de realidad detenida para disfrute del espectador. La modernidad simbolizada en las máquinas que cada vez proliferan más acelerando la producción artesanal y ahora industrial a una velocidad hasta entonces inimaginable, así como esas máquinas que acortan espacios, ya sea el ferrocarril o el coche, que nos llevan a confundir si es uno mismo o el paisaje el que se mueve.

La forma rompió la presa que contenía la representación plástica, en Holanda reunidos en el grupo Stijl o Estilo proponen desnudar a la naturaleza de todas sus formas para quedarse con el estilo, renovando así la estética que depura la forma hasta llegar a la línea, el plano y el cubo, un racionalismo que atiende a los ritmos asimétricos para sustentar el equilibrio. En Rusia tomarán la bandera del suprematismo para priorizar la sensibilidad plástica despojada de cualquier representación naturalista, obviando el materialismo o el fin social, fiel a la bidimensionalidad, a los colores planos, fondos neutros, evitando el color para no influir y abogando por la no objetividad. Estamos aprendiendo a ver, a sensibilizarnos de nuevo con las pequeñas cosas, las grandes decepcionan.

Cuando Cézanne repara en la forma haciéndola protagonista en su obra intenta recuperarla libre de los significados que el lenguaje le ha ido atribuyendo, entiende que el objeto no queda recogido en su nombre, va más allá, su pincel le va otorgar unos contornos que le liberen de la palabra. Picasso manifestará que el arte verdadero no reside en la belleza de la pintura sino en la acción de pintar, en ese movimiento dramático y dinámico que va de un esfuerzo a otro esfuerzo, lo mismo ocurre con el pensamiento, es mucho más interesante su movimiento que el pensamiento en sí, la caligrafía zen es exactamente eso. El contorno, la acción, prescindir de lo reconocible, intelecto

o no, intuición o nihilismo, equilibrio entre lo de dentro y lo de fuera, estilo objetivo o subjetivo, todo queda sobre la mesa.

El movimiento surrealista quiere ir más allá y sobrepasar la realidad, a través del automatismo psíquico renovar los valores culturales, morales y científicos, asentando las bases en las técnicas del inconsciente de Freud pone el acento en los procesos oníricos, el humor corrosivo, el erotismo, la magia, lo irracional. De ahí llegar al surrealismo abstracto sólo pide abandonar la figuración, un ejercicio ya realizado con anterioridad, y sucumbir al vacío espacial, al signo y al trazo cuyo flujo marca el inconsciente. La contrapartida siempre con el equilibrio flotando en el ambiente, la da la nueva abstracción que es geométrica, puramente formalista, ausencia del sentimiento o el gesto, rechaza lo subjetivo, máxima pureza, economía y nitidez de formas. La deriva está en el minimalismo que dice que menos es más. Esta incursión en el inconsciente es fundamental en un siglo que ha puesto en tela de juicio la religión que desde la ilustración viene cuestionando insistentemente. El inconsciente individual que postula Freud y el colectivo del que hablará Jung nos transportan a ese territorio de desconocimiento que la religión ocupaba y al que se le piden respuestas a las que la razón por sí sola no llega.

La ciencia en el siglo XX sigue contribuyendo a hacer una sociedad más descreída respecto a los misterios que las religiones monoteístas proponen, también favorece la descomposición aportando con sus investigaciones porciones cada vez más pequeñas de materia al lograr incluso subdividir el átomo. Los espacios en los que se desarrolla el ser humano igualmente disminuyen al irse paulatinamente despoblando el campo y poblándose las ciudades, parece que se camina hacia la mínima expresión y el arte que es hijo de su tiempo plasma esa realidad. De tres dimensiones nos hemos quedado con dos, de efemérides históricas y familias reales hemos pasado a una guitarra como protagonista de la obra o hasta un trozo de periódico pegado en el lienzo es válido, incluso llegamos a aparcarnos el pincel para tomar un objeto que ya existe y exponerlo descontextualizado para apreciar lo que en el hábito dejamos de ver. Atomizamos la expresión.

Pero también hay una respuesta contundente en el tachismo cuya abstracción ni es geométrica ni constructiva, su expresión la deposita en el gesto, en la mancha, el borrón espontáneo. La perspectiva ha sucumbido hace tiempo, la forma se desprende ahora igualmente del cuadro. Se utilizan signos abstractos o arabescos que nos transportan ya directamente a Oriente con su Arte Caligráfico. Curiosamente es un poeta francés, Henri Michaux quien investiga ya la frontera entre la imagen y la palabra, su poética es una búsqueda de sí mismo adentrándose en la espiritualidad y despojando a las palabras de su rutina para dejarlas aparecer más por un impulso que por su propio significado. Su mundo interior lo fortalece con una intensa observación de la realidad que pone en práctica en sus viajes por distintos continentes y culturas exóticas.



Complementa esta tendencia el expresionismo abstracto que se desarrolla en los Estados Unidos, dando libre curso a la ejecución espontánea, libre y subjetiva del inconsciente, valorando lo accidental y el azar, se deleita en el proceso más que en el contenido, es el gesto que abandona la figuración para ser expresión de la psique del artista en el momento que elabora la obra. Tanto el mito como los símbolos y arquetipos universales de la experiencia humana que se dan cita en el inconsciente individual aparecen en algunas obras significativas. Con ellos lo matérico cobra importancia, esa materia con la que se pinta, la propia pintura, ya ni llegamos al cuadro en esa reducción de perspectiva, nos quedamos en la paleta, incluso añadimos objetos directamente, sin pintarlos. Quizás la cumbre o la base de este movimiento sea la afirmación de Pollock quien llega a decir que la Naturaleza es él. La pintura miraba a la naturaleza exterior, también a la interior, ahora encuentra la síntesis en el ser humano y se pinta a sí mismo no en apariencia sino en esencia, parece que nos dicen. Y en este camino aún quieren sintetizar más incluyendo otras artes como la danza y la música. Y es sumergidos en la materia como surge el acercamiento hacia la espiritualidad extranjera que el Daoísmo y el Zen aportan como alternativa a una religión que ve con malos ojos el cambio, desea el inmovilismo y mira hacia el pasado reivindicándolo.

Convive el expresionismo abstracto con el informalismo que se desarrolla en Europa alimentándose de azar e improvisación, bebiendo los ritmos espontáneos, atrapando el gesto y la materia, rechazando la abstracción geométrica. El happening y la pintura de acción se abren paso como manifestaciones del ser que llegarán más auténticas cuanto mayor velocidad se imprima a la ejecución de las mismas. Es un baile al son de la música interna que pincel en mano o dejando caer la pintura desde el mismo bote plasman en una obra pictórica, sólo para el espectador que se encuentra en ese momento viendo, sin perspectiva ni espacial ni en el tiempo, pues terminada la síntesis en el presente que la acoge desaparece como el tiempo mismo que agotado pasa al minuto siguiente.

Una vez más surge el complemento, ahora en el arte conceptual que reflexiona sobre la obra y el proceso creativo, no sobre el objeto y su aspecto material, la idea es la verdadera obra de arte, los conceptos e intenciones del intelecto son los que priman sobre la ejecución material. La obra son ideas y no realidades. También ahora se pide una mayor participación al espectador además de su implicación, sobre todo para que experimente una idea plasmada en un montaje que un poco más tarde habrá desaparecido, se pide complicidad y capacidad de sacrificio para aguantar lo que sea. Se ha llegado a un arte tremendamente elitista que sólo admite a un público consagrado, versado y dispuesto a la celebración que los gurús del arte preparen. Tanta profesionalidad se le pide al espectador que se le termina echando de las galerías de arte que permanecen la mayor parte del tiempo desiertas, a

excepción de inauguraciones en las que se suele estar más atento a la concurrencia que a las obras. Son los propios galeristas los espectadores mejor cotizados para que sufraguen gastos que las obras no generan como por otro lado siempre ha sido pues los mecenas son históricamente quienes han mantenido a los artistas.

El marco imprescindible en toda obra de comienzos de siglo ha ido desapareciendo hasta excluirse por completo, cada nuevo planteamiento ha ido desprendiéndose de lo que no es él mismo o que pudiera constreñir su realidad. Aunque se ha dado un hecho curioso al crearse un sin número de museos de arte moderno que acogen obras casi directamente desde el estudio del pintor, como si fueran su nuevo marco.

El Arte Occidental en el siglo XX va a la deriva, cuestionando sus raíces camina a bandazos entre una propuesta y su opuesta, sin permanecer en ninguna traspasa las fronteras tanto físicas como las del pensamiento en su búsqueda por aprender a ver aquello que permanece oculto tras sus logros que encorsetan la creatividad. Descubre entonces para sí mismo arquetipos universales que desentumecen su mirada y la Caligrafía China está entre sus apropiaciones.

El Arte de la Caligrafía está en la base de la creatividad oriental cuyo origen se encuentra en China donde gustan de ejecutar la obra de cara al público para que participe de ese presente en el que toma cuerpo. Está próxima por tanto al happening o pintura de acción de Occidente, una caligrafía se resuelve de principio a fin sin interrupciones ni vueltas atrás para corregir o completar, lo que exige del artista una especial concentración cuando pincel en mano se dispone a extraer del papel y de sí mismo la energía que da vida al trazo. La forma objeto de ese trazo está aprendida, incluso machacada en una repetición incansable que apela al automatismo durante la realización de la misma. Partimos de algo concreto que podríamos definir como perfectamente figurativo, el carácter de la escritura, esa escritura que el pintor suizo Paul Klee ya equipararía con la pintura en el fondo de sí mismas, en el sentido que llevan inherentes un significado que las define y concreta, encierran un pensamiento y se las utiliza como vehículo de expresión. Cuando se apela a los elementos básicos de una pintura, a lo más primario como el color, el plano, la línea o el cubo, buscamos recrear la naturaleza que vemos, porque copiarla es tan sólo una técnica que dominamos y está en el dominio de la artesanía y no del proceso creador. A partir de esa reducción a lo básico nos sentimos liberados para reinventar las formas de la naturaleza distorsionándola al sintetizar en el ser humano la observación de lo exterior con el pensamiento consciente y hasta el inconsciente que campa en el intelecto.

Cuando pintamos una montaña la miramos con los ojos hacia el exterior pero también contamos con una imagen mental que está produciendo todo un mundo de sensaciones y sentimientos que nos sitúan en esa tan

particular experiencia que tenemos de ella, cuando escribimos la palabra montaña contamos igualmente con ese mundo interior que nos transporta a nuestra experiencia particular e intransferible de la montaña. Al escribirla podemos ceñirnos a una caligrafía impecable, bella, armoniosa, perfectamente legible de la palabra, pero si queremos conectar con el mundo interior aportando la experiencia, creando en esa síntesis ineludible del presente en el que tiene lugar la acción, no podemos ceñirnos sino dejar a las forma de fuera y de dentro que se comuniquen dejándose influir, deformar, exaltar o acallar para ser expresión en la medida que el arte lo es. Cuando pintamos una montaña también podemos ceñirnos a la que vemos con los ojos de fuera o bien aportar esa síntesis que hará de la montaña un borrón, un color verde degradado o una recreación de hasta el último detalle de una luz que deslumbrándola nos deslumbra.

Reduciéndose la pintura en Occidente a la mínima expresión acoge a las formas de la escritura en su seno creando con ellas como lo hace con la naturaleza. Las formas de la escritura parten de dentro del ser humano, las formas de la naturaleza las encontramos fuera de él. El pintor al quedarse en el estudio aprende a mirar de dentro a fuera igual que lo hacía de fuera a dentro. Cuando con el dadaísmo logra cerrar los ojos para no dejarse influir con nada del exterior recibe un mundo nuevo y el artista francés Marcel Duchamp dejó de pintar para jugar al ajedrez.

La acción de pintar o la acción de crear se alimenta de la totalidad y la protagoniza el artista, el pintor español Pablo Picasso insiste en la acción tanto de pintar como del pensamiento, no se queda con una pintura ni con un pensamiento, sino con la acción que nos lleva de una cosa a otra, con el camino podríamos decir que se alimenta de opuestos complementándose, que los sustituye o alterna, según se vaya andando. Dice que la caligrafía es eso, la acción de pintar, la esencia, cuando se adquiere el trazo en su esencia se está en disposición de crear, por eso en la base de la creatividad oriental está el trazo de la caligrafía, por eso quizás llegó a afirmar que de haber sido chino hubiera sido calígrafo, él que cuestiona y resuelve los grandes planteamientos del arte del siglo XX como son la perspectiva, la forma o el color, se adentró en el primitivismo de la mano de África y nunca dejó de ser expresión de su tiempo que ya está mirando a oriente.

Con el surrealismo y el arte conceptual se complementa la mirada naturalista, el arte religioso ya lo hacía alimentando su mundo interno de espiritualidad con el externo llegando a los resultados que ya conocemos. Pero cuando la espiritualidad entra en cuestión y crisis junto al impulso que experimenta la ciencia, el ser humano y la sociedad que constituye busca con desenfreno la dualidad intrínseca a la humanidad que además de cuerpo tiene espíritu, entendiendo que la vida no puede concebirse sin su contraria la muerte. La síntesis de ambos extremos se encuentra en el ser humano, a falta

de un dios, el hombre toma el testigo, lo que le lleva al pintor estadounidense Jackson Pollock a afirmar que él es la naturaleza, en él se produce la alquimia de la creatividad poniendo al unísono el mundo que a través de los sentidos capta fuera de sí mismo y el que crece dentro alimentado por el pensamiento y la razón, la acción de pintar asimila la dualidad creando como la misma naturaleza. Aquí encontramos una perfecta coincidencia con la creatividad oriental que en la base de su filosofía daoísta sitúa al cielo, la tierra y el hombre, buscando siempre en su convivencia la asimilación de las tríadas, el yin-yang junto al dao que al engendrar el uno lo pone en el camino para que a su vez engendre el dos y éste el tres, el tres engendra los diez mil seres dice Laozi, la creación está servida.

El calígrafo toma las formas que su pensamiento ha ido generando a lo largo de la historia de su civilización, los hace presentes según su comprensión en el momento de realizarlos, una comprensión que tiene que ver con la asimilación de la ética que es fundamento de la estética que ha ido configurando este arte. Ellos dicen indiferentemente escribir una pintura o pintar una caligrafía, la acción, pincel en mano, para desplegar el trazo es como cuando la música comienza a invadir el tiempo y nos deja quietos escuchando sus idas y venidas en un concierto o el bailarín paso a paso nos hace recorrer el escenario una y mil veces, ahora corriendo ahora despacio, ahora haciendo piruetas en el sitio o estirando un instante. Oír el trazo, ver su danza, sentir su energía, vemos la acción aunque hace siglos tuviera lugar, es su magia, es su arte. El pintor francés Jean Miotte soñó con una maravillosa síntesis entre la pintura, la música y la coreografía. Él dice que su pintura al surgir de conflictos interiores es una proyección, una sucesión de momentos agudos e intensos, llevada a cabo en plena tensión espiritual, un gesto que sale desde dentro como un flujo de energía, reivindica la libertad individual del artista a través de una pincelada gestual, expresión del pensamiento, de los sueños y del sentir emocional, la realidad exterior se desvanece en el desengaño, la razón cede ante la espontaneidad, dice que estos valores los halla en Oriente y en concreto en la caligrafía china cuyo refinamiento y habilidad para sintetizar el impulso interno cargado de verdad, emoción y simplicidad le permite compartir el paradigma de rápida transcripción y espontaneidad. Es el primer artista occidental invitado a exponer su obra en Beijing tras la muerte de Mao Ze Dong en 1980.

El artista estadounidense Brice Marden se confiesa fascinado con las bellezas ocultas de la caligrafía china, sin conocer el idioma se sumerge en las formas de los caracteres sin pensarlos como escritura, si bien cuando lee la traducción de un poema caligrafiado se adentra en el significado y las posibles relaciones que él pueda establecer. Deja trabajar al dibujo que surge para interactuar con él y el resultado termina por parecerse más a un paisaje chino que a una caligrafía comenta, el mejor dibujo es el que menos interferencias recoge entre la mano y el lápiz pues desde el momento en que se acepta lo

desconocido se da entrada a la idea de espiritualidad, sin que ello quiera decir que se pretenda crear obras espirituales, el anhelo es la armonía sin detenerse en el concepto de belleza.

Definitivamente y por caminos opuestos el Arte de Oriente y Occidente se miran de frente después de toda una vida de ensimismamiento, ahora toca compartir un camino por el que ya transitan juntos. Cada vez están más interesados los occidentales en las ideas del Dao y el Zen. Sin embargo la perspectiva es ahora mismo una divergencia pues aunque el lienzo es ya bidimensional sin la ilusión del espacio ilimitado, en la mente del artista sigue presente y también en el espectador occidental que busca incansable la obra en un golpe de vista genérico, incluso entornando los ojos como el impresionismo nos enseñara para captar en profundidad lo que el conjunto de la obra nos ofrece. Sin embargo el rollo de caligrafía que tan mal se adapta a los museos, se resiste a ser contemplado de golpe y pide el paso a paso según se desenrolla aún cuando sea vertical y se muestre totalmente extendido quiere que la vista se pasee por los meandros del trazo de principio a fin experimentando el camino, la acción.

Joseph Beuys, artista alemán cuya obra es su acción y su acción su obra, no repara en el objeto sino en la acción que se deposita en él. En el arte está el conocimiento, aprender a mirar es la base del conocimiento pues entiende que los pensamientos humanos también son plástica, la primera plástica que surgió del ser humano que debe poder contemplar sus pensamientos como un artista su obra. La acción del artista es una experiencia catártica, un rito de iniciación donde arte y ritual van unidos en la intensa concentración y de hondo alcance espiritual. Reclama la cotidianidad en la vida del ser humano recuperando la conciencia de lo sagrado que integra al individuo en la sociedad. Cada hombre es un artista.

Pero aunque cada hombre pueda ser un artista, no es lo habitual que se profundice en dicha capacidad, bien al contrario se aprecian poco sus posibilidades y se desestiman sus implicaciones. En el encuentro acaecido entre Oriente y Occidente quedan al descubierto las carencias y aportaciones de cada una de las partes en busca de complemento y superación de sí mismas, espiritualidad y ciencia parecen competir por expandirse y encontrarse, incluso ofrecerse con vistas a que las diferencias no aniquilen sino que fortalezcan posiciones. El Arte Occidental ha entrado en una cuesta abajo en la que todo parece valer y cuanto más joven se sea al decirlo más mérito y significado acarrea consigo, pierde consistencia, hay que explicarlo continuamente ante un cuestionamiento incesante, no se disfruta pero estamos obligados a tolerarlo, quiere sorprender y se vuelve intransigente con su público, se premia llegar pero no la permanencia, la sociedad se siente culpable por no entenderlo y calla antes de posicionarse en la denuncia por si acaso hay algo que aunque no ve por mucho que mire, sea por incapacidad propia antes que carencia ajena. Está

en una posición débil pero tiene una técnica fuerte que ha hecho del medio su gran baluarte, el Arte Occidental está centrado en probar soportes nuevos, materiales nunca antes utilizados para tales fines, las novedades tecnológicas puján por ser útiles a la expresión, pero para expresar ¿qué? El diseño innovador que ha ocupado las plazas de las Bellas Artes, las ideas se las poda antes de puedan llegar a ser árboles y nos quedamos con los sobresaltos corriendo de mata en mata, tantas nuevas quieren salir que no hay suelo suficiente y mueren a una edad demasiado temprana, cuando el sol aprieta no hay sombra y seca los débiles brotes, las raíces no sujetan el agua y en época de lluvias se lo lleva todo por delante, queremos más aún sin terminar de digerir y la ansiedad nos pierde en el camino.

El Arte Oriental tiene tanto que decir tras el prolongado silencio de su alma que cualquier técnica es bienvenida, lo de menos es el soporte, en todos puede imprimirse un mensaje, los estilos los absorben con facilidad porque los contenidos se amoldan como el agua al nuevo cauce, su pensamiento tiene raíces profundas en la experiencia de la vida como el Occidental aunque en el afán por evolucionar y cambiar pretendan hacerlo simplemente no mirando, a ambos les tienta con dulzura vender gotas dispersas al sediento coleccionista de sorpresas, aquel que colecciona lo que todavía está por llegar, como el historiador que pretende historiar desde la vanguardia, cómo puede crearse para un museo, hemos invertido el camino y ya no sabemos si vamos o volvemos. Para ver un paisaje no basta con mirarlo una vez sino vivirlo toda una vida, si en la segunda mirada ya encontramos repetición es que hemos perdido la capacidad de andar y pretendemos solamente llegar, pero llegar es morir y en vez de vivir los días matamos las horas. No se puede vivir matando el tiempo sino iluminando el alma, cultivando el espíritu, aprendiendo cada letra de la vida para leer el mundo. El siglo XX se ha ido y nos ha dejado deslumbrados en la luz, ciegos de tanto mirarla sin ver lo que alumbra, caminar el encuentro, sin buscar hasta perder el aliento, es quizás un paso.

Pero el Arte es expresión de su tiempo, de su gente, si no encontramos sentido al arte es posible que tampoco encontremos sentido a la vida, cada hombre es un artista de sí mismo, el Arte es una mirada.

---

CAPÍTULO 13. DISPUTAS EN TORNO AL CUERPO DE LA NACIÓN.  
REPRESENTACIONES CARTOGRÁFICAS E IDENTIDAD EN EL  
ARTE INDIO CONTEMPORÁNEO

*Carlos Garrido Castellano*  
Universidad de Granada

## RESUMEN

El presente texto se acerca a la producción discursiva del arte indio de las últimas décadas, analizando el papel que juega en dicho marco la construcción de mapas y el pensamiento geográfico. En un contexto en que están siendo revisadas nociones como las de identidad, género y nacionalismo, la definición del espacio se muestra vital a la hora de configurar una respuesta capaz de afincarse entre lo local y lo global. Así, puede observarse cómo la reflexión en torno al mapa, lejos de resultar un ejercicio arbitrario, constituye una medida de enorme trascendencia a la hora de dotar de nuevos significados a las identidades colectivas e individuales.

## 1. INTRODUCCIÓN. LOS PROBLEMAS EN TORNO AL MAPA EN LA INDIA ACTUAL

A primera vista pudiera parecer que nada hay más estable que un mapa. Resultado de la observación paciente del territorio, plasmación de sus peculiaridades, la capacidad para orientar, para crear itinerarios haría del mapa el perfecto reflejo de lo real, un asunto de tomar medidas donde la imaginación queda excluida.

La nitidez de la línea negra que define las fronteras contrasta con el aparente estado de transitoriedad que caracteriza el momento actual. En la época de la globalización de la información, de la intensificación del tráfico de personas y mercancías, tendemos a crear nuevas fronteras al tiempo que remarcamos las antiguas, las dotamos de nueva fuerza.

Algo así cabría decir para aludir a la situación de la India en el periodo que estudiamos. Para algunos, el país ha sabido construirse un cuerpo a base de rechazar las amenazas más duras por parte de sus vecinos. La India, pues, habría sabido resguardarse tras sus fronteras al tiempo que abría su economía a los flujos del mercado internacional. Sin embargo, la incapacidad de delimitar el cuerpo de la Nación, de cerrar la línea discontinua que señala las zonas en conflicto, así como la imposibilidad de determinar los elementos que

constituirían una hipotética identidad nacional<sup>1</sup>, convierten la representación del territorio en un lugar central en el debate cultural indio.

El problema viene determinado por la necesidad de concebir una forma estable que pueda ser asociada a los logros del país<sup>2</sup>, más si cabe si tenemos en cuenta la existencia de esas discontinuidades que aluden a una disputa sin resolver, a una indeterminación. Si el mapa es el cuerpo de la Nación, restañar sus heridas, afirmarse en su plenitud, pasa a ser una tarea primordial.

Ese cuerpo de la Nación aparece identificado con la imagen de Bharat Mata<sup>3</sup>. La Madre India, que representa a la totalidad del país y cuya forma se hace coincidir con el territorio nacional, ofrece un ejemplo de cómo geografía y cuerpo quedan imbricados<sup>4</sup>. Si en lo artístico domina la fragmentación (fragmentación de discursos y narrativas personales, pero también del propio cuerpo, que cada vez se concibe más como la unión de partes que, aisladas, adquieren nuevos significados), en lo geográfico la imagen de Bharat Mata aparece doblemente distorsionada. En primer lugar, a causa de los conflictos territoriales con las naciones vecinas y de la lucha por el control de regiones fronterizas, posición que lleva a la afirmación de la fuerza militar de la Nación para defender a sus integrantes. En segundo lugar, debido a la extraordinaria heterogeneidad englobada bajo esa imagen unitaria de Bharat Mata. La formulación de la “Unidad en la diversidad” esconde la existencia de conflictos entre las diferentes identidades presentes en el país (si bien en este punto sería necesario afirmar la imposibilidad de aprehender identidades únicas, ya que cada individuo participa de varias a la vez<sup>5</sup>.)

Si el mapa, en la renegociación de los espacios y de las fronteras que parece presidir el mundo actual, ha cobrado importancia, también el arte ha sabido recoger esa inquietud para ofrecer alternativas a la manera de entender la geografía propia del Nacionalismo<sup>6</sup>. Frente al conflicto, a la frontera como barrera insuperable, nuevas formas de entender la geografía están siendo propuestas<sup>7</sup>.

Este trabajo se centra en el análisis de la trascendencia de dichas formas, así como en la interacción entre la imagen popular y la obra de arte expuesta en el espacio de la galería o la gran exposición internacional. El apartado número dos analizará dos propuestas de vaciamiento del significado absoluto del mapa, de la puesta en duda de sus certezas. En el tercer punto del

---

1 Sobre la problemática relativa a la construcción del nacionalismo en la India, véase Borreguero (2004); Sen (2006).

2 Ramaswamy (2003)

3 Véase Khilnani (1997); Neumayer y Schelberger (2008)

4 Paradigmático al respecto resulta el trabajo de M. Nussbaum (2004)

5 Véase Williams y Rohit (2008)

6 Guha-Thakurta (1995)

7 Rogoff (2000)



presente ensayo se abordará la manera de dar un nuevo contenido al mapa, de la posibilidad de reconfigurar los lazos entre comunidades de modo alternativo. El cuarto apartado introducirá una nueva posición desde la que observar el fenómeno analizado, y presentará algunos ejemplos de cómo la práctica artística y las políticas de representación adoptadas por algunas iniciativas colectivas desde la India plantean una nueva concepción de las relaciones entre lo local y lo global. Finalmente, el quinto epígrafe enunciará las conclusiones.

## 2. VACIANDO EL MAPA

¿Qué papel le corresponde al artista en el proceso de definición del territorio<sup>8</sup>? ¿Es posible teorizar la identidad a través de la representación cartográfica, de una manera diferente a la del nacionalismo?

Shilpa Gupta nos ofrece una respuesta indirecta en su obra *A Hundred Hand Drawn Maps of India*. La instalación, que varía su composición en función de la disponibilidad del lugar de acogida, puede ser descrita como sigue: En una mesa de madera sin ornamentar se dispone un cuaderno abierto por la mitad. La página de la izquierda queda en blanco, mientras que en la de la derecha se ha dibujado un sucinto mapa de la India. El proceso se ha repetido hasta completar el cuaderno. Al otro extremo de la mesa el artista ha dispuesto un ventilador, igualmente blanco. La instalación comienza cuando éste se pone en marcha y pasa aleatoriamente las páginas del cuaderno, mostrando una sucesión de mapas diferentes.

En otra versión de la obra la artista colocó elevado un proyector que iba alternando los diferentes mapas sobre una superficie en blanco que había sido previamente fijada a una pared. Por último, la obra fue también presentada a través de una grabación en video.

Shilpa Gupta pidió a cien personas que dibujaran el mapa de la India en función a su recuerdo, sin recurrir a modelo alguno. Una de las condiciones era que los dibujos fueran a mano alzada y que no incurrieran en el detalle, sino que, por el contrario, simplificaran la forma del territorio. Cada persona, sin tener contacto con el resto de participantes, delineó la silueta del país de manera diferente, de tal modo que ninguno de los cien dibujos coincidió.

Es más; algunos mostraban aspectos interesantes. Mientras que muchos incidían en la forma triangular del subcontinente, otros incorporaban a su versión la isla de Sri Lanka, como si de una parte más del territorio indio se tratase. Igualmente, fueron las zonas colindantes con Bangladesh y Pakistán los elementos del mapa que más variaron.

---

<sup>8</sup> El arte actual parece dar respuesta continuamente a este interrogante. Véase la reflexión sobre el tema propuesta por E.de Diego (2008)

El proyecto que la artista tituló *Blame* surgió, precisamente, en un intercambio artístico entre India y Pakistán cuyo objetivo principal era mejorar las relaciones entre ambos países en un momento de tensión. La artista repartió botellas con un líquido rojo que imitaba la sangre en el metro y en las calles. En una etiqueta se podía leer:

“Blame® BLAMING YOU MAKES ME FEEL SO GOOD. SO I BLAME YOU FOR WHAT YOU CANNOT CONTROL. YOUR RELIGION. YOUR NATIONALITY. I WANT TO BLAME YOU. IT MAKES ME FEEL GOOD.”

Al repartir al azar la culpa, Shilpa Gupta estaba reorientando los conflictos fronterizos hacia el ámbito de la responsabilidad personal. La culpa, convertida en un bien de mercado susceptible de ser embotellado y comercializado entre cualquier sector de la sociedad global—la artista ha colocado incluso un código de barras en el que asegura: “VALIDITY UNLIMITED”—aludiendo irónicamente a cómo los conflictos fronterizos se alimentan del sentimiento de inseguridad que lleva a encontrar y convertir en subalterno al Otro para poder definir la identidad propia.

Funcionando como una balanza en la que, de manera artificial y forzada, se contraponen deseo y dolor, placer y sufrimiento, la culpa se distribuye como si de un perfume se tratase, un objeto capaz de aliviar el sufrimiento que se atribuye a quien consideramos como enemigo. Gupta elabora una poderosa metáfora de la falta de argumentos de las segregaciones que funciona a nivel global: la sangre, como la culpa, no conocen fronteras, lo cual viene reforzado por el hecho de que la instalación tenga lugar en ámbitos urbanos.

La obra de Gupta, de enorme poder visual, puede ser interpretada desde varios puntos de vista. Parece proponer, en primer lugar, que cualquier consideración del mapa y de la geografía de la Nación ha de partir del hecho de que se trata de un estado transitorio, susceptible de ser modificado, rehecho en cualquier momento. Han de ser, parece afirmar Gupta, las personas las encargadas de construir el mapa y no al revés; la geografía ha de servir para permitir un reconocimiento del propio territorio, para garantizar la expresión de un sentimiento de pertenencia, y no para excluir ni apresar a comunidades humanas.

Precisamente, la continua modificación de las fronteras dibujadas actúa como una anti-genealogía, en el sentido que dan al término Deleuze y Guattari en *Rizoma*<sup>9</sup>. La falta de acuerdo invalida cualquier pretensión totalizadora por parte del mapa; el cuerpo de la nación, parece decirnos la obra, es continuamente reconstruido, negociado por parte de sus integrantes. De lo

---

9 Deleuze y Guattari (2004), p.25.

contrario, el mapa deviene un anacronismo o una crueldad, algo que cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo<sup>10</sup>.

En el caso de Arpita Singh, tal y como ocurriera en la obra de Shilpa Gupta, pero concediendo una mayor importancia a lo narrativo, el territorio deviene espacio de la memoria, asociado a experiencias personales del Pasado, a una serie de lugares visitados y sentidos que, al ser rememorados, cobran sentido. A la plenitud de los contornos de la frontera, anulación de los recuerdos personales, Singh opone la propia vivencia, las emociones y la unión de pasado y presente mediante el humor que caracteriza toda su producción.

En un tríptico de notables dimensiones que la artista expuso en la galería Vadehra de Nueva Delhi se asiste a una genealogía diferente del mapa. Al igual que en el caso de Gupta, lo personal parece desafiar cualquier imposición por parte de lo oficial. Sin embargo, en este caso la artista ha recurrido al detallismo, a la ocupación minuciosa del espacio pictórico para plasmar su intención de crear cartografías alternativas. El mapa de Singh está lleno de símbolos, sobrecargado de mensajes de todo tipo. También abundan las personas, que se hacinan en actitudes diversas, siempre con un aura de tristeza, como reclamando su lugar en la recuperación del trayecto de la artista vivido tiempo atrás y que ahora da origen al territorio.

En *My Lollipop City: Gemini Rising*<sup>11</sup>, la artista introduce una advertencia que resulta más que significativa: “This map is Faulty. Do not follow it. Do not follow it.” El cuerpo de la Nación no es otra cosa para Arpita Singh que un itinerario personal, una sucesión de etapas. De ahí que su utilidad sea más que limitada en tanto modelo universal. Recordando el viaje que hizo en su infancia desde su Calcuta natal hacia Nueva Delhi, Singh parece ironizar sobre la validez de todos los mapas, de todos los viajes que pretenden legitimarse por encima del tiempo y de la condición individual de su autor.

De este modo cobran sentido los números que definen las diferentes estaciones, las distintas etapas del trayecto. Como si de un itinerario turístico se tratase, donde cada punto de interés ha sido señalado para evitar que el turista corra el doble riesgo de perderse y distraerse en lo accesorio, Singh ha singularizado los elementos principales del mapa. La ironía que parece oponerse a una visión de guía de viajes de la India, hecha para extraer la “esencia” del país en un tiempo en torno a la semana, no oculta, y se ve obligada a convivir con, la angustia ante la problematización de la realidad del país. Y es que los números parecen explicar los rostros atemorizados de las figuras que, replegadas en sí mismas, han quedado sumidas en una meditación desesperada, mientras que otros imploran a la imponente figura de

---

10 *Ibid.*, p.31

11 Para una revisión de la obra véase Fibicher y Gopinath (Eds.) (2007), pp.208-211.

Dhritarashtra, el rey ciego del Mahabharata, quien, sentado, con las manos recogidas sobre el pecho y la mirada baja, preside un cuadro desolado.

Singh, de este modo, ha compuesto un cuadro alucinatorio, donde pasado y presente conviven en un espacio dominado por el hacinamiento y el circular incesante de aviones, elementos seriados y clonados de la Modernidad que ahogan la posibilidad de mantener intacto el lugar donde la memoria guardó el sentimiento. “War Widows, Lost River, Women Violated, Gun, Tank”, son los letreros que componen el itinerario onírico de la artista, donde la ironía y el humor parecen el único modo de sobrevivir.

### 3. COMPLETANDO EL MAPA

Si los dos casos anteriormente analizados presentaban con ironía el vacío subyacente a una nitidez geográfica que no se corresponde con la experiencia personal, las recreaciones del territorio propuestas por Nilima Sheikh y Gulammohamed Sheik permiten completar dicho hueco, ofreciendo alternativas que, a la manera de relatos paralelos, generan interpretaciones subversivas del territorio y la pertenencia.

Para ambos artistas, el mapa vuelve a ser el espacio de la fantasía que presidía las ensoñaciones medievales y modernas, una zona inexplorada y repleta de posibilidades, que va completando progresivamente sus características en función de ritos de hospitalidad y viajes maravillosos. Frente a la frontera como cordón de seguridad, ambos autores proponen un concepto de ésta basado en el entendimiento y la flexibilidad, en la fuerza de los vínculos humanos, capaz de subvertir la lógica excluyente de las divisiones geopolíticas actuales.

Gulammohamed Sheikh brinda un ejemplo de cómo la humanización del mapa puede derivar en un retorno a los tiempos en que la plasmación de cartografías tenía que ver con viajes fantásticos y con monstruos imposibles, con el continuo cruce de historias y narraciones ilógicas, con la mezcla de sueño y ambición que presidía los relatos de Marco Polo o Colón.

La serie *The Mappamundi Suite* nos devuelve a una época en que cada mapa constituía un deseo personal, un ejercicio de imaginación. Las esquinas del mapa—de forma circular, lleno de pasadizos y ríos, de submundos y construcciones maravillosas—han sido reocupadas por las figuras humanas que poblaban los mapamundis medievales. Así, danzantes, genios, esclavos, santos, hechiceros, evocan un espacio de carácter fantástico y, sin embargo, mucho más creíble que los mapas actuales, donde la minuciosidad con que han sido trazadas las líneas parece desecar la posibilidad de que en esos espacios sigan ocurriendo historias. Como en el caso de Arpita Singh, para Sheikh cada

imagen del mundo es un posible desplazamiento, un encuentro con lo inesperado.

Nilima Sheikh protesta asimismo contra la lógica restrictiva del mapa oficializado, al que opone un funcionamiento basado en el deseo y en la voluntad personal. La artista constata cómo el mapa y las fronteras pueden convertirse en un ancla, en una memoria apresada del territorio que incluso puede llevar al aniquilamiento de las condiciones de vida que habían dominado en una región durante siglos. El continuo enfrentamiento entre la India y Pakistán por el control de Cachemira ocupa tristemente un puesto destacado entre los conflictos de nuestra época por su persistencia y su crudeza.

A lo largo de la historia Cachemira ha sido, sin embargo, una tierra de encuentro, un lugar donde confluían las rutas que unían Oriente y Occidente, el extremo de Asia con los lugares de peregrinación del Islam. En un reciente artículo Farhana Ibrahim ha demostrado cómo la manera de concebir la frontera resulta radicalmente distinta entre los tradicionales habitantes de la zona: frente a la mirada del Estado, para los locales la frontera es invisible y genera riqueza cultural y social. Se trata, por tanto, de algo artificial, construido.

“For the agents of the state who are here to protect the border, any movement across it is a transgression, punishable by law. For locals, it is an elastic frontier that stretches the imagined region well past the border security posts.”<sup>12</sup>

En ese sentido se pronuncia Nilima Sheikh cuando dibuja su *Firdaus*, su versión del Paraíso que fue Cachemira y que se ve amenazado de destrucción desde hace décadas. Consciente del poder creativo del artista, capaz de conjugar cuantas tradiciones, cuantas historias desee, Sheikh recurre a la superposición temporal característica de la miniatura de época Mogol para narrar el nacimiento de Kashmir y la convivencia pacífica en la región desde este tiempo primigenio de hinduistas, musulmanes y budistas<sup>13</sup>.

Frente a lo que ocurría en los ejemplos anteriores, en el Paraíso de Sheikh no hay lugar para lamentaciones. La artista confía plenamente en la capacidad taumática del artista mediante la creación de mapas, en la capacidad de reinvertir el proceso por el cual el trazado de la frontera ha generado la separación de dos comunidades. El optimismo de las escenas, entre lo costumbrista y lo fantástico, que se ven acompañadas de referencias a la

---

12 Ibrahim (2007), p.3

13 Nilima Sheikh no es la única artista India en recurrir a la tradición de la miniatura para ilustrar problemáticas del presente mediante la superposición de tiempos diferentes. Artistas como N.S.Harsha, A.Ramachandran o Manjit Bawa han utilizado profusamente el legado de la miniatura.

novela de Salman Rushdie, *Shalimar el Payaso*, o a la poesía de Agha Shahid Ali, propone una metáfora del encuentro.

Si el cuerpo de la Nación tenía suturas, estaba incompleto, discursos como los que hemos presentado sirven para vislumbrar algunas alternativas viables a la inhumanidad de la imposición a sangre y fuego de las fronteras.

#### 4. TRASCENDIENDO EL MAPA. PRÁCTICA ARTÍSTICA Y CONCIENCIA GLOBAL

¿Es posible superar las fronteras del mapa, enfrentar el problema de la identidad desde una posición situada más allá de la delimitación del territorio que propone el nacionalismo? ¿Cómo plantear el conflicto entre lo local y lo global, en un momento en que resulta hartamente complejo discernir dónde empieza y dónde acaba cada uno de estos ámbitos? ¿En qué términos ha de pronunciarse la actividad artística en el marco de la India actual para llevar a cabo una agenda social y política capaz de trastocar las férreas limitaciones del espacio cartografiado, de localizar la práctica artística sin por ello constituir una atadura?

La modificación del panorama indio en los últimos diez años, tanto en lo político como en lo cultural, ha llevado a una superación sin precedentes de las estructuras clásicas del sistema artístico. Mientras que las nuevas tecnologías han brindado un escenario completamente novedoso—además de constituirse en un objeto de reflexión en sí—, los límites de lo que tradicionalmente se entendía por la labor del artista se han ido desdibujando a favor de una más decidida intervención en la esfera pública.

De este modo, la práctica artística ha devenido un proceso interdisciplinar, en el que se potencia la cooperación y el intercambio de influencias y experiencias. Al mismo tiempo, se modifica la formación del artista, tradicionalmente apoyada, al menos en el caso de la India, en dos posibilidades: o una educación más o menos autodidacta, o la mayoritaria entrada a los círculos formados por los departamentos de Bellas Artes de las principales universidades del país, proceso que se completa con la realización de una estancia en el extranjero. En el momento actual, un rango más amplio de profesionales conforma la escena artística india, precedentes, en algunos casos, de ámbitos como el periodismo, el diseño gráfico o incluso la informática.

Por otro lado, conscientes de que la incidencia de las galerías de arte resulta insuficiente en un país donde una gran parte de la población permanece alejada por motivos económicos y sociales de dichos centros<sup>14</sup>, son varias las

---

14 Que, sin embargo, han aumentado su número y su impacto en un amplio abanico de clases medias que están comenzando a consumir arte.

iniciativas que vienen buscando conseguir un mayor impacto en la sociedad mediante el incremento del ámbito social al que se dirige el arte. La existencia de una consciencia social cada vez más manifiesta, que sirve de base a iniciativas artísticas profundamente ligadas y dirigidas a incidir en la realidad cotidiana, ha alterado los sistemas de exposición y consumo de arte en la India, un país donde lo visual adquiere una magnitud insospechada en cualquier otro punto del planeta<sup>15</sup>.

Ese mayor impacto en lo social deriva de la existencia de una conciencia global comprometida con la mejora de las condiciones de vida de las comunidades en su conjunto, así como de una preocupación por comprender y paliar la incidencia negativa de la modernidad y el progreso.

Quizá la iniciativa que mayor impacto haya tenido en los últimos años corre a cargo del RAQS Media Collective, una agrupación formada por Monica Narula, Jeebesh Bagchi y Shuddhabrata Sengupta. Los miembros del RAQS desempeñan una actividad casi inabarcable, que comprende la celebración de foros de debate sobre arte, la curadoría de exposiciones, la promoción de blogs sobre los Media y sobre la esfera pública india, así como la producción de instalaciones y obras de videoarte.

Han dirigido asimismo programas de formación para profesionales encaminados a la incidencia en la promoción y la gestión cultural, tanto en la India como en el ámbito internacional, modificando el modo tradicional de entender el mecenazgo artístico y la dicotomía entre lo local y lo global<sup>16</sup>.

Desde la plataforma *Sarai* han fomentado la reflexión sobre una cultura tecnológica sostenible, analizando sistemas *Low-Tech* y la incidencia de lo digital en el marco urbano. Precisamente, la revisión de la ciudad actual ocupa un lugar central en *Sarai*, que, además de publicar la revista electrónica del mismo nombre, fomenta la interacción entre todos los medios de expresión y análisis de lo público, abarcando desde la creación de *Ezines* al apoyo de proyectos de animación digital, arquitectura responsable o proyectos de gestión territorial sostenibles.

Un programa igualmente activo y ambicioso domina la actividad del *Khoj Artists Workshop*. Inicialmente concebido como una asociación de artistas de carácter internacional, *Khoj* se ha convertido en los últimos años en un centro indispensable para comprender la cultura india, así como uno de los principales promotores de las nuevas tecnologías en el arte indio. *Khoj* destaca,

---

Así, junto a los centros estatales y al mercado extranjero, cada vez más puede hablarse de una redistribución interna del arte contemporáneo en la India, sistema que se complementa frecuentemente con una formación internacional de los miembros más jóvenes de dichas familias de clase media, lo cual tendrá una influencia decisiva en la modificación del gusto.

15 Mirzoeff (2003)

16 Bernardini (2007)

además, por la realización de programas de convivencia artística en Delhi y Kolkatta, poniendo en relación a artistas de todas las partes del globo y generando proyectos de intervención pública con gran repercusión. Todo ello resulta perceptible en los objetivos principales que figuran en su programa:

“To actively assist, develop and promote new, investigative and experimental art practices in all media.

To promote discussion, understanding and appreciation of contemporary arts issues and to provide a forum for critical debate.

To encourage and support the production and the exchange of ideas by Indian, South Asian and International artists through production, exhibition and dissemination.

To actively facilitate an informal network of contemporary artists both within the region and abroad.

To develop new and informed audiences.

To support emerging artists and artists from smaller cities/marginal areas.”<sup>17</sup>

En un sentido similar, Tushar Joag, integrante de la asociación artística *Open Circle* y promotor de la empresa ficticia *Unicell Public Works Cell*, dedica su actividad al análisis de los sistemas de poder ligados a los procesos de creación y distribución de la tecnología, así como al impacto de éstos sobre el medio ambiente y los espacios más deteriorados vinculados a la megalópolis. Tanto *Unicell* como *Open Circle* funcionan dentro de esa perspectiva pluridisciplinar que viene siendo habitual en los proyectos analizados. Ambas han generado una serie de productos destinados al consumo, tales como camisetas, eslóganes, extraídos del marco cotidiano de las grandes ciudades indias. Se trata de objetos y montajes en muchos casos sin una funcionalidad clara, pero que permiten reinterpretar de manera lúdica y crítica a un tiempo las constantes que rigen la vida urbana, vinculando la existencia diaria con los grandes temas del mundo actual.

Otras iniciativas, en fin, tales como *Desire Machine* o *Majlis*, proponen una práctica política y social igualmente incisiva. Los primeros contestan, desde una posición comprometida con una agenda artística radical, los sistemas de dominación ocultos en la globalización, que llevan al deterioro de las condiciones de vida de los sectores marginados del ámbito urbano. La declaración de intenciones de *Desire Machine* puede entenderse, entonces, como un posible programa compartido por el nuevo modo de entender la producción artística en la India, marcado por un carácter autobiográfico generado como consecuencia de la intención social de los participantes en el proceso:

---

<sup>17</sup>Extraído de la web de *Khoj*. Véase <http://khojworkshop.org/about>



“Desire Machine arises from the need to replace the paranoid, capitalist, neurotic with schizoanalysis: a molecular, schizophrenizing point of view that sets free the autoproduktive unconscious.

Rather than linking dependent parts into a functioning whole, desiring machines involve heterogeneous "parts" in a connective synthesis. The unconscious is a factory rather than a theater. The unconscious constructs machines, which are machines of desire, whose use and functioning schizoanalysis discovers in their immanent relationship with social machines.

The unconscious does not speak, it engineers. It is not expressive or representative, but productive. A symbol is nothing other than a social machine that functions within the social machine, an investment of the social machine by desire.”<sup>18</sup>

Planteamientos colectivos como los que proponen estos artistas consiguen trascender las limitaciones del mapa, introduciendo nuevas preocupaciones en el terreno artístico. Si se accede a considerar la transitoriedad y la rapidez con que se producen los cambios como un elemento clave para entender la realidad actual, resulta cuanto menos sorprendente la voluntad de afincarse en algo estable, de lograr cierta solidez que puede observarse en los ejemplos señalados. En un momento en que ha sido puesta en duda la seguridad y la fiabilidad de los viejos mapas, la construcción de nuevos imaginarios, de nuevas cartografías, implica una posibilidad de aportar elementos alternativos capaces de confluír en la definición de identidades, conectando la producción de arte con la intervención social.

-Agradecemos profundamente al Department of Arts de la University of Hyderabad, India, su favorable acogida y consejo, sin los cuales este texto no hubiera sido posible, y en especial a Dña. Baishali Ghosh y D. Alex Mathew.

## BIBLIOGRAFÍA

BERNARDINI, E. (2007): “RAQS Media Collective. Nomadism in Art Practice.” en Jeffrey, C. y Minissale, G. (Eds.): *Global and Local Art Histories*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

BORREGUERO, E. (2004): *Hindú: Nacionalismo religioso y política en la India contemporánea*. Madrid, Libros de la Catarata.

---

18 Extraído de la web de *Desire Machine*. Véase <http://www.desiremachinecollective.net/aboutus.htm>

DELEUZE, G. Y GUATTARI, T. (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.

DIEGO, E. DE (2008): *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid, Siruela.

FIBICHER, B. Y GOPINATH, S. (EDS.) (2007): *Horn Please. Narratives in Contemporary Indian Art*. Berna, Hatje Cantz.

GUHA-THAKURTA, T. (1995): "Visualizing the Nation. The Iconography of a "National Art" in Modern India.", *Journal of Arts and Ideas*, 27-28, 7-41.

IBRAHIM, F. (2007): "Narrating the Frontier: Perspectives from Kachchh", *Sarai Reader*, 7, 2-12.

KHILNANI, S. (1997): *The Idea of India*. Nueva York, Farrar Straus Giroux.

MIRZOEFF, N. (2003): *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós.

NEUMAYER, E. Y SCHELBERGER, C. (2008): *Bharat Mata: India's Freedom Movement in Popular Art*. Nueva Delhi, Oxford Publishing.

NUSSBAUM, M. (2004): "Body of the Nation. Why women were mutilated in Gujarat", *Boston Review*, 29 (3) [en línea]: <http://bostonreview.net/BR29.3/nussbaum.html>. [consulta: 15 de enero de 2010]

RAMASWAMY, S. (2003): "Visualising India's geo-body: Globes, maps, bodyscapes." en Ramaswamy, S. (Ed.): *Beyond Appearances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*. Nueva Delhi, SAGE Publications.

ROGOFF, I. (2000): *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*. Londres, Routledge.

SEN, A. (2006): *The Argumentative Indian. Writings on Indian History, Culture and Identity*. Londres, Penguin.

WILLIAMS, M. Y ROHIT, W. (EDS.) (2008): *Representing India. Literatures, Politics, and Identities*. Nueva Delhi, Oxford University Press.

CAPÍTULO 14. LAS COLECCIONES JAPONESAS DEL MUSEU  
ETNOLÒGIC DE BARCELONA.  
LAS COLECCIONES DE EUDALD SERRA<sup>1</sup>

Muriel Gómez Pradas  
Universitat Oberta de Catalunya

## RESUMEN

Al referirnos a Eudald Serra Güell (Barcelona, 1911-2002) hablamos de un escultor, un ceramista, un dibujante, un fotógrafo y también, muy especialmente, de un gran viajero, con un afán ilimitado por conocer y descubrir. Un hombre, un artista, un escultor que entendía el viaje como una fuente de conocimiento de los otros, de la alteridad, pero también, esencialmente, de uno mismo.

Eudald Serra vivió en Japón entre 1935 y 1948, un período históricamente difícil y que lo marcaría profundamente. En este artículo haremos referencia a ese primer encuentro de Serra con Japón, y nos centraremos especialmente en las campañas de recolección *in situ* que realizó para el Museu Etnològic de Barcelona. En concreto analizaremos la expedición realizada en 1961. Estas expediciones se nutrieron del conocimiento directo que Eudald Serra tenía de la cultura japonesa y del movimiento *Mingei*. Por eso hay que destacar la labor de Eudald Serra, ya que gracias a él, a su especial sensibilidad y ansias de conocimiento, las colecciones japonesas del *Etnològic* son un perfecto ejemplo de lo que supuso el movimiento *Mingei* en el Japón de los años 50 y 60.

## 1. LA FIGURA DE EUDALD SERRA

Eudald Serra Güell nació en Barcelona el 1 de mayo de 1911, en el seno de una familia de la burguesía catalana. En 1929 ingresó en la *Escola d'Arts i Oficis* de Barcelona, donde fue discípulo del escultor Angel Ferrant<sup>2</sup>. Se integró

---

1 La base de esta comunicación surge del trabajo de investigación llevado a cabo para la tesis doctoral (inscrita en la Universidad de Zaragoza, España) que lleva como título provisional *El movimiento Mingei en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona. El caso de los kyodo gangu (juguetes tradicionales japoneses)*.

2 Ángel Ferrant (Madrid 1890-1910), reconocido escultor y pedagogo. En 1918 obtuvo la plaza de profesor de modelado y vaciado en la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña. A principios de la década de los 20, trasladó su plaza de profesor a Barcelona, trabajando en la *Escola d'Arts i Oficis*, conocida popularmente como Llotja. De sus años en Barcelona destacan especialmente sus actividades pedagógicas, totalmente novedosas para la época, así como la fuerte impronta que dejó en sus jóvenes alumnos (entre los que destacan Jaume Sans, Ramón Marinel·lo y

en el grupo ADLAN, fundado en 1932 por Ferrant y, antes de partir para Japón, ya había realizado una exposición de esculturas y dibujos en la *Sala Busquets* de Barcelona (1934)<sup>3</sup>, y participado en una exposición colectiva en la *Galería Catalonia* (1935) junto a Ramón Marinel·lo y Jaume Sants. Esta última exposición junto con otros dos de los destacados discípulos de Ferrant fue un hito dentro del panorama artístico barcelonés de la época<sup>4</sup>, ya que seguían el camino iniciado por su maestro en la utilización de elementos y objetos cotidianos como materiales artísticos alejándose así del lenguaje formal de la academia.

A pesar del éxito artístico que estaba empezando a cosechar, ese mismo año, con sólo 24 años, partió hacia Japón<sup>5</sup> con un grupo de estudiantes de la Universidad de Barcelona. Una vez en Japón, circunstancias personales, pero muy especialmente circunstancias históricas hicieron que su estancia se alargase más de lo que inicialmente estaba previsto.

### 1.1. EUDALD SERRA: SU VIDA EN JAPÓN

Eudald Serra vivió en Japón entre 1935 y 1948, un período históricamente difícil y que lo marcaría profundamente. Al principio de su estancia trabajó en el consulado de España en Kobe pero, a causa de la guerra civil española el consulado fue cerrado. Serra se tuvo que trasladar a uno de los

---

Eudald Serra). Ferrant y sus discípulos fueron un revulsivo en la escena artística barcelonesa al optar por una vía absolutamente experimental y prescindir de las técnicas y lenguajes escultóricos más tradicionales y académicos. En 1934 se traslada a Madrid, donde proseguirá su labor de profesor en la Escuela de Artes y Oficios hasta el final de su vida. Para un perfil biográfico más detallado de Ángel Ferrant véase por ejemplo la web del Museo Patio Herreriano de Valladolid, donde se conserva el Fondo Ángel Ferrant:

[http://www.museopatioherreriano.org/AngelFerrant/perfil\\_biografico](http://www.museopatioherreriano.org/AngelFerrant/perfil_biografico). El contacto con Eudald Serra continuó toda su vida, a pesar de los viajes. Serra admiraba enormemente a su maestro y sentía una profunda admiración y respeto por su obra: un ejemplo perfecto lo encontramos en el hecho que fue él quien se encargó de acabar la escultura *Ingeniería Textil*, encargada por el ayuntamiento de Barcelona a Ferrant pero que su fallecimiento dejó sin terminar la instalación en la plaza a la que iba destinada. Y no sólo eso, sino que en 1997, al ver que el cemento original se estaba deteriorando, el propio Serra fue el artífice de que se realizara una copia en bronce y se instalara en el mismo lugar (fue reinaugurada en junio de 1999). Para más detalles sobre esta escultura y su historia véase la web:

[http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg\\_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welc\\_ome](http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welc_ome).

3 *La Vanguardia*, miércoles 28 de febrero de 1934, p. 10

4 Una de las notas aparecidas en la sección de “Arte y Artistas” de *La Vanguardia* de esos días explica como, debido a la gran afluencia de público, se acordó abrir incluso el domingo. Véase *La Vanguardia*, sábado 30 de marzo de 1935, p. 11.

5 En una entrevista publicada en *La Vanguardia* el periodista le preguntaba la razón que le impulsó a irse tan lejos, respondiendo Serra con su habitual humor, “Fue el azar; tres bolitas: África, Asia Menor y Extremo Oriente; salió esta”. DEL ARCO (1953:13)

lugares más humildes de Kobe, la playa, donde vivía junto a otros artistas y emigrantes coreanos. Poco a poco volvió a esculpir, y pasó de sus inicios como artista cercano a la estética surrealista y a los *ready-made* a cincelar en directo: primero a sus vecinos coreanos y luego retratando a todos aquellos personajes que le parecían interesantes. Así empezó a trabajar profesionalmente como escultor y entró en contacto directo con artistas japoneses. En esta época expuso en el salón *Nikka-Tay* de Tokio (1937), la sala *Sankakudo* de Osaka (1938), y realizó una exposición individual en la galería *Seijuya-Sha* de Tokio (1938).

Tras la guerra civil española, la cual vivió en la distancia, sí vivió de pleno la segunda guerra mundial y desde Japón, uno de los países directamente afectados. Durante esta época continuó con su actividad artística y expuso su obra en los almacenes Daymaru de Kobe (1940), en los grandes almacenes Hankyo de Osaka (1943), y realizó dos exposiciones de cerámica en el año 1943, la primera en el Shioya Country Club y en la *Société Franco Japonaise* de Kobe. Fue también en esta época cuando se casó, en 1940 concretamente, con Edmonde Iba Bougeot, de origen franco-japonés y también cuando recibió el primer premio en la exposición Artistas de Kobe (1942), así como el Premio al Mérito Artístico del *Prefectural Fine Arts League* de Kobe (1942).

Al finalizar la guerra en 1945, fue conducido a un campo de refugiados donde trabajó como profesor de arte y modelado para la *25th Infantry Division Osaka Central School*, del ejército de ocupación estadounidense. Antes de regresar, aun viviría unos años más en Japón, años en los que se produce lo que podríamos considerar un punto de inflexión en su trayectoria vital y artística: en 1947 viajó con el ejército estadounidense hasta la isla de Hokkaido, en el norte de Japón, para modelar unas figuras de *aimu*<sup>6</sup> y estudiar su cultura tradicional. Tal y como señala Carmen Huera:

“de alguna manera este viaje señala un nuevo hito en la vida inquieta de Eudald Serra: la necesidad insaciable de investigar las prodigiosas variedades de la cultura humana, y especialmente las que presentan aún formas de vida muy primitivas”<sup>7</sup>.

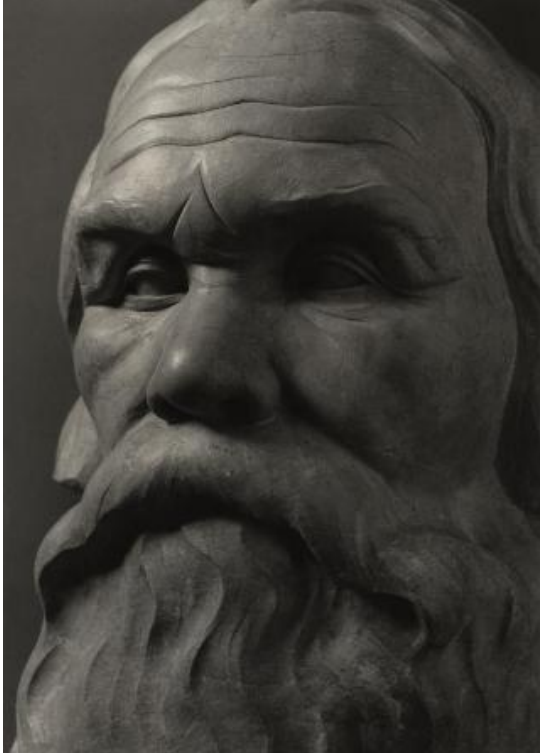
Estos bustos<sup>8</sup> se convertirían para Eudald Serra en una de las constantes de todos los viajes que posteriormente realizó con el *Museu Etnològic* de Barcelona (en lo sucesivo MEB) y con la Fundación Folch por todo el mundo. Años más tarde, al hablar de las particulares características de estas esculturas, el propio Serra las definía como:

6 El pueblo *Aimu* habita la isla de Hokkaido. Tradicionalmente fue un pueblo cazador-recolector con lengua y cultura propias.

7 HUERA (1991: 12)

8 Actualmente, 53 de estas esculturas forman parte de las colecciones del MEB.

“cultivo la antropología plástica –advierte-; es decir, «hago» las cabezas de los aborígenes sin al precisión científica del antropólogo que mide los centímetros del cráneo sin apenas importarle que hay debajo de él”<sup>9</sup>



**Retrato de Miyamoyo**

Piedra calcárea  
Pueblo ainu. Shiraoui, costa meridional de Hokkaido, Japón  
Escultura modelada por el escultor Eudald Serra en Shiraoui el año 1947.

MEB 3-1, archivo de imágenes 34.624

Fotografía cortesía del *Museu Etnològic* de Barcelona

Es interesante subrayar esta reflexión de Serra porque constata personalmente que su aproximación a la figura es eminentemente plástica. No podemos olvidar que el modelado de estos bustos lo inició sin ningún tipo de objetivo documental o científico, sino por la simple razón de que eran los modelos que tenía más a mano al ser con quienes compartía subsistencia en la playa de Kobe. Y será a posteriori, ya en el museo, que a estos bustos y esculturas se les otorgará la categoría de objeto documental y material etnográfico. Este aspecto es realmente importante, ya que su aproximación al objeto partirá de las mismas premisas plásticas y, por lo tanto, también será muy diferente de la que podía tener un antropólogo o un etnógrafo: él se movía motivado por su experiencia artística y por su propia sensibilidad:

---

<sup>9</sup> LLOPIS (1964: 45)

“Gracias a esta especie de instinto, Serra fue perfeccionando un talento especial para descubrir en las obras del hombre, de cualquier etnia, época y cultura, aquello que el erudito estudioso es a veces incapaz de captar después de años de convivencia con gente de tradiciones culturales diferentes a las suyas”<sup>10</sup>

Creo importante hacer constar que es esta especial “sensibilidad”, su particular y especial “mirada”, una de las grandes aportaciones de Serra al MEB y a sus colecciones.

Tras su regreso a España en 1948, después de trece años de ausencia - y tras una breve estancia de un mes en la costa del Pacífico de Estados Unidos-, entró en contacto con el MEB y con August Panyella, su director, en enero de 1949<sup>11</sup>. Se estableció así una relación de colaboración con el museo que duró prácticamente hasta el final de su vida.

## 2. EUDALD SERRA Y EL MUSEO ETNOLÓGICO DE BARCELONA

El MEB fue fundado por el Ayuntamiento de Barcelona en el año 1948, abriéndose al público un año después con August Panyella (1921-1999) en la dirección. Durante estos primeros años, el máximo interés del Sr. Panyella como director fue incrementar el patrimonio del museo, y su principal idea fue hacerlo mediante campañas de estudio y recolección en los países de origen. Este “afán viajero”, del que Serra forma parte de manera indisoluble, hizo que el patrimonio del museo pasase de los aproximadamente 2.700 objetos del inicio (procedentes de Filipinas, Guinea, Ecuador y Perú) a alcanzar a principios de la década de 1970 los 20.417<sup>12</sup>.

Las expediciones a Japón de estudio y recolección<sup>13</sup> fueron básicamente de dos tipos: las realizadas por Eudald Serra en solitario y las realizadas

---

10 HUERA (1991: 12)

11 Las primeras menciones que aparecen en el archivo del MEB de Eudald Serra datan del año 1949, concretamente del 25 de enero de 1949 y del 4 de marzo de 1949, según comenta Carmen HUERA en el catálogo *Escultures antropològiques d'Eudal Serra i Güell* (Barcelona, 1991).

12 Esto motivo la necesidad de un nuevo espacio para el Museo, que fue construido en el mismo emplazamiento y se inauguró en 1973. Pero también fue el momento que marcó el final de la época de las expediciones, principalmente por dos razones: (1) por la decisión del Ayuntamiento de Barcelona en 1979 de suprimir el capítulo en los presupuestos que permitía las adquisiciones en el extranjero, (2) las dificultades para su realización y especialmente para la compra de objetos, ya que el incremento del turismo proporcionaba a la población de los países visitados unas posibilidades de venta mucho más atractivas y lucrativas, ante las que era imposible competir con los presupuestos de que disponía el Museo

13 Se mantiene la terminología utilizada en el museo, aunque en realidad lo que se hacía en este tipo de expediciones siempre era comprar. Uno de los aspectos más importantes de las expediciones de Eudald Serra es que no se limitaba a seleccionar los objetos, sino que iniciaba

conjuntamente con el entonces director del MEB, August Panyella. En las primeras los gastos de viaje y estancia estaban subvencionados por el coleccionista Albert Folch<sup>14</sup>, mientras que el presupuesto para las adquisiciones quedaba a cargo del Ayuntamiento de Barcelona<sup>15</sup>. En las segundas, los gastos de viaje y estancia de Eudald Serra eran subvencionados por el coleccionista Albert Folch, mientras los de August Panyella y las adquisiciones corrían a cargo del consistorio barcelonés<sup>16</sup>.

Estas campañas se nutrieron del conocimiento directo que Eudald Serra tenía de la cultura japonesa y, en especial, de la cerámica. Hay que destacar además un aspecto esencial para comprender la importancia y las características definitorias de estas colecciones, como es el hecho que sus años en Japón coincidieron con los años más vitales del *Mingei*, y esto se refleja en los objetos que seleccionó para el MEB.

## 2.1. EL *MINGEI UNDO*

El *Mingei Undo* nació a finales de los años 20 de la mano de Yanagi Soetsu (1889-1961). Se la considera como a una filosofía idealizada de la producción artesanal además de constituir un medio para preservar miles de objetos artesanales: es decir, tuvo una importante parte práctica en la preservación de un patrimonio que se estaba perdiendo, especialmente a partir de la fundación por parte de Yanagi del *Nihon Mingeikan*<sup>17</sup>. Los últimos estudios publicados<sup>18</sup> sobre el movimiento Mingei tienden a matizar esta idea, ya que si

---

su estudio y documentación. Serra realizaba un inventario de campo muy detallado, en el que solía incluir un dibujo del objeto, el nombre en japonés y su transcripción al castellano, una ficha técnica donde detallaba los materiales, la técnica y, en numerosas ocasiones incluso su uso. También daba detalles sobre su adquisición y precio de compra. Toda esta información posteriormente la completaban los conservadores del museo.

14 Miembro de la alta burguesía catalana y entusiasta coleccionista, Alberto Folch Rusiñol (1922-1988) fundó la Fundación Folch en 1975, de la cual Eudald Serra fue director técnico hasta el año de su muerte

15 Un ejemplo de este tipo de campañas son los viajes a Japón de 1957 y 1961

16 En relación a las expediciones a Japón, la expedición de 1964 corresponde a este segundo tipo.

17 En 1935 Yanagi creó un museo, el *Nihon Mingeikan*, concebido como un medio para preservar los objetos *mingei* y donde poder establecer y exhibir su estándar de belleza. Brian MOERAN (1981: 90) considera que hay tres manifestaciones básicas que sustentaron el *Mingei Undo*. La primera es el museo, en el cual se exhibían objetos considerados como “verdaderos *mingei*”. La segunda fue la *Folk Craft Association*, que publicaba dos revistas mensuales y se encargaba de difundir los ideales del *Mingei* a lo largo y ancho del país. El tercer elemento importante fue una tienda de artesanía, *Takumi*, fundada en 1933 y que tuvo su máximo apogeo en la década de los 50. En relación a la tienda *Takumi*, Serra compró numerosas piezas en ella durante la primera expedición que realizó con el MEB a Japón en 1957.

18 La doctora K. Brandt, por ejemplo, considera que la “*inestabilidad de la categoría mingei refleja también de hecho que aunque fue Yanagi realmente la figura central del proceso de definición, no fue un genio*



bien Yanagi fue la figura más visible, consideran al *Mingei Undo* no como el resultado de una “inspiración” particular e individual sino como un proceso lógico surgido en el contexto social y cultural del momento, con numerosos grupos, instituciones e individuos trabajando por un mismo objetivo: la recuperación de las formas culturales y artísticas más tradicionales.

El nombre de *Mingei* fue creado por Yanagi Soetsu en 1925, junto a los ceramistas Hamada Shoji y Kawai Kanjiro, con el fin de evitar equívocos y poder describir el trabajo de los artesanos y los objetos que realizaban, en contraposición a las obras de arte que favorecían críticos e historiadores. El término *Mingei* proviene de la abreviación de la frase *minshuteki-kogeï*, que viene a significar “objetos comunes hechos por la gente y para la gente”, y proviene de *minshu*, que significa “gente común, normal” y *kogeï* que se puede traducir como “oficio, habilidad”<sup>19</sup>.

En conclusión, las ideas de Yanagi se caracterizan por una combinación de espiritualidad, estética y utilitarismo<sup>20</sup>, conceptos que desde una visión occidental pueden parecer contradictorios, pero que son muy cercanos al pensamiento shintoísta y budista. Para intentar entender mejor esta idea veamos la siguiente explicación de Yanagi tomando como ejemplo un objeto de cerámica:

“Su procedencia no nos concierne. Si el artículo es hermoso, podemos decir que éste ha alcanzado la naturaleza de Buda, ya que no es el hombre solo quien puede hacerse Buda. Un artefacto hermoso puede ser definido como uno que reposa plácidamente donde aspira a estar. Un hombre que alcanza la naturaleza de Buda ha entrado en el reino que está más allá de la dualidad; del mismo modo, la belleza consiste en que ha sido liberada - o liberado - de la dualidad”<sup>21</sup>.

---

*solitario. Mingei surge como resultado de un esfuerzo colectivo entre un grupo de coleccionistas, artistas y escritores con los cuales Yanagi estaba relacionado. Fue además, un producto de su época, reflejando un nuevo interés por la sociedad y cultura no-elitista –especialmente rural- y también por la vida cotidiana, el diseño moderno y el revalorizar ‘lo propio’.* (BRANDT, 2007: 48).

19 Esta explicación del origen de la palabra *mingei* la narra el hijo de Yanagi, Sori Yanagi (DD.AA, 1995: 163). Es la definición más aceptada, pero en la introducción del catálogo *Mingei. Japanese Folk Art from the Montgomery Collection*, así como en el libro de Kim BRANDT (2007: 48), se señala otra hipótesis: la combinación del kanji *min* (gente) y *gei* (cosas), que ya apuntaba Hugo MUNSTERBERG en *Mingei. Folk Arts of Old Japan* (1962: 17)

20 Sobre los aspectos “morales” y “utilitarios” del *mingei*, Brian MOERAN (1981: 94) puntualiza que “el primero es, estrictamente hablando, ‘extra-estético’ ya que concierne la manera en la cual los folk crafts están hechos; el segundo se centra en su uso social. Los aspectos ‘morales’ atañen al artesano, los ‘utilitarios’ al craft en sí mismo como objeto”.

21 YANAGI (1989: 129)

Pese a que Yanagi siempre reclamó la originalidad e independencia de sus ideas<sup>22</sup>, el ideario del *Mingei Uundo* tiene numerosos paralelismos y puntos en común con el *Arts and Crafts* de William Morris<sup>23</sup>. Uno de los efectos de la industrialización en Gran Bretaña fue el nacimiento de una corriente crítica y utópica que contrarrestara lo que ellos consideraban como la desintegración moral de la sociedad capitalista. Y lo mismo ocurrió en Japón. La principal diferencia radica en la percepción de la situación de la artesanía en la Inglaterra Victoriana y en la sociedad japonesa: en Japón la actitud respecto a la artesanía en realidad era favorable, ya que desde principios del periodo Meiji,

“se prestó mucha atención a la artesanía tradicional y ésta fue utilizada como parte de la estrategia económica del gobierno para equilibrar el comercio internacional. La exposiciones internacionales en occidente proporcionaron oportunidades al gobierno japonés de descubrir la comerciabilidad de los productos artesanales japoneses”<sup>24</sup>

Vemos así como, a pesar de que este movimiento nació en las primeras décadas del siglo XX, no fue hasta los años 50, y especialmente los 60, que empezó a tener reconocimiento nacional y, especialmente, internacional, gracias a la figura y al trabajo del ceramista inglés Bernard Leach<sup>25</sup>. Y estos son precisamente los años de las campañas de recolección *in situ* realizadas por el MEB.

---

22 Véanse los ejemplos recogidos por Yuko KIKUCHI (1997: 247-248).

23 Uno de los primeros en iniciar el debate sobre la originalidad de Yanagi, mostrando los paralelismos existentes con el *Arts and Crafts* de Morris y Ruskin, fue Brian MOERAN con su artículo “Yanagi, Morris and popular art”, publicado en 1980 en *Ceramic Review*. Siguiendo a Brian Moeran en su libro *Lost innocence. Folk Craft Potters of Onta*, podríamos resumir los paralelismos entre las teorías de W. Morris y las teorías de Yanagi en los siguientes puntos: (a) simplicidad y capacidad para llegar a un propósito dan como resultado belleza, (b) la artesanía pertenece a la gente corriente, no a una élite aristocrática, (c) la artesanía no la crean genios individuales, sino que es el resultado de la tradición y cooperación, (d) el artesano ha de contar con los materiales naturales, ha de permanecer cercano a la naturaleza y (e) el comercio destruye la buena artesanía.

24 KIKUCHI (1994: 256)

25 Entre la numerosa e interesante bibliografía existente sobre la figura y la trascendencia de la figura de Bernard Leach en relación al movimiento *Mingei*, destacar el artículo de Edmund DE WAAL (1997: 355-362).

---

 2.2. LAS EXPEDICIONES A JAPÓN DEL MEB: EL CASO DE LA EXPEDICIÓN DE 1961

Las expediciones que Eudald Serra dirigió para el MEB a Japón fueron cuatro<sup>26</sup>:

1. La primera de todas ellas fue en el año 1957, y corresponde a los expedientes del museo número 70 y 87.
2. La segunda campaña de estudio y recolección fue en 1961 y corresponde a dos de los expedientes del MEB, el 121 y el 122.
3. La tercera campaña de recolección in situ se llevó a cabo en 1964 y corresponde al expediente 152, el más numeroso en cantidad de objetos *mingei*.
4. La cuarta y última adquisición directa en Japón, fue realizada en 1968 y en realidad fue una escala del viaje a Australia de Eudald Serra y Albert Folch.

La primera campaña de estudio y recolección fue en 1957 y se adquirieron un total de 861 piezas, divididas en los expedientes del MEB números 70<sup>27</sup> y 87<sup>28</sup>. En este primer viaje se adquirieron piezas de tipología muy variada: Serra se centró en la cerámica japonesa, pero sin olvidar seleccionar una serie de objetos que permitieran documentar diferentes aspectos de la cultura tradicional japonesa (cestería, juguetes y amuletos tradicionales, objetos de laca, piezas textiles, etc). Fue un viaje realizado en los meses de junio y julio, y se circunscribió a la zona de Kansai, visitando Osaka, Kobe, Kyoto, Shigaraki y Akashi. La prensa del momento se hizo eco de esta expedición<sup>29</sup> al Japón del museo, así como de la posterior exposición<sup>30</sup> que se inauguró el 15 de mayo de 1958 en el Palacio de la Virreina de Barcelona<sup>31</sup>, donde se exhibieron estos objetos de arte tradicional y popular llegados de Japón.

---

26 En esta ponencia nos hemos centrado exclusivamente en los viajes que realizó Eudald Serra a Japón con el MEB, pero para una cronología completa de todos los viajes realizados por E. Serra con el museo véase el catálogo *Esculturas antropológicas d'Eudald Serra* (1991: 16-25).

27 El expediente número 70 está formado por 472 objetos.

28 El expediente número 87 consta formado por 389 objetos.

29 Véase "Eficaz resultado de una expedición al Japón". *La Vanguardia*, viernes 11 de abril de 1958, p. 15

30 Véase "Exposición de arte popular japonés" *La Vanguardia*, jueves 15 de mayo de 1958, p. 15

31 El Palacio de la Virreina, situado en las Ramblas número 99 de Barcelona, era la sede del Área de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona. En esos años se solían organizar las exposiciones con los objetos recolectados en las diversas expediciones organizadas por el museo debido a las reducidas dimensiones de las salas del museo, además de ser una manera de dar a conocer a los barceloneses los resultados concretos de dichas expediciones. El Palacio de la Virreina actualmente es la sede del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) y centro de exposiciones..

La segunda campaña de estudio y recolección fue en 1961 y corresponde a los expedientes del MEB números 121<sup>32</sup> y 122 A/B<sup>33</sup>. Fue dirigida y realizada, igual que la primera, por Eudald Serra y se centró especialmente en la recolección de muestras de la gran variedad de cerámica tradicional japonesa.

La tercera campaña se llevó a cabo en 1964, en la cual se adquirieron 834 objetos correspondientes al expediente número 152. Se llevó a acabo con la colaboración del director del museo, August Panyella, y tenía un objetivo muy claro y definido: llenar los posibles vacíos o lagunas de los viajes anteriores. De ella destacan los muebles y objetos de religiosidad popular, así como los objetos de vida cotidiana (cestería, laca, objetos de metal, etc). De esta última campaña de estudio y adquisición surgió una exposición que se inauguró el 28 de abril de 1965 en el Palacio de la Virreina titulada *Etnología y arte popular japonés*.

La última adquisición directa en Japón fue en 1968, durante una escala de Eudald Serra y Albert Folch en un viaje a Australia para recolectar piezas de los aborígenes con destino al MEB y la Fundación Folch. En Japón se adquirieron 83 piezas, englobadas en el expediente número 210, que consta de 373 piezas de etnología y arte popular japonés, australiano y papúa.

### 2.2.1. La expedición a Japón de 1961

Nos centraremos en la segunda campaña de estudio y recolección realizada en 1961 por sus características singulares y específicas. Tal y como se ha visto, fue dirigida y realizada por Eudald Serra y se adquirieron a cuenta del presupuesto del Museo 684 objetos, de los cuales 550 son objetos cerámicos.

En este viaje, que tuvo lugar entre los meses de mayo y junio, Serra recorrió la zona centro y sur de la isla de Honshu, así como las islas de Shikoku y Kyushu; centrándose de esta manera en las zonas donde mayoritariamente se encontraban los principales hornos y centros cerámicos del país: Seto, Shigaraki, Iga, Tamba, Bizen, Mashiko, Imari, Tajimi, Arita, Kyoto, etc. Así, en sólo dos meses recorrió más de la mitad del territorio japonés. Por ello su programa era muy denso y apretado y no estaba más de un día en cada lugar, excepto en contadas ocasiones. Esta búsqueda de la optimización del tiempo y, porqué no decirlo, de los recursos económicos con los que contaba, se podía conseguir ya que todo el recorrido estaba perfectamente planeado y pensado con antelación<sup>34</sup>, rebatiendo así la idea apuntada por el profesor Koji Asaoka y

32 El expediente número 121 consta de 635 objetos.

33 El expediente número 122 consta de 27 objetos y el 122-b de 23 objetos.

34 Véase la introducción al catálogo de la exposición *Catálogo de la exposición de cerámica y arte popular japonés. Expedición del Museo Etnológico 1961*(1962: 5).

recogida en el artículo de Tomas Kreiner, que este tipo de trayecto se debía a un guía nativo<sup>35</sup>.

A Eudald Serra le gustaba destacar que la selección de objetos la realizó pensando en traer ejemplos de elementos representativos del arte y la cultura popular de los años 50. En una entrevista realizada en 1964, al regreso de una expedición a los Andes, Serra realizaba unas declaraciones que bien podrían servir también para identificar el tipo de objetos recolectados en Japón:

“No se trataba de buscar objetos de valor material, piezas antiguas y ricas, cosas difíciles de encontrar, y más difíciles aún de salir del país o de los países donde se adquieren, sino dar con materiales bellos y utilitarios que hablan de la vida de los pueblos que los fabrican y los usan y nos evocan sus oscuras existencias y hasta que extremo aman las formas y saben elaborar esas piezas simples, pero siempre llenas de gracia cuando salen de manos artesanas; modelos que se repiten a lo largo de los años y que poseen una absoluta vigencia por su utilidad y por su uso constante”<sup>36</sup>.

En esta segunda campaña de recolección mayoritariamente compró directamente en ceramistas, artesanos, tiendas especializadas en productos artesanales y anticuarios<sup>37</sup>, variando así un poco la metodología de recolección respecto a la expedición de 1957 cuando, siguiendo el ideario *mingei*, adquirió gran parte de los objetos en grandes almacenes como *Han'kyu Department Store* y *Mitsukoshi Department Store*, ambos en Osaka<sup>38</sup>. Por lo tanto, teniendo en cuenta que cada prefectura japonesa se especializó en un tipo de artesanía, y que las expediciones del Museo intentaron llegar a prácticamente todas las zonas esas zonas, en los casos que no pudieron llegar al lugar de origen, los grandes

---

35 Véase KREINER (2005 : 368)

36 LLOPIS (1964: 45)

37 Un caso curioso es el de la librería de Yamaguchi Teiji, en Kagoshima. Librero y coleccionista a quien en 1961 (concretamente el 7 de junio de 1961 según testimonia el inventario de campo conservado en el MEB) Eudald Serra compró antigua cerámica de Satsuma. Conservaron su amistad a lo largo de los años y, tal y se relata en el catálogo retrospectivo (ZABALBEASCOA, 1998: 86-88) a la muerte de Yamaguchi, Serra recibió un curioso y preciado objeto sobre el cual ambos habían conversado largamente: una pequeña capilla de madera con un falo de bambú en su interior. Por conversaciones con la familia sabemos que Serra conservó siempre consigo este regalo.

38 Se ha de destacar que incluso este modo de adquisición de las colecciones, comprando bien directamente en los artesanos bien en grandes almacenes, muestra importantes conexiones con el ideario del *Mingei Undo*. Y este es un aspecto que, si se desconoce la trayectoria de este movimiento, puede resultar sorprendente. Como destaca Brian Moeran en el libro *Folk Art Potters of Japan. Beyond an Anthropology of Aesthetics*, fue en los grandes almacenes donde los ceramistas encontraron una importante red de exhibición y distribución, además de tener asegurada una enorme clientela potencial.

almacenes y los anticuarios fueron de gran utilidad para lograr reunir unas colecciones lo más completas posibles.

Tal y como se ha visto, en esta segunda campaña se centró en la gran variedad de cerámica tradicional japonesa. Eudald Serra consiguió reunir una colección donde están representados la mayor parte de los hornos que en aquel momento estaban activos<sup>39</sup>. Actualmente, y gracias a su visión de futuro, esta colección tiene una importancia extraordinaria ya que, de aquellos hornos, quedan actualmente pocos en activo y el MEB es de los pocos museos europeos en que queda constancia de ellos.

Queda fuera del alcance de este artículo hacer un recorrido exhaustivo por las colecciones de cerámica japonesa que se conservan en el MEB, pero sí queremos destacar que Serra no sólo adquirió obra en los principales hornos y centros cerámicos sino también de los más destacados ceramistas del momento, muchos de los cuales posteriormente<sup>40</sup> fueron nombrados Propiedad Cultural Importante e Intangible (*jūyō mukei bunkazai*), Importante Propiedad Cultural de la prefectura correspondiente e incluso obras de autores considerados Tesoro Nacional Viviente (*ningen kokuhō*)<sup>41</sup>, lo cual demuestra el conocimiento y la especial sensibilidad de Serra del mundo de la cerámica japonesa. Entre quienes recibieron la más alta distinción, la de Tesoro Nacional Viviente, y que están representados en el expediente 121 de las colecciones del

---

39 He de agradecer la ayuda y colaboración del nieto de Eudald Serra, Ramiro Córdova, que me facilitó el acceso a la documentación de los diarios de los viajes, en los cuales encontramos tanto datos personales como documentación técnica. Es especialmente interesante el diario del viaje de 1961, en el cual se detalla información técnica precisa sobre el tipo de horno que visitaba, quién era el artesano, los materiales que utilizaba, el tipo de horno, las técnicas de elaboración y decoración, etc. Y junto a estos detalles técnicos hay información más personal, como la valoración del propio Serra sobre determinadas obras y/o ceramistas que ayuda a definir y entender su gusto y apreciación estética, elementos clave para comprender las características específicas de las colecciones del MEB.

40 En el momento de la adquisición solamente Hamada Shoji, Arakawa Toyozo (ambos en 1955) y Kaneshige Toyo (en 1956) habían sido designados como Tesoro Nacional Viviente.

41 En realidad, Tesoros Nacionales Vivientes es el nombre por el cual se conoce popularmente a los artesanos destacados como Propiedad Cultural Importante e Intangible. Esta figura surgió de la ampliación realizada en 1954 de la Ley de Protección de Propiedades Culturales, promulgada en 1950 como una manera de proteger las propiedades culturales y las artes tradicionales, así como a aquellos que las practicaban. Según esta ley, se va nombrando a ciertos artesanos destacados “Propiedad Cultural Importante e Intangible”, como una manera de preservar, conservar y difundir su arte. Para más información de todo el proceso de selección y nombramiento véase *Intangible Cultural Heritage. Protection System for Intangible Cultural Heritage in Japan* (en línea: [http://www.bunka.go.jp/bunkazai/pamphlet/pdf/pamphlet\\_en\\_05.pdf](http://www.bunka.go.jp/bunkazai/pamphlet/pdf/pamphlet_en_05.pdf)), así como la web de la Agency for Cultural Affairs of Japan (<http://www.bunka.go.jp/english/>). En 1989, la Conferencia General de la UNESCO promulgó una serie de recomendaciones sobre preservación del patrimonio cultural basadas en gran parte en el concepto japonés del Tesoro Nacional Viviente: para más detalles sobre estas directrices véase la web de la UNESCO [www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00061](http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00061), así como el artículo de KIRSHENBLATT-GIMBLETT. B. (2004: 52-64).

MEB, destacar Hamada Shoji<sup>42</sup> (1894-1978), Arakawa Toyozo<sup>43</sup> (1894-1985), Fujiwara Kei<sup>44</sup> (1899-1983), Fujiwara Yu<sup>45</sup> (1932-2001), Kaneshige Toyo<sup>46</sup> (1896-1967), Miwa Kyuetsu XI<sup>47</sup> (1910- ㄷ), Tatsuzo Shimaoka<sup>48</sup> (1919-2007) y Kondo Yuzo<sup>49</sup> (1902-1985). Además, movido por su propia apreciación estética y su conocimiento no solo compró obras de *folk art* sino que también adquirió piezas de ceramistas que posteriormente fueron reconocidas como verdaderas obras de arte de vanguardia, obras como por ejemplo las de los integrantes del grupo *Sôdeisha*<sup>50</sup>, uno de los grupos de ceramistas de vanguardia más influyentes, formado por artistas como Arakawa Toyozo, Suzuki Osamu<sup>51</sup> (1926-2001), Yagi Kazuo<sup>52</sup> (1918-1979) y Yamada Hikaru<sup>53</sup> (1924-2001).

Por tanto, entre los objetos mingei más representados en el MEB se encuentra la cerámica. Lo cual es muy destacable ya que: (1) Yanagi estuvo particularmente interesado en la cerámica; (2) los fundadores del *Mingei Undo* junto a Yanagi fueron ceramistas; (3) es en la cerámica donde mejor se observa la apreciación de la belleza característica de la estética japonesa y (4) como señala Brian Moeran, los ceramistas fueron los más beneficiados del *boom* del Mingei a finales de los años 50 y hasta la década de los 70.

Uno de esos ceramistas fundadores del movimiento *Mingei* fue Hamada Shoji (1894-1978), uno de los ceramistas japoneses más celebres y conocidos a nivel internacional, y a Serra siempre le gustó destacar su relación él. En sus últimos años, cuando Serra habla de Hamada, casi podemos decir que lo consideraba como una especie de *alter ego*, ya que una de las cosas que a Serra les gustaba destacar era que, al igual que hacia él, Hamada:

"iba por el mundo y recogía cosas, cosas que le recordaban las tradiciones populares de Japón a pesar que, por su procedencia lejana, era imposible que derivasen"<sup>54</sup>.

Según sus propias palabras, la conexión entre ambos era tal que:

---

42 MEB 121-561, 121-562, 121-563, 121-563 y 121-564

43 MEB 121-25, 121-26, 121-27, 121-28, 121-29, 121-30, 121-31, 121-32, 121-33, 121-34, 121-35 y 121-36

44 MEB 121-208, 121-209 y 121-210

45 MEB 121-211

46 MEB 121-212

47 MEB 121-487, 121-487 y 121-489

48 MEB 121-565, 121-566 y 121-567

49 MEB 121-619, 121-620 y 121-621

50 Para más información sobre este movimiento artístico de vanguardia puede consultarse el artículo de Robert Yellin en la web <http://www.e-yakimono.net/html/suzuki-osamu.html>

51 MEB 121-89, 121-90 y 121-91

52 MEB 121-83, 121-84, 121-85, 121-86, 121-87 y 121-88

53 MEB 121-105

54 ZABALBEASCOA (1998: 84)

"Cuando viajamos juntos -explica Serra-, delante de una tela o de un cofre de madera, el sabia reconocer en mi cara que opinaba sobre lo que nos mostraban. A pesar de que los dos hablábamos inglés, entre nosotros las cosas se descubrían por la vista. En la vida no es necesario hablar tanto. A lo largo de la vida, uno tiene esta comunicación callada con muy pocas personas. Se da cuando alguien, más que conocerte, parece que te adivine"<sup>55</sup>.



**Henko,** botella  
Gres vidriado  
Horno Mashiko, Prefectura  
de Tochigi, isla de Hónshu,  
Japón  
Periodo Contemporáneo  
Showa (años 1950)  
Autor : Hamada Shoji  
(1894-1978)  
MEB 121-562, archivo de  
imágenes 24.940  
Fotografía cortesía del *Museu*  
*Etnològic* de Barcelona

Muy posiblemente, la apreciación de la cerámica por parte de Eudald Serra derive directamente de su relación y afinidad personal con Hamada Shoji, ya que la suya es una apreciación que podríamos calificar de plenamente *mingei*. La justificación a dicha afirmación la encontramos en el hecho de que para que un objeto fuese considerado y catalogado como *mingei*, tenía que cumplir una serie de cualidades y características, que podríamos resumir en: (1) funcionalidad,

---

55 ZABALBEASCOA (1998: 86)



una de las características principales de los objetos *mingei* es que han de ser funcionales, y es de esta funcionalidad que derivaba su belleza. El propio Yanagi lo resume perfectamente en una sola frase al afirmar que lo esencial “*es la belleza nacida del uso*”; (2) objetos comunes, cotidianos, utilizados por la gente común diariamente; (3) hechos a mano; (4) anónimos; (5) que reflejasen las características de la zona donde se habían hecho. Yanagi consideraba que los artesanos tenían que utilizar materiales naturales, y estos materiales debían obtenerse localmente. Y cuando Eudald Serra hablaba de la cerámica, especialmente en los escritos que en los últimos años de su vida transcribían y dejaban constancia de sus ideas, lo hacía prácticamente en los mismos términos de funcionalidad y belleza que el ideario *mingei* utilizaba para definirla. Anaxtu Zabalbeascoa, en el texto para el catálogo de la exposición retrospectiva que la ciudad de Barcelona dedicó a Serra, destacaba como de la cerámica a Serra le interesaba que:

“La decoración estaba supeditada a la función. La unión de lo útil y lo bello, la identificación entre lo funcional y la belleza”<sup>56</sup>.

Para el gusto personal de Eudald Serra, la cerámica era un objeto sensual y emotivo. En una entrevista publicada en 1953 en *La Vanguardia* ante la pregunta del periodista sobre si la cerámica era un arte menor en relación a la escultura él respondía:

“No, ¡protesto!; la cerámica es tan arte mayor como la escultura y la pintura, y la supera en que además de ser bella arte, tiene un sentido utilitario, y sirve para algo más que su contemplación. Una obra de cerámica tiene la forma, el color, la enorme ventaja de la calidad de la materia y puede verse, tocarse, e incluso ser besada, así una taza de té se lleva a los labios”<sup>57</sup>.

Esta imagen del beso, de la mujer y la sensualidad fue una idea, metáfora y símbolo recurrente durante toda su vida al hablar de la cerámica, y en cartas suyas de 1968 dirigidas a Llorens Artigas<sup>58</sup> destaca que:

“De todas las artes, la cerámica es la única que, por su belleza, atracción y humanidad, es comparable a la mujer. Además de la forma y el color, nos proporciona el placer del tacto y, por qué

---

56 ZABALBEASCOA (1998: 94)

57 DEL ARCO (1953: 13)

58 Josep Llorens Artigas (1892-1980) y Eudald Serra fueron amigos y colaboradores en numerosas ocasiones, y ambos destacaron por ser grandes conocedores de la cerámica japonesa. En la década de los 50 (concretamente entre 1953 y 1955) realizaron una exposición anual conjunta en la *Sala Gaspar* de Barcelona.

no, del beso. ¿Acaso no es beso cuando, en las ceremonias del té, unimos nuestros labios a los de un bol al tiempo que lo acariciamos amorosamente entre nuestras manos para saborear su tibio contenido?<sup>59</sup>.

Y en una de sus últimas entrevistas, con motivo de la exposición retrospectiva de 1998, la periodista Olga Spiegel recoge cómo Serra explicaba:

"No soy ceramista, soy escultor -puntualiza- pero tengo un conocimiento profundo de la cerámica y la entiendo mejor que nadie porque he tenido mucho contacto con grandes ceramistas de Japón. La aprendí allí. Yo era un gran fan de la ceremonia del te, de la auténtica, no la que ven muchos extranjeros, y la ceremonia del te tiene una base importante de humildad. Para mí la cerámica es el arte que tiene más humanidad, el que más se parece a la mujer, la puedes tocar, acariciar, besar. El bol de cerámica lo tiene todo, es un contenedor y cuando te lo pones en la boca es como un beso"<sup>60</sup>.

Tal y como se ha dicho con anterioridad, la expedición de 1961 también dio como resultado una exposición en el palacio de la Virreina que se inauguró el 10 de febrero de 1962<sup>61</sup>. Esta exposición y su génesis también tuvieron una importante repercusión en la prensa, y es interesante observar y destacar de qué manera ya en esa época se hacía hincapié en los aspectos más característicos y definitorios del tipo de colecciones que se estaban creando para el MEB: su originalidad respecto a otras colecciones occidentales de arte japonés y su importancia dentro del panorama museístico nacional e internacional:

“Es grato saber que en Barcelona existe una de las colecciones más completas de arte popular japonés que en la actualidad posee occidente. A esta feliz conclusión se llega después de conocer los detalles de la interesante exposición de cerámica y arte popular nipón que esta tarde quedará inaugurada en el Palacio de la Virreina (...). Esta muestra artística que a partir de hoy y durante todo el mes de febrero y parte de marzo podrá admirarse en la Virreina, es fruto de la última expedición cultural al Japón a cargo de don Augusto Panyella, director del Museo Etnológico de Barcelona, y don Eudaldo Serra Güell, experto en la cultura de aquel país. El viaje tuvo una exclusiva finalidad: recorrer los centros ceramistas

---

59 Cita recogida por RUBERT DE VENTÓS (1992: 2).

60 SPIEGEL (1998: 37)

61 Véase el artículo publicado por August Panyella, director del MEB en el *Diario de Barcelona*, PANYELLA (1962: 13)

---

más tradicionales de las islas de Honshu, Shikoku y Kiushio, adquiriendo y documentando piezas de calidad<sup>62</sup>.

### 3. CONCLUSIONES

Al mirar con perspectiva estas expediciones de Serra y el museo, se observa una gran planificación de los viajes. Así por ejemplo, mientras en la primera expedición se circunscribió a la zona de Kansai –la más conocida por E. Serra por sus años de residencia en Kobe–, en la campaña de 1961 visitó la zona centro y sur de la isla de Honshu, así como las islas de Shikoku y Kyushu; es decir, la zona donde se encontraban mayoritariamente los principales hornos y centros cerámicos. Y en la de 1964 Serra y Panyella se desplazaron por prácticamente toda la isla de Honshu, exceptuando las prefecturas del sur (que ya habían sido visitadas en la anterior). Por lo tanto, en tres viajes recorrió prácticamente todo el territorio japonés y abarcó casi toda la tipología de objetos *mingei* (cerámica, laca, juguetes, objetos de madera, etc). Y la expedición más especializada fue, sin duda, la de 1961, en la cual Serra se centró mayoritariamente en la cerámica.

Estos viajes, pero sobretudo la personalidad de Eudald Serra, nos proporcionan las claves para entender las características de las colecciones del MEB. Tal y como ya se ha dicho, la especial “sensibilidad” de Serra, su particular y especial “mirada”, es una de sus grandes aportaciones al *Museu Etnològic* y a sus colecciones. Se ha de tener cuenta que no es posible pensar en aportaciones asépticas y/o objetivas, así que se ha de valorar la calidad de la percepción personal y como ésta se traduce en la calidad del material seleccionado. Y en el caso de las colecciones seleccionadas por Serra para el MEB, su gusto y percepción personal se tradujeron en una selección de gran calidad y coherencia interna, unos objetos que son un perfecto ejemplo para entender qué fue el movimiento *Mingei* y que supuso en el Japón de las décadas de 1950 y 1960. Este es un hecho que debe subrayarse, por la especificidad que otorga a las colecciones del MEB, diferenciándolas del resto de las colecciones japonesas en Europa, las cuales acostumbra a proceder de donativos de coleccionistas particulares -la mayoría de finales del siglo XIX y principios del XX-, y se componen básicamente de objetos mucho más cercanos al concepto

---

62 MARTIN (1962: 27)

uropeo de "arte"<sup>63</sup> que implicados en el conocimiento de una sociedad distinta a la propia a través de su cultura material<sup>64</sup>.

---

63 KREINER (2005: 368) señala con extrañeza en su artículo como “él [Serra] nunca mostró interés en objetos de arte clásico japonés como pinturas antiguas, caligrafías, objetos budistas o lacas”. Precisamente ésta es una de las características del gusto personal de Serra que supo concretar en una colección diferenciada y particular.

64 Cuando hablamos de cultura material seguimos la definición dada por Susan PEARCE (1989: 2), según la cual “los términos ‘cultura material’, ‘objeto’ y ‘artefacto’ han sido utilizados como sinónimos intercambiables, pero necesitan una ampliación. (...) En Norteamérica ‘cultura material’ tiende a significar lo que en Gran Bretaña se suele llamar ‘historia social’, si bien normalmente incluye un considerable input para las artes aplicadas, (...) En Gran Bretaña, el término ha sido utilizado durante un considerable tiempo por antropólogos y arqueólogos, y más recientemente por sociólogos y historiadores, y normalmente ellos consideran que significa artefactos construidos por el hombre combinando material y tecnología, cuyos propósitos prácticos pueden ser diferenciados de las estructuras fijadas ya que pueden moverse de un lugar a otro. Esto incluye las bellas artes y las artes aplicadas (...) La cultura material se estudia ya que ésta puede contribuir a nuestro entendimiento del trabajo de las sociedades y los individuos.”

## BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVO MEB. Expediente 121. Primera parte de la expedición de Eudald Serra a Japón en 1961.

BRANDT, L. K. (2007). *Kingdom of beauty: mingei and the politics of folk art in Imperial Japan*. Asia-Pacific. Durham, Duke University Press.

DD.AA (1962). *Catálogo de la exposición de cerámica y arte popular japonés. Expedición del Museo Etnológico 1961*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

DEL ARCO (1953). “Mano a mano. Eudaldo Serra”. *La Vanguardia española*, miércoles 18 de diciembre de 1953

DE WAAL, E. (1997). “Homo Orientalis: Bernard Leach and the Image of Japanese Craftsman”. *Journal of Design History*, vol. 10, nº 4, pp. 355-362.

HUERA, C.; SORIANO, L. (1991). *Escultures antropològiques d'Eudald Serra i Güell*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Fundació Folch.

KIKUCHI, Y. (1994). “The Myth of Yanagi’s Originality: The Formation of ‘Mingei’ Theory in its Social and Historical Context”. *Journal of Design History*, vol. 7, nº 4, pp. 247-266.

KIKUCHI, Y. (1997). “Hybridity and the Oriental Orientalism of ‘Mingei’ Theory”. *Journal of Design History*, vol. 10, nº 4, 1997, pp. 343-354.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (2004). “Intangible Heritage as Metacultural Production” *Museum International*, vol. 56, n. 1-2, pp. 52-64.

KREINER, T. (2005). Museum of Ethnology of Barcelona : The Serra Collection –The Strength and weakness of making one’s own public collection. En KREINER, J. (2005)(ed) *Japanese Collections in European Museum*. Bonn : Bier’sche Verlagsanstalt.

LLOPIS, A. (1964). “Barcelona en los Andes”. *La Vanguardia española*, domingo 5 de abril de 1964, p. 45

MARTIN, M. (1962). “Barcelona posee una de las colecciones más completas de arte popular japonés que existen en occidente”. *La Vanguardia española*, sábado 10 de febrero de 1962, p. 27.

MARZÁ, F.; SERRA, P. (1998). Rastres de vida. En *Eudald Serra. Rastres de vida*. Col·lecció Moderns contemporanis, 2. Barcelona: Àmbit, pp. 9-12.

MOERAN, B. (1981). “Yanagi Muneyoshi and the Japanese Folk Craft Movement”. *Asian Folklore Studies*, vol. 40, nº 1, pp. 87-99.

MOES, R (ed.) (1995). *Mingei. Japanese Folk Art from the Montgomery Collection*. Virginia: Art Services International.

MUNSTERBERG, H. (1965). *Mingei. Folk Arts of Old Japan*. New York: The Asia Society.

NOGUERO, J. (1999). “El viatge de la vida amb Eudald Serra”. *Escola catalana*, julio, agosto, septiembre, nº 362, pp. 34-38.

PANYELLA, A. (1962). "La exposición de cerámica y arte japonés de la Virreina (Expedición del Museo Etnológico 1961)". *Diario de Barcelona*, 25 de febrero, p.13.

PEARCE, S. (1989). Museum Studies in Material Culture. En *Museum Studies in Material Culture*. Leicester: Leicester University Press, pp. 1-10.

RUBERT DE VENTÓS, X. (1992). *Eudald Serra. Escultures*. (23 d'abril al 19 de maig de 1992). Barcelona: Galeria Brok.

SPIEGEL, O. (1998). "La exposición de la Virreina resume toda mi vida, dice el escultor Eudald Serra" *La Vanguardia*, lunes 19 de octubre, p. 37

TEIXIDOR, J. (1979). *Eudald Serra*. Barcelona, Ediciones Polígrafa.

UTSUMI, T. (1995). *Mingei and the Life of Soetsu Yanagi*. En *Mingei. Two Centuries of Japanese Folk Art*. Tokyo: The Japan Folk Arts Museum, pp.14-31.

YANAGI, S. (1989). *The Unknown Craftsman*. Tokyo: Kodansha Int. [1972].

YANAGI, S. (1995). *Mingei Movement and I*. En *Mingei. Two Centuries of Japanese Folk Art*. Tokyo: The Japan Folk Arts Museum, pp.163-167.

ZABALBEASCOA, A. (1998). Eudald Serra: vocabulari per a un home inquiet. En *Eudald Serra. Rastres de vida*. Col·lecció Moderns contemporanis, 2. Barcelona: Àmbit, pp. 32-129.

## WEBGRAFÍA

Agency for Cultural Affairs of Japan, <http://www.bunka.go.jp/english/> (consultada en diciembre de 2009)

Ajuntament de Barcelona, Art Urbà, [http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg\\_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome](http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome) (consultada el 5 de mayo de 2009).

*Intangible Cultural Heritage. Protection System for Intangible Cultural Heritage in Japan*, [http://www.bunka.go.jp/bunkazai/pamphlet/pdf/pamphlet\\_en\\_05.pdf](http://www.bunka.go.jp/bunkazai/pamphlet/pdf/pamphlet_en_05.pdf), (consultada el 1o de diciembre de 2009)

Japanese Pottery Information Center, <http://www.e-yakimono.net/html/suzuki-osamu.html> (consultada el 8 de noviembre de 2009)

Museo Patio Herreriano de Valladolid, Fondo Ángel Ferrant, [http://www.museopatioherreriano.org/AngelFerrant/perfil\\_biografico](http://www.museopatioherreriano.org/AngelFerrant/perfil_biografico) (consultada el 5 de mayo de 2009)

UNESCO, [www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00061](http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00061), (consultada en diciembre de 2009)

---

CAPÍTULO 15. MADAMA BUTTERFLY, UNA APROXIMACIÓN A LA  
ÓPERA A TRAVÉS DE LAS FUENTES EPISTOLARES

Luisa M<sup>a</sup> Gutiérrez  
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Visión crítica de aquellos que, junto al compositor Giacomo Puccini, hicieron posible la ópera “Madama Butterfly”: los libretistas Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, y Giulio Ricordi, editor musical y amigo personal del músico italiano. Las conclusiones se basan en la correspondencia que hasta el momento se ha publicado con fecha anterior al estreno de la ópera, en febrero de 1904. El texto se acompaña de algunas de las cartas que el maestro envió a sus colaboradores y conocidos, a fin de ofrecer un discurso que ayude a comprender la obra musical en su génesis y evolución final.

La documentación utilizada en la elaboración de este texto forma parte de las fuentes epistolares que, de Puccini, Giacosa, Illica y Ricordi, se han publicado<sup>1</sup>, y de las cuales he seleccionado aquellas que se corresponden con la composición de “Madama Butterfly”. Dicha publicación ofrece el texto transcrito, sin un tratamiento pormenorizado, con la única excepción a cargo de A. Fraccaroli, quien utiliza algunas cartas de Puccini para el desarrollo de una biografía del maestro italiano. Mi aportación consiste en el análisis de las epístolas de aquellos que trabajaron con el compositor en la elaboración de la ópera, con el fin de ofrecer una visión más completa de la génesis del drama musical. Suman un total de nueve cartas fechadas entre marzo de 1901 y el 4 de marzo de 1904. En la elaboración del texto he intercalado correspondencia del músico, enviada a sus colaboradores y conocidos, para que el discurso sea ágil y coherente.

El 14 de enero de 1900, la multitud se agolpa ante el Teatro Costanzi de Roma. Giacomo Puccini<sup>2</sup> va a estrenar *Tosca*; una obra con un libreto no

---

1 Posiblemente existan más cartas en el fondo de la villa de Torre del Lago, pero ha sido posible consultarlo por decisión de su actual propietaria, la nieta de Puccini, hecho que ha impedido la transcripción de las mismas y su posterior publicación.

2 La bibliografía de Giacomo Puccini es extensa. He realizado una selección de la misma para mayor información acerca del compositor italiano: ADAMI, G. (1938): *Puccini*. Milano. Fratelli Treves; ADAMI, G. (1928): *Epistolario di Giacomo Puccini*. Milano. Mondadori; CARNER, M. (1974): *Puccini: a critical biography*. London. Segunda edición de la publicada en 1958; CARNER, M. (1967): Debussy and Puccini. *Musical Times*; CLAUSSE, E. (1980): *Puccini*. Madrid. Espasa-Calpe, S.A. Colección: Clásicos de la Música; ENCKELL, P. (1983): *Le Japon et l'Occident. L'Avant-scène Opéra*, n° 56. pp. 4-7; FERNÁNDEZ-CID, A. (1974): *Puccini: el hombre, la obra, la*

exento de polémica, que sale a la luz en un momento difícil desde el punto de vista político y social<sup>3</sup>.

Tras el éxito de la obra, Giulio Ricordi<sup>4</sup> pregunta a Puccini:

- Y ahora, ¿unos meses de merecido descanso, eh?
- ¡Nada de eso! Mañana por la mañana me pongo a trabajar de nuevo.
- ¿Nada de caza a las fulicas del lago?
- ¡Nada de fulicas! Estoy dando caza a un nuevo libreto para otra ópera.
- ¿Cuál será?
- ¿Quién lo sabe? Pero quiero que sea en todo diferente de lo que he hecho

hasta ahora...<sup>5</sup>

*estela*. Madrid, Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega; FRACCAROLI, A. (1958): *Giacomo Puccini se confía y cuenta*. Buenos Aires, Ricordi-Americana; GARA, E. (1958): *Carteggi pucciniani* Milano. Ricordi; GAUTHIER, A. (1961): *Puccini*. París. Editions du Seuil, D.L., Col. Solfèges, 20; GIRARDI, M. (1995): *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*. Venecia, Marsilio; GUTIÉRREZ, L.M. (2004): *La ópera de Puccini Madama Butterfly (1904). Estado de la cuestión y Fuentes literarias*, Trabajo de investigación (D.E.A.), Universidad de Zaragoza (sin publicar); KRAUSE, E. (1991): *Puccini. La historia de un éxito mundial*. Madrid. Alianza Editorial, Col. Alianza Música; MAEHDER, J. (1983): *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*. En *Atti del I Covegno Internazionale sull'opera di Giacomo Puccini*. Torre del Lago-Festival Pucciniano, Pisa. Giardini Editori.; MARTINEZ, O. (1958): *El sentido humano en la obra de Puccini*. Buenos Aires. Ricordi-Americana; OLIVAN, F. (1949): *Puccini, su vida y su obra*. Madrid. Gráficas Uguina; PINZAUTI, L. (1974): *Puccini: una vita*. Firenze, Vallecchi; SARTORI, C. (1958): *Puccini*. Milano, Nuova Accademia Editrice; SPECHT, R. (1931): *Puccini. Das lebe, der mensch, das werk*. Berlin, Hesse; TORREFRANCA, F. (1912): *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*. Turín; VIALE FERRERO, M. (1998): "Riflessioni sulle scenografie pucciniane". *Studi Pucciniani 1*. Lucca, Centro Studi Giacomo Puccini, pp. 19-42

3 Drama musical basado en el texto de Sardou con un argumento truculento donde las pasiones se llevan al límite y los celos conducen a la tortura y al asesinato. En el momento de su estreno Italia vive una situación complicada; los sucesivos atentados contra el rey, la derrota militar frente a Abisinia y los tumultos sociales e industriales golpean el corazón de la nación. Además, el mismo día de la première operística, la reina Margherita muestra su deseo de acudir a la misma, mientras que corre el rumor del lanzamiento de una bomba durante la representación. Obviamente, un ambiente perfecto para el fracaso de cualquier estreno.

4 Giulio Ricordi (1840-1912) levantó una de las más grandes compañías editoras musicales del mundo que ha llegado hasta nuestros días. Hijo y nieto de músicos, Giulio era un hombre culto que se adaptaba con facilidad y rapidez en la realización de diferentes funciones y con capacidad de juzgar, criticar y asesorar a sus compositores y libretistas, tanto como editor, como amigo, convirtiéndose no sólo en empresario sino también en mecenas de la música. A pesar de que Verdi era el compositor más importante de la Casa Ricordi, Puccini supo granjearse el cariño y el interés de Giulio, con quien llegó a establecer una estrecha relación de amistad, refiriéndose en muchas ocasiones a él como "Papa Giulio". Una vez, Puccini escribió sobre Ricordi: "...la única persona que me inspira fe y a quien puedo confiar todo lo que me pasa por la mente". Para más información acerca de Giulio Ricordi puede consultarse: ADAMI, G. (1933): *Giulio Ricordi i suoi musicisti*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli; CARNER, M. (1974): *Puccini: a critical biography*. London. Segunda edición de la publicada en 1958

5 FRACCAROLI, A.: *Giacomo Puccini se confía y cuenta*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1958, p. 154.



Puccini, hombre de espíritu inquieto, siempre estaba atento a un nuevo argumento que le subyugara hasta el punto de considerarlo digno de ser musicalizado. Pero esta vez, como él mismo expresa, había de tratarse de algo distinto; una obra diferente a todas las demás, que la convirtiera en única y que reflejara no sólo su poder creativo sino también que naciera del sentimiento puro y libre. Debía ser una composición cuyas armonías y melodías consiguieran establecer ese nexo de unión, por otra parte tan difícil de encontrar, entre la razón y el corazón, de tal manera que la música alcanzara ese misterioso lugar donde no es capaz de llegar la palabra.

*L'Abbé Mouret, María Antonieta, I Tessitore, I Miserabili, Cyrano* o *Adolphe* son títulos que le rondan constantemente en la cabeza, pero no termina de decidirse. No salta la chispa que activa el detonante interno<sup>6</sup>. No sucumbe a la fiebre creadora que arrebatara el espíritu. Para el maestro, celoso guardián de su vida íntima, la música es la única vía que lo descubre ante el mundo tal y como es. Y esa búsqueda del argumento se convierte en una obsesión y en una continua desesperanza hasta que en el verano de 1900, encontrándose en Londres el compositor, asiste a una representación teatral del famoso director norteamericano David Belasco<sup>7</sup>, *Madame Butterfly*. A pesar de que Puccini no entiende el idioma, de pronto se siente embargado por la emoción y comprende que quizás ahí, en ese teatro, ha terminado su búsqueda. Aquella ventana que una vez, hace ya muchos años, se le abriera en Pisa<sup>8</sup>, de nuevo le mostraba un amplio paisaje, renovado y, sobre todo, espectacular y único<sup>9</sup>. Su pensamiento, su genio creativo y su espíritu volaban ya muy lejos de Italia; un horizonte lejano y misterioso se abría ante sus ojos: Japón.

El último cuarto del siglo XIX y el primero del XX es un período histórico complejo, marcado por la aparición del capitalismo y el desarrollo del colonialismo, que permite conocer antiguas civilizaciones, sus sistemas de vida y sus gentes, hasta ese momento prácticamente desconocidos. Japón, con la

---

6 “Si no me siento conmovido, si el libreto no me toca el corazón, si no me hace reír y no me hace llorar, si no me exalta y me sacude, no hay nada que hacer. No es cosa para mí. Resultaría una falsedad, una desarmonía”, en FRACCAROLI, A. op. cit. p.156.

7 Nacido en San Francisco, en 1853, David Belasco es descendiente de judíos portugueses. Educado en un monasterio católico, pronto abandonó el mismo para dedicarse al mundo del teatro. Bajo una concepción realista, sus obras siempre buscaban impactar violentamente en la sensibilidad del espectador. Belasco poseía una habilidad especial para crear una puesta en escena imaginativa y crear una atmósfera. Para mayor información: CARNER, M. (1974): *Puccini: a critical biography*. London. Segunda edición de la publicada en 1958; MARKER, L. (1974): *David Belasco, naturalism in the American theatre*, Princeton University Press; WINTER, W. (1970): *The life of David Belasco*, Freeport, N.Y., Books for Libraries Press

8 Con dieciocho años, Puccini acudió andando desde Lucca a Pisa para ver la representación de la *Aida* de Verdi. Tiempo más tarde, refiriéndose a dicho espectáculo, Puccini se expresó de la siguiente manera: “Cuando escuché *Aida* en Pisa, sentí que se había abierto para mí una ventana musical”.

9 Para más información: GUTIÉRREZ, L.M.(2004): *op. cit.*

revolución Meiji<sup>10</sup>, se abre a Occidente tras siglos de aislamiento, y comienzan a fluir los intercambios culturales en ambas direcciones. El fenómeno del *Japonismo* se extiende y esa captación y recepción de lo japonés marcará al hombre occidental. En el ámbito literario, el reflejo de Japón se dejará sentir en numerosas obras y las descripciones de los autores conformarán una imagen singular e idílica del País del Sol Naciente. Y precisamente este ambiente, este nuevo mundo tan arrebatador y excitante, permitirá a Puccini componer *Madama Butterfly*<sup>11</sup>; un ópera de temática abrupta que traslada al espectador al mundo del Lejano Oriente, tan distinto al occidental<sup>12</sup>, con unas armonías

---

10 La Revolución Meiji da inicio al período histórico que recibe idéntico nombre, extendiéndose desde 1868 hasta 1912.

11 La ópera de Puccini, *Madama Butterfly*, a pesar de ser muy conocida, no posee una bibliografía extensa. No existen estudios amplios de carácter monográfico, sino que puede encontrarse información sobre dicha ópera en la bibliografía general de Puccini o en artículos. Para más información: BERG, K. y Georg M. (1985): *Das Liebesduett aus Madama Butterfly. Überlegungen zur Szenendramaturgie bei Giacomo Puccini. Die Musikforschung*, XXXVIII pp. 183-94. Traducción italiana: Il duetto d'amore nella *Madama Butterfly*. Consideración sulla drammaturgia della scena, in BERNARDONI 1996 pp. 79-96; BOTTERO, A. (1984): *Le donne di Puccini*. Lucca. Pacini-Fazzi; CARNER, M. (1979): *Madama Butterfly. A guide to opera*. Londres; CONATI, M. (1993): Il linguaggio musicale di Giacomo Puccini (A propósito di *Madama Butterfly*). *Diastema*, II/5. pp. 49-51; GIRARDI, M. (2003): *Madama Butterfly*, una tragedia in kimono. *Teatro comunale*. Firenze, pp.123-135; GROOS, A. y BERNARDONI, V. (a cura di) (2008): *MADAMA BUTTERFLY. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Atti del convegno internazionale di studi, Lucca-Torre del Lago 28-30 maggio 2004, Firenze, Leo S. Olschki Editore; GUTIÉRREZ, L.M. (2008): "Madama Butterfly: Fuentes. La creación de un mito" (*Actas del VIII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, "La Mujer Japonesa: Realidad y Mito". Prensas Universitarias; GUTIÉRREZ, L.M.: "Las últimas versiones del mito *Madama Butterfly*" (2008, IX Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España); GUTIÉRREZ, L.M. (2006): "Madama Butterfly: Espejo de Oriente. Una Puesta en Escena Japonesa" (*Actas del I Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, nº 1. Universidad de Granada); GUTIÉRREZ, L.M. (2008): "La influencia de Japón en Occidente. *Madama Butterfly* y el Japonismo musical" en *Nihon yūkōkai*. Revista de Cultura Japonesa. Año 2, nº 4; GUTIÉRREZ, L.M. et al. (2008): "Studies on Japanese Artistic Influence in Spain" (BARLÉS, E. y ALMAZAN, D. (ed.): *Research on Japanese Art in Spain*, CD, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 1-250. Textos de Grupo de investigación sobre arte japonés de la Universidad de Zaragoza. ISBN 978-8-92521-23-4); GROS, A. (1997): *Madama Butterfly: il perduto atto del consolato*, in BIAGI RAVENNI-GIANTURCO, pp. 147-58; Agenda Ricordi 2004. *Madama Butterfly 1904-2004*. Milano, Ricordi, 2003; VAN RIJ, J. (2001): *Madame Butterfly. Japonisme, Puccini & the search for the real Cho-Cho-San*. Berkeley, California. Stone Bridge Press

12 Puccini presenta a una joven japonesa que obligada por las circunstancias familiares resuelve casarse con un extranjero. Sin embargo, comete un error fatal cuando se enamora del que va a convertirse en su marido, un joven oficial de la Marina de los Estados Unidos cuya crueldad y falta de moral llega a tal extremo que no duda en casarse con la muchacha para conseguir sus favores. Cuando sus días de permiso terminan, el americano abandona a *Butterfly* sin saber que ésta espera un hijo suyo. Tres años más tarde, Pinkerton vuelve casado con una mujer americana y, enterado del nacimiento del niño, decide llevárselo a los Estados Unidos. *Butterfly*,

novedosas y ricas que, como sabia herencia, sabrán aprovecharse de ellas los compositores posteriores<sup>13</sup>.

El 20 de noviembre de 1900, en una carta que desde Torre del Lago<sup>14</sup> Puccini envía a Giulio Ricordi, expresa ese anhelo, el ansia, la impaciencia que le consumen esperando el consentimiento de Belasco para musicalizar la obra:

(...) Io dispero e mi torturo l'anima... almeno arrivasse  
la risposta da New York! Quanto piú penso alla Butterfly, sempre  
piú mi ci appassiono (...)<sup>15</sup>.

Decidido a acometer esta nueva empresa y tras la firma del contrato con David Belasco en 1901, Puccini, junto a sus colaboradores, inicia una ardua tarea que le mantendrá ocupado durante los próximos tres años. Los momentos de euforia, de desaliento, de orgullo, de pesar, quedan manifiestos en la correspondencia de los protagonistas que hicieron posible la obra y que van a permitir comprenderla mejor en ese difícil camino que culmina en gloria e inmortaliza con la fama.

Acompañan al músico Giuseppe Giacosa y Luigi Illica<sup>16</sup>, quienes ya habían formado equipo anteriormente en *La Bohème*. Mientras Puccini se ocupa

abandonada, humillada, renegada por su pueblo y desesperada ante la pérdida del pequeño, sólo encuentra una salida: morir con honor.

13 Para más información: GUTIÉRREZ, L. M.: “*Madama Butterfly* y sus fuentes: la creación de un mito” en *La Mujer Japonesa: Realidad y Mito*. Colección Federico Torralba de Estudios de Asia Oriental, nº 3, Zaragoza, Prensas Universitarias, Fundación Torralba-Fortún, Asociación de Estudios Japoneses en España, Instituto Aragonés de la Mujer, 2008, pp. 879-912 y GUTIÉRREZ, L.M.: “*Madama Butterfly*: Espejo de Oriente. Una puesta en escena japonesa” en *Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, nº 1, Granada, Universidad de Granada, 2007.

14 Los Puccini tenían una casa de campo junto a Torre del Lago, en el municipio toscano de Viareggio, entre el Lago Massaciuccoli y el Mar de Liguria. Se trata de un lugar especial, del que emana una extraña paz, serenidad y tranquilidad. La casa presenta una magnífica vista sobre el Lago Continental, más conocido como Lago de Puccini, y en ella encontró el compositor su refugio de trabajo y de inspiración; de hecho, *Madama Butterfly* fue compuesta en este lugar, al que Puccini se refería como su Olimpo, su Edén o su Paraíso.

15 ADAMI, G. (a cura di): *Epistolario di Giacomo Puccini*. Carta nº 69, Mondadori, 1928

16 Giuseppe Giacosa (1847-1906) importante escritor y dramaturgo italiano de la transición del Romanticismo al Realismo, en las dos últimas décadas del siglo XIX. Fue poeta y ensayista de talento, autor de relatos perfectamente elaborados; pero sobretudo fue un autor teatral de gran penetración psicológica, compartiendo con Puccini esa especial forma de entender y de tratar a sus protagonistas femeninas. *Tristes amores* (1887) y *La dama de Challant* (1891), escritas para Eleonora Duse y para Sarah Bernhardt respectivamente, le proporcionaron fama internacional. Durante unos años fue catedrático de literatura teatral en el Conservatorio de Milán y, hasta su muerte, director de *La Lettura*, un importante periódico literario. Lento y extremadamente concienzudo, trataba de equilibrar las exigencias prácticas y poco sutiles de un libreto con la calidad literaria, aportando clase y distinción al mismo.

Luigi Illica (1857-1919), también fue un dramaturgo, libretista y periodista, prolífico y laborioso. Aunque menos importante que Giacosa, la rapidez que caracterizaba su trabajo, así

de la parte musical y de la coordinación general de la obra, los libretistas desarrollan el argumento, las diferentes situaciones líricas y escenas, mientras que los personajes van, poco a poco, perfilándose. En una carta, fechada en Cassano d'Adda, en marzo de 1901, Illica escribe a Ricordi:

(...) Sono da tre giorni a Nagasaki. Vi ho fatto conoscenza col famoso sensale di matrimoni che veste però un *complet* europeo, la cual cosa mi par buona (...)<sup>17</sup>.

El texto hace referencia a Goro, el agente matrimonial que concierda la boda entre Butterfly y Pinkerton. En la época en la que se escribe la ópera, la misma en que tiene lugar la acción, Japón vive un momento plenamente aperturista. Su proceso de “modernización” lo catapulta a un Occidente deseoso de conocer su cultura, sus costumbres y sus gentes, así como de establecer lazos políticos. Esto conlleva la numerosa presencia de extranjeros en el país. Oleadas de barcos arriban a Nagasaki –ciudad donde se desarrolla el drama- y muchos de sus marineros y oficiales, toman esposas japonesas; un matrimonio temporal hasta la finalización del permiso. Se trata de una práctica habitual y totalmente legal.

Los agentes o casamenteros rondan los puertos y se benefician de los contactos que establecen. Tal y como referencia Illica, visten a la europea ofreciendo una imagen moderna, reflejo de los tiempos cambiantes. En ocasiones portan la indumentaria sin gracia ni clase, mezclando las prendas en un baturrillo de culturas, tal y como se advierte en algunos grabados de la época, pero ello les permite acercarse más fácilmente a esos *bárbaros*<sup>18</sup> que llegan con curiosidad a una tierra lejana y tan diferente.

Illica continúa describiendo a Sharpless, el Cónsul americano, un hombre franco, amable, con la clase y el porte que deriva de su rango y la experiencia de conocimiento que da haber vivido en un sinnúmero de países; un ser que alberga buenos sentimientos en su interior, los cuales quedan expresados a través de su compasión y de su comprensión, ofreciendo sabios consejos a una Butterfly enamorada que vive de una ilusión, alimentada de una esperanza.

---

como su ingenio, le convirtieron en un autor muy solicitado en su época. Su genio y carácter provocativo, como su extravagante estilo de vida le condenaron a sufrir penurias económicas y le acarrearón numerosos problemas. Sin la visión poética de Giacosa, Illica era capaz de inventar toda clase de incidentes teatrales y de elaborar temas con argumentos variados y flexibles. Las ideas se agolpaban en su cabeza y no existía problema al que no fuera capaz de encontrarle una solución eficaz. Giacosa, Puccini y Ricordi actuaban como el contrapeso que equilibra la balanza. Muerto Giacosa, Illica se negó a aceptar un colaborador y Puccini comenzó a cansarse de su actitud de divo hasta que finalmente dejaron de trabajar juntos. Para más información de ambos autores: BORLENGHI, A. (1961-66): *Narratori dell' Ottocento e del primo Novecento*, Milano, R. Ricciardi; NARDI, P. (1949): *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori

17 GARA, E.: *Carteggi pucciniani*. Milano, Ricordi, 1958. Carta n° 249.

18 Término con el que los japoneses denominaban a los extranjeros.

En esta misma carta, Illica expresa su agrado ante la idea de presentar tres cuadros<sup>19</sup> en la segunda parte, aportando variedad:

(...) 1) La casetta di Butterfly – 2) La villa del Console –  
3) La casetta di Butterfly (...).

Además, Illica se muestra gratamente impresionado por el final de la obra, calificándolo de poético, pasando a compararlo con la escena de Mimí y Rodolfo del primer acto de *La Bohème*.

En abril de este mismo año -1901-, otras cartas de Illica a Ricordi, informan acerca del desarrollo de los momentos musicales de la primera parte; todos, en su opinión, bellísimos y numerosos. Y ya se alude a la vivacidad del juego de escena, así como al carácter novedoso de la misma.

Precisamente este carácter novedoso será una de las razones que consagren la obra. Y sus artífices son conscientes de ello; por ello, eligen y cuidan los más pequeños detalles y en un momento determinado, Illica intenta convencer al editor del error de Puccini de mantenerse dentro de los planteamientos escénicos de Belasco, argumentando que si bien, en un primer momento, los detalles del director teatral pudieron sorprender al compositor, el cual no comprendió una palabra del diálogo, realmente fue debido a la gran fuerza del drama en sí mismo, ya que algunos detalles rozaban la caricatura y si el Maestro hubiese visto la representación según el teatro italiano, con sus palabras, no hubiera quedado tan impresionado con la versión inglesa. Illica insiste en que la obra es un gran drama, fuerte y vivo, nuevo y nada fácil que, sin embargo, parece estar hecho a la medida de Puccini:

(...) le ripeto che *Butterfly* è la cosa più forte che abbia mai avuto Puccini, forte e nuova, ma non facile! (...) Ho detto forte e nuova, ed aggiungo anche: la più adatta a Puccini, alla sua eleganza... a tutto, anche senza Belasco. E il nostro amor proprio ci spingerebbe a prodigi!!! (...)<sup>20</sup>.

Un año más tarde, en abril de 1902, la ópera sigue su curso, lento, pero firme. Puccini es altamente perfeccionista; revisa una y otra vez hasta quedar convencido de la calidad de la obra, ya sea en los aspectos musicales como escénicos. Continuamente queda sometido a su visión crítica.

(...) Ho fatto l'entrata di *Butterfly* e ne sono contento (...) Vado adagio secondo il solito mio, ma lavoro con ponderatezza e previdenza (...)<sup>21</sup>

19 Término que designa las diferentes partes breves que componen un acto.

20 GARA, E.: op. cit. Cartas n° 250 y 252

21 ADAMI, G. (a cura di): op. cit. Carta n° 72

Giacosa, por su parte, actúa de la misma forma. Una carta suya, de noviembre de 1903, dirigida a Ricordi versa sobre las rimas del texto en el desarrollo del mismo.

(...)debba dire: “La gratta intención del qui presente, signor luogotenente?”. Confrontare coltesto e vedrete che così debe correre a meraviglia. Tanto più che il secondo fa anch’esso un endecasillabo rimato con se stesso nella metà: “Signor luogotenente – ottimamente” (..)

En ocasiones, por desavenencia de opiniones, se producen ciertas fricciones. Ejemplo de las mismas son las dos cartas que Giacosa envía a Ricordi en enero de 1904:

(...) insisto con quanta ho forza perchè sia stampato intero il resto del libretto. Questa mutilazione può convenire al maestro, ma offende profondamente il poeta. Non posso lasciar licenziare una scena stampata, senza titmi, senza sintáis e senza senso comune (...) Credere a me, caro Sor Giulio, stampiamo un libretto che non sia troppo patente offesa alle ragioni letterarie e drammatiche (...) Credetemi, l’atto, se non si dà un po’ di parte a Pinkerton, è montono e faticoso (...) Ma io non voglio entrare nell’opera musicale che spetta al maestro (...) Ma del libretto la responsabilità è mia (...) <sup>22</sup>

(...) Solo mi riservo, più tardi, quando il libretto sarà criticato come merita, di separare dinnanzi al pubblico la mia responsabilità da quella del maestro. E allora esporrò come stava la scena, e dirò delle mie rimostranze e del poco conto in cui furono tenute (...) <sup>23</sup>.

A pesar de las divergencias, que continúan, quedando constancia de ellas en otra carta de Giacosa a Ricordi en mayo de 1902, acerca de cambios efectuados en diferentes cuadros, entre Puccini y Giacosa reina un sentimiento sincero de amistad y comparten el afán de perfección que está por encima de cualquier otra cosa, buscando ambos lo mismo, un buen resultado, eficaz y veraz. Y esto depende de muchos factores. No sólo una buena partitura lleva al éxito, también es necesaria una atmósfera convincente, unos personajes creíbles, unas situaciones vivas y palpitantes, con un argumento, en definitiva, que conquiste al público, que le sorprenda e impresione, que le hable al

---

22 GARA, E.: op. cit. Carta n° 336

23 GARA, E.: op. cit. Carta n° 337

corazón. Unir todo ello en una misma obra es complicado, consiguiéndolo únicamente unos pocos, y no siempre.

Puccini deseaba proporcionar a *Madama Butterfly* el color exótico, esa atmósfera que trasladaría al público a un lejano y misterioso Oriente, del que hasta hacía poco apenas se conocía de él, pero que la ópera les ofrecería como el Japón real y no el país idílico y de leyenda que aquellas novelas de viajeros mostraban a Occidente. Para eso necesitaría enfrascarse en una ardua labor de documentación: libros, partituras de canciones populares japonesas, cuadernos de música<sup>24</sup>, discos..., serían imprescindibles para que Butterfly no fuera una copia ridícula de una joven japonesa que formaba parte de una historia que se desarrollaba en Japón, sino que ese personaje (al igual que el resto) exhalara Japón por todos sus poros y que cuando el público la mirara en el escenario viera a la pequeña japonesa que sufría un dolor tan inconmensurable que su muerte fuera respetada y reverenciada, tal y como así sucede en la vida real, cuando esa muerte ritual permite perpetuar el nombre y la memoria del que perpetra la acción.

Illica escribe a Puccini<sup>25</sup> y le recomienda que se entreviste con la actriz japonesa Sada Yakko<sup>26</sup> que en una gira visitará Milán, decisión que el músico considera acertada y así lo comunica a Ricordi el 23 de abril de 1902:

(...) Illica mi scrive d'intervistare la giapponese Sada Jacco. Se crede, quando derrà a Milano, potrei fare una scappata. Ma occorre un interprete, che certamente parlerà qualche lingua europea (...)<sup>27</sup>.

Además, el compositor mantuvo amistad con la señora Ohyama<sup>28</sup>, “la embajadora”, como él la llamaba, con quien se reunía a menudo y charlaban amistosamente sobre los usos y costumbres japoneses y otros temas que le ayudarían. La señora Ohyama cantaba canciones populares japonesas, aconsejó al compositor sobre determinados nombres para los personajes e hizo posible que el Maestro recibiera música desde Japón, fundamental para comprender y asimilar esos sonidos que después trasladaría a la partitura:

---

24 Cuaderno de la “*Collection of Japanese Coto Music by Tokio Academy*” que el crítico de la *Stampa*, Luigi Alberto, vio sobre el escritorio del maestro en una visita a Torre del Lago.

25 Sabemos de la existencia de la carta y de su contenido gracias a esta otra de Puccini a Ricordi.

26 De esta actriz muy bien pudo Puccini obtener valiosísima información acerca de la técnica y el timbre de diferentes instrumentos del Japón, así como de la coloratura del lenguaje japonés y la gracia de gestos y movimientos, arte que dominaba puesto que anteriormente había sido una de las geishas más importantes de Japón. Yakko tenía un talento especial para la música, era una virtuosa del koto. Puccini acudió a una de las representaciones de la compañía de la actriz quedando gratamente impresionado.

27 ADAMI, G. (a cura di): op. cit. Carta n° 73

28 Esposa del Embajador de Japón en Italia.

Torre del Lago, 18 settembre '902

Carissimo Sig. Giulio,

Ho avuto adesso la visita della sig.<sup>a</sup> Ohyama Ambasciatrice del Giappone. Mi ha detto tante cose interessanti e mi ha cantato delle canzoni native. Mi ha promesso che mi manderà della musica del suo paese. Le ho raccontato in sucinto il libretto e le è piaciuto, tanto più che, dice, una storia press'a poco come quella di Butterfly la conosce anche lei essendo successa veramente.

Non ha trovato giusto il nome di Yamadori poichè è femminile e poi non appropriato perchè là danno dei nomi suggestivi e consoni al tipo e al carattere nei loro drammi. Neppure il nome dello zio Yaxonpidé è giusto. Come pure sono sbagliati i nomi Sarundapiko, Izaghi, Sganami, ecc. L'Ambasciatrice è a Viareggio e ci andrò e prenderò nota di ciò che mi canta.

È intelligentissima e simpaticamente brutta.

Saluti aff...<sup>29</sup>

O bien, en otra carta de 1902, puede leerse:

(...) La giapponese ministressa è tornata diverse volte da me. Ha scritto a Tokio per avere delle canzoni popolari (...)<sup>30</sup>

El trabajo continúa y nuevos aires de batalla surcan el cielo. El acto II, que se desarrollaba en el Consulado no termina de convencer y finalmente se decide eliminarlo, provocando una batalla de opiniones entre los libretistas, el compositor y el editor.

. El 16 de noviembre de 1902, Puccini escribe a Ricordi:

(...) ora però mi sono convinto che l'opera deve essere in due atti!! Non si spaventi! (...) Il Consulado era un grave sbaglio. Il dramma deve correre alla fine senza interruzioni, serrato, efficace, terribile! Facendo l'opera in tre tai si andava incontro al fiasco sicuro. Vedrà caro sig. Giulio che io ho ragione (...) Non si preoccupi dei due tai. Il primo dura un'ora buona, il 2° un'ora e più, forse un'ora e mezzo. Ma quanta efficacia! (...)<sup>31</sup>

Efectivamente, el acto del Consulado se suprime y las escenas que en él se desarrollaban se condensan, se eliminan o se varían. Sobre dichos cambios versan dos cartas de diciembre de 1902, la primera de 6 de diciembre, escrita por Ricordi a Illica, la segunda de Illica a Ricordi. En esta última, el libretista tranquiliza al editor, Puccini tiene razón en cuanto a la eliminación de dicha parte. Nada debe distraer de la esencia del drama que debe desarrollarse en el

29 ADAMI, G. (a cura di): op. cit. Carta n° 74

30 ADAMI, G. (a cura di): op. cit. Carta n° 75

31 ADAMI, G. (a cura di): op. cit. Carta n° 77



mismo ambiente, sin cambios inútiles de escenario que en ningún sentido mejorarían la obra. La ópera queda finalmente dividida en dos actos, de los cuales, el segundo sobrepasa la hora y media y aunque hoy en día incluso se excede este tiempo, ésta fue una excusa más para que el público se echara encima del compositor como una jauría de animales sedientos de sangre.

¿Qué acaeció aquel 17 de febrero de 1904 en el Teatro de La Scala, en Milán? Los ensayos finales fueron magníficos; en el último de los mismos, toda la orquesta ovacionó al compositor, incluso él mismo estaba más seguro que nunca de su éxito, sensación que también compartían Giacosa, Illica y Ricordi. *Madama Butterfly* era un soplo de aire fresco en la ópera del momento; era una obra sincera, creada desde el corazón. El reparto extraordinario: Rosina Storchio, Giovanni Zenatello, Giuseppina Giaconia y el maestro Campanini dirigiendo la orquesta. Nada podía fallar.

Puccini, Giacosa e Illica, esa misma noche, escriben a la soprano que encarnará a la protagonista del drama. En las escasas líneas que le dedican se observa el ambiente optimista reinante:

Milano, 17 febbraio 1904

Cara Butterfly,

noi siamo costretti a farvi morire in scena, mai voi coll'arte profonda e squisita farete vivere l'opera nostra. P.-G.-I.<sup>32</sup>

Una muestra más del futuro éxito queda patente en la carta que el propio compositor envía a la cantante poco antes de la representación:

Milano, 17 febbraio 1904

Cara Rosina,

È inutile il mio augurio! È così vera, delicada, impressionante la sua grande arte, che certo il pubblico ne sarà soggiogato!. È io, spero, per mezzo suo, correre alla vittoria!

A stasera, dunque, con animo sicuro, con tanto affetto, caríssima.<sup>33</sup>

¡Pobre Puccini! Tanto trabajo, tantas ilusiones, tanta pasión... se vinieron abajo en un instante. En el patio de butacas se desarrollaba otra representación, la de un drama real que, tan cruel como aquel otro que acontecía en el escenario, parecía incluso interactuar con el mismo. *Butterfly* estaba sentenciada antes de que ella misma decidiera quitarse la vida, igual que

32 GARA, E.: op. cit. Carta n° 348

33 GARA, E.: op. cit. Carta n° 349. Puccini era extremadamente cuidadoso a la hora de elegir el reparto lírico. Siempre confió en Rosina Storchio, a la que consideró su mejor *Butterfly*, papel que interpretó en numerosas ocasiones, con su última representación en Barcelona, en 1923. En 1905, Puccini escribió a Rosina Storchio: "Io penso tanto a voi! Vi Rivero sempre nei graziosi atteggiamenti di *Butterfly* e riodo la dolce vocina che tanto arriva all'anima (...)"

Puccini estaba condenado antes de que los primeros sonidos musicales flotaran en la sala. Las envidias profesionales y editoriales incapaces de soportar un nuevo éxito del compositor decidieron ajusticiarlo, ayudándose también del buen trabajo llevado a cabo por la claqué. La crítica, tampoco amparó al Maestro en esta ocasión; no estaba preparada para escuchar un lenguaje armónico tan novedoso, aunque sin embargo, elogiaba el genio de Puccini para pintar la atmósfera exótica y determinadas escenas.

El compositor apenas da crédito a lo sucedido, infinitas preguntas sin respuestas se agolpan en su cabeza. La impotencia del niño que sin aparente razón recibe un castigo invade el espíritu del músico.

Sin embargo, a pesar de ese carácter dubitativo de Puccini, producto de la búsqueda de la perfección, y que a veces lo agobia como la soga que poco a poco se ciñe cada vez más al cuello del reo, él está seguro de su trabajo, él sabe que su música es excepcional y es consciente de que ha escrito una nueva página en la Historia de la Música. Por eso, terminada la velada de La Scala, una vez llegado a su casa, recordando las palabras de *Butterfly* que, tanto en el drama como en la vida real, se convierten en premonitorias, escribe en el programa del estreno: Rinnegata e felice! “¡Renegada y Feliz!”. Es así como él se siente. Igual que la joven japonesa es despreciada por adoptar la religión de su marido extranjero, Puccini es vapuleado por su público que, incapaz de comprender la obra, de asumir lo “diferente”, arremete contra él. De la misma manera que Cio-cio-san<sup>34</sup> despliega sus alas de mariposa, delicadas, sutiles y bellas, para volar libre y feliz junto a su marido en el mundo único y particular que supone el pequeño espacio de la casita, los maravillosos sonidos de Puccini han flotado en el aire, de increíbles armonías creadoras de unas melodías de las que el músico está tan orgulloso como un padre de su hijo.

(...) Butterfly, fiasco ma io sono tranquillo nella mia coscienza di artista (...) Pubblico ha accolto male Butterfly. Io però sono tranquillo nella mia coscienza d'artista (...)

Su esposa, Elvira, sin embargo, ofrece la otra cara de la moneda, la que el resto del mundo no ve. En una carta a Odilia del Carlo<sup>35</sup>, que fecha en Milán, el 20 de febrero de 1904, tan sólo tres días más tarde del fracaso, dice:

(...) Milano è l'inferno, e sarei già scapata se non fosse egoismo abbandonare Giacomo nella sventura. Nel primo momento si faceta più coraggioso. Oggi è abbattuto e mi fa proprio compassione. Povero Giacomo! Come è statu malvagio il

---

34 Nombre auténtico de la protagonista de la ópera, que viene de utilizar una pronunciación italiana del nombre japonés. *Butterfly* es la traducción del mismo al inglés.

35 Hermana del compositor. Su esposo era el alcalde de Lucca, ciudad natal de Puccini.

pubblico! (...) Ha dignitosamente ritirato lo spartito, e ha restituito il nolo...<sup>36</sup>.

Sin embargo, algo tan bello no puede desaparecer y quedar olvidado en un cajón como si nunca hubiera existido. Puccini decide, junto a su equipo, llevar a cabo algunos cambios en la ópera y presentarla de nuevo al público. Desde el primer momento, el músico no ha dudado del futuro éxito de la obra:

Caro Carlino e cara Assuntina,

Grazie per la vostra gentile lettera. Fra poco verrò a Torre e spero verrete a trovarme. Io sono abbastanza tranquillo ad onta Della batosta avuta, perchè so d'aver fatto opera viva e sincera, e che risorgerà sicuramente. Ho questa fede<sup>37</sup>.

En la misma carta que Elvira escribe a su cuñada ya hace referencia, al final de la misma, de la intención de retomar la ópera:

(...) Ma l'opera la ridarà certamente.

*Madama Butterfly*, tras la representación de Milán, como era habitual, recorrería los teatros más importantes de Italia para después salir al extranjero. El 24 de febrero de 1904, Ricordi y Puccini escriben a Luigi Mancinelli, quien debía ocuparse de la representación romana y, aunque no es posible dar una fecha para la misma, se deja constancia de la intención de continuar con la obra:

(...) auguriamo che tale occasione si presenti quanto prima (...)<sup>38</sup>

Al Padre Panichelli<sup>39</sup> también le hace partícipe de sus esperanzas en *Madama Butterfly*. La carta se fecha en Milán, el 27 de febrero de 1904:

(...) Tu serai spaventato dalle vili parole Della stampa invida. Niente paura! La Butterfly è viva e verde e presto risorgerà. Lo dico e lo sostengo con fede incrollabile. Vedrai (...)<sup>40</sup>

36 GARA, E.: op. cit. Carta n° 351

37 GARA, E.: op. cit. Carta n° 350, fechada en Milán, el 19 de febrero de 1904

38 GARA, E.: op. cit. Carta n° 355

39 Sacerdote que asesoró a Puccini cuando estaba componiendo *Tosca* y con quien mantenía una buena amistad.

40 GARA, E.: op. cit. Carta n° 357

Los calificativos que otorgaba a la ópera en aquella carta a sus sobrinos, viva y sincera, vuelven a repetirse en esta otra que envía a Antonio Bettolacci:

(...) e sono contento del mio lavoro e lo amo sempre più. E giuro a Dio e agli angeli suoi che è l'opera mia più sentita e più sinceramente scritta, e farà inghiottire il verde spurgo ai denigratori d'oggi –vedrai- e presto, Dio è poi giusto!!! (...) <sup>41</sup>

El equipo sigue trabajando y pequeños cambios musicales, escénicos y psicológicos mejoran todavía más la obra. Puccini a veces duda, recordando aquella fatídica velada milanesa, pero Ricordi es optimista, piensa que la batalla del estreno en La Scala fue fruto de envidias y no consecuencia de un mal trabajo. El editor expresa su pensamiento a Illica, tras haber recibido correspondencia del compositor. La carta se fecha en Milán, el 4 de marzo de 1904, a tan sólo dos meses de la nueva representación de *Madama Butterfly* en Brescia:

(...) La forma villana, l'acredine che spira dovunque è una prova di più dell'invidia che rode (...) <sup>42</sup>.

Conforme se acerca la nueva representación, que tendrá lugar en el Teatro Grande de Brescia, en mayo, comienzan a escucharse y escribirse comentarios al respecto, algunos de ellos hirientes. Puccini escribe a Illica:

(...) Oggi il D'Atri <sup>43</sup> sul Giornale d'Italia (che vuoi, lo ricevo, sono abbonato) dice che daremo *Butterfly* a Brescia e non più a Torino perche temiamo il giudizio di una grande città e che a Brescia io e Ricordi abbiamo grande amicizie ed aderenze!! (...) Come invidio il tuo carattere (...) <sup>44</sup>.

Sin embargo, esta vez todo será diferente. Las primeras notas provocan el aplauso del público y Brescia se rinde ante Puccini. Desde este momento, la ópera viajará por los teatros más importantes del mundo con el éxito que le corresponde y se convertirá en un hito para la Historia de la Música.

(...) Proppio andò come volevo: vero trionfo completo e il suceso crece tutte le sere (...) <sup>45</sup>.

---

41 GARA, E.: op. cit. Carta n° 359

42 GARA, E.: op. cit. Carta n° 363

43 Incola D'Atri era crítico musical en el diario romano *Il Giornale d'Italia*

44 GARA, E.: op. cit. Carta n° 364

45 ADAMI, G. (a cura di): op. cit. Carta n° 86. Fechada en Milán, el 11 de junio de 1904

La “piccola giapponese” había vencido. El amor y el empeño de su autor habían logrado superar todos los obstáculos y una vez más, la calidad de un trabajo bien hecho había triunfado. La Fama coronaba a Puccini y la revancha personal tocaba su fin.

Arnaldo Fraccaroli, en el capítulo que dedica a esta ópera, incluye una conversación, acaecida en Tokio, que me gustaría sirviera de colofón por representar el punto de vista que, sobre la obra, tiene un japonés. Tras enterarse del hecho de que el músico nunca había estado antes en Japón dice:

(...) Es un fenómeno curioso, porque en su *Madama Butterfly* nosotros nos reconocemos perfectamente, tal como si nos hubiera conocido y comprendido: nosotros hallamos mucho de nuestro Japón, especialmente del viejo espíritu japonés (...) En nosotros, aún en medio del progreso y de los rápidos cambios de costumbres, el antiguo espíritu japonés ha permanecido vivo. Y lo sentimos alentar en la música de Puccini.

¿Encuentran en ella las mismas costumbres?, pregunta Fraccaroli. (...) La misma reserva, sí, contesta el caballero. Y continúa: (...) en la música de Puccini nos sentimos. ¿Quiere una prueba? *Madama Butterfly* fue representada en Japón: cantantes japoneses interpretaron en distintos escenarios del mundo el personaje de Cio-cio-san: hay algo nuestro allí dentro. ¿Cómo dicen ustedes?: está el ambiente. Sí, pero está también el corazón. Y, revelado con delicadeza, está también ese pudor del sentimiento que es una de las características de la raza (...)

Y expongo sobre el tapete una cuestión en la que pregunta y respuesta residen en la misma: ¿Conseguir esto no es ser un genio, no supone el triunfo más absoluto y la mejor recompensa por un trabajo?

ANEXO FOTOGRÁFICO



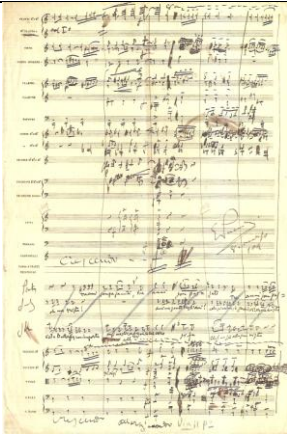
(fig.1) Puccini en el tiempo de Madama Butterfly



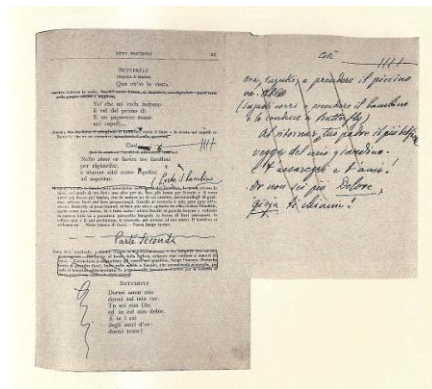
(fig.2) El compositor y los libretistas (de izda. a dcha. Puccini, Giacosa e Illica)



(fig.3) Rosina Storchio como Butterfly



(fig.3) Partitura autógrafa. Fragmento del Acto II



(fig.4) Libreto original. Subdivisión del Acto II en dos partes



(fig.5) Dibujo de Illica para el acto del Consulado





CAPÍTULO 16. CHRYSANTHÈME. REALIDAD O LEYENDA.  
PIERRE LOTI Y A.B. DE GUERVILLE. DOS IMÁGENES DE JAPÓN

Luisa M<sup>a</sup> Gutiérrez  
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Este trabajo recoge las impresiones de A.B. de Guerville sobre el Japón y sus gentes. *Au Japon* viene a completar esa imagen idílica, extraña y curiosa que de ese país, hasta entonces prácticamente desconocido, tenía la sociedad occidental a finales del siglo XIX. La novela de Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, contribuiría a crear dicha imagen y formaría parte del conjunto de las fuentes literarias que se utilizarían para la elaboración del libreto de la ópera de Puccini *Madama Butterfly*. De Guerville, en su capítulo “La vraie Chrysanthème”, pone de manifiesto cómo la popularidad puede convertir un personaje en un mito, en una leyenda, que traspasando los límites de la realidad, finalmente queda reducido a una posible existencia.

La ópera de Puccini<sup>1</sup>, *Madama Butterfly*, se crea bajo los auspicios de la corriente verista; uno de los numerosos y variados *ismos* que conviven durante

---

1 Selección bibliográfica sobre el compositor italiano: ADAMI, G. (1938): *Puccini*. Milano. Fratelli Treves; ADAMI, G. (1928): *Epistolario di Giacomo Puccini*. Milano, Mondadori; CARNER, M. (1974): *Puccini: a critical biography*. London. Segunda edición de la publicada en 1958; CARNER, M. (1967): Debussy and Puccini. *Musical Times*; CLAUSSE, E. (1980): *Puccini*. Madrid. Espasa-Calpe, S.A. Colección: Clásicos de la Música; FERNÁNDEZ-CID, A. (1974): *Puccini: el hombre, la obra, la estela*. Madrid, Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega; FRACCAROLI, A. (1958): *Giacomo Puccini se confía y cuenta*. Buenos Aires, Ricordi-Americana; GARA, E. (1958): *Carteggi pucciniani* Milano. Ricordi; GAUTHIER, A. (1961): *Puccini*. París. Editions du Seuil, D.L., Col. Solfèges, 20; GIRARDI, M. (1995): *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*. Venecia, Marsilio; GUTIÉRREZ, L.M. (2004): *La ópera de Puccini Madama Butterfly (1904). Estado de la cuestión y Fuentes literarias*, Trabajo de investigación (D.E.A.), Universidad de Zaragoza (sin publicar); KRAUSE, E. (1991): *Puccini. La historia de un éxito mundial*. Madrid. Alianza Editorial, Col. Alianza Música; MAEHDER, J. (1983): Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. En *Atti del I Covegno Internazionale sull'opera di Giacomo Puccini*. Torre del Lago-Festival Pucciniano, Pisa. Giardini Editori.; MARTINEZ, O. (1958): *El sentido humano en la obra de Puccini*. Buenos Aires. Ricordi-Americana; OLIVAN, F. (1949): *Puccini, su vida y su obra*. Madrid. Gráficas Uguina; PINZAUTI, L. (1974): *Puccini: una vita*. Firenze, Vallecchi; SARTORI, C. (1958): *Puccini*. Milano, Nuova Accademia Editrice; TORREFRANCA, F. (1912): *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*. Turín; VIALE FERRERO, M. (1998): “Riflessioni sulle scenografie pucciniane”. *Studi Pucciniani 1*. Lucca, Centro Studi Giacomo Puccini, pp. 19-42  
Selección bibliográfica sobre *Madama Butterfly*: BOTTERO, A. (1984): *Le donne di Puccini*. Lucca. Pacini-Fazzi; CARNER, M. (1979): *Madama Butterfly*. A guide to opera. Londres; CONATI, M. (1993): Il linguaggio musicale di Giacomo Puccini (A propósito de *Madama*

esos años del último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, momento en que el exotismo se aferra a los diferentes campos del saber, especialmente a la Literatura y a la Música, donde ese color de las tierras lejanas deja su impronta en libros y partituras. Es también ahora cuando Japón, tras siglos de aislamiento, abre sus fronteras a Occidente, originándose el fenómeno del *Japonismo*, que se convertirá en el mejor vehículo de difusión de este país hasta entonces extraño y prácticamente desconocido.

Esta ópera del compositor italiano se servirá de distintas fuentes literarias para la elaboración del libreto, encontrándose entre las mismas, la novela del académico francés Julien Viaud, más conocido por el sobrenombre de Pierre Loti<sup>2</sup>, *Madame Chrysanthème*, una obra amena y desenfadada que narra, a modo de diario, las experiencias vividas por su autor, cuando en 1885 llega a Nagasaki como oficial de la Marina francesa y decide casarse con una joven japonesa que le cuide, se ocupe de la casa y le entretenga durante su estancia en Japón.

La novela se publica en 1887 con extraordinario éxito. Casi todas las bibliotecas de las casas contienen un ejemplar. El mismo Vincent Van Gogh la cita en *Cartas a Théo*<sup>3</sup>:

---

Butterfly). Diastema, II/5. pp. 49-51; GIRARDI, M. (2003): *Madama Butterfly*, una tragedia en kimono. Teatro comunale. Firenze, pp123-135; GROOS, A. y BERNARDONI, V. (a cura di) (2008): *MADAMA BUTTERFLY. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Atti del convegno internazionale di studi, Lucca-Torre del Lago 28-30 maggio 2004, Firenze, Leo S. Olschki Editore; GUTIÉRREZ, L.M. (2008): "Madama Butterfly: Fuentes. La creación de un mito" (Actas del VIII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, "La Mujer Japonesa: Realidad y Mito". Pressas Universitarias; GUTIÉRREZ, L.M.: "Las últimas versiones del mito Madama Butterfly" (2008, IX Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España); GUTIÉRREZ, L.M. (2006): "Madama Butterfly: Espejo de Oriente. Una Puesta en Escena Japonesa" (Actas del I Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, nº 1. Universidad de Granada); GUTIÉRREZ, L.M. (2008): "La influencia de Japón en Occidente. Madama Butterfly y el Japonismo musical" en *Nihon yūkōkai*. Revista de Cultura Japonesa. Año 2, nº 4; GROS, A. (1997): "Madama Butterfly: il perduto atto del consolado", *BLAGI RAVENNI-GLANTURCO*, pp. 147-58; Agenda Ricordi 2004. *Madama Butterfly 1904-2004*. Milano, Ricordi, 2003; VAN RIJ, J. (2001): *Madame Butterfly. Japonisme, Puccini & the search for the real Cho-Cho-San*. Berkeley, California. Stone Bridge Press

2 Para más información acerca de Pierre Loti, véase: BLANCH, L. (1986): *Pierre Loti*. París., Ed. Seghers; COBOS CASTRO, E. (1984): "Pierre Loti, impresionismo y nostalgia" en *Alfinge* nº 2, pp.63-82; GENET, C. y HERVE, D.(1988): *Pierre Loti: l'enchanteur*. Ed. Gémocac: Christian Génét; QUELLA-VILLEGGER, A. (2008): *Chez Pierre Loti: une maison d'écrivain-voyageur*, Bordeaux, éd. Aubéron; QUELLA-VILLEGGER, A. (1986): *Pierre Loti l'incompris*, Presses de la Renaissance; ROUSSEAU, A. (1929): *Littérature du vingtième siècle*. París; SAINT-LEGER, M.P. de (c1996): *Pierre Loti l'insaisissable*. París; SERBAN, N. (1924): *Pierre Loti: sa vie et son ouvrage*. París.

3 VAN GOGH, V. (1999): *Cartas a Théo*. Barcelona, IDEA BOOKS p.230

(...)¿Has leído Madame Chrysanthème? Me ha hecho pensar mucho en que los verdaderos japoneses no tienen nada en las paredes, la descripción del claustro o de la pagoda, donde no hay nada (los dibujos y curiosidades están guardados en los armarios). ¡Ah!... es así como hay que observar una obra de arte japonés, en una pieza muy clara, toda desnuda, abierta al paisaje (...).

El compositor André Messager elaborará una opereta titulada *Madame Chrysanthème*, con libreto de George Hartmann y Alexandre André. Basada en la obra de Loti, sería estrenada en el Théâtre de la Renaissance en París, en 1893 y unos años más tarde, Clive Holland publica *My japanese wife*, también inspirada en la *Chrysanthème* del escritor francés. Incluso se editan cartas-postal de fantasía imitando a personajes de la novela y el escultor Charles William Ayton esculpe un bronce inspirado en la protagonista de la novela.

Loti ofrece una imagen fascinante de Japón y de sus gentes, extrañas en su manera de sentir y de pensar, de las que emana un halo misterioso que las hace interesantes ante los ojos de unos occidentales que llegan al país con ganas de conocer y de divertirse.

¡Y esas mujeres!, esas *muñequitas*, como las denomina Loti, tan distintas a las mujeres occidentales, tan peculiares en sus atuendos y peinados, tan extrañamente exóticas y tan extrañamente parecidas las unas a las otras. Esas jovencitas que pasean por las calles tan elegantes, de graciosos andares de pasos chiquititos y con unas caras empolvadas que eliminan los rasgos que individualizan a la persona, pero que sin saber cómo ni por qué, los hombres se sienten irresistiblemente atraídos por ellas y desean poseerlas como quien se encapricha de un juguete raro y divertido. Estas mujeres completan la estampa japonesa junto a los cerezos en flor, las pagodas y los samuráis. Así se expresa Loti:

(...)En este momento tengo una impresión del Japón, bastante encantadora; me siento plenamente dentro de un mundito imaginado, artificial, que conocía ya por las pinturas de las lacas y de las porcelanas. ¡Es exacto! Estas tres mujercitas graciosas, menuditas, con sus ojos cosidos, sus hermosos moños en crenchas anchas, alisadas, y como barnizadas —y este pequeño servicio por tierra<sup>4</sup>-. El paisaje entrevisto por la galería, la pagoda colgada de las nubes y este preciosismo que existe por doquier, hasta en las cosas (...) Evidentemente, así es como debían cantar las artistas que había visto yo pintadas antaño, en vivos y raros colores sobre papel de arroz, semienterrado sus ojillos vagos, en medio de flores demasiado grandes (...) El conjunto de todo esto

4 Se refiere al servicio de vajilla de la merienda.

es refinado –de un refinamiento muy distinto del nuestro, desde luego, que yo no puedo comprender bien a primera vista; pero que, a la larga, acabará quizá, por agradarme (...)»<sup>5</sup>

Al respecto de la belleza femenina, Loti y de Guerville no comparten la misma opinión. Para Loti, la mujer japonesa en general no es de una belleza pura, sino que su atractivo reside en la gracia de sus formas:

(...)os concedo que sois casi lindas, a fuerza de gracia, de manos delicadas, de pies en miniatura; pero sois feas, en suma, y, además, ridículamente chiquitas, con aspecto de muñequito de estante, de tití, de no se qué (...)»<sup>6</sup>

Algunas veces, el escritor dedica a los japoneses algunos calificativos un tanto desafortunados, con ese imperio del colonialista, que, sin embargo, con el toque irónico que caracteriza al escritor, no ofende sino que debe entenderse como la incompreensión hacia un pueblo de una cultura tan diferente.

Amédée Baillot de Guerville<sup>7</sup>, que llega por primera vez a Japón en 1891 como Comisionado Especial de la Exposición de Chicago (Honorary Commissioner for the World's Columbian Exposition to Japan, Corea and China), donde es recibido por el Emperador y su esposa, así como por los personajes más influyentes del país, contrariamente a Loti, intenta conocer y comprender al pueblo japonés. Los meses que de Guerville pasa en Japón los define como encantadores e inolvidables, al vivir con un pueblo tan inteligente, interesante y, en esos momentos, empeñado en la difícil empresa del progreso o modernización.

De Guerville confiesa admirar y estimar a los japoneses por:

(...)su bondad, su dulzura, su educación, su inteligencia siempre viva, su energía, su perseverancia y su coraje indomable(...)»<sup>8</sup>.

*Au Japon*<sup>9</sup> es un alegato a favor de un pueblo merecedor del respeto del mundo que, en su mayoría ignora y desconoce su cultura milenaria, tan rica, a pesar, añade el autor, de los numerosos libros que se han escrito sobre este país

---

5 LOTI, P.(1931): *Madama Crisantemo*, Barcelona, Editorial Cervantes

6 LOTI, P.(1931): *op. cit*

7 Para más información: GUERVILLE, A.B. de (1904): *La lutte contre la tuberculose*. Paris, Alphonse Lemerre; KANE, D. (2005): "Each of Us in His Own Way: Factors Behind Conflicting Accounts of the Massacre at Port Arthur." *Journalism History* 31.1, Spring, pp 23-33

8 GUERVILLE, A.B. de (1904): *Au Japon*, Paris, Alphonse Lemerre, Editeur

9 GUERVILLE, A.B. de (1904): *op. cit*

y sus gentes y que apenas muestran un esbozo de la realidad, quedándose en la superficie, en la anécdota, en lo bonito del cuento.

De Guerville, a través de diferentes historias, ofrece una visión personal considerada por él como la correcta. Sus páginas describen personajes y lugares mediante una narración de lectura fácil, interesante y fresca: las geishas, el cuerpo diplomático, la corte imperial, los niños, Tokyo, Yoshiwara, las mujeres...

El capítulo “Les femmes” está dedicado a la mujer japonesa. A.B. de Guerville se pregunta por qué un pueblo que ha cambiado tanto y se ha adentrado en la vorágine del progreso adoptando una posición tan activa y comprometida sigue considerando a las mujeres como seres inferiores.

La respuesta la recibe de un japonés:

(...)Toca un punto delicado. Nuestras mujeres, sabe, tienen gran libertad (...)

Y, continúa, en su opinión, que es la de todos los japoneses, las mujeres se sienten:

(...)bien tratadas, satisfechas con su estado y su condición, y por consiguiente son felices(...)<sup>10</sup>

De Guerville describe a la japonesa como una esposa modélica que tiene gran cantidad de hijos. La define como inmensamente trabajadora y coqueta.

(...)Y por ser tan coqueta es por lo que la japonesa rechaza la idea de vestirse a la europea. Comprende rápidamente que presentaría un aspecto ridículo, que los trajes de París no concordarían mucho con su género de belleza ni su forma de caminar ni sentarse. Estaría bien para las damas de la corte y de la alta sociedad de Tokio que tienen palacios amueblados realmente, pero no para esas gentiles muñequitas que viven en esas casas de papel y se sientan en el suelo (...)<sup>11</sup>

Y también la considera la mujer más limpia del mundo, a la vez que poco pudorosa a la hora de tener que mostrarse desnuda ante los demás cuando decide tomar uno de esos famosos baños en los que hombres y mujeres comparten el agua en una especie de celebración festiva.

---

10 GUERVILLE, A.B. de (1904): *op. cit*

11 GUERVILLE, A.B. de (1904): *op. cit*

(...) Todos se bañan juntos y entre las juntas de los paneles de papel que conforman los muros y las puertas, los extranjeros curiosos pueden ver escenas extraordinarias. El desnudo no les supone nada y enseñar su cuerpo o una parte de su cuerpo no le parece en absoluto indecente (...)<sup>12</sup>

Tema, por otra parte, del que se hacen eco otros autores occidentales que viajan a Japón. Recuérdese el texto de Kipling, *Viaje al Japón*<sup>13</sup>, donde se narra la escena del baño:

(...)Y a propósito del agua, tengan ustedes la amabilidad de escuchar una historia chocante. Está escrito en todos los libros que los japoneses, si bien son gente limpia, son un tanto relajados en sus costumbres. Se bañan a menudo, despojados de toda clase de ropa y juntos... me disponía a asearme cuando una linda doncella abrió la puerta y me hizo señas de que ella también iba a bañarse, en la profunda bañera japonesa que se hundía a mi lado. Cuando uno va vestido tan solo con la virtud y unas gafas, es difícil dar con la puerta en las narices a una muchacha. Ella se dio cuenta de que yo no me sentía feliz, y se retiró con una risita ahogada mientras yo daba gracias al Cielo, ruborizándome profusamente al mismo tiempo, por haber sido educado en una sociedad que incapacita a un hombre para los baños “à deux” (...)

En cuanto a la belleza, para A.B. de Guerville, la japonesa sufre, a lo largo de su vida, una metamorfosis:

(...)Jovencitas son casi todas guapas, todas gentiles, graciosas, amables, de encantadoras maneras, alegres y animosas, adoran los vestidos, los colores vistosos, la música, el bullicio de la multitud de las fiestas (...) Las japonesas se marchitan rápidamente, y una vez marchitas, son generalmente horribles. Sin embargo, deben tener encantos ocultos, pues miles de bebés adoran a sus abuelas (...)<sup>14</sup>

Precisamente, una de estas graciosas rarezas femeninas protagoniza la novela de Loti, *Madame Chrysanthème*, cuando contrae matrimonio con el escritor. No se trata de amor. El sentimiento no reside en el corazón de ninguno de los dos personajes. Se trata simplemente de un matrimonio temporal, tan frecuentes en aquella época, organizados por *casamenteros* y

---

12 GUERVILLE, A.B. de (1904): *op. cit*

13 KIPLING, R. (2001): *Viaje al Japón*. Barcelona, Editorial Alertes. La edición original se publicó en 1899 con el título: *From Sea to Sea; Letters of Travels*.

14 GUERVILLE, A.B. de (1904): *op. cit*

basados en un acuerdo entre ambas partes. El hombre tiene una mujer que le organiza la casa y le procura diversión, a cambio de una pequeña cantidad de dinero que, mensualmente, paga en una especie de concepto de alquiler.

Loti solicita una esposa japonesa a través del señor Kanguro:

(...) intérprete, lavadero y agente discreto para grandes matrimonios(...)<sup>15</sup>

Este señor Kanguro, el Goro de la ópera de Puccini, también hace acto de presencia en la obra de Enrique Gómez Carrillo, *El Alma Japonesa*<sup>16</sup>. Ese intermediario que conoce a las familias del barrio y entra en las casas sin dificultad. Cuando ha entrado en contacto con ambas partes se encarga de organizar la ceremonia de la entrevista, en la que los novios se conocen y se sella el pacto de la boda.

(...) Mañana mismo, hoy, se harán los preliminares con los padres de esta joven, que viven muy lejos de aquí, en la colina de enfrente, en el arrabal de Diú-djen-dji. Es una señorita muy linda, de unos quince años. Se obtendrá probablemente, por 18 ó 20 duros al mes, a condición de ofrecerle algunos vestidos de buen gusto y de alojarla en una casa agradable y bien situada – lo que un hombre galante, como yo, no puede dejar de hacer (...)<sup>17</sup>

(...) Entra una vieja dama –dos viejas damas-, tres viejas damas, aparecen, una tras otra, con reverencias de resorte que devolvemos bien que mal, dándonos cuenta de nuestra inferioridad en el género. Luego personas de mediana edad –luego jóvenes, una docena, por lo menos: las amigas, las vecinas, todo el barrio. Y toda esta gente, al entrar en mi casa, se confunde en cortesías recíprocas (...)<sup>18</sup>

Loti noveló su experiencia en tal sentido, John Luther Long, aprovechó otra historia similar de la vida real para elaborar su relato<sup>19</sup>, el director teatral

---

15 LOTI, P.(1931): *op. cit*

16 GÓMEZ CARRILLO, E. (1905): *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores

17 LOTI, P.(1931): *op. cit*

18 LOTI, P.(1931): *op. cit*

19 LONG, J.L. (1898, 1903): “Madame Butterfly”, Century,. New Yok. En 1981 se publicó una traducción japonesa: LONG, J.L (1981): Cho-cho-fujin. Isahaya: Nagasaki Wesleyan Junior College.

Belasco<sup>20</sup> adaptó el relato de Long y, finalmente, Puccini lo trasladó a su obra basándose en dichas fuentes.

**PINKERTON**

*(Señalando a la casa)*

Y una casita que ni hecha a propósito

*(Goro sale de la casa seguido por dos sirvientes llevando vasos y botellas que dejan en la terraza. Ellos entran en la casa mientras Goro prepara las bebidas)*

**SHARPLESS**

¿Es suya?

**PINKERTON**

La compré por  
novecientos noventa y nueve años  
con facultad cada mes,  
de rescindir el contrato.  
En este país son así de elásticos,  
en cuanto a casas y contratos.

**SHARPLESS**

Y el hombre experto se aprovecha.

**PINKERTON**

Cierto.<sup>21</sup>

Estos matrimonios temporales tenían la misma duración del permiso del oficial extranjero y se consideraban finalizados cuando éste abandonaba la casa y partía hacia otro lugar. Efectivamente, el contrato de la casa era por novecientos noventa y nueve años, con posibilidad de ser cancelado cada mes.

**PINKERTON**

¿Está todo a punto?

**GORO**

Todo.

**PINKERTON**

¡Eres la joya de los casamenteros!

---

20 BELASCO, D. (1935): *Madame Butterfly (A Tragedy of Japan in One Act)*. Based on John Luther Long's story. New York, Ed. Samuel French.

21 GIACOSA, G. e ILLICA, L. (2002): *Madama Butterfly*. Libreto. Texto: italiano-español. Ed. Fundación del Teatro Lírico: Teatro Real. D.L.



---

*(Goro hace una gran inclinación)*

**GORO**

Aquí vendrán:  
 el oficial del registro, los  
 parientes,  
 vuestro cónsul y la novia.  
 Se firmará el acta  
 y el matrimonio será un hecho.

**PINKERTON**

Si lo vencen prueba suerte otra vez.  
 Sigue sus impulsos allí donde esté.  
 Así pues, me caso al uso japonés, por  
 novecientos noventa y nueve años.  
 Dejando libre la posibilidad  
 de eximirme de ello cada mes.<sup>22</sup>

Y la ceremonia se realizaba dentro de la más absoluta legalidad, hecho que queda igualmente reflejado en la ópera:

*(Butterfly se detiene, como asustada de ser escuchada por sus parientes. Goro mueve hacia atrás el panel de la habitación en la cual todo está preparado para la boda. Sharpless y los oficiales están dentro. Butterfly y los parientes se arrodillan ante ellos. Pinkerton se sitúa a su lado)*

**GORO**

¡Silencio todos!

**COMISARIO**

*(Leyendo)*

Se concede al llamado  
 Benjamín Franklin Pinkerton,  
 lugarteniente de la cañonera Lincoln,  
 de la marina de los Estados Unidos  
 de América del Norte  
 y a la señorita Butterfly,  
 del barrio de Omara, Nagasaki,  
 unirse en matrimonio,  
 por su propia voluntad, el primero,  
 y ella por consentimiento  
 de los parientes, aquí llamados...

*(Da los papeles para que los firmen)*

---

22 GIACOSA, G. e ILLICA, L. (2002): *op. cit*

...como testigos del acto.

**GORO**

*(Ceremoniosamente)*

El novio.

*(Pinkerton firma)*

Después la novia.

*(Butterfly firma)*

Y ya está todo concluido.

*(Las amigas se acercan con grandes saludos para felicitar a Butterfly)*<sup>23</sup>

La protagonista de Loti, su esposa durante su estancia en Nagasaki, es una joven alegre, risueña, dispuesta para la casa y extrañamente bella.

(...)ojos con largas pestañas, un poco encogidos, pero que parecerían bien en todos los países del Mundo: casi una expresión; casi un pensamiento. Un tinte cobrizo en sus redondas mejillas; recta la nariz; la boca ligeramente carnosa, pero bien modelada, con comisuras muy bonitas<sup>24</sup>.

Como las demás muchachas que se acogían a este tipo de matrimonios, Chrysanthème pertenece a una familia de escasos recursos. Con sus peculiares costumbres, que a veces detalla Loti no sin cierta ironía y jocosidad, ofrece a Occidente una vida idílica y sin problemas. En poco tiempo, la sociedad occidental quiere conocer a Chrysanthème. Todos desean oírla cantar y escuchar el delicioso sonido que producen sus finos y diestros dedos cuando pellizcan las cuerdas de la guitarra<sup>25</sup>.

(...)Al principio escuchaba yo con gusto la guitarra de Crisantemo; ahora es su canto lo que comienza a agradarme también. Nada del modo teatral ni de la gruesa voz fingida de las virtuosas; por el contrario, sus notas, siempre muy agudas, son dulces, delicadas, quejumbrosas(...)<sup>26</sup>

---

23 GIACOSA, G. e ILLICA, L. (2002): *op. cit*

24 LOTI, P.(1931): *Madama Crisantemo*. Barcelona, Editorial Cervantes

25 Se refiere al shamisen.

26 LOTI, P.: *op. cit*

Todos quieren verla bailar con esos airosos gestos o preparar la extraña pipa japonesa de plata. Todos creen verla en esas estampas japonesas que invaden Europa o en las figuras que decoran las tazas de porcelana donde saborean el te.

(...)Esta menuda Crisantemo,... como silueta, la ha visto ya todo el mundo por doquier. Cualquiera ha contemplado una de esas pinturas en porcelana o en seda, que llenan los bazares actualmente(...)27

Todos aquellos que desembarcan en Nagasaki llevan bajo el brazo la novela de Loti y están dispuestos a pagar para que se la presenten. Cualquier artista novel que comienza su andadura por los escenarios querría disfrutar de la fama que en su día adquirió Chrysanthème, popularidad a la que hace referencia A.B. de Guerville en *Au Japon*.

El capítulo “La vraie Madame Chrysanthème”, por cierto dedicado a Loti, narra la historia de un inglés que coincide con de Guerville cuando ambos se encuentran a bordo de un barco que acaba de zarpar de Nagasaki. En su conversación califica a Pierre Loti de impostor.

Se trata de un jovencito, lord A., que tras releer la *Madame Chrysanthème* de Loti durante el trayecto de Shang-Hai a Nagasaki, ansía poder entrevistarse con la muchacha que había compartido su vida con el escritor francés. Anhela conocer las impresiones de Chrysanthème acerca del que fue su marido extranjero.

Llegado a Nagasaki contrata al mejor guía, quien niega conocer a la mujer:

(...)”Né, né”, y acabo por comprender que Madame Chrysanthème ha sido hasta tal punto importunada por los turistas de todos los países, deseosos de verla, que se ha refugiado en el campo, volviéndose muy difícil, casi imposible encontrarla (...)28

No obstante, por mediación de diferentes personas, pagando cierta cantidad de dinero<sup>29</sup>, finalmente podrá ver satisfecha su petición. Mientras se llevan a cabo las diligencias oportunas, el inglés acude a comer a casa del cónsul, quien le invita a pasar, a la hora del postre, a casa de unos colegas suyos.

---

27 LOTI, P.: *op. cit*

28 GUERVILLE, A.B. de (1904): *op. cit*

29 Cincuenta dólares

(...)Contesto que iré con placer, pero solamente una media hora, estando obligado a volver al hotel, donde esperaré enterarme que Madame Chrysanthème consentía en recibirme(...)<sup>30</sup>

Cuando lord A. se despide, conocida la causa del abandono de la reunión, ocurre algo insospechado.

(...)pronunciadas estas palabras<sup>31</sup>, todas esas gentes sueltan una carcajada tan formidable que toda la casa temblaba. Tenían lágrimas en los ojos y se retorcían de risa en sus sillas, como si tuvieran ataques de epilepsia(...)<sup>32</sup>

Lógicamente, la reacción de los allí congregados provoca en el joven, primeramente estupor y a continuación furia, hasta que descubre el motivo.

(...)aunque haya en Nagasaki cientos de Chrysanthèmes –ese nombre es bastante común- esa que usted busca, esa de Loti, no existe más que en el cerebro del encantador escritor(...) es nuestra vida, más o menos, la que Loti ha visto, pero no vivido. La casa, hay cantidad parecidas en la colina; él la miraba y la describía desde el navío en el que servía –matrimonio, esposa, casa, todo fruto de su imaginación (...) desde hace algunos años, una ocupación muy lucrativa para los guías de Nagasaki. Cuando se dieron cuenta de que todos esos extranjeros que desembarcaban con la novela de Loti en la mano, dispuestos a pagar por tener el honor de encontrar a su heroína, no rehúsan el dinero. Todos los guías, como el suyo, están dispuestos a hacerla aparecer por algunos dólares; siempre es la verdadera Chrysanthème, pero nunca es la misma (...)<sup>33</sup>

Finalizada la historia, el joven inglés se acurruca en la silla, echa dos o tres bocanadas de humo de su puro y, con aire satisfecho, añade:

¡Ese Loti! but I found him out-what a fraud!<sup>34</sup>

La boda de Loti con Chrysanthème fue algo fugaz, duró un verano, el tiempo que el oficial permaneció en Nagasaki. No obstante, el evento ha quedado recogido en biografías del escritor. También se han conservado

---

30 GUERVILLE, A.B. de (1904): *op. cit*

31 El cónsul le excusa argumentando que tiene una cita con Madame Chrysanthème

32 GUERVILLE, A.B. de (1904): *op. cit*

33 GUERVILLE, A.B. de (1904): *op. cit*

34 GUERVILLE, A.B. de (1904): *op. cit*

fotografías de Pierre Loti junto a Chrysanthème e incluso él mismo, al comienzo de la novela, en la dedicatoria que ofrece a la Duquesa de Richelieu, confirma que *Madame Chrysanthème* es:

(...)el diario de un verano de mi vida, en el que no he alterado nada, ni aún las fechas, pues opino que cuando se arregla las cosas, siempre se las desarregla en alto grado. Por más que el papel principal sea, aparentemente, el de madama Crisantemo, lo más cierto es que los principales personajes somos Yo, el Japón y el Efecto que este país me ha producido.

¿Recordáis una fotografía –bastante cómica, por cierto– en la que aparecíamos el gran Ivo, una japonesa y yo, alineados en una misma cartulina, según las indicaciones de un artista de Nagasaki? Cuando os aseguré que la personilla tan cuidadosamente peinada que figuraba entre nosotros dos, era una de mis vecinas, os sonreísteis. Dignaos aceptar mi libro con la misma sonrisa indulgente, sin buscar en él ningún alcance moral peligroso o bueno –como recibiríais un gracioso jarroncito, un monstruoso muñequillo de marfil, un absurdo juguete cualquiera, arrancado para vos de esta sorprendente patria de todas las extravagancias (...)<sup>35</sup>

En el mismo prólogo, Loti comenta su intención de casarse en cuanto el barco llegue a puerto:

(...)A la mañana siguiente debíamos desembarcar; esta esperanza nos encantaba y forjábamos mil proyectos.

Yo -le decía-, en cuanto llegue, me caso... (...) Si...; con una mujercita de piel amarilla de pelo negro, de ojos de gata. La escogeré bonita. No habrá de ser más alta que una muñeca (...) Por hastío, por soledad, poco a poco, había acabado por imaginar y por desear este casamiento (...)<sup>36</sup>

Entonces, por qué ese interés en negar la existencia de la japonesa. Probablemente, y haciendo uso de las propias palabras de Loti, la razón se encuentre en ese “Efecto” que produce Japón; con esas extrañas costumbres incomprensibles por los occidentales que llegan sin conocer su cultura y que se instalan formando parte de una sociedad desconocida.

Sería precisamente el reflejo de ese “Efecto”, manifestado en el libro de Loti, con esas maravillosas descripciones de lugares y personajes que, en 1889, repetiría en *Japoneries d'automne*<sup>37</sup>, el que formó una imagen idílica del Japón y

---

35 LOTI, P.: *op. cit*

36 LOTI, P.: *op. cit*

37 LOTI, P.: *El Japón*, Barcelona, Editorial Cervantes

sus gentes, provocando cierta fiebre por este país que comenzó a ser visitado por personas de diferentes partes del mundo y condiciones. Algunos llegaban por asuntos de trabajo, otros con ánimo de conocer Japón y después escribir sus impresiones, otros simplemente querían vivir una aventura, quizá como la que en su día vivió el escritor francés.

Al igual que hoy en día, esas masas de turistas que viajan a Egipto y visitan Assuán, se acercan al famoso Hotel Old Cataract, que todavía conserva el encanto de primeros del siglo XX y compran la novela de Agatha Christie, *Muerte en el Nilo*<sup>38</sup>, los viajeros que llegaban a Nagasaki incluían en su tour turístico conocer a la protagonista de la obra de Loti. De ello supieron aprovecharse los guías, explotando la fama del personaje, buscando diferentes Chrysanthèmes que hicieran las veces de aquella que lo fue, sacando provecho de la situación y cobrando dinero a sus clientes “por los trámites”; cantidades que variaban en función de los medios e importancia de la persona.

Esta situación y las numerosas Chrysanthèmes que surgieron, anulaban la existencia de la verdadera, de la misma manera que aquellos ropajes, peinados y caras empolvadas igualaban a sus dueñas y les proporcionaban una imagen única y común.

Chrysanthème se convirtió en una leyenda y traspasó la línea que separa la realidad del mito. Un día, Chrysanthème fue Nagasaki, al poco fue Japón, al igual que años más tarde, Butterfly, la heroína de la ópera de Puccini se convertiría en la imagen del País del Sol Naciente.

---

38 Agatha Christie se alojó en dicho hotel. Parece ser que aquí escribió la novela *Muerte en el Nilo* y, posteriormente, sería en este lugar donde se rodaría la película del mismo título, basada en la novela de la escritora inglesa.



(fig.1)

Pierre Loti el día de su nombramiento en la Academia francesa, 1892



(fig.2)

Dibujo de A.B. de Guerville como corresponsal en la Guerra de China, 1894



(fig. 3)



(fig.4)



(fig.5)



(fig.6)

(fig.3) Chrysanthème, Nagasaki 1885. Reproducida en *Pierre Loti, l'incompris*, Paris, Presses de la Renaissance, 1986

(fig.4) Retrato de Giacomo Puccini, autor de *Madama Butterfly*

(fig.5) Cartulina de la serie *Madama Butterfly*: La boda. Ricordi

(fig.6) Cartulina de la serie *Madama Butterfly*: Butterfly y Pinkerton en la casita. Ricordi



CAPÍTULO 17. NOTAS SOBRE ARQUITECTURA Y RETABLOS EN  
LAS IGLESIAS DE LOS ARRABALES DE MANILA EN 1782

Pedro Luengo Gutiérrez  
Becario FPU. Universidad de Sevilla

RESUMEN

El cinturón de arrabales de Manila sufrió un amplio desarrollo arquitectónico, urbanístico y artístico durante el siglo XVIII. Su población mayoritariamente sangley era a su vez una feligresía muy distinta a la de Intramuros, pues necesitaba de un adoctrinamiento específico. Las obras artísticas, dirigidas en su mayoría por maestros orientales, eran sufragadas por esta población, lo que implica un gran interés para la comprensión de la aceptación de otras manifestaciones en la comunidad china en Filipinas. Para su estudio se ha utilizado fundamentalmente la documentación conservada en el Archivo General de Indias, especialmente la visita pastoral de 1782.

La arquitectura filipina ha sido abordada desde distintas perspectivas a lo largo del último lustro<sup>1</sup>. Seguramente la que más predicamento ha tenido ha sido la centrada en los procesos constructivos como parte de la historia del desarrollo de Manila. Los análisis formales, mucho menos comunes, también han abierto nuevas vías de interpretación del patrimonio del archipiélago, llegando incluso más recientemente al estudio de las fachadas de los templos filipinos. A pesar de todo esto, sigue siendo necesario observar estos edificios, particularmente los religiosos por ser los mejor conservados hoy, desde otras perspectivas.

La propia documentación de archivo aporta muchas noticias de los aspectos de esta arquitectura que resultaban extraños a los recién llegados.

---

<sup>1</sup> Deben destacarse los siguientes estudios que marcan las distintas tendencias historiográficas sobre el mundo filipino: Tiongson, Nicanor G. et al.(1998). *Igkas Arte. The Philippine Arts during the Spanish Period*. Manila: CCP-AECL. Alarcón, Norma I (1991). *Philippine architecture during the pre-Spanish and the Spanish period*. Manila: University of Santo Tomas. Coseteng, Alicia M. L. (1972): *Spanish churches of the Philippines*. Manila: UNESCO. Díaz Trechuelo Spínola, M<sup>a</sup> Lourdes (1959): *Arquitectura española en Filipinas, 1565-1800*. Sevilla: EEHA. Galende, Pedro G. y Trota José, Regalado(2000): *San Agustín Art & History. 1571-2000*. Hong Kong. Galende, Pedro G. (1987): *Angels in stone. Architecture of Augustinian Churches in the Philippines*. Manila, G.A. Formoso Publishing. (2008) -*Philippine Church Façades*. Manila, San Agustín Museum. Javellana, René B. (1991): *Wood & Stone for God's greater glory. Jesuit art & architecture in the Philippines*. Quezon City, Ateneo de Manila University Press. Merino, Luis (1987): *Arquitectura y urbanismo en el siglo XIX: Introducción general y monografías*. Manila, Centro Cultural de España-The Intramuros Administration. Morales, Alfredo J. (dir.) (2003): Catálogo de la exposición *Filipinas, puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. Madrid, SEACEX. Zaragoza, Ramón María: (1990) *Old Manila*. Oxford University Press. Singapore.

Quizás sorprendentemente *a priori*, no se habla de elementos decorativos, ni del uso de una u otra forma constructiva; lo que llamaba poderosamente la atención de los españoles recién llegados con cierta formación arquitectónica, eran las proporciones de los templos. Este interés no era positivo ni mucho menos, considerándose un fallo de diseño inadecuado, ya que contravenía claramente las reglas de la arquitectura del momento. El caso estudiado más recientemente en este particular ha sido la iglesia de Tondo, que corresponde con los modelos criticados por los profesionales recién llegados. El problema de las proporciones eclesiásticas filipinas merece en sí un estudio en profundidad que aborde las distintas causas que pudieron generar esas formas. Una de las consecuencias directas más claras es la creación de un espacio distinto al que se creaba en el resto de las iglesias de los territorios hispánicos. En ese sentido esta aportación se centrará exclusivamente en los templos del cinturón de arrabales que rodeaba Intramuros. Más concretamente, se observarán las iglesias de Quiapo, Santa Cruz, Tondo, Santos Reyes, Binondo, Ermita y Malate; todas ellas sustancialmente modificadas durante los siglos XIX y XX, por lo que lo conservado hoy no es en la mayoría de los casos determinante para el análisis que se presenta. En estos barrios, la menor presencia poblacional española, podría permitir una mayor aceptación de modelos tanto sangleyes como filipinos.

A partir de este punto se observarán los distintos aspectos recogidos de la información de los inventarios realizados durante la visita pastoral de 1782, pudieron influir en el espacio resultante del templo. En primer lugar se abordarán los problemas de proporciones en planta en el conjunto de las iglesias mencionadas. Por orden de importancia, sería tras la planta el mobiliario el encargado de configurar espacialmente estas iglesias, gracias a retablos, púlpitos, bancos o confesionarios. Por último deben destacarse otras manifestaciones artísticas como la pintura, que definirían definitivamente el interior de estos edificios. La mayoría de los templos del cinturón de arrabales de Manila compartían unas proporciones muy similares donde el sentido longitudinal, unido a una escasa altura y a cierta estrechez de la nave, definía un espacio característico<sup>2</sup>. Estas plantas, tan reprimidas como difundidas por el resto del archipiélago, podrían dificultar *a priori* la instalación del mobiliario barroco que inundaba las iglesias hispánicas en ese momento. Igualmente, el abigarramiento que se produciría parecía no coincidir con el sentido de vacío propio de la religiosidad oriental, más concretamente budista. De hecho, como ya señaló Javellana, el archipiélago apenas contaba con centros de producción de retablos, y el resto de misiones solía depender de las obras de Manila<sup>3</sup>. Los jesuitas, y seguramente alguna orden más, encargaban desde la Provincia este tipo de mobiliario que era enviado más tarde a las iglesias de Samar y Mindanao

---

2 Las medidas fueron publicadas por Díaz Trechuelo (1959), aunque no fueron analizadas.

3 Javellana, René B. : (1991) op. Cit.

–para el caso de la Compañía-. Esto significó que en un primer momento, la mayoría de estos templos fueron muy pobres, lo que hizo posible que un centro como Manila se desarrollara y evolucionara con cierta rapidez. Estas novedades se hacían sentir también en el resto de fundaciones vecinas a los barrios de producción, que iban renovando el mobiliario con cierta asiduidad. Así al menos se desprende de la documentación generada en las visitas de 1782 a los barrios periféricos de Manila, lo que servirá para analizarlas a continuación.

El templo de Quiapo tenía unas dimensiones extrañas dignas de un ligero análisis. Según las visitas realizadas en 1778, era especialmente largo, y muy bajo y estrecho -43 x 11 x 10 metros<sup>4</sup>. También contaba con un retablo de importantes dimensiones en su presbiterio<sup>5</sup>. La estructura subía hasta la barandilla de la bóveda, lo que recuerda descripciones de otros retablos de este momento en Nueva España y Sevilla<sup>6</sup>. Incorporaba escultura y pintura, así como relieves de una forma particular<sup>7</sup>. La calle central, a través de sus tres cuerpos y el remate, estaba realizada en escultura de bulto redondo, mientras que las calles laterales estaban formadas por lienzos<sup>8</sup>. Además, en el mismo presbiterio, como continuación del retablo mayor, se encontraban dos cuadros de madera que podrían interpretarse como relieves, creando una continuidad en la estructura que cubría los muros propios del presbiterio. Se conservaban igualmente un buen número de retablos y muchos cuadros al óleo, ya que además del retablo mayor, a lo largo de la iglesia se encontraban los dos correspondientes a las colaterales, el de la cofradía de Jesús Nazareno, y el de

---

4 Más concretamente se dicen casi 24 brazas de largo, siete y media de ancho y seis de alto. En la visita de 1782 solo se modifica la longitud que se alarga hasta las 26 brazas. AGI, FILIPINAS, 652.

5 Sobre esta iglesia debe destacarse el trabajo de Zialcita, Fernando (ed.): (2006) Quiapo, heart of Manila. Manila: Cultural Heritage Studies Program, Dept. of Sociology and Anthropology, Ateneo de Manila University; por lo que no merece detenerse especialmente. Del aspecto exterior se conserva una vista aérea ya citada por Díaz Trechuelo con la actual signatura AGI, MP\_FILIPINAS, 31. En ella puede observarse las iglesias de Santa Cruz, San Sebastián y Quiapo.

6 Parece relacionado con la obra de Jerónimo Balbás, tanto en el retablo de la iglesia del Sagrario de Sevilla, como con sus obras mexicanas.

7 El número de pinturas señaladas en los inventarios es bajo en todos los casos. Esto no debe extrañar en un territorio como Filipinas. Las dificultades para conservar el lienzo son importantes incluso hoy. La humedad, el anay, los cambios térmicos, etc., fueron impedimentos claros para fomentar su desarrollo. La pintura sobre madera, ha llegado con menos problemas hasta hoy, pero tampoco supuso una manifestación especialmente común. Si además se recuerda que lo normal era conservarlos bien en dependencias conventuales, bien en la sacristía, el número que debía quedar para el templo era insignificante, cuando no nulo.

8 En el primer cuerpo representaban entre ambos el Bautismo de Cristo. En el segundo los temas eran la Degollación del Bautista y la Presentación de San Juan a Herodes. Los ubicados en el presbiterio eran relieves de la Virgen del Pilar y de la de Aránzazu.

San Roque<sup>9</sup>. De aquel se sabe que era de “baticulín con sus columnas, correspondientes llanos, y solo dorados de oro los copetes, cuya altitud toca hasta el zaquizamí”<sup>10</sup>.

La iglesia de Santa Cruz tenía tres naves articuladas por columnas. Las proporciones citadas en la visita de 1778 son comunes -55 x 22m.-, aumentando en la visita de 1783 -68,5 x 33m.-. De una u otra forma, hubiera o no una reforma, las proporciones no son marcadamente longitudinales para una iglesia de una nave, aunque quizás sí para una de tres. Al parecer en 1778, contaba con un total de siete retablos, tres con “hechura antigua de columnaje y pinturas” y otros cuatro nuevos. Además debe señalarse que el templo había sido casa jesuítica hasta su expulsión, muy reciente aún cuando se realizó la visita. El retablo mayor, que parece ser respondía a la “hechura antigua”, tenía cuatro cuerpos y combinaba la escultura con la pintura sobre óleo. En una colateral se sucedían tres retablos más, dedicados así mismo a San Estanislao de Kostka, San Francisco Javier –devociones claramente jesuíticas-, y Nuestra Señora del Rosario<sup>11</sup>. En el lado contrario se encontraban los retablos consagrados a San Ignacio de Loyola, el Divino Crucifijo y la Santísima Trinidad representada sobre óleo, lo que podría adscribirlo a modelos retablísticos más antiguos<sup>12</sup>. Como puede observarse, no se dedica ni una sola capilla de seguro origen jesuita a devoción mariana alguna, lo que no es común

---

9 Según el documento, en las colaterales había dos retablos, cada uno con dos nichos, que albergaban imágenes de bulto de san Juan Bautista, santa Clara, san José y san Roque. Igualmente, en el retablo de este último se ubicaba una escena de la Trinidad de bulto, incluidos los ángeles que apartaban la cortina que cubría la escena. Por último se remataba con dos lienzos de San Francisco de Asís y Santa Teresa de Jesús. Ninguno de ellos correspondía por tanto con el del Nazareno. En 1767 el obispo Basilio de Santa Justa y Rufina obliga a la hermandad a trasladarse a Quiapo. Seguramente se trataba de la Cofradía de Nazarenos que se encontraba en el convento agustino recoleto que se había fundado Intramuros en fecha tan temprana como 1608, como se ha documentado recientemente y no en 1650 como dicen otros autores. La radicada en Cavite tiene fecha de 1609. Luengo Gutiérrez, Pedro (2008): *Arquitectura conventual en Manila, 1571-1645*. Trabajo inédito.

10 La descripción continúa: “La imagen del primer cuerpo del nicho principal, el señor con la cruz a cuestras; en la derecha el Ecce Homo, y en la izquierda De la columna; el segundo cuerpo en el medio la crucifixión en el lado derecho la Oración del Huerto y en el izquierdo el Prendimiento”. F. 5v.

11 La canonización de San Estanislao se produjo en 1726, mientras que san Luis Gonzaga hubo de esperar un año más. En principio podría considerarse una fecha de referencia para la datación de las piezas, aunque es sabido que muchas devociones recibían culto mucho antes de su confirmación canónica, como es el caso de los propios mártires jesuitas del Japón.

Este es el orden que facilita el documento aunque parece extraño que la capilla del crucero correspondiera al retablo de San Estanislao cuando es característico que frente a la del fundador de la Compañía se ubicara el del apóstol de las Indias, que aparece en la relación en la capilla siguiente. De esta forma además se encuentra en la iglesia romana del Gesù.

12 Seguramente este último dedicado a la Trinidad sea el menos relacionado a las devociones más típicamente jesuíticas, por lo que puede considerarse su colocación posterior a la expulsión de la Compañía.

en las iglesias de la Compañía<sup>13</sup>. Además de este número de retablos, es aún más sorprendente la cantidad de cuadros, tanto lienzos como probables relieves, que se conservaban en la iglesia y su sacristía, mayoritariamente obras relacionadas con las devociones de la Compañía<sup>14</sup>. De todas formas, esta cantidad de retablos y cuadros no debió tener el mismo efecto espacial que en el resto de edificios que se tratarán más adelante, ya que las tres naves, aunque estrechas, permitían otra configuración.

La situada en el barrio de Tondo ha sido objeto de estudio en una reciente publicación donde se abordan las obras de 1727 y las noticias facilitadas por la citada descripción de 1782<sup>15</sup>. Según el visitador el cuerpo de la iglesia que debía ser de tres naves tenía un largo de algo menos de 76 metros, y un ancho de algo más de 13 metros<sup>16</sup>. La altura, se entiende de la nave central, superaba los 8 metros. De nuevo la planta era pronunciadamente alargada y estrecha, lo que unido a la altura debía focalizar la atención en el altar mayor. En cuanto a mobiliario es una de las menos conocida de todas, ya que solo se sabe que contaba con el retablo mayor, junto a otros cuatro de menor tamaño de los que no se tienen noticias, además del púlpito. El número no está acorde con la longitud del templo, lo que correspondería a lo citado para las iglesias anteriores. Esto se ratifica cuando se recuerda que según la documentación de las obras de 1727, solo habría tres. Los cuadros, que según la terminología utilizada en el documento pueden tratarse tanto de lienzos como de relieves, al parecer, se situaban exclusivamente entre la sacristía y el camarín del Santo Niño, aunque no reciben mucha atención en el documento.

Los Santos Reyes del Parián es un edificio poco estudiado debido a la escasez de documentación que sobre el mismo se conserva. A finales del siglo XVIII tenía unas dimensiones de 45 x 10 metros, siendo una obra realizada completamente de cal y canto<sup>17</sup>. Afortunadamente la descripción de su interior es bastante pormenorizada. Se dice que “está muy bien adornada”, por lo que debe pensarse que el párroco no veía la necesidad de ampliar su mobiliario de forma relevante en un barrio de especial significación sangley. El retablo mayor era completamente de talla, a diferencia de algunos otros ya mencionados que

---

13 La devoción a la Virgen del Rosario debió ser incorporada una vez el templo dejó de depender de los jesuitas.

14 Se citan San Estanislao de Kostka, San Ignacio de Loyola en dos ocasiones, san Luis Gonzaga, etc.

15 Luengo Gutiérrez, Pedro. “Noticias sobre obras en la iglesia de Tondo en el siglo XVIII”. *Laboratorio de Arte*. –en prensa-

16 “tiene de largo desde la Puerta mayor, hasta el Altar maior quarenta y cinco brazas, y media, de ancho ocho brazas, y de alto cinco brazas”.

17 Veinte siete brazas de largo, [...] seis brazas y dos tercios de ancho, tiene la cruzada onze brazas y media. El altar de la iglesia es de ocho brazas y dos tercios”. Tenía además una capilla dedicada a Nuestra Señora de la Consolación que seguramente formaba un cuerpo independiente. AGI, FILIPINAS, 652. F.33v.

incorporaban pinturas<sup>18</sup>. Además, en la misma capilla mayor se encontraban tres cuadros dorados, seguramente relieves. En las capillas del crucero también se conservaban dos retablos respectivamente, uno con un lienzo en el nicho central dedicado al Cristo del Valle, y otro completamente dorado de la Virgen del Rosario<sup>19</sup>. Los tres contaban con sendos tabernáculos en el centro, suponiendo gran parte del interés artístico y devocional de la estructura. Por ejemplo, en el de la advocación mariana se ubicaba una “urna dorada y de cristal” que albergaba “la lámina de plata de Nuestra Señora de Biglangaua”<sup>20</sup>. La “capilla suntuosa” de la Virgen de Consolación contaba con tres altares todos ellos de talla y dorados, a los que habría que sumar algunos cuadros de gran tamaño. En el lado contrario a esta capilla se encontraba el retablo, igualmente dorado, de Santo Domingo, en el que se destaca la imagen y ajuar de la imagen del fundador. Por último en el cuerpo de la iglesia se localizaban un total de once cuadros, con casi total seguridad en su mayoría relieves, a los que habría que sumar el conjunto de las estaciones del Viacrucis. De todos ellos debe destacarse, en primer lugar, el de San Vicente Ferrer, ubicado sobre el púlpito, ya que incorporaba una vidriera. Probablemente se trate de un transparente, del que desgraciadamente no se tienen más noticias<sup>21</sup>. Para terminar con el mobiliario del interior se podían encontrar además dos órdenes de bancos y cuatro confesionarios. Con todo esto, y recordando la característica estrechez del edificio, parece importante subrayar la acumulación de decoración que albergaba su interior. Los sangleyes que formaban parte de la parroquia debieron aclimatarse a esta nueva configuración, tan distinta a la que conocían de sus orígenes continentales.

Binondo contaba con ocho retablos todos con trazas modernas, con escultura y dorados<sup>22</sup>. En primer lugar, hay que destacar que esta afirmación complementa a la realizada en la descripción de Santa Cruz, en donde se describía someramente qué caracterizaba a la hechura antigua. Al parecer, los “columnajes y pinturas” estaban siendo sustituidos en la década de los setenta por la escultura y el dorado. Esto explicaría algunas afirmaciones en otras

---

18 La descripción del mismo en la citada visita dice: El primer nicho es la Adoración de los Santos Reyes. La segunda de santa Catharina virgen, y mártir. El tercero de San Gerónimo= Itt. En la capilla maior está un quadro dorado de Nra. Señora del mar, y en las dos partes del arco toral están dos quadros dorados de santo Domingo Soriano y san Jacinto”. F. 37v.

19 La devoción a la Virgen del Rosario además de estar justificada en un convento dominico como este, es muy común en el archipiélago debido a su carácter de protectora del Galeón.

20 Se ha localizado una zona cercana a Manila con este nombre, pero no da más noticias acerca de esta devoción. Igualmente se conoce una estampa filipina realizada probablemente en el siglo XVIII.

21 Además, a los pies del templo se ubicaban dos cuadros “muy grandes” representando el Bautismo de Cristo y el Juicio Final; además, en el coro se dice había “cuatro cuadros grandes para adorno”, así como varios bancos, tres facistolos, un órgano, dos apas, un violón y dos violines.

22 AGI, FILIPINAS, 652. F. 58r.

visitas, como la de los Santos Reyes, en la que del retablo principal se afirma casi exclusivamente que era completamente de talla, adscribiéndose así a las nuevas prácticas. Además, se sabe que Binondo estaba recién finalizada cuando se llevó a cabo la visita, por lo que puede afirmarse que los talleres de la capital, seguramente localizados en estos barrios periféricos, las nuevas hechuras de retablos acaban de ser puestas en práctica, dejando de lado el modelo que sería característico seguramente durante gran parte de las décadas centrales del siglo XVIII<sup>23</sup>. Para finalizar esta primera aproximación a la producción retablística filipina debe citarse el que aparece en el famoso grabado de Larueano Atlas reproduciendo el que albergaba a la Virgen de La Naval en el convento dominico de Intramuros<sup>24</sup>. En él se muestra claramente que el estípite había sido asumido en las islas a mediados del siglo XVIII, pudiendo corresponder esta hechura a la citada como antigua. A todo esto habría que añadir, que los ocho retablos debían repartirse en el escaso espacio de una iglesia de proporciones típicamente filipinas. Sus dimensiones subrayaban igualmente el carácter longitudinal -62 x 12,5 x 15m-<sup>25</sup>. De hecho se sabe que tenía una sola nave muy pequeña con tres puertas, completamente pintada de blanco “con los remates esmaltados de grana, azul y amarillo según arte”<sup>26</sup>. El retablo mayor tenía cinco cuerpos, siendo por tanto el de mayor envergadura conocido hasta el momento en la zona. En las capillas laterales se levantaban un retablo de dos cuerpos dedicado al Santo Cristo de Longos, que aún recibe culto a los pies del templo actual<sup>27</sup>. Esta estructura se organizaba alrededor de un nicho con puertas de vidrio para el Crucificado, flanqueado en las correspondientes calles laterales por dos santos trinitarios, san Juan de Mata y san Félix de Valois<sup>28</sup>. En

23 La iglesia de reedificó en 1781 bajo dirección del maestro “Don Domingo González de la Cruz, mestizo de sangley del pueblo de Binondoc”, con “admiración de los mas diestros en el arte de Arquitectura”. De este autor se conocen otras obras así como proyectos tales como el realizado para el convento de Santa Rosa de Lima, nunca llevado a la práctica. En todos ellos destaca, además de las citadas proporciones, una especial atención por la luminosidad de la que tanto carecían otros edificios religiosos filipinos.

24 Véase la figura 2.

25 Según la visita que se está utilizando de largo tenía 37 brazas, de ancho siete y media y de alto nueve. Tras una reforma llevada a cabo por el sangley Domingo de la Cruz González, se recorta el largo a 30,5, lo que no debe extrañar cuando la intervención se realizó fundamentalmente en la zona del crucero.

26 Díaz Arenas, Rafael (1850): *Memorias históricas y estadísticas*. Manila, Imprenta del Diario de Manila.

27 Según la leyenda, la imagen del crucificado fue encontrada por un chino mudo de nacimiento en el antiguo barrio de Longos, dentro de Binondo. Milagrosamente volvió a hablar y el párroco del Hospital de San Gabriel le incorporó la cruz a la imagen. A partir de este hecho, el crucifijo recibió culto, especialmente de la población china, en el propio hospital, pasando tras su destrucción en 1883 a la iglesia de Binondo. No se puede asegurar que el citado en el inventario se trate del original, aunque sí demuestra que la devoción en este templo venía de mucho antes.

28 No se tiene conocimiento de la presencia de la orden trinitaria en el archipiélago, aunque sí se sabe que alguno de los obispos contemporáneos perteneció a la orden, tal es el caso de fray Juan

la otra nave se levantaba un retablo a San Vicente Ferrer, escultura de madera con todo el ajuar de plata y las manos y el rostro de marfil. Frente a éste se encontraba el dedicado a Jesús Nazareno, devoción característica de Quiapo, pero que debió tener importante repercusión en los barrios sangleyes vecinos. Otro retablo colateral estaba dedicado a Nuestra Señora de Soterraña de Nieva, devoción desarrollada por Antonio Tuazon<sup>29</sup>. Este coronel de mestizos del Regimiento del Real Príncipe, fue el promotor del beaterio de Santa Rosa de Lima para chinas mestizas, publicando en 1781 una novena en honor a la devoción segoviana. Por último, cabe destacar el retablo de San Juan Nepomuceno, costeadó por Luis Ignacio del Corro e Ignacio de Salamanca, chantre de la Catedral, así como la existencia de dos pinturas de seis palmos de largo, una del gobernador Dasmariñas y otra del obispo Arechederra, que se situaban a los pies del templo en una ubicación poco común<sup>30</sup>.

Malate, y como se verá más adelante Ermita, no cumplen las coordenadas marcadas por sus predecesoras. Aunque sí están realizadas siguiendo las mismas proporciones, ninguna de ellas llegó a los niveles patrimoniales de las anteriores. Las dimensiones de la primera eran 45 metros de largo por 10 de ancho y 8,5 de alto hasta la cornisa. Como es evidente, vuelve a repetirse la tendencia al cuadrado en lo que a ancho por alto se refiere, cuadruplicando la longitud el ancho. En este espacio se conservaban un total de tres retablos de los que no se tienen más noticias. Por otra parte, la iglesia de Ermita es sin duda una de las más pobres patrimonialmente de todas las tratadas en este trabajo, siguiendo la tendencia marcada por Malate<sup>31</sup>. Tenía más de cincuenta metros de largo frente a solo quince de ancho, y sobre todo lo más destacable, según el documento, poco más de seis de alto. Esto hace de

---

Ángel Rodríguez, que ostentó la mitra manileña entre 1731 y 1742. Aunque los retablos de Binondo eran nuevos, no sería extraño que parte del mobiliario fuera reutilizado de empresas anteriores.

29 Efectivamente la citada devoción se originó en el Monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia), pero era más conocida como protectora de truenos, relámpagos y otras calamidades naturales. En lo referente a Antonio Tuazon, o Tuason, es el patriarca donde da comienzo una influyente familia filipina que llega hasta el siglo XX.

30 Luis Ignacio del Corro era mediorracionero de la catedral en 1789, lo que explica que no se diga su cargo en el momento de la visita. Ignacio de Salamanca por su parte fue nombrado chantre en 1779, aunque estaba en la catedral al menos de 1767, lo que da un marco razonable para la datación de este retablo. Llegaría años más tarde a obispo de Cebú y a arzobispo de Manila. Para el primer personaje: AGI, FILIPINAS, 1004, N. 104; Para el segundo: FILIPINAS, 1004, N. 41 y FILIPINAS, 1005, N. 247.

Por Dasmariñas debe interpretarse cualquiera de los dos gobernadores, padre e hijo, que ostentaron el cargo a finales del siglo XVI -Gómez Pérez Dasmariñas (1589-1693) y Luis Pérez Dasmariñas (1593-1596)-. Fray Juan de Arechederra fue obispo de Manila entre 17 y 17; y además gobernador entre 1745 y 1750.

31 Sus dimensiones tiene treinta y dos varas diecinueve puntos de largo, nueve dichas de ancho quatro dichas y quatro puntos de alto. AGI, FILIPINAS, 652. F. 43v.



Ermita uno de los ejemplos de los arrabales de Manila con proporciones más marcadas, ya que su longitud es muy considerable, con ancho poco generoso y muy poca altura. Esta amplitud de espacio impediría intercalar retablos a lo largo de la nave, y solo se inventarió uno en el altar mayor que albergaba una “estampa”, puede que usado en vez de lienzo, de Nuestra Señora de Guía, la titular del templo. Estas dos últimas, Malate y Ermita, se encontraban en los barrios del sur de la capital, mucho más pobres como feligresías a los anteriormente vistos, situados en la zona norte. La presencia poblacional sangley descendía considerablemente respecto a otros barrios lo que dificultaba la participación en las donaciones para las obras. Por tanto, es fácil de explicar esta falta de mobiliario y el escaso desarrollo arquitectónico de las iglesias, a pesar de albergar devociones tan importantes como Nuestra Señora de Guía.

Una vez analizados a la luz de la documentación los interiores de estos templos, será necesario valorarlos en su conjunto. Puede afirmarse que en el espacio generalizado de las iglesias filipinas preponderaba el sentido recargado típicamente barroco que se ha perdido hoy en todas ellas. La diferencia entre el largo y el ancho del templo, genera un espacio que ahonda en la distancia entre los dos puntos, lo que en vez de subrayar el sentido diáfano, probablemente más oriental, es utilizado por el mundo barroco para generar un abigarramiento aún más efectivo. Para los casos propuestos, la media de proporción entre el ancho y el largo de la nave se encuentra en 4'25, llegando un ejemplo como Tondo a una relación de 5'8<sup>32</sup>. Esto, que no debería suponer mayor interés en cualquier territorio hispánico, cobra significado en un ámbito como el filipino donde la dirección de obras corría a cargo de la comunidad sangley, en unos barrios donde la población era fundamentalmente china. Esto habría llevado a pensar en unos resultados arquitectónicos donde las tradiciones orientales fueran mucho más marcadas, continuando con los estudios al respecto realizados recientemente<sup>33</sup>. En cualquier caso, los directores de obra quedaron mayoritariamente a disposición de los intereses y consideraciones de la comunidad patrocinadora. De todas formas, muchas de las veces, la obra tendía

---

32 Por orden descendente: Tondo, 5'8; Binondo, 5'1; Santos Reyes y Malata, 4'5; Quiapo, 3'9; Ermita, 3'5 y Santa Cruz, 2'5 (única de tres naves).

33 Quizás el investigador que mejor haya trabajado este particular en la arquitectura filipina haya sido Javier Galván Guijo, de quien deben destacarse los siguientes títulos “Nociones de la arquitectura colonial española en Filipinas” Luque Talabán Miguel, Pacheco Torrubia Juan José y Palanco Fernando. (1999) *1898, España y el Pacífico*. Valladolid. “Notas acerca de la historia del faro de la isla del corregidor durante la época de soberanía española”, (2001) *Ingeniería civil*, nº 121; (2001) “Arquitectura fil-hispánica en el valle del río Cagayán”, en Elizalde López-Grueso M<sup>a</sup> Dolores; Fradera Barceló José María y Álvarez Luis Alonso: *Imperios y naciones en el Pacífico*. Madrid, CSIC; “La arquitectura fil-hispana como síntesis de culturas” en Morales, Alfredo J. (dir.): *op. cit.*; (2004) “Variables características de la arquitectura filhispana” y “La fundación de Manila y su trazado urbanístico” en Cabrera, Leoncio (coord.). *España y el Pacífico: Legazpi*. Madrid, SECC.

con facilidad a los modelos que los profesionales sangleyes conocían, contraviniendo incluso los proyectos previstos<sup>34</sup>.

Quedaría además analizar la manipulación de la luz en estos espacios. Teniendo en cuenta que la mayoría de los edificios no se han conservado, es difícil tratar la dispersión lumínica de estos espacios, lo que es por otra parte fundamental para conocer el ambiente que se creaba en estas iglesias. La Catedral, en contra de lo que se ha dicho, no responde totalmente a estos parámetros, ya que era un lugar húmedo y lúgubre antes de la reforma de Uguccioni. Igual debía ser el convento de San Juan de Dios citado, ya que en el grabado conservado apenas se muestran vanos de iluminación. Por otra parte, el proyecto nunca levantado de iglesia para el convento de Santa Rosa, sí está profundamente calado, merced a dos hileras de ventanas. Domingo de la Cruz, autor del proyecto y responsable de algunas de las reformas de las iglesias tratadas se caracterizó por infundir mejor luminosidad a sus interiores. La mayoría de ellas han sufrido múltiples intervenciones, incluso antes del siglo XX, sino desde mucho antes que seguro han trastocado las intenciones originales. De una u otra forma, la iluminación suponía un problema relacionado con la habilidad arquitectónica del maestro, mucho más difícil de solucionar que las cuestiones proporcionales. Por tanto, solo la profundización en el conocimiento de estas iglesias permitirá controlar con mayor certeza esta variable.

Esta situación de la iglesia que aparece a la luz de estos documentos, no es excepcional en el archipiélago, aunque como se ha explicado con anterioridad suponen un desarrollo al que no llegaron otras iglesias de la provincia más alejadas de la capital. Por ejemplo, en Intramuros, se realizaron proyectos que responden claramente a estos patrones barrocos en espacios con proporciones mucho más cercanas a las europeas. Quizás el caso mejor conocido y más claro a la vez sea el interior, hoy perdido, de la iglesia del convento de San Juan de Dios. Conocida gracias al grabado del libro de Maldonado de Puga realizado poco después de su finalización en 1740, en ella se muestra no solo los tres retablos habituales –presbiterio y los dos del crucero-, sino dos más a lo largo de la nave<sup>35</sup>. Todo el templo además estaba lleno de pinturas murales. Lo mismo ocurría desde el siglo XVII en el interior de la iglesia y del convento de San Agustín, por lo que es posible que fuera lo común en muchas de las fundaciones<sup>36</sup>. Las proporciones de la iglesia

---

34 Un caso conocido es el de la Alcaicería de San Fernando, obra civil proyectada por fray Lucas de Jesús María y levantada por Antonio Mazo, quien seguiría sus propios otros criterios, que fueron ampliamente criticados por el fraile agustino.

35 Maldonado de Puga, Juan Manuel (1742): *Religiosa hospitalidad, por los Hijos del piadoso coripheo... San Juan de Dios, en su Provincia de S. Raphael de las Islas Philipinas*. Véase la Figura 1.

36 Incluso fuera de la capital filipina, se encuentran pinturas murales del tamaño del San Cristóbal conservado tras el cuadro del mismo tema en los pies de la iglesia de Paete.

hospitalaria, no solo no corresponden con lo visto hasta aquí, sino que en cierta medida lo contradicen: es una iglesia corta y ancha, aunque comparte la tipología de una sola nave con crucero. Probablemente el espacio característico de las iglesias del cinturón de arrabales no convenía a la población hispana que residía en Intramuros, prefiriéndose soluciones más cercanas a las occidentales.

Con esta reflexión se pretende por tanto abrir una nueva vía de interpretación de los edificios filipinos y de su relación con los sangleyes. Su papel en las obras del archipiélago debe seguir poniéndose de relieve a pesar de la escasez de fuentes documentales, lo que dificulta mucho el trabajo. Pero por encima de esto, los edificios filipinos realizados durante la presencia española en el archipiélago, deben empezar a entenderse como elementos de gran complejidad nacidos de la fusión de tradiciones de larga historia, tales como la occidental, vista a través de la metrópoli y de Hispanoamérica, la china, gracias a los inmigrantes llegados desde el continente, y sin lugar a dudas, la propia tradición filipina. Esto es lo que los hace absolutamente originales, dentro de una sociedad con necesidades muy distintas y particulares con respecto a sus vecinos continentales, ya fuesen los asiáticos o los americanos. Obviar cualquiera de estas perspectivas ahondará en el desconocimiento e incompreensión a la que han quedado relegados estos edificios durante tanto tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA ROJAS, JAVIER ET AL. (1998): *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*. Madrid, Ministerio de Fomento.

TIONGSON, NICANOR G. ET AL. (1998): *Igkas Arte. The Philippine Arts during the Spanish Period*. Manila, CCP-AECI.

ALARCÓN, NORMA I. (1991): *Philippine architecture during the pre-Spanish and the Spanish period*. Manila, University of Santo Tomas.

COSETENG, ALICIA M. L. (1972): *Spanish churches of the Philippines*. Manila: UNESCO.

DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, M<sup>a</sup> LOURDES (1959): *Arquitectura española en Filipinas, 1565-1800*. Sevilla: EEHA.

GALENDE, PEDRO G. Y TROTA JOSÉ, REGALADO (2000): *San Agustín. Art & History. 1571-2000*. Hong Kong.

GALENDE, PEDRO G. (1987): *Angels in stone. Architecture of Augustinian Churches in the Philippines*. Manila, G.A. Formoso Publishing.

GALVÁN GUIJO, JAVIER (1999): “Nociones de la arquitectura colonial española en Filipinas” en Luque Talabán Miguel, Pacheco Torrubia Juan José y Palanco Fernando. *1898, España y el Pacífico*. Valladolid.

\_\_\_\_\_ (2001) “Notas acerca de la historia del faro de la isla del corregidor durante la época de soberanía española”, *Ingeniería civil*, n° 121.

\_\_\_\_\_ (2001) “Arquitectura fil-hispánica en el valle del río Cagayán”, en Elizalde López-Grueso, M<sup>a</sup> Dolores; Fradera Barceló, José María y Álvarez, Luis Alonso. *Imperios y naciones en el Pacífico*. Madrid, CSIC.

\_\_\_\_\_ (2004) “Variables características de la arquitectura filhispana” y “La fundación de Manila y su trazado urbanístico” en Cabrera, Leoncio (coord.). *España y el Pacífico: Legazpi*. Madrid: SECC.

JAVELLANA, RENÉ B. (1991): *Wood & Stone for God's greater glory. Jesuit art & architecture in the Philippines*. Quezon City, Ateneo de Manila University Press.

-*Fortress of Empire. Spanish Colonial Fortifications of the Philippines. 1565-1898*.

MARTÍNEZ SHAW, CARLOS Y ALFONSO MOLA, MARINA (dir. (2000): Catálogo de la exposición *El Galeón de Manila*. Sevilla, MECD y Focus-Abengoa.

MERINO, LUIS (1987): *Arquitectura y urbanismo en el siglo XIX: Introducción general y monografías*. Centro Cultural de España-The Intramuros Administration. Manila.

MORALES, ALFREDO J. (dir.) (2003): Catálogo de la exposición *Filipinas, puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. Madrid: SEACEX.

RUIZ GUTIÉRREZ, ANA (2005): *El tráfico artístico entre España y Filipinas (1565-1815)*. Granada: Universidad de Granada.

TROTA JOSÉ, REGALADO (1992): *Simbahn: Church art in colonial Philippines. 1565-1898*. Manila: Ayala Foundation.

ZIALCITA, FERNANDO N. (ed.): (2006) *Quiapo, heart of Manila*. Manila: Cultural Heritage Studies Program, Dept. of Sociology and Anthropology, Ateneo de Manila University.

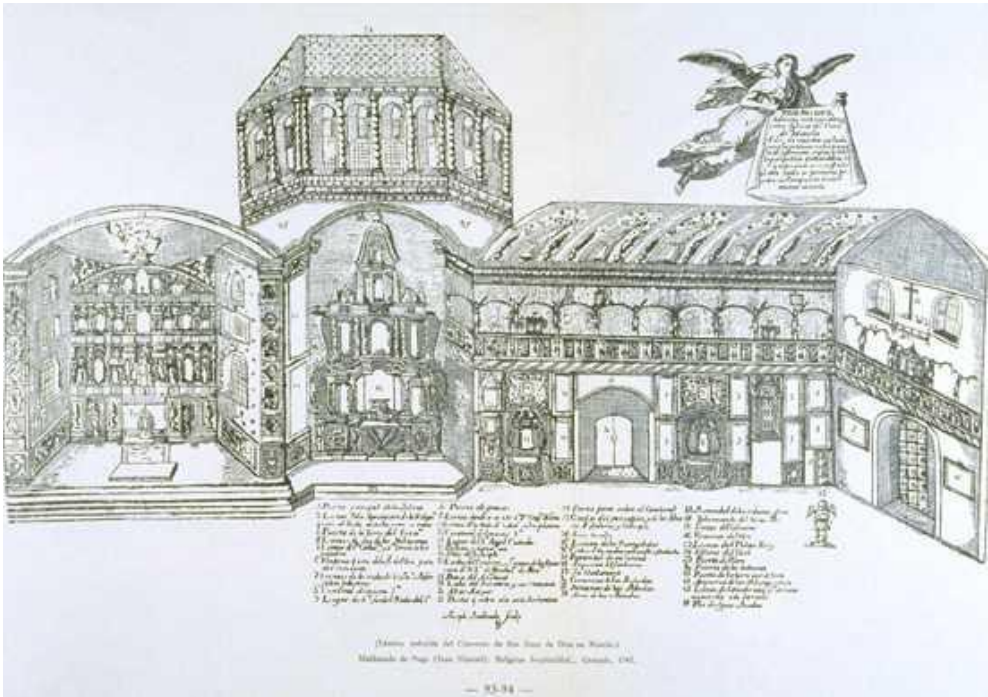


Figura 1. Maldonado de Puga, Juan Manuel (1742): *Religiosa hospitalidad, por los Hijos del piadoso coripheo... San Juan de Dios, en su Provincia de S. Raphael de las Islas Philipinas*. Grabado del interior de la iglesia.



Figura 2. Atlas, Laureano. *Verídico retrato de la portentosa imagen de N. S. del Rosario Patrona jurada de las Islas Philipinas...* Grabado sobre seda, 1759.

---

## CAPÍTULO 18. UNA APROXIMACIÓN A LAS MUJERES ARTISTAS EN CHINA

*Laia Manonelles Moner*

Universitat de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona

### RESUMEN

*Una aproximación a las mujeres artistas en China* pretende bordear las obras de varias creadoras, contextualizándolas y relacionándolas con los diversos grupos vanguardistas y con la transformación que en las últimas tres décadas ha experimentado el contexto político, social y cultural en China. Hay que precisar que es conveniente distinguir entre el arte hecho por mujeres y el arte feminista occidental, pues varios críticos y curadores coinciden al afirmar que no han encontrado en los trabajos de dichas artistas reivindicaciones como colectivo, aunque haya una cierta voluntad por ahondar monográficamente en la producción femenina como ejemplifican diferentes muestras y publicaciones. El arte hecho por mujeres puede abordarse desde distintas perspectivas; asumiendo los diversos posicionamientos y sus posibles ambigüedades y contrasentidos. Por ello, se ha considerado necesario partir de una serie de entrevistas y conversaciones para poder así recoger y contrastar las experiencias y reflexiones de historiadores, críticos y artistas.

### 1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo es una aproximación al trabajo de ciertas artistas en relación con el nacimiento de las vanguardias artísticas en China. Sin embargo, antes de esbozar cómo estas creadoras participaron en los distintos movimientos vanguardistas es conveniente contextualizar brevemente la situación de la mujer en el marco político, social y cultural.

Como apunta Inma González Puy en su artículo “Mujeres artistas en China”, hay que empezar recordando una sentencia de Confucio que impregnó el pensamiento del País del Centro en el transcurso de las distintas dinastías: “La ausencia de talento es virtud en las mujeres”, relegando así a la mujer a su papel de esposa y madre abnegada y sumisa. Una de las consecuencias de tal premisa es la escasa constancia –en la historia del arte– de mujeres artistas. Sólo se mencionan algunas hijas y esposas de nobles o intelectuales que pintaban o interpretaban música para complacer a sus cónyuges, o bien para reconfortarse a ellas mismas, aunque siempre en el ámbito privado e íntimo. Unas circunstancias parecidas a las que determinaron la historia de las artistas en Occidente.

Esta mentalidad empezó a cambiar a raíz del movimiento del 4 de mayo de 1919 y también a partir de la constitución de la República Popular –como se bosquejará a continuación en el presente artículo–, puesto que las mujeres participaron activamente en la revolución y en la vida laboral y política. Pero será a partir del siglo XX, y sobre todo a partir del nacimiento de las vanguardias artísticas a finales de la década de los setenta, cuando podemos hallar la figura de la mujer artista desarrollándose plenamente. Aunque es esencial distinguir entre el arte feminista y el arte hecho por mujeres. Pues varios críticos y comisarios como Gao Minglu, Inma González Puy y Liao Wen coinciden al afirmar que no han encontrado en las obras de las mujeres artistas referencias, ya sean conceptuales o formales, a reivindicaciones como colectivo, ya que las artistas ponen más énfasis en la expresión de su experiencia personal. No obstante, existe la voluntad de agrupar el trabajo hecho por estas creadoras –como argumenta Inma González Puy– al buscar en el género el hilo conductor de varias exposiciones tales como *El mundo de las pintoras*, en la galería del instituto de Bellas Artes de Pekín (1990), *Chinese women from old capital* en Hong Kong (1991) y *Six contemporary Chinese women* en San Francisco Chinese Culture Foundation (1991-92) (1995: 165). Otras iniciativas han sido llevadas a cabo por la crítica y comisaria Liao Wen, quien ha organizado muestras como *Descubiertas por casualidad*, en la que participaron las esposas de artistas conocidos cuya obra era desconocida, y *Life in Songzhuang, female version* (2008) en la que amalgama el trabajo hecho por las mujeres que viven en esa comunidad. Asimismo, Hou Hanru, en el pabellón chino de la Bienal de Venecia de 2007, presentó el proyecto *Everyday Miracles* con cuatro mujeres artistas (Shen Yuan, Yin Xiuzhen, Kan Xuan y Cao Fei) que trabajan sobre los milagros cotidianos, poniendo énfasis en esta esfera familiar e íntima.

## 2. ANTECEDENTES: EL MOVIMIENTO DEL 4 DE MAYO Y EL REALISMO REVOLUCIONARIO

Tal y como se ha apuntado, antes de comentar el trabajo de varias artistas que formaron parte de la construcción de los diversos grupos vanguardistas es conveniente introducir brevemente el papel de las mujeres artistas en *El movimiento del 4 de mayo*, en 1919, y durante las tres décadas bajo el gobierno de Mao Zedong (1942 a 1976). El historiador, crítico de arte y comisario Li Xianting recalca estos dos momentos, después del fin de la dinastía Qing (1644-1911), como esenciales para entender el nacimiento del arte contemporáneo en China (Li Xianting, 1995).

*El movimiento del 4 de mayo (wusi xin wenhua yundun)* fue fundado por un grupo de intelectuales con la intención de reivindicar un nuevo modelo cultural que quería romper con la tradición e investigar nuevos estilos artísticos



occidentales tales como el realismo, el impresionismo, el post-impresionismo, el fauvismo y el surrealismo. Este interés por aprender técnicas y estilos pictóricos desconocidos propició que varios artistas –entre los que destacan Lin Fengmian, Xu Beilhong, Liu Haisu y Pan Yuliang– viajaran a Francia y Alemania para formarse durante las décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo. Así, cuando regresaran a China, podrían crear academias donde impartir los conocimientos aprendidos.

Aquí es interesante destacar la artista Pan Yuliang (1895- 1977), quien originalmente se llamaba Zhang Yuliang hasta que decidió adoptar el apellido de Pan Zanhua, un agente de aduanas que la compró a su tío cuando éste la vendió a un burdel a los 14 años. Pan Zanhua se la llevó a Shangai convirtiéndola en su concubina y allí la joven estudió con el artista Wang Jiyuan, quien además de trabajar con las técnicas tradicionales chinas había introducido en su taller la pintura al óleo (un estilo propiamente occidental) y clases con modelos al natural. En tal contexto Yuliang se graduó y, gracias a la ayuda de Pan Zanhua, emprendió un viaje a Europa, donde permanecería durante siete años estudiando y perfeccionando su técnica a la vez que obtendría un cierto reconocimiento y premios como la Medalla de Oro en la Exhibición Romana Internacional de Arte. Tras su regreso a China trabajó como profesora, en la Escuela de Arte de Shangai y en el Departamento de Arte de la Universidad Central de Nanking, y realizó cinco exposiciones entre 1929 y 1936. Sin embargo, el erotismo de sus desnudos femeninos fue considerado disoluto y excesivo en un marco social conservador y represivo. Consecuencia de tal rechazo, en 1937, regresó a París.

Su producción artística se caracteriza por presentar figuras de manera individual o en grupos reducidos, ya sea su propio autorretrato o los cuerpos de modelos femeninas. Las pinturas emanan una pulsión erótica, concupiscente y sensual, ignorando a veces al espectador o bien retándolo y haciéndole participe. Con todo, hay que tener presente que el personaje de Pan Yuliang es excepcional. Puesto que en la década de los veinte y los treinta era un número reducido de intelectuales y artistas los que podían desplazarse a estudiar al extranjero y, dentro de éste grupo, las mujeres eran una minoría. Más aún las procedentes de un entorno familiar especialmente desfavorecido como fue el caso de Yuliang. Por ello su personalidad ha suscitado gran interés y su historia de ha recreado en la literatura y en el cine.

El segundo período a destacar fueron las tres décadas bajo el gobierno de Mao Zedong (de 1942 a 1976), puesto que el discurso que pronunció en el *Simposio de arte y literatura* en Yunan (1942) pautó cómo debía ser el modelo realista revolucionario. Se concretó una nueva práctica artística que partía de la premisa de que el arte debía estar al servicio del pueblo, inspirándose directamente en el modelo propagandístico del arte soviético y en el realismo francés de Courbet y Millet.

En tal escenario, en 1950, se fundó la Academia Central de Bellas Artes en Pekín, desde dónde se prohibió y persiguió cualquier práctica artística que no siguiera las directrices impuestas por el partido comunista. En este período se castigaban públicamente los artistas que se salían de lo establecido y se les enviaba a campamentos de “reeducación” acusados de burgueses formalistas. Dentro de estas campañas de represión es necesario recalcar la dureza de los años de la Revolución Cultural, una época en la cual la mujer de Mao tuvo un papel decisivo. Jiang Qing impulsó y avivó la represión, las detenciones y los castigos a quienes eran considerados como sospechosos de subvertir las líneas del partido, a la vez que impulsó un nuevo modelo de Ópera de Pekín donde encontramos una nueva representación femenina: una mujer fuerte, sacrificada, que lucha en primera línea de fuego conjuntamente con sus compañeros. Debemos recordar la afirmación de Mao “ellas sostienen la mitad del cielo”, en la que se proponía la igualdad de género; así se eliminaron los vendajes de los pies de las mujeres para que éstas pudieran desarrollar una actividad laboral fuera del hogar, algo inédito en las dinastías precedentes.

En el período maoísta la actividad artística limitó su función a difundir la ideología socialista. Muchas obras eran realizadas a nivel colectivo y era inexistente la independencia de los artistas, fueran hombres o mujeres, pues estaban al servicio del partido. Tal falta de autonomía artística terminó con la muerte de Mao, en 1976, cuando se inició una nueva línea política de la mano de Deng Xiaping.

### 3. LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

A partir de 1978, con la reforma y la política de puertas abiertas que impulsó el presidente Deng Xiaoping, hubo una gran transformación a nivel político, económico, social y artístico en China. Tales circunstancias favorecieron que –a finales de los setenta y durante las décadas de los ochenta y los noventa del pasado siglo– surgieran numerosos grupos artísticos que empezaron a experimentar con diversas corrientes de las primeras y las segundas vanguardias artísticas en Occidente, a la vez que mostraron su firme determinación de desmitificar y deconstruir los símbolos y los emblemas de las tres décadas de opresión maoísta.

Li Xianting propone tres etapas que han marcado el desarrollo del arte contemporáneo chino que citaré brevemente porque nos servirán para situar las experiencias de las artistas con las que nos detendremos a continuación. La primera etapa, entre 1979 y 1985; comprende los primeros colectivos vanguardistas con grupos como el *Nuevo movimiento formalista*, el *Realismo herido* y el *Grupo de las estrellas*, caracterizándose todos ellos por su rechazo contra la ideología y la represión del período maoísta. En la segunda etapa, entre 1985 y

1989, surgieron diversos movimientos entre los que destacan *La nueva Ola*, el *Grupo Xiamen Dada*, el *grupo Concepto 21*, el *grupo Nueva Medida*, que ahondaron tanto a nivel conceptual como formal en romper con los modelos establecidos y buscar un nuevo punto de partida. Y, en la tercera etapa, que se inicia en 1989 y perdura hasta la actualidad, se encuentran varias corrientes tales como el *Realismo cínico*, el *Pop político*, el *Gaudy art* y el *Beijing East Village*, que cuestionan las consecuencias de la transformación económica y urbanística que está viviendo China.

Esbozado muy esquemáticamente el marco previo al nacimiento de las vanguardias artísticas chinas, introduciré el trabajo de varias artistas que enmarcan su trabajo en tres décadas distintas. Con todo, es conveniente recordar que en esta aproximación no se pretende trazar un mapa de los diversos grupos artísticos contemporáneos sino solamente fijar la atención en ciertas propuestas artísticas especialmente representativas.

### 3.1 LA DÉCADA DE LOS OCHENTA: XIAO LU

Xiao Lu, según el historiador, comisario y crítico Gao Minglu, fue la artista que realizó la obra más violenta y provocativa de la década de los ochenta (2005: 253). Dentro de la corriente de la *Nueva Ola*<sup>1</sup> se organizó la exposición *China Avantgarde* que fue esencial en la historia de las vanguardias artísticas chinas porque se incluyeron por primera vez instalaciones, happenings y *performances* en un espacio museístico oficial. Allí tuvo lugar la acción de Xiao Lu, el cinco de febrero de 1989, durante la inauguración de la muestra.

Xiao Lu disparó dos tiros contra su instalación *Dialogo* [Fig. 1] (compuesta por la silueta fotográfica de dos jóvenes que están dentro de unas cabinas telefónicas), depositó la pistola en las manos de Tang Song y salió corriendo. Acto seguido llegaron 19 coches de la policía, ambos jóvenes fueron detenidos y se clausuró la exposición. Pocos días después, tras pagar los organizadores una multa económica, se reabrió la muestra y los artistas fueron liberados al descubrir que el arma pertenecía a un familiar de Xiao Lu con un alto cargo en el partido.

---

1 Otro factor a destacar es el intercambio de estudiantes y profesores entre las universidades de bellas artes de Pekín y París, en 1995, en la capital china que propició que se volvieran a introducir las obras de Nietzsche, Sartre, Schopenhauer, además del interés por experimentar con nuevas corrientes y lenguajes artísticos como el dadaísmo, el surrealismo y el arte de acción.



Fig. 1. Xiao Lu dispara contra su instalación *Diálogo*, 1989

Dicha acción fue una provocación al traspasar los límites, tanto en el ámbito personal como también en el ámbito artístico, social y político. Ha sido interpretada desde múltiples perspectivas; Thomas Berghuis enfatiza el deseo de llamar la atención y la irresponsabilidad de los artistas procedentes de un entorno social privilegiado y sobreprotegido (2006: 91-92). Inma González Puy expone, en relación a su condición familiar:

“Precisamente porque tanto Xiao Lu como Tang Song estaban protegidos por su especial situación familiar, pudieron permitirse disparar contra su obra sin correr riesgos mayores. Como dijo más tarde algún crítico, su liberación antes de lo previsto gracias a la red de privilegios que dada su condición familiar se puso en marcha, realmente llegó a completar todo un proceso habitual en la sociedad china. *Diálogo* pretendía reflejar un fallo legal. Su realización ponía en relieve la impotencia de la ley” (1995: 179).

Desde otro ángulo muy distinto Li Xianting consideró esta acción como una premonición de lo que sucedería en la plaza de Tiananmen el 4 de junio de 1989 (1993: XIX). Y, abriendo una nueva línea interpretativa, Gao Minglu en una entrevista explica que hace pocos años Xiao Lu confesó que disparó contra su instalación dos o tres años después de haber sido violada por un amigo de su padre, que también fue guardia rojo durante los años de la Revolución Cultural. Xiao Lu disparó contra el espejo que había entre las dos cabinas telefónicas de la instalación para descargar su rabia contra el sistema totalitario y contra su familia por no haberse dado cuenta de lo que le había sucedido siendo aún adolescente. Gao Minglu descifra esta acción desde una doble perspectiva individual y social:

“Pienso que se debe interpretar desde dos perspectivas, la primera es que Xiao Lu se refiere a su propia vida. Este suceso, esta tragedia, hizo que Xiao Lu tuviera más distancia con su familia revolucionaria, y se convirtió en una artista vanguardista que se rebeló contra la tradición revolucionaria, contra la moral. Esto es social, no es solamente personal” (Gao Minglu en Manonelles, 2009: 410-411).

La propia artista especifica en una entrevista que este trabajo —una instalación representando un hombre y una mujer durante una discusión, un diálogo que se rompe—, tiene una estrecha relación con su vida privada, Asimismo, puntualiza que la instalación *Diálogo* fue el trabajo que realizó para su graduación en 1988 y que la decisión de disparar contra su obra fue sólo suya. Clarifica así la autoría de la obra que también se había atribuido erróneamente a Tang Song por una confusión del crítico de arte Li Xianting, según sus propias palabras (Manonelles “Entrevista a Xiao Lu” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

Xiao Lu expone la importancia de reivindicar la responsabilidad de dicha obra frente un contexto artístico que no atiende a sus aclaraciones salvo excepciones como Gao Minglu o Wu Hung. Precisamente, fruto de tal situación, en el primer *International Dashanzi Art Festival* (2004) realizó una acción en la que se cortó mechones de su largo cabello para entregárselos al público junto a un texto en el que aclaraba su única autoría. Todo ello sucedía delante de una reconstrucción de su instalación *Diálogo*. Y, en la misma dirección llevó a cabo la obra *15 Disparos: 1989-2003*, un trabajo fotográfico en el que presenta una serie de 15 disparos que se refieren a los 15 años que duró su relación sentimental con Tang Song. Respecto la decisión de empuñar un arma y disparar Xiao Lu especifica:

“Con los disparos expreso mi desacuerdo con algo, el querer terminar con algo. Es como una determinación. No es un símbolo que me guste repetir mucho, como hacen otros artistas que repiten. Mi arte expresa como soy, mis sentimientos en momentos concretos, en un determinado contexto. Mis obras hablan de mis sentimientos, de mis problemas y sufrimientos en relaciones complicadas, pues todo parte de mi vida” (*Ídem*).

A partir de esta voluntad de fundir el arte con la vida, a la vez que conecta la experiencia privada con connotaciones sociales y colectivas, se concreta su instalación y *performance Esperma* (2006). En esta obra reflexiona, una vez más, sobre la problemática relación sentimental que mantuvo durante 15 años con Tang Song, recriminándole el no haber formado una familia con hijos. Xiao Lu manifiesta su decepción con los hombres, recogiendo diversas

muestras de esperma para evidenciar su desvinculación afectiva en la decisión de engendrar hijos. No obstante, la inseminación artificial no funcionó.

### 3.2. LA DÉCADA DE LOS NOVENTA: EL FENÓMENO DEL *APARTMENT ART* Y LA COMUNIDAD DEL *BEIJING EAST VILLAGE*

La represión policial que siguió a la matanza de la plaza de Tiananmen, el 4 de junio de 1989, marcó profundamente los años noventa y una de las consecuencias fue la censura de toda producción artística que pudiera ser considerada como subversiva. Por ello, en aquellos años, un gran número de intelectuales emigraron a Japón, Europa y Estados Unidos.

En tal contexto surgieron varios movimientos artísticos, como el *Pop Político* y el *Realismo cínico*, que dejaron de lado el idealismo y la utopía que caracterizó a los grupos de los años ochenta, para empuñar la acidez y el sarcasmo como armas para mostrar su desilusión hacia los ideales truncados del socialismo y la incertidumbre de la nueva sociedad de consumo que se imponía en las grandes ciudades chinas. Con todo, estos movimientos fueron rápidamente absorbidos por el mismo sistema que critican después de participar en la Bienal de Venecia de 1999, al ser identificados como colectivos vanguardistas y entrar de lleno en el circuito del mercado internacional. Aunque también hay que tener en cuenta que en los noventa se realizaron otras producciones de naturaleza efímera que se ejecutaban y mostraban en ámbitos privados y reducidos. Dentro de esta línea encontramos dos grupos de creadores que –utilizando estrategias distintas– ahondan en experiencias cotidianas e íntimas a la vez que se preocuparon por denunciar la transformación urbanística de las grandes capitales chinas. Aquí es preciso citar el fenómeno conocido como *Apartment art*, que según Gao Minglu es especialmente representativo en relación al trabajo hecho por mujeres artistas y, seguidamente, se introducirá el colectivo del *Beijing East Village*.

Gao Minglu denomina *Apartment Art* (*Gongyu yishu*, 1993-1995) a un fenómeno que tuvo lugar en las viviendas de varias parejas de artistas en Pekín y Shangai, entre las que podemos citar a Song Dong & Yin Xiuzhen, Wang Gongxin & Lin Tianmiao, Ai Weiwei & Lu Qing y Zu Jinshi & Qin Yufen. Estos artistas utilizaron sus propias residencias para mostrar sus obras e instalaciones fuera del circuito del arte oficial. Gao Minglu insiste en la necesidad de relacionar el arte de las artistas en los noventa con la sociedad. Puesto que el contexto social es crucial cuando hablamos del *Apartment art* al tratarse de parejas de artistas que desarrollan sus creaciones en su espacio doméstico, recurriendo a materiales procedentes de su entorno familiar y, además, las temáticas estaban relacionadas con la esfera cotidiana e íntima. También utilizaban sus casas para mostrar sus obras a amigos y a un pequeño

círculo de intelectuales vanguardistas. Gao Minglu va más allá en la interpretación del trabajo de dicho colectivo tal y como él mismo explica:

“El significado de estos trabajos, la repetición, el largo tiempo, los materiales tradicionales, también se relaciona con la meditación, con el pensamiento, con cómo aislarse del contexto exterior y cómo rechazar cierto tipo de corrupción del mercado y hacer crítica de la política social también. Porque en los 90’ los artistas tenían presión de dos lados; la situación política y las actividades vanguardistas no estaban permitidas, los museos y galerías no admitían el arte conceptual o vanguardista, y fuera de China los museos y galerías aceptaban ciertas pinturas. El mercado aceptaba el Pop político y el Realismo cínico, no el arte conceptual. Este es el porqué los y las artistas están en casa haciendo sus trabajos en pequeño formato, es un gesto contra este espacio externo en China y también a nivel internacional” (Manonelles “Entrevista a Gao Minglu” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

Esta doble dimensión individual y colectiva es fundamental para entender el trabajo de los y las artistas en China, puesto que el arte deviene una vía para observar y reflejar los problemas políticos, económicos y educativos de la sociedad. A continuación, analizaré el trabajo de tres artistas para poder así visualizar la tendencia previamente introducida.

Lin Tianmiao comenta que su generación es una de las primeras que empezó a experimentar con el arte vanguardista y que, en ese momento, había unas 5 o 7 mujeres que se adentraron en los nuevos lenguajes artísticos aunque ahora –según especifica– solamente queden unas 3 o 4 artistas de esa primera generación. (Manonelles “Entrevista a Lin Tianmiao” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

En sus trabajos utiliza con frecuencia agujas, hilos y tejidos, aludiendo a sus propios recuerdos infantiles, cuando ayudaba a su madre a coser, a la vez que nos remite a la historia colectiva de muchas costureras chinas. En concreto, cuando recuerda una de sus primeras instalaciones realizada en su propio domicilio (1995) [Fig. 2], narra cómo sus amigos la ayudaron durante dos meses a realizar 20.000 bolas de hilo que conectaban con unas agujas ubicadas en el centro de una cama. Con esta retícula de hilos pretende transformar la naturaleza de los materiales tal y como apunta ella misma: “Pienso que cuando los materiales están en grandes cantidades cambian su uso original. El hilo suave aparece muy fuerte y las agujas cambian y se vuelven muy suaves. Son dos materiales que cambian totalmente (...). También tengo en la memoria un recuerdo marcado, pienso que las cosas suaves quizás pueden cambiar las cosas fuertes” (*Ídem*).

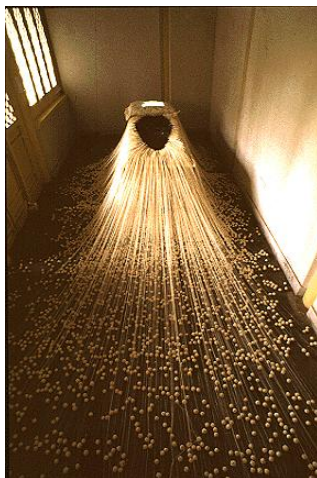


Fig.2. Lin Tianmiao. Instalación, 1995

Precisamente el hilo y los tejidos son uno de los denominadores comunes de sus trabajos e instalaciones artísticas. En su serie de retratos *Focus* [Fig. 2] presenta unos rostros blancos, vacíos, al estar cubiertos con una telaraña de hilos que dificulta a la audiencia distinguir el contexto cultural y social al cual pertenecen tales mujeres, hombres y niños. Lin Tianmiao expone que para su generación el retrato sólo tenía un sentido político en relación a la difusión de la imagen de Mao Zedong, por ello recalca que con sus obras “Concibo mi manera de destruir el poder y de reconstruir algo” (*Ídem*).

Asimismo, al igual que la pareja de artistas Song Dong & Yin Xiuzhen, se ha preocupado por denunciar la radical demolición de los barrios tradicionales de *hutongs* que tuvo lugar en Pekín sobre todo en la década de los noventa. En su serie de grabados *Viendo sombras* (2006) plasma edificios emblemáticos de los barrios tradicionales de Pekín en los que yuxtapone hilos y diversas texturas que hacen referencia a la nostalgia de la historia pasada que se ha desvanecido. Y, paralelamente, también ha desarrollado una serie de instalaciones con figuras femeninas sin cabeza y cubiertas de madejas de hilos en las que reflexiona sobre la madurez física y psíquica de las mujeres y cómo se transforma con los años el cuerpo y la relación con el círculo más íntimo. Cito las palabras de la artista: “la relación que tengo con mi hijo, con mi marido, con mis amigos, las relaciones cambian mucho. Me siento muy perdida y tengo que reconstruir, por eso trabajo con el cuerpo para reconstruir la fantasía” (*Ídem*).

Lin Tianmiao vincula su propia experiencia con la experiencia colectiva, reflexionando tanto sobre los cambios sociales y urbanísticos como sobre la transformación del cuerpo y las relaciones al entrar en la madurez.



Pero, en definitiva, increpa al espectador para que saque sus propias reflexiones y se responsabilice:

“En mi vida, cuando era muy joven, pusieron en prisión a mis padres por motivos políticos. Pienso que en esos años los chinos estaban sometidos a mucha presión. Por eso no me gusta que la gente encuentre en mi obra presión sino que quiero que la audiencia vea en mi obra tranquilidad. Que miren y es entonces cuando pueden sentir en su interior que verdaderamente no hay tranquilidad” (*Ídem*).

Otra pareja de artistas que formaron parte del *Apartment art*, amalgamando la experiencia cotidiana con la artística, son Song Dong & Yin Xiuzhen. Ambos parten de un compromiso social y esta voluntad reivindicativa se encuentra en la mayoría de sus iniciativas. Dentro de esta dimensión política Yin Xiuzhen desarrolla varias instalaciones en las que denuncia cómo los viejos barrios de *hutongs* son derruidos para poder así llevar a cabo los nuevos planes urbanísticos. Justamente, en *Beijing* (1999) reconstruye un tejado de un edificio tradicional con tejas que ha ido recogiendo de los edificios demolidos y con fotografías de los antiguos habitantes del antiguo barrio encontradas en las ruinas. En varias de sus obras utiliza materiales desechados; ropa, zapatos, fotografías y tejas encontradas, cemento y otros elementos simbólicos con los que confronta el pasado y sus recuerdos con la devastación que conlleva el fenómeno de globalización económico, urbanístico y cultural.



Fig. 3. Yin Xiuzhen, *Portable Cities*. New York, 2003

Yin Xiuzhen emplea el arte como un instrumento para cuestionar, criticar y evidenciar las nefastas consecuencias de esta rápida y radical transformación urbanística que viven las grandes ciudades en China. En concreto, para denunciar los efectos de la polución, en su acción *Lavando el río* (1995)—conjuntamente con los

habitantes de Chengdu— estuvo lavando durante dos días unos bloques de hielo formados con agua contaminada del río Funan. Otra de las consecuencias de la sociedad global es cómo los perfiles de las grandes ciudades se mimetizan y, para ejemplificarlo, construye con ropa usada miniaturas de diversas metrópolis dentro de varias maletas, evidenciando así la homogenización de las metrópolis y la movilidad como factores clave del fenómeno de globalización [Fig. 3]. La propia artista especifica al respecto:

“Muchos de mis trabajos proceden de mi vida. Por ejemplo, en relación a las maletas, muchas veces cuando voy al extranjero y cuando regreso veo esas maletas. Mi trabajo tiene mucha relación con mi vida cotidiana en esta sociedad. A partir de mis numerosos viajes al extranjero, viendo a la gente ir y venir, pensé que las maletas son un pequeño objeto que representa la situación flotante de las personas en esta sociedad global. Nunca te sientes a salvo, siempre inseguro, siempre en movimiento. Así es como me vino la idea. Representa esta transformación social y las rápidas vías de comunicación, viajes rápidos y fáciles que llevan a la gente aquí y allí”. (Manonelles “Entrevista a Yin Xiuzhen” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

Tales propuestas tienen un significado tan poético como subversivo y este compromiso de “poetizar la realidad” parte siempre de la estrecha relación entre la obra y la vida.

Para terminar de bosquejar las iniciativas que tuvieron lugar enmarcadas dentro del fenómeno del *Apartment art* es preciso introducir brevemente el trabajo de Lu Qing, la esposa de Ai Weiwei, puesto que la pareja también participó en esta dinámica de producir y exhibir en sus propias viviendas. Lu Qing estudió serigrafía y en sus instalaciones utiliza como soporte pequeños retazos o extensas cintas de seda para pintar tupidas hileras de minúsculas cuadrículas durante el período de un año. Una vez terminado dicho ciclo de tiempo deja la cinta y empieza con otra de nueva. Es de las pocas mujeres artistas que trabaja una línea de pintura no figurativa, analítica, empleando gamas monocromáticas para pintar unas redes de cuadrados que recuerdan la importancia del orden, de la estructura y del esquematismo para así ahondar en la naturaleza esencial de la técnica pictórica. Aquí es esencial destacar la importancia del proceso, de la meticulosidad y de la paciencia con la que la artista realiza estas retículas. Esta práctica diaria y el método de trabajo conectan directamente con valores como la concentración y la meditación, que son fundamentales en la filosofía china. También hay que subrayar que la artista se apropia de elementos ancestrales como la seda para descontextualizar y desmitificar las tradiciones y para investigar un método no convencional de pintar.

Esta manera de trabajar que recalca la importancia del proceso, de la minuciosidad y del tiempo, pudiéndose entender como una forma de meditación, la

recogen varias artistas más jóvenes que emprenden obras que duran años. Un ejemplo es la instalación de Hu Xiaoyuan *Recuerdos de los que no me puedo desprender* (2005), en la que presenta un conjunto de veinte bordados que agrupa por parejas, tejiendo durante quince meses sobre retazos de seda blanca delicados motivos tradicionales que aluden al amor. La artista hila, con su propio cabello, elementos simbólicos de la fauna y la flora así como fragmentos de cuerpos femeninos, como los dedos de los pies, orejas con finos pendientes y órganos sexuales, con los que se refiere a la sensualidad femenina. Utiliza su largo cabello para recordar una tradición china que consistía en que las mujeres entregaban a sus maridos mechones de su cabellera para brindarles su fidelidad y amor. No obstante, la artista evoca en este conjunto de bordados su soledad, su propia historia, su mundo más íntimo.

Esta utilización de símbolos, metáforas y elementos poéticos para aglutinar el arte con la vida aparece también en otra comunidad de artistas que se formó en los noventa conocida como *Beijing East Village* (*Dashanzhang*, 1993-1997), que será esencial para la consolidación del arte de acción en China. *Beijing East Village* era el nombre del suburbio en el cual residían el colectivo de artistas formado por Cang Xin, Duan Yingmei, Gao Yang, Kong Bu, Li Guomin, Ma Liuming, Ma Zongyin, Rong Rong, Tan Yeguang, Wang Shihua, Xu Shan, Zhang Binbin, Zhang Huan, Zhu Ming y Zuoxiaozuzhou, quienes empezaron a utilizar su cuerpo como un lenguaje artístico tras presenciar una *performance* que Gilbert & George realizaron en Pekín en 1993.

La *performance* o el arte del comportamiento (*xingwei yishu*) –tal y como se ha traducido este término en chino para enfatizar la relación entre el individuo y el colectivo propia de la herencia del pensamiento político de Confucio– se convirtió en una herramienta para explorar la subjetividad y denunciar la marginalidad en la que vivían muchos individuos. Además de cuestionar la política represiva que promovió el gobierno después de la matanza de Tiananmen. Por ello, para evitar la censura política se realizó principalmente de manera clandestina en las viviendas de los artistas, en fábricas o granjas abandonadas y en pasajes remotos y desconocidos. En consecuencia fue fundamental el trabajo fotográfico documental realizado por Rong Rong y las publicaciones alternativas –financiadas por los propios artistas– para poder así recoger y registrar las *performances* desarrolladas durante esos primeros años de consolidación del arte de acción en China.



Fig. 4. *Cómo hacer una montaña anónima un metro más alta*, 1995.

En la *performance* colectiva *Cómo hacer una montaña anónima un metro más alta* (1995) [Fig. 4], realizada por Zhang Huan, Wang Shihua, Cang Xin, Gao Yang, Zuo Xiao Zu Zhou, Ma Zongyin, Ma Liuming, Zhang Binbin, Zhu Ming y Duan Yingmei podemos ver esta voluntad de trabajar de manera colectiva. En esta acción amontonaron sus cuerpos desnudos en función de su peso –previamente calculado en una báscula– para hacer subir un metro una montaña. Zhang Huan, quien dirigió la *performance*, revela que se inspiró en la obra *Cómo alargar la Gran Muralla un metro* (1993) de Cai GuoQiang y en la leyenda china “De cómo Yukong movió la montaña”, que narra cómo un anciano lleva a cabo su decisión de deshacerse de la montaña que tenía que bordear, cada vez que tenía que desplazarse, sin preocuparse por el tiempo que tal hazaña le requeriría. En relación a esta determinación Zhang Huan afirma: “En realidad se trata de conquistar lo inconquistable. Quiero convencer a la gente de que todo es posible” (Zhang Huan, 2001: 255).

Yingmei Duan fue la única mujer que formó parte de este colectivo y en 1998 emigró a Alemania donde se formó con Marina Abramović, Birgit Hein y Christoph Schlingensief y continuó desarrollando su trayectoria artística. En sus *performances*, instalaciones y vídeos toma como punto de partida su vida cotidiana, sus miedos y sus deseos, confrontándolos siempre con el espectador. Justamente, en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), en Santiago de Compostela, realizó la acción *Corner* (2002), en la cual durante una hora estuvo agazapada debajo de una gran escalera en un ángulo de 45 grados. En esta *performance* la artista manifiesta su devoción por los rincones y las esquinas, identificándolas como sus lugares favoritos, a la vez que presenta su delicado cuerpo como el gigante Atlas sosteniendo sobre sus hombros una gigantesca montaña. Es interesante observar que la propia artista apunta que durante la acción varias personas trataron de sacarla de la esquina para liberarla de la titánica tarea.

## EL NUEVO MILENIO

Entrado el nuevo milenio, encontramos a diversas artistas que continúan explorando nuevos lenguajes como la *performance*, la fotografía, el vídeo y el arte digital, aunque sin encontrarse ya en comunidades artísticas se nutren aún directamente de la relación con movimientos anteriores y, por supuesto, de la comunicación con otros artistas.

He Chengyao es una de las pocas mujeres chinas que utiliza como lenguaje el arte de acción en China y sus obras se podrían relacionar con las iniciativas desarrolladas en el marco del colectivo *Beijing East Village*. Aunque antes de realizar su primera *performance*, el año 2000, estuvo retratando al óleo unos cuerpos femeninos que muestran su desnudez de manera descarada y marcadamente provocativa. Esta decisión de mostrar otra aproximación al cuerpo femenino rompe con la tradición pictórica china y tal determinación fue compartida por otras escritoras y artistas.

Aquí es necesario mencionar, antes de comenzar a analizar la producción artística de He Chengyao, la importancia que tuvo la literatura de la década de los noventa al adentrarse en nuevas maneras de abordar la sexualidad femenina. Xinran, quien había conducido durante 8 años un programa de radio diario dirigido a mujeres para hablar de sus experiencias personales, eliminar los prejuicios e informar y educar, recogió en el libro *Ser mujer en China* (1997) los testimonios de dichas mujeres que explicaban los abusos que habían padecido, la realidad de los matrimonios de conveniencia y situaciones de marginalidad. También en los noventa –desde otra realidad distinta y desde la perspectiva de la primera persona del singular– algunas escritoras, como Wang Anyi, Tie Ning, Chen Ran y Lin Bai, empezaron a narrar sus vivencias emocionales y sexuales, siendo inicialmente censuradas por el gobierno chino al considerarlo una obscenidad. Una línea de trabajo que continuarían varias escritoras nacidas en la década de los setenta, como Wei Hui, Mian Mian y Zhou Jieru, añadiendo las experiencias con drogas a sus relatos de encuentros sexuales, dentro de una nueva sociedad consumista que potencia los excesos y la promiscuidad.

Precisamente, este interés por exponer y ahondar en las experiencias autobiográficas lo hallamos en varias de las *performances* de He Chengyao en las que investiga sus vínculos familiares y su genealogía. Esta transferencia genética y cultural que reciben las nuevas generaciones la plasma en una serie de retratos en los que aparece desnuda con su madre y su hijo (2002), analizando así las potencialidades de los lazos familiares y también sus tensiones y conflictos. He Chengyao realiza unos rituales simbólicos en los que el arte deviene una fórmula para dar forma al malestar, procesarlo y compartirlo. Esta determinación la vemos ejemplificada en su acción *99 agujas* (2002) [Fig. 5], en la cual muestra su rostro y su pecho recubiertos con 99 agujas que aluden al tratamiento de acupuntura que su madre recibió forzada por los guardias rojos durante la Revolución Cultural. He

Chengyao explica cómo su progenitora era marginada por ser madre soltera y por padecer una enfermedad mental, saliendo en numerosas ocasiones a la calle sin ropa convirtiéndose en el blanco de las críticas de la vecindad. Por ello, la artista especifica que en muchas de sus acciones se presenta desnuda para reivindicar otro modelo de mujer independiente alejada de las convencionalidades y los estereotipos sociales, además de ser una especie de “venganza” hacia las burlas de sus vecinos. He Chengyao matiza al respecto:

“Muchas de mis acciones en las que estoy desnuda tienen que ver con mi historia, pues como mi madre es una enferma psíquica los vecinos se reían cuando salía desnuda. Uso el desnudo para expresar mis ideas artísticas, quiero que la audiencia responda a mi desnudez, quiero buscar y descubrir las diferencias” (Manonelles “Entrevista a He Chengyao” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).



Fig. 5. He Chengyao, *99 agujas*, 2002.

La artista comenta que al hacer esta acción, cuando ella ya tenía casi cuarenta años, relacionó su pasado y su presente. Es decir; realizó una transferencia del tiempo y del espacio del pasado al presente. He Chengyao asegura que después de realizar esta *performance* comprobó que el arte puede ayudar a canalizar el dolor tal y como expone en las siguientes palabras:

“Pensé sobre la enfermedad de mi madre y su sufrimiento y me inspiró. Cuando hice *99 agujas* comprobé que cuando mi cuerpo sufre mi espíritu se libera, por eso utilicé mi cuerpo como materia para sufrir para liberar mi alma. (...) Encontré al leer libros de psicología que el doctor puede hipnotizar a los enfermos para que expliquen sus sufrimientos para ayudarles, es por eso que creo que mi *performance* al volver al pasado es comparable a este método terapéutico que aplican ciertos psicólogos” (*Ídem*).

De este modo la artista realiza un traspaso, una transferencia, del cuerpo individual al cuerpo social, recordando la importancia de vincular la experiencia particular con la realidad colectiva. Dentro de esta dirección, desde una estrategia insolentemente explícita, ejecutó una acción en el Vital Festival de Londres (2005) en la cual subastó su larga trenza. De este modo, pretendía evidenciar y denunciar la situación desorbitada que había alcanzado el arte contemporáneo chino en el mercado internacional<sup>2</sup> y amalgamar el proceso de creación y venta en un mismo espacio y tiempo tal y como argumenta:

“Normalmente una pieza de arte que va al mercado sigue diferentes pasos, primero es un producto de arte, luego va a una galería o a un museo para exhibirse, luego va al coleccionista o al museo que lo adquiere. Este es el proceso. En esta *performance* hago el proceso inverso, no me hubiera cortado el cabello si no fuera para venderlo en la subasta. Invierto el proceso comercial, quiero cancelar estos diversos pasos, quiero combinar la producción, la creación, la exhibición y la subasta en un mismo espacio artístico. (*Ídem*).”

He Chengyao también se preocupa de subrayar toda la información biológica, genética y cultural que transmite el cabello, apuntando cómo en la dinastía Ching hombres y mujeres tenían largas cabelleras para demostrar su amor filial. Revela cómo dentro de su propia aproximación a este ritual les entregó el dinero que recibió de la subasta a sus padres. Como ella misma expone: “de esta forma se lo devolví a ellos” (*Ídem*).

Chen Lingyang es otra artista que ahonda en la sexualidad y en el género femenino a partir de la serie de fotografías *Doce flores mensuales* (2000) [Fig. 6] en las que muestra sus genitales –durante el período menstrual– conjuntamente con otros elementos que recuerdan la estética tradicional; concretamente unos espejos y unas flores simbólicas que aluden a cada mes del año. Chen Lingyang realiza un ritual íntimo parecido al de He Chengyao puesto que utiliza el arte como un antídoto para dar forma a su malestar y buscar restablecer la comunicación con la comunidad. La artista explica que tras su graduación permaneció encerrada durante un año debido a sus conflictos y que esta obra fue el detonador para procesarlos y retornar a la sociedad tal y como ella misma especifica: “Esta obra fue el punto de partida para conectar con la sociedad”

---

<sup>2</sup> Lin Tianmiao en relación a esta cuestión sostiene: “Me gusta cómo era la situación hace 10 años, sin dinero, sin muchas cosas. En ese momento verdaderamente se ama el arte, nadie te daban dinero, quizás mañana te ibas a la prisión. Ahora ha cambiado, en ese momento creo que verdaderamente amábamos el arte. Ahora es distinto, el dinero es más importante que el arte y eso es muy triste”. (Manonelles “Entrevista a Lin Tianmiao” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

(Chen Lingyang en Manonelles, 2009: 396). Con todo, hay que mencionar que la primera vez que quiso ser expuesta fue censurada, justamente por mostrar otra representación de la naturaleza femenina radialmente opuesta a la de la tradición china. Pues, tal y como recalca la crítica de arte Liao Wen, en su artículo “*Women’s Art’ as Part of Contemporary Chinese Art since 1990*”, la trasgresión aparece al exhibir aquello que corresponde a la esfera privada, incitando al espectador a encontrar sus propias interpretaciones del trabajo.

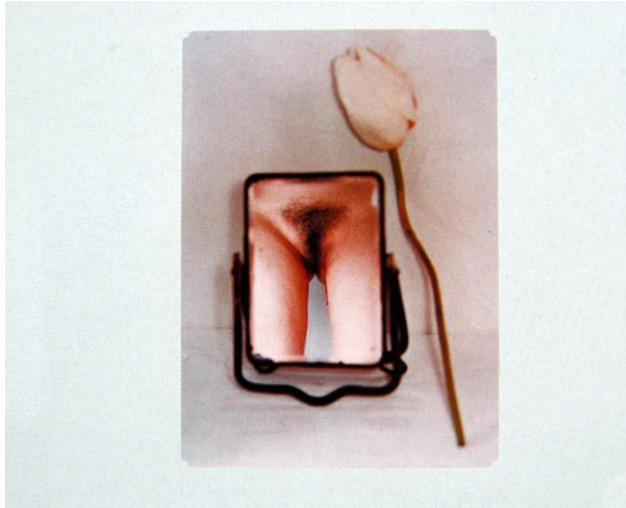


Fig. 6. Chen Lingyang, *Doce flores mensuales, sexto mes, el loto*, 2000.

Gao Minglu sostiene que este tipo de propuestas, que se podrían relacionar con artistas occidentales como Judy Chicago, Shigeko Kubota o Carolee Schneemann, no son frecuentes puesto que son difícilmente aceptadas por la audiencia china (2005: 254). Precisamente, para ilustrar estas iniciativas más transgresoras y críticas, Gao Minglu cita la serie *Doce flores mensuales* de Chen Lingyang y el vídeo *Lady's room* (2000) de Cui Xiuwen en el que la artista filma con cámara oculta cómo varias chicas se acicalan en el baño de un club nocturno donde ofrecen sus servicios de compañía para reflexionar sobre el porqué estas jóvenes se sienten abocadas a realizar tales trabajos y a llevar este tipo de vida. Cui Xiuwen, siguiendo la misma preocupación social, en varias de sus series fotográficas [Fig. 7] explicita la violencia en los cuerpos de jóvenes y adolescentes embarazadas que desvelan moratones y marcas, para evidenciar así la violencia física y psíquica con la que muchas mujeres viven:

“En la superficie estas fotografías muestran los moratones de estas chicas jóvenes. Todos hemos sido heridos en nuestras vidas físicamente, en los brazos, los hombros o en las piernas. Vemos moratones y sangre pero hay muchos sentimientos que no se pueden expresar; como el sufrimiento de las heridas psicológicas y



espirituales. Ves estas heridas en la superficie. Estas fotografías hablan de las heridas visibles e invisibles”. (Manonelles “Entrevista a Cui Xiuwen” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).



Fig. 7 Cui Xiuwen, Angel n°13, 2006.

O Zhang comparte esta misma sensibilidad hacia ciertas problemáticas sociales que incumben a niñas y adolescentes. Por ejemplo, en sus series fotográficas *Horizonte* (2004) y *Papá y Yo* (2005-2006) [Fig. 8] muestra dos caras de una misma situación infantil en China. En *Horizonte* retrata a niñas en el marco de su pueblo natal, ubicadas de cuclillas en la línea de horizonte de un paisaje rural mostrando una cierta desprotección a la vez que retan al espectador con una mirada inquietante y sostenida. En contraposición, en *Papá y Yo* muestra la relación de las niñas y adolescentes con sus nuevos padres adoptivos en una serie de retratos enmarcados en cuidados jardines. Se aproxima psicológicamente a los protagonistas, dejando vislumbrar cierta tensión originada por la contraposición cultural y por la fricción entre las jóvenes y los varones adultos.



Fig.8. O Zhang, Daddy and I, 2005-2006.

#### 4. CONCLUSIONES

Planteado este rápido recorrido en el que se han relacionado los trabajos de varias artistas con el contexto en el que se produjeron, debo recordar que en ningún momento he pretendido hacer un análisis exhaustivo de *todas* las artistas, sino ahondar en determinadas iniciativas por considerarlas representativas, destacando, eso sí, que uno de los denominadores comunes es la decisión compartida de yuxtaponer las experiencias vitales con las artísticas. Evidentemente siempre dentro de un marco comunitario, social. Como ya se ha apuntado, a la mayoría de las artistas no les gusta que se hagan distinciones de género ni entrar en reivindicaciones colectivas, por ello es necesario diferenciar tales propuestas de la producción de determinadas artistas feministas dentro del marco occidental.

Con todo, a pesar de que muchas artistas, críticos y críticas consideran que no puede hablarse de un “arte feminista” o de una perspectiva de género en la creación china, encontramos que –tanto en publicaciones como en exposiciones– se aborda monográficamente el arte hecho por mujeres desde distintas perspectivas. Este juego de posibilidades es especialmente rico, requiere nuevas maneras de pensar y relacionar la producción artística femenina, asumiendo sus contradicciones, ambigüedades y conflictos. Para terminar, considero pertinente citar las palabras de Gao Minglu, que todo y dedicar un capítulo al arte hecho por mujeres en su obra *The Wall*, acepta las tensiones, las limitaciones y las dificultades que conlleva intentar definir y enmarcar la producción artística femenina. En definitiva, la cuestión queda abierta, para ser pensada y discutida:

“Por otro lado creo que se tiene que pensar y hablar sobre el feminismo en el arte contemporáneo chino, pero es muy necesario no copiar el feminismo

occidental. Porque si lo copias no funciona. Entonces; ¿cómo hacer una teoría similar al feminismo pero a la vez cercana al arte contemporáneo chino, a la cultura china, a la sociedad actual china? Esto es un auténtico reto para todos y también para mí mismo” (Manonelles “Entrevista a Gao Minglu” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

AI WEIWEI, FENG BOYI (2000): *Fuck off. China*: Ai Weiwei, Feng Boyi, Hua Tianxue.

BERGHUIS, T. (2006): *Performance art in China*. Hong Kong: Timezone 8 Limited.

GAO MINGLU (1999): *New Chinese art. Iside out*. Nueva York.

——— (2005): *The Wall, reshaping contemporary chinese art*. The Buffalo Fine Arts Academy and the Millenium art museus.

HE CHENGYAO (2007): *The extension of limbs*. Shangai: Wang Weizhuo.

HOU HANRU (2002): *On the mid-ground*. Hong Kong: Timezone 8.

KÖPPEL-YANG, M. (2002): *Semiotic Warfare, the chinese avant-garde, 1979-1989. A semiotic analysis*. Shenzhen: Timezone 8.

MANONELLES, L. (2009): *El arte de acción como terapia y subversión. Peregrinaciones en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

——— (2009): “Serie de entrevistas a mujeres artistas chinas” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia).

RONG RONG (2001): *Rong Rong, 07/09/2001*, exposición fotográfica, Casa Garden, Fundação Oriente.

WU HUNG (1999): *Transience, Chinese experimental art at the end of the twentieth century*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of art, University of Chicago.

——— (2000): *Exhibing Experimental Art in China*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of art, University of Chicago.

——— (2004): *Rong Rong & Inri, tui-transformation*. China: Timezone 8.

XIN RAN (2003): *Ser dona a la Xina*. Barcelona: Edicions 62.

ZHANG HUAN (2001): *Zhang Huan, pilgrimage to Santiago*. España: coedita Gotthem gallery y Xunta de Galicia.

——— (2003): *Zhang Huan*. Hamburg: Kunstverein in Hamburg, Hatje Cantz.

——— (2005): *Conversaciones con fotógrafos, Zhang Huan habla con Michele Robecchi*. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica.

——— (2007): *Zhang Huan*. Madrid: Fundación Telefónica y PhotoEspaña.

ZHU QI (2005): *Alter 1979' the generation changad by market*. Pekín: EWE Culture.

## CAPÍTULOS

ZHU QI (2007): “Una visión sorprendente y novedosa. Autorretrato de un sistema en transformación. La fotografía de vanguardia en China desde 1990” *Zhù Yì, fotografía actual en China*. Barcelona: Lunwerg, 10-21.

CLARK, J. (2000): “Chinese art at the end of the millennium”. *Chinese art at the end of the millennium, 1998-1999*. Hong Kong: John Clark, 12-24.

GONZÁLEZ PUY, I. (1995): “Mujeres artistas en China”, Tatiana Fisac Badell ed., *Mujeres en China*. Madrid: Ediciones Cooperación al desarrollo, 163-196.

——— (1995): *Des del país del centre: avanguardes artístiques xineses*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica. 14-19.

LI XIANTING (1993): *China's new art, Post 1989*. Sydney: Hanart Gallery, X-XXII.

——— (1995): “15 anys d'art modern a la Xina: de la “Postrevolució Cultural” al “Post-89”

LIAO WEN (2003): “Women's Art' as Part of Contemporary Chinese Art since 1990”, *The first Guangzhou Triennial. Reinterpretation: a Decade of experimental Chinese art (1990-2000)*. Guangzhou:

Wu Hung, Wang Huangsheng and Feng Boyi. 60-66.

MCDUGALL, BONNIE S. (2005): “Discourse on privacy by women writers in late Twentieth-century china”. Sage publications, London, thousand oaks, New Delhi. Vol. XIX (I) 97-119

SHU YANG (2005): “Performance art and live art in China. Why do “live art” in China?” *China Live*, Ed. Daniel Brine, UK and Shu Yang, China, 17-39.

SZEEMANN, H. (2002): “What makes contemporary Chinese art so attractive?” *Chinese artists, texts and interview*. Shenzhen: Ai Weiwei, 6-7

---

## CAPÍTULO 19. EL COLECCIONISMO DE ARTE JAPONÉS EN ESPAÑA. COLECCIONISTAS EN ACTIVO: DANIEL MONTESDEOCA

*Esther Martínez Mingarro*  
Universidad de Zaragoza

### RESUMEN

En este texto presentamos una visión general del coleccionismo privado de arte japonés, especialmente de *Ukiyo-e*, en nuestro país en la segunda mitad del siglo XX, finalizando este recorrido con la figura de un coleccionista en activo, Daniel Montesdeoca. Para conocer como surge el interés por esta cultura y su arte en nuestro país es necesario remontarse a las primeras relaciones entre España y Japón, su interrupción y su reencuentro a través de Europa, principalmente, gracias a las Exposiciones Universales y los artistas e intelectuales que con sus viajes transmiten sus nuevos conocimientos ligados a la atracción y curiosidad que les inspira esta nueva y “exótica” estética.

### 1. EVOLUCIÓN DEL COLECCIONISMO DE UKIYO-E DESDE FINALES DEL SIGLO XIX HASTA LAS PRIMERAS DÉCADA DEL SIGLO XX

España, junto a Portugal, fueron los primeros países en tomar contacto con el Extremo Oriente en el siglo XVI. Esta primera toma de contacto se debe comerciantes y a misioneros españoles, portugueses e italianos que se integraron y se impregnaron de esta cultura. De la mano de unos y otros y durante el llamado siglo Ibérico de Japón (1543-1643) llegaron a la Península Ibérica los primeros objetos nipones, además de los primeros textos que permitieron el conocimiento de las costumbres, literatura y pensamiento del pueblo japonés.

Sin embargo, las fuertes relaciones que, desde el punto de vista cultural y artístico, españoles y japoneses mantuvieron durante la segunda mitad de siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII quedaron rotas por la política de los shogunes Tokugawa que llevaron al total aislamiento del país durante el periodo Edo (1615-1868). En el siglo XVII, además de la expulsión de los cristianos, quedó prohibida la salida de japoneses fuera de las fronteras del archipiélago y la entrada de extranjeros al país. El intercambio comercial con el exterior sólo se realizaba con holandeses y chinos en el puerto de Nagasaki.

En un contexto tan especial como el del periodo Edo (1615-1868) bajo el poder de la familia Tokugawa, surge la escuela *Ukiyo-e* como resultado de las circunstancias que caracterizaron estos 250 años de aislamiento nipón. El

hermetismo del país favoreció la estabilidad al no permitir la influencia de la política exterior, logrando así el mantenimiento de un férreo control de toda la sociedad dividida en capas impermeables e inamovibles entre las que nace una nueva clase mercantil de comerciantes y artesanos que adquieren gran poderío económico pero que están atrapados en su clase social. En esta situación la burguesía emergente, además de cumplir con las obligaciones propias de su clase social, orientan sus expectativas hacia el disfrute del presente. Esta coyuntura favoreció un desarrollo cultural en las grandes ciudades como Edo (actual Tokio) donde surgieron los barrios de placer, cuyas cortesanas entretenían, en el más amplio sentido de la palabra, a los *chonin* o burgueses enriquecidos los cuales también asistían a las representaciones de teatro *kabuki* y a las luchas de sumo que se hicieron muy populares. Todas estas actividades conforman la temática de los artistas de la escuela *Ukiyo-e*, cuyos dibujos se difundían en forma de estampa suelta o ilustración de libro. Estas obras actuaban como retrato de esta clase social y, a su vez, servían de deleite estético de amplios sectores de la sociedad gracias a un método de reproducción múltiple, la xilografía, técnica de grabado en madera que en este periodo se desvincula de la temática de carácter religioso (imágenes de devoción del budismo) para reflejar temas populares.

Mientras tanto, en Occidente, se vivía una revolución tecnológica y científica.

A mediados del siglo XIX, las aguas japonesas eran surcadas por buques comerciales estadounidenses e ingleses que operaban en los puertos chinos. Estados Unidos no tardó en poner los ojos en Japón para extender sus actividades mercantiles a sus puertos y llevar sus productos. Japón no estaba preparado para establecer relaciones de igualdad con Occidente. En la década de los treinta del siglo XIX ya hubo varios intentos formales de acercamiento por parte de los Estados Unidos, todos ellos rechazados por los japoneses hasta 1853 en que fue presentada e impuesta la propuesta del presidente norteamericano Millard Fillmore: establecer el libre comercio entre ambos países. A este tratado que se firmó le siguieron otros con los Países Bajos, Gran Bretaña, Francia y Rusia. Estos acuerdos no beneficiaban a los japoneses, ya que ellos prácticamente carecían de privilegios cuando salían a comerciar a estos países. Aun siendo conscientes de estos abusos, no podían plantearse un enfrentamiento.

La criticada incapacidad del shogunado ante esta situación llevó a la formación de un nuevo gobierno con el emperador en la cabeza en 1868 ayudado en este golpe de estado por los hombres de las regiones de Satsuma y Choshu, ansiosos por modernizar Japón aprendiendo de todas las materias que

occidente les pudiera ofrecer. Así se inaugura la época Meiji (1868-1912)<sup>1</sup>, un periodo marcado por la unificación de Japón y intensificación de las relaciones entre el país del sol naciente y los países occidentales. Ya en los tres primeros años de la Revolución Meiji llegaron numerosos europeos y americanos, expertos en diferentes materias y los japoneses salían de su isla en busca de nuevos conocimientos. Además, se producen profundas transformaciones sociales. Reconocen la ineficacia de los estratos sociales inamovibles y para subsanar esta situación apostaron por la educación obligatoria. En pocos años mejoran las comunicaciones creando una gran red de ferrocarril, telegráfica y telefónica lo que favoreció a la industria emergente de este periodo.

A finales del siglo XIX, Japón ya se erigía como una gran potencia que llamó la atención internacional, logrando modificar los injustos tratados comerciales iniciales y ganando el respeto y admiración de los países occidentales.

No cabe duda que el proceso de apertura, de posterior modernización y finalmente de decidida entrada en la dinámica de las potencias mundiales, experimentado por Japón asombró al hombre de Occidente e hizo que éste se interesara por su historia y por su cultura.

Quizá la manifestación más sobresaliente y evidente de los efectos de este impacto pudo percibirse en el campo de la producción artística, siempre perfecto exponente de las tendencias, aspiraciones, sensibilidades y miras de la sociedad de cada época, en el que se produjo el fenómeno conocido como *Japonismo*, término que viene a asignar, además del vehemente y repentino interés cultural por Japón, la influencia del arte japonés en el arte occidental<sup>2</sup>

### 1.1. LAS RELACIONES ENTRE JAPÓN Y OCCIDENTE A TRAVÉS DEL ARTE. PARÍS COMO CAPITAL DEL COLECCIONISMO

En materia artística, las relaciones entre Japón y los países occidentales se consolidan, especialmente, gracias a las exposiciones universales e internacionales y a artista e intelectuales viajeros que aprovechan la apertura de las fronteras japonesas en la década de los sesenta del siglo XIX para conocer de cerca esta cultura. La Exposición Universal de París de 1867, es la primera de las exposiciones de esta naturaleza en la que Japón presentó por primera vez sus productos, sirvió para llamar la atención del mundo occidental sobre el arte

1 Para introducirse en este tema véase: BEASLEY, W.G., *The Meiji Restoration*, Stanford, 1972. BEASLEY, W.G., *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, 1995. BURUMA, Ian. *La creación de Japón, 1853-1964*, Barcelona, 2003.

2 ALMAZAN, David y BARLÉS, Elena: "Japón y el Japonismo en la Ilustración Española y Americana", *Artigrama*, n° 12, 1996-97, p. 629.

japonés. Desde el panorama del arte europeo se busca una salida, nuevas formas de inspiración y el arte japonés era la renovación que buscaban. Muy pronto en toda Europa surgirá con fuerza el fenómeno del coleccionismo del arte japonés y, de hecho, fue en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX cuando se formaron las grandes colecciones en diferentes países occidentales como Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia, Estados Unidos, etc.

Nos detendremos en Francia por ser el país al que principalmente, sin ser el único, acudían los coleccionistas españoles por su proximidad y por encontrar en París, capital del arte, un referente de modernidad y nuevas tendencias. En este país encontramos a los primeros grandes coleccionistas de arte japonés, especialmente, de grabados *Ukiyo-e* y las primeras tiendas dedicadas a la venta de objetos orientales.

Con la apertura de Japón a Occidente a partir de 1860-1868, sus productos inundan los mercados europeos. Entre 1860 y 1914 localizamos en París más de doce tiendas<sup>3</sup> dedicadas a la venta de productos orientales importados desde Japón. Algunas con más fortuna que otras, ya que muchas de ellas no gozaron de una larga vida. Una de ellas, *La Porte Chinoise*, fue la primera tienda abierta en París en 1861. Permaneció abierta hasta 1886. A ésta le siguió *L'Empire Chinois*. Se abrió en 1862 y cerró en 1885. Ambas tiendas importaban incluso té de Japón. El matrimonio Desoye mantuvo su negocio desde 1863 hasta 1888. Se especializaron en la venta de arte japonés desde su apertura. Baudelaire les compraba *e-bon* y por la biografía de Mariano Fortuny sabemos que les adquirió estampas japonesas. En la década de los setenta aumentó la demanda de estos objetos tan exóticos y se abrieron más tiendas.

En estos años, tanto la familia de comerciantes Sichel como el conocido coleccionista y vendedor de obras de arte Samuel Bing (1838-1905), se desplazaban a Japón en busca de productos para abaratar el coste de la importación y elegir personalmente las obras y objetos que trasladaban a sus tiendas parisinas. Los establecimientos de Samuel Bing fueron numerosos, llegó a tener cuatro en funcionamiento al mismo tiempo. Durante el año 1883 tuvo una tienda que se dedicaba exclusivamente a la venta de arte antiguo y moderno procedente de China y Japón.

Existen ejemplos de japoneses –Mitsui, Wakai et Hayahi et Cie de la mano de Tadamas Hayashi– que se instalaron en París para vender los objetos de su país, sabiendo el éxito que eso les supondría. Hayashi había llegado a la capital francesa en 1878 con motivo de la Exposición Universal. Él organiza la sección japonesa para el evento. Trabajaba para la compañía japonesa Kiritsu-kôshô-gaisha, que se dedicaba desde 1874 a exportar obras de arte. Esta

---

3 Toda la información sobre estas tiendas ha sido extraída de la publicación AITKEN, G. y DELAFOND, *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet a Giverny*, Maison de Monet-Giverny, La Bibliothèque des Arts, París, 1998, pp. 17-22



empresa sería la fuente de muchas de las piezas que conformarían colecciones en esta época. Hayashi también actúa como experto aconsejando en museos y a coleccionistas. Reúne a su alrededor a artistas e intelectuales como Monet, y ayuda a los Goncourt y a Louis Gonse en sus investigaciones y escritos proporcionándoles traducciones de textos japoneses, entre otras cosas.

En esta época también se podían encontrar estampas japonesas en Europa gracias a la Compañía de Indias Holandesa, a esporádicos viajeros y a empleados del gobierno holandés destinados en la isla artificial de Deshima, que luego pasaron a formar parte de las colecciones de museos<sup>4</sup>.

Entrando en la década de los sesenta, en París encontramos a las primeras figuras que valoraron, descubrieron y difundieron estas estampas, transmitiendo a los que les rodeaban esta misma pasión por los exóticos productos llegados desde Japón. Los artistas Félix Bracquemont y Claude Monet, los escritores Édmon y Jules Goncourt fueron de los primeros en sentirse atraídos por esta nueva estética.

El marchante de arte Samuel Bing, poseedor de varias tiendas como decíamos en líneas anteriores, se rodeó de artistas que con el tiempo formaron grandes colecciones como las de Monet, que reunió unas 231 estampas, las cuales se pueden ver en el Museo Monet de Giverny, y Van Gogh que junto a su hermano Theo reunieron más de 400 grabados, hoy en el Museo Van Gogh de Amsterdam.

En torno a Bracquemond existía un círculo de intelectuales procedentes de disciplinas varias pero unidos por el interés hacia el arte nipón. En estos grupos encontramos a hombres de letras como Phillippe Burty, Zacharie Astrud y Ernst Chesneau, todos ellos críticos de arte que ponían en alza el valor de estas obras japonesas en sus artículos. Dentro de este círculo también estarían Baudelaire, Jules Champfleury y Émile Zola, gran amigo de Monet. Los artistas vinculados a este grupo, además de Monet, eran Whistler, Fantin-Latour, Edgar Degas y Manet. Se podrían equiparar los círculos creados en Barcelona, unos años más tarde, a los creados en París en estas fechas.

---

4 En el artículo FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E. *Las fuentes y lugares del "Japonismo"*, Anales de Historia del Arte, 2001, p. 334. encontramos las referencias sobre el naturalista Carl Peter Thumberg que en sus viajes a Japón en 1775 adquirió grabados que hoy se pueden ver en el Museo Nacional de Estocolmo. Entre 1826 y 1830 el médico holandés Philipp Franz Von Siebold compró en Japón su colección compuesta por más de 2000 estampas, la cual donó al Museo de Leiden ya abierto al público en 1837.

## 1.2. EL COLECCIONISMO DE ARTE JAPONÉS EN ESPAÑA DESDE FINALES DEL SIGLO XIX HASTA LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

La crítica situación política y social de la España del siglo XIX marcó las relaciones que se entablaron entre España y Japón y por ende el particular desarrollo que tuvo el coleccionismo de arte japonés en nuestra geografía durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX. Comienza la centuria con un país que, saliendo del Antiguo Régimen, queda devastado tras la Guerra de la Independencia, perdiendo gran parte de la población, asolada también por epidemias y hambrunas. En la primera mitad del siglo vive constantes cambios políticos por la puja entre el absolutismo, y la búsqueda de un gobierno constitucional. Tras este suceso, quedó todavía más al margen de la política internacional e internamente estaba dividida entre patriotas y afrancesados en un estado absolutista muy atrasado industrialmente, lo que retardaba el surgimiento de una fuerte burguesía, grupo social susceptible de ser coleccionista. Durante el trienio liberal (1820-1823) se abolieron las aduanas interiores para facilitar el comercio, se favoreció la libertad de industria y se reformó la educación haciéndola gratuita en tres niveles, incluido el universitario. Con el comienzo de la “Década Ominosa”, la intelectualidad española con posibles se exilia a Londres, instalándose en el barrio de Somerstown, y a Francia. Inglaterra y el país vecino buscan el progreso. El Parlamento inglés es el centro de la política del país y la democracia ya se asentó al final de la década de los treinta del siglo XIX. En estas mismas fechas, Francia había terminado con el absolutismo de la mano de la monarquía constitucional de Luis Felipe de Orleans y ya se impulsaba una revolución industrial que fortaleció la economía de la burguesía.

Desde la muerte de Fernando VII, se fue configurando un estado liberal, hasta la revolución de 1868, alternando gobiernos progresistas y moderados, conviviendo con las guerras carlistas. Tras este periodo, la Revolución de Septiembre de 1868, dio lugar al sexenio democrático que seguía arrastrando la inestabilidad de los años anteriores, impidiendo que saliera adelante el reinado de Amadeo de Saboya, rechazado por republicanos y carlistas, ni la posterior I República, que carecía de burguesía que apoyase este sistema. En 1874, la restauración Borbónica trajo una mayor estabilidad al país, además fue acompañada de avances en el sector industrial el cual trajo nuevos movimientos sociales y políticos.

En cuestiones de política exterior, en 1898, España perdía Cuba, Puerto Rico y Filipinas, por el surgimiento de movimientos locales independentistas y por la intervención de Estados Unidos, cuyos intereses mercantiles estaban puestos en esa zona. España, concentrada en la pérdida de las colonias, no miró hacia Japón “aunque España y Japón firmaron en 1868 un acuerdo Amistad, Comercio y Navegación, el desarrollo de las relaciones

comerciales directas entre ambos países fue prácticamente nulo lo que obviamente limitó la afluencia de mercancías y, en particular, de objetos artísticos japoneses<sup>5</sup>.

No obstante el mundo del arte y la cultura se hizo eco del interés por lo japonés que se expandía por toda Europa. Desde 1870 llegan a España informaciones sobre Japón y su cultura que aparecen en libros<sup>6</sup> y publicaciones periódicas españolas, fundamentalmente en revistas ilustradas<sup>7</sup>, así como crónicas y noticias sobre las Exposiciones Universales, que fueron el mejor vehículo de conocimiento de los productos orientales en Europa. Incluso en España se pudo contemplar la participación japonesa en las Exposiciones Universales de 1888 y 1929, ambas celebradas en Barcelona, que causaron un notable impacto. También llegaron los ecos del *Japonismo*, que dejó huella en un buen número de artistas españoles, muchos de los cuales, junto con otros intelectuales, viajaron a París y otras capitales europeas donde pudieron conocer la vehemente pasión por Japón. Estas circunstancias permitieron un cierto desarrollo del coleccionismo del arte japonés en nuestro país en la época que nos ocupa.

Como en el resto de los países occidentales, en España la etapa más trascendental del coleccionismo de obras de la Escuela *Ukiyo-e* tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas de XX. No obstante, los hechos antes aducidos y el escaso interés que por entonces suscitaba el coleccionismo en general en nuestro país explican que el coleccionismo de arte nipón y, en particular, de grabados *Ukiyo-e*, aunque existió, no tuviera ni el auge ni la extensión que alcanzó en otras latitudes. Fue Barcelona<sup>8</sup> la ciudad donde más tempranamente se manifestó un singular aprecio por el arte japonés y donde el fenómeno de Japonismo, tuvo un mayor desarrollo. Por una parte, Cataluña, en la segunda mitad del siglo XIX, fue la región más cosmopolita y abierta de España al mundo exterior. Fue frecuente en esta época que muchos de sus artistas, escritores o intelectuales se trasladaran a diferentes capitales europeas, fundamentalmente a París, cuna del Japonismo, para formarse o para

---

5 ALMAZÁN, D., BARLÉS, E., “Arte japonés en España: Colecciones, exposiciones y estudios sobre la escuela ‘Ukiyo-e’, la imagen del mundo flotante” en *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 22-26 de noviembre de 2004, Actas de congreso, CSIC, Madrid, 2005

6 BARLÉS, Elena: “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”, *Artigrama* n° 18,, 2004, pp. 23-82.

7 ALMAZAN TOMAS, V. D.: *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, edición en microficha, Zaragoza, 2001

8 En relación con las colecciones de *Ukiyo-e* en Cataluña véase la tesis de licenciatura y la tesis doctoral de Sergio NAVARRO POLO: *Catalogación histórico-crítica de los grabados japoneses del Museo de Arte de Cataluña*. Tesis de licenciatura, U. de Zaragoza, 1983. *Obra gráfica japonesa de los periodos de Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona*. Tesis doctoral, U. de Zaragoza, 1987.

ponerse al día de las novedades culturales y artísticas que por entonces se estaban gestando. Por otra parte, en la propia Cataluña hubo un conocimiento directo del arte y la cultura de Japón. En Barcelona, en el año 1888 se celebró la primera Exposición Universal<sup>9</sup> que se hizo en España en la que Japón presentó sus productos, sus obras de arte (entre ellas estampas *Ukiyo-e*), que causaron un gran asombro entre todos los visitantes. Como señala Elena Barlés y David Almazán:

La prensa (periódicos y revistas) comentó el gran interés del pabellón y la extraordinaria acogida que los productos japoneses tuvieron por parte de los coleccionistas que adquirieron gran parte de las mercancías enviadas incluso antes de la apertura de la muestra (lo cual hace suponer la presencia en la ciudad de Barcelona de un grupo de compradores que ya estaban seducidos por lo japonés).

En la Exposición Universal de Barcelona en 1929, también se mostraron piezas japonesas. En Barcelona pudieron hacer sus compras muchos coleccionistas, aunque la mayor parte de las obras de arte japonés y, particularmente, de los grabados *Ukiyo-e* que hoy se encuentran en España fueron adquiridos en París. Tanto en Cataluña como fuera de ella, el típico perfil de coleccionista de grabado *Ukiyo-e* de la época es el del “artista”, aunque como veremos también pueden encontrarse intelectuales y burgueses. Los artistas de esta época que viajaban al exterior y, fundamentalmente a París fueron los privilegiados que pudieron conocer de primera mano el arte japonés y pudieron adquirirlo con cierta facilidad.

Entre ellos son destacables los nombres de Mariano Fortuny y Marsal, Apel·les Mestres i Oños, Alexandre de Riquer, Josep Masriera i Manovens, Lluís Masriera i Rosés, Santiago Rusiñol, el escritor y político Víctor Balaguer i Cirera, Hermenegild Anglada i Camarasa, Ismael Smith i Marí, el escritor Màrius Verdaguer, Frederic Marés i Deulovol, Eduard Serra. Fuera de Cataluña encontramos otros nombres como Juan Carlos Cebrián, José Palacio, la bailarina Carmen Tórtola, Ramón Acín etc.

---

9 ALMAZÁN, V. D.: *Op. Cit.* (véase parte dedicada a las exposiciones universales) y NAVARRO, S.: “Arte japonés en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y el Japonismo en Cataluña”, *Actas del IV Congreso de Hispanistas de Asia*, Seúl, 1996, pp. 805-809. SHIRAIISHI, Minoru: “Exposición Universal de Barcelona, 1888, Sección Japón”, en *Japón. Hacia el siglo XXI: un enfoque pluridisciplinario y multicultural en el avance del conocimiento. Actas del V Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Madrid, 1999, pp. 93-102.

## 2. EL COLECCIONISMO DE *UKIYO-E* EN ESPAÑA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Tras la interrupción que la Guerra Civil supuso en el progreso de la vida cultural de nuestro país, hemos de esperar hasta, aproximadamente, mediados del XX para apreciar el nacimiento de nuevos coleccionistas.

El coleccionismo de arte japonés que se desarrolla en España en la segunda mitad del siglo XX y primeros años del XXI va a ofrecer distintas características que el de épocas anteriores. En primer lugar, ya no será patrimonio casi exclusivo, como ocurrió en periodos pasados, del gremio de los artistas sino que la condición social y profesional de los coleccionistas se va a diversificar: estudiosos e intelectuales, además de artistas, de muy distinta procedencia y formación van a coleccionar piezas japonesas. En esta época, por ejemplo, las colecciones de mayor envergadura y calidad fueron formadas por profesores e investigadores que, vinculados a los estudios de historia del arte, manifestaron una clara atracción por las culturas orientales. Además ya no se destaca un foco determinado que protagonice la pasión por el coleccionismo de arte japonés, sino que, por el contrario, los coleccionistas proceden de diferentes puntos de nuestra geografía y no tienen ningún nexo entre sí. Otro rasgo singular de los coleccionistas de nuevo cuño es su voluntad de dar a conocer sus obras al público general. Muchos las muestran en exposiciones; otros donan sus obras a museos o instituciones públicas e incluso otros conforman museos específicos. Tras un tiempo de anonimato todos terminan dando a conocer su colección por diferentes vías.

Encontramos varias figuras que nos muestran el panorama del coleccionismo de arte oriental en nuestro país en estos años:

El bioquímico Severo Ochoa<sup>10</sup> (1905-1993), junto a su mujer Carmen García Cobián reunió una gran colección, fruto de sus numerosos viajes y estancias en el extranjero. Comenzaron su colección cuando se encontraban viviendo en Nueva York. Allí entran en contacto con diversos artistas españoles, artistas que serán el germen de su colección. Pero nuestro interés se centra sobre los dos grabados *Ukiyo-e* que pasaron a formar parte de la colección gracias al obsequio del bioquímico japonés Yasumi Yugari, con el cual trabajó Severo Ochoa durante su estancia en Nueva York, lugar en el que el premio Nobel vivió desde 1942, año el que fue nombrado investigador asociado en la New York University School of Medicine. Pero su interés por el arte oriental no se limitó a estos grabados. En la colección del matrimonio

---

10 Los datos que aportamos sobre la faceta de coleccionista de Severo Ochoa se ha extraído de: *A Carmen. Donación de Carmen y Severo Ochoa*, Agosto- Septiembre 1988, Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón, 1988 [Catálogo]; y KAWAMURA, Y., "Dos grabados del artista japonés Sharaku en el Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón", *ASTURA*. Nuevos cartafueyos d'Asturies, número II, 2001.

asturiano encontramos otras piezas japonesas como la presencia de dos *haniva* o figuras de barro que se clavaban en las tumbas del antiguo Japón (periodo *Kofun* –300-552-), un jarrón japonés de porcelana y un biombo. Como se desprende de esta somera descripción de las piezas que forman la colección, vemos que el matrimonio tenía un interés muy variado y dispar a la hora de adquirir piezas.

Federico Torralba Soriano<sup>11</sup> (1913-...), catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza centrará sus trabajos e investigaciones en diferentes manifestaciones artísticas de muy distintos periodos, siendo tanto especialista en Goya como pionero en los estudios de arte contemporáneo. A través de los cargos que ocupó en la Diputación Provincial de Zaragoza potencia toda innovación artística, organizando exposiciones de grupos artísticos locales revitalizando la vida artística y cultural de la ciudad<sup>12</sup>.

Una particularidad de este coleccionista es que también fue uno de los pioneros en investigar sobre Arte Oriental en España. Realizó numerosos estudios sobre este tema, estudió colecciones y catalogó sus piezas<sup>13</sup>, dirigió distintas tesis sobre esta cuestión, comisarió exposiciones sobre grabado japonés y arte búdico<sup>14</sup>, empleando sus propias piezas en ellas y fue creador, en

11 Sobre Federico Torralba y su faceta como coleccionista véase: AA. VV.: *Arte oriental. Colección Federico Torralba* [Cat. exp.]. Zaragoza: Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, 2002. BARLÉS BÁGUENA, E. "La Colección de Arte Oriental Federico Torralba en el Museo de Zaragoza" *Japón. Arte, cultura y agua*, Actas del Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Zaragoza, Prensa Universitarias de Zaragoza, pp- 29-48. BARLÉS BÁGUENA, E. y NAVARRO POLO, S., "El valor cultural del legado Torralba-Fortún", *Artígrama*, nº 18, 2003, pp. 134-153. BARLÉS BÁGUENA, E. y NAVARRO POLO, S., "Arte de Asia Oriental en la Colección Federico Torralba", en: *Cerezos, Lirios, Crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación Torralba, Fundación Cai-Asc, 2008.

12 Llevó a cabo exposiciones con grupos de la ciudad como Zaragoza, Tierra, Azuda 40, Algarada, Equipo LT o Forma, junto con excepcionales exhibiciones colectivas e individuales de artistas consagrados y jóvenes promesas y creará, junto con Antonio Zubiri, Presidente de la Diputación Provincial de Zaragoza, el Premio «San Jorge» de pintura. Además estará muy ligado a distintas galerías de arte de la ciudad, como la Sala de Arte Kalos, fundada en 1963 y de la que será director y la Galería Atenas, fundada en 1970. Este impulso que da al arte contemporáneo queda completado con numerosos trabajos científicos y publicaciones sobre esta cuestión.

13 Véase por ejemplo: TORRALBA, F., "Inros" *lacados en el arte japonés*. Discurso leído por Federico Torralba Soriano... y contestación al mismo por Angel San Vicente Pino, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1982. TORRALBA, F., "Un objeto utilitario japonés", *Boletín del Museo de Zaragoza*, 1983, nº 2, pp. 201-204. TORRALBA, F., "Dos trípticos Namban, inéditos", Zaragoza: *Artígrama* nº 1, 1984, pp. 315-321. TORRALBA, F., "Ejemplos de Suzuribako en España, Academia (*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*), 1991, nº 72, pp. 355-375.

14 Las exposiciones a las que nos estamos refiriendo son *Cien años de gráfica japonesa, Ukiyo-e* (1800-1900), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982 (catálogo de la exposición celebrada en la Institución Fernando el Católico del 7 al 22 de diciembre de 1982). *Buda, imágenes y devoción*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994 (catálogo de la exposición

los años ochenta, de la asignatura de Arte del Extremo Oriente en la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, de la que fue profesor durante ocho años.

A este mismo periodo pertenecen otras figuras como Fernando García Gutiérrez<sup>15</sup> (1928-... ) miembro de la Compañía de Jesús. En 1956 marcha a Japón, donde permaneció catorce años ejerciendo como profesor de Historia del Arte Oriental en la Universidad Sophia de Tokio. Es Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, a la cual donó su colección de arte oriental. Es pionero y máximo estudioso de arte japonés en España. A él debemos el tomo dedicado al arte japonés de la prestigiosa colección *Summa Artis*, así como otros libros de la influencia del arte japonés en Occidente. Reunió esta colección de más de un centenar de objetos procedentes de China y Japón a lo largo de sus catorce años de estancia en Japón.<sup>16</sup> El pintor catalán Joan Abelló<sup>17</sup> (1922-2008) vivió en paralelo su carrera artística y su faceta como coleccionista. Aprovechando todos sus viajes para engrosar una colección que ha reunido casi seis mil piezas de arte, artesanía, antigüedades y curiosidades. Entre su colección se encuentran cuatro estampas japonesas y libros ilustrados. Las estampas son de grandes maestros como Tsukioka Yoshitoshi, perteneciente a la serie Cien aspectos de la luna (1886). Dos de los grabados pertenecen a la temática *bijinga*, o de mujeres bellas, con una estampa de su principal representante, Utagawa Utamaro que muestra a una mujer semidesnuda con un niño entre sus brazos. La otra está firmada por Utagawa Kuniyasu y una última estampa, de Utagawa Kuniyoshi, representa a un guerrero con la cabeza de un enemigo en su mano.

## 2.1. UN COLECCIONISTA EN ACTIVO: DANIEL MONTESDEOCA

celebrada en la sala de Exposiciones del Museo Pablo Gargallo -Zaragoza- en los meses de octubre y noviembre de 1994). *Hiroshige (1797-1858). Segundo centenario*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997 (catálogo de la exposición celebrada en la sala de Exposiciones del Museo Pablo Gargallo -Zaragoza- en los meses de octubre y noviembre de 1997). *Buda: imágenes y devoción*, celebrada en 1994 en el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza y a la exposición Hiroshige 1797-1858, Segundo centenario, celebrada en el mismo museo que la anterior en 1997.

15 Sobre su biografía véase: “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”, *Artígrama*, nº 18, 2004, pp. 23-82.

16 GARCÍA GUTIÉRREZ, F., “Colección de Arte Oriental en la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla”, *Artígrama*, nº 18, 2003, p. 162

17 Sobre esta artista véase: BENTZ, J.F., *Abelló*, Editorial AUSA, Sabadell, 1998. FERNÁNDEZ, Víctor, *Joan Abelló: de pinceles y moais*, Barcelona, Mediterrània, 1997. FERRER I BALLESTER, A., *Joan Abelló*, Colección “Artistes de casa nostra”, Vol. 8, Editorial “El Carme”, Barcelona, 1988. MASATS, Joseph: *Joan Abelló*, Barcelona, Àmbit, 1989. FERRER, M. Àngels, *Joan Abelló*, Vic, El Carme, 1988.

Antonio Daniel Montesdeoca<sup>18</sup> nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1966. Es doctorando en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca; *Magister* en Museografía y experto en montaje de exposiciones por la Universidad Complutense de Madrid. Además, es experto en el *Arts and Crafts Movement*, *Modern Sculpture* y *Art Nouveau on the Continent* por la Universidad de St. Andrews (Escocia). También ha realizado numerosos catálogos de arte. Es miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria y ha formado parte de la Comisión de Expertos para la Conservación de Monumentos del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Actualmente, es el director gerente del Museo Néstor, que recoge la producción pictórica y diseños del artista canario Néstor Martín-Fernández de la Torre en las Palmas de Gran Canaria.

Desde su más tierna infancia, diversas circunstancias favorecieron su futuro interés por el arte, en general, y la cultura nipona, en particular. Sus abuelos le procuraron una educación vinculada a la música y la literatura, su madre mantenía contacto con un amigo japonés, compañero de estudios y su padre, al cargo de un departamento en una compañía de transporte aéreo nacional durante más de treinta años, le permitió conocer el mundo a través de múltiples viajes desde su juventud.

Su interés por la cultura japonesa creció de la mano de lecturas de Pierre Loti, dónde descubrió escenas de teatro kabuki y las vistas del monte Fuji, sin duda dato muy influyente en su futura colección.

Daniel fue conservador de la Casa Lis, Museo Art Nouveau/Art Déco de Salamanca y ha trabajado como comisario de exposiciones, entre ellas dos en las que mostró parte de su colección al público: las titulada *Reflejos. La influencia de la estampa Japonesa en las artes decorativas Modernista y Art Decó*<sup>19</sup>, celebrada en Salamanca en 1999, y *La estampa japonesa en las colecciones de la Fundación Montesdeoca García-Sáenz*, organizada en 2001 en Las Palmas de Gran Canarias<sup>20</sup>.

---

18 Estos datos biográficos están extraídos de un reportaje publicado en la versión digital del diario La Provincia, Diario de las Palmas, y pertenece al día 26 de julio de 2008 y de una entrevista personal vía correo electrónico en diciembre de 2009

19 *Reflejos. La influencia de la estampa Japonesa en las artes decorativas Modernista y Art Decó*, Excmo Ayuntamiento de Salamanca, 1999 [Catálogo]

20 *La estampa japonesa en las colecciones de la Fundación Montesdeoca García-Sáenz*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canarias, 2001 [Catálogo]



### 2.1.1. *Su labor coleccionista*

Cuenta con una de las mejores colecciones privadas de arte, de más de trescientas piezas en la que destacan obras en plata, cristal y cerámica de los años 20 y 30, la pintura, la escultura o el grabado japonés y la orfebrería.

Mi ilusión es exponer mi colección o incluso donarla para realizar una exposición permanente. En esta ciudad no hay arte decorativo, pero para conseguir mi sueño necesito la ayuda de las administraciones públicas. La idea es dinamizar el arte en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. El Ayuntamiento debe tener una sala de exposiciones a pie de calle para que los ciudadanos no tengan 'miedo' de acceder a conocer el arte. El arte es de la elite, aunque es amplio.<sup>21</sup>

En su colección cuenta con 55 grabados *ukiyo-e*, el primero de ellos adquirido en 1995. Fue una escena de Kabuki de Toyokuni (1786-1864). La colección de estampa japonesa se encuentra depositada entre Casa Colón, museo dependiente del cabildo de Gran Canaria y la residencia familiar. Es una colección formada, según las palabras del coleccionista, con pasión y condicionada por la disponibilidad económica de cada momento.

Lo que dio origen a la colección, hace ya quince años, fue una inquietud estética. Esta colección, con el tiempo, se transformó en objeto de estudio interesándose por sus autores y cronologías.

Para la adquisición de todas estas piezas, tras conocerlas mediante catálogo o visitas personales, acudió a tiendas especializadas en grabado, todas ellas en Madrid, a subastas en Madrid, Barcelona y Nueva York o adquiriendo piezas a otros particulares propietarios de colecciones privadas de Gran Canaria, Suiza, Londres, entre otras, o en ferias como Feriarte o Artemanía, incluso acudiendo a la Galería Beniya de Tokio.

La parte más homogénea de la colección es la de representaciones del teatro Kabuki. Cuenta con siete grabados, entre ellos varios de Toyohara Kunichika (1835-1900) y Toyokuni III, que junto a Toyokuni (antiguo Kunisada) son los autores más presentes en esta colección. Algunos de los grabados tienen pendiente la identificación de la autoría. Encontramos por primera vez en una colección un grabado erótico o *shunga*, firmado por Kunimor II. En el resto de la colección predomina la representación de retratos de distintos personajes, y el género de paisaje, dentro del cual encontramos los nombres de Utagawa Hiroshige e Hiroshige III. Cuenta con una estampa de Utamaro, de la representación de elementos de la naturaleza, en

---

21 Esta declaración procede del mismo reportaje citado anteriormente.

este caso, a modo de estudio, casi con finalidad didáctica, por la disposición y detalle, encontramos la representación de un pájaro en una rama.

En conjunto es una colección de calidad que cuenta con ejemplos, que a modo de muestra, revelan la esencia del *Ukiyo-e*. Además su formación en historia del arte, sumado a su interés personal que le ha llevado al estudio del arte japonés, le dan los conocimientos que le permiten catalogar su propia obra. En todas las ocasiones que se ha expuesto (Casa Lis en Salamanca, Casa de Colón o en el Museo Néstor en Las Palmas de Gran Canaria, en la sala de arte de CajaCanarias, en Santa Cruz de Tenerife) ha pretendido acercar la cultura japonesa a la sociedad española dotando de una visión didáctica a cada montaje.

La juventud del coleccionista, el más joven de toda la nómina que hemos presentado, hace que ésta no sea todavía una colección cerrada, incrementándose ésta casi, semanalmente, siendo su última adquisición una pieza de Chikanobu Toyohara (1838-1912) de 1884 titulada “Setsu-gekka no uchi”.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2002): *Arte oriental. Colección Federico Torralba* [Cat. exp.]. Zaragoza. Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón.

A CARMEN. DONACIÓN DE CARMEN Y SEVERO OCHOA, Agosto-Septiembre 1988, Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón.

AITKEN, G. Y DELAFOND (1998): *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet a Giverny*, Maison de Monet-Giverny, La Bibliothèque des Arts, París.

ALMAZAN TOMAS, D. (2001): *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*. Universidad de Zaragoza, Servicio de publicaciones Universidad de Zaragoza. [edición en microficha].

ALMAZAN, D. Y BARLÉS, E.: (1996-97): “Japón y el Japonismo en la Ilustración Española y Americana”, *Artigrama*, 12, p. 629.

ALMAZÁN, D., BARLÉS, E. (2005): “Arte japonés en España: Colecciones, exposiciones y estudios sobre la escuela ‘Ukiyo-e’, la imagen del mundo flotante” en *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 22-26 de noviembre de 2004, Actas de congreso, Madrid, CSIC.

BARLÉS BÁGUENA, E. (2002): “La Colección de Arte Oriental Federico Torralba en el Museo de Zaragoza” *Japón. Arte, cultura y agua*, Actas del Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Zaragoza, Prensa Universitarias de Zaragoza.

BARLÉS, E. Y NAVARRO, S. (2003): “El valor cultural del legado Torralba-Fortún”, *Artigrama*, 18, 2003, pp. 134-153.

BARLÉS, E. Y NAVARRO, S. (2008), “Arte de Asia Oriental en la Colección Federico Torralba”. *Cerezos, Lirios, Crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación Torralba, Fundación Cai-Asc.

BARLÉS, E. (2004): “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”, *Artigrama*, 18, pp. 23-82.

BEASLEY, W.G. (1995): *Historia contemporánea de Japón*, Madrid.

BENTZ, J.F. (1998): *Abelló*, Sabadell, Editorial AUSA.

BURUMA, IAN (2003): *La creación de Japón, 1853-1964*, Barcelona.

FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E. (2001): *Las fuentes y lugares del “Japonismo”*, Anales de Historia del Arte.

GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (2003): “Colección de Arte Oriental en la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla”, *Artigrama*, 18, p. 162

KAWAMURA, Y. (2001): “Dos grabados del artista japonés Sharaku en el Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón”, *ASTURA*. Nuevos cartafueyos d’Asturies, número II.

LA ESTAMPA JAPONESA EN LAS COLECCIONES DE LA FUNDACIÓN MONTESDEOCA GARCÍA-SÁENZ, (2001): Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canarias.[Catálogo]

NAVARRO POLO, S. (1987): *Obra gráfica japonesa de los periodos de Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona*. Tesis doctoral Universidad de Zaragoza.

REFLEJOS. LA INFLUENCIA DE LA ESTAMPA JAPONESA EN LAS ARTES DECORATIVAS MODERNISTA Y ART DECÓ, (1999): Excmo Ayuntamiento de Salamanca. [Catálogo]



## CAPÍTULO 20. LOS JARDINES DEL DESENCANTO

*Antonio José Mezúa López*  
 Universidad de Granada

## RESUMEN

Con este texto pretendemos hacer un pequeño acercamiento a la cultura de los jardines de la Dinastía Song del Sur. Se estudiarán principalmente dos jardines de la capital Hangzhou y se intentará contextualizar en una mirada más amplia que abarque la actividad paisajística de otras ciudades de la cuenca del río Yanzi. Convencidos de la estrecha relación que había entre diseño de jardines y sus poseedores, mostramos un entramado biográfico de tres personajes que estuvieron vinculados con los jardines que estudiaremos. Los jardines así son el escenario de una búsqueda de poder y prestigio social. Un drama teatral que intentaremos mostrar a lo largo de las siguientes páginas.

## 1. INTRODUCCIÓN

Situémonos, cómo si nuestra mirada fuera una cámara con un ojo de pez, en la vista panorámica que Li Song 利嵩 (1160-1243)<sup>1</sup> (Ilustración 1) nos ofrece del Lago del Oeste. Tenemos aquí un gran escenario macrocósmico que visto así, desde la distancia aérea de un gran pájaro que hubiera surgido de sus aguas, nos permite la suficiente distancia cómo para internarnos en vuelo rasante y observar las pequeñas figuras hormigas que juegan en el teatro de la historia humana.

Si nos vamos al norte del Lago, podremos ver entre las atmósferas de brumas y los nimbos de luz, la zona en donde se situaban la mayoría de los templos budistas, allí, el silencio sólo es roto por el tañer de una campanada de bronce o el piar de un pájaro. Pero si nos vamos hacia el sur nos internaremos en la febril actividad de la así llamada capital temporal Lin' an 临安 (actual Hangzhou 杭州).

En el suroeste las residencias del palacio y sus grandes dependencias y jardines imperiales en la Montaña del Fénix Fenghuang shan 凤凰山. Tornando la mirada hacia el noreste y rodeando el lago por todas sus orillas nos daremos cuenta de la gran cantidad de jardines, templos taoístas y budistas que encontramos. En su mayoría estos pertenecían a la familia imperial o a altos cargos y magistrados de la corte.

1 Panorama del lago del Oeste, *Xibutu* 西湖图 (Museo de Shanghai)

Sigamos bajando y enfoquemos nuestra cámara en movimiento rasante sobre esta serie de jardines y distingamos dos de ellos, uno situado en las faldas de la montaña del Bosque Marcial Wulinshan 武林山 pegando al Lago, el Jardín del Sur Nanyuan 南园 y otro en más a la afueras de la capital llamado El Retiro del Árbol de Canela Guiyin 桂隱.

Dos jardines y tres hombres, dos escenarios y tres actores para un teatro, un drama de juegos de poder, orgullos, muerte y desencanto. Los nombres de estos tres personajes son el eunuco Han Tuozhou 韩侂胄, el célebre poeta Lu You 陆游 (1125-1210), y el dandi Zhang Zi 张镃 (1153-1211).

### 1.1. LA CULTURA DEL PAISAJE EN LA DINASTÍA SONG DEL SUR

Antes de meternos de lleno en la trama de nuestro drama teatral, será necesario trazar una serie de ideas clave sobre la cultura del paisaje en la dinastía Song del Sur, para así componer un contexto que sirva para completar el estudio de los dos jardines que vamos a mostrar en el siguiente apartado.

Con el establecimiento de la capital en Hangzhou asistimos a una nueva situación que hasta ahora no se había dado en la historia del paisajismo en China; gran parte del diseño de jardines del anterior periodo de Song del Norte y de la dinastía Tang tardía, se basaba en una voluntad de imitación de los inquietantes y místicos paisajes de Jiannan 江南<sup>2</sup>. Esta imagen “romántica” y en cierta medida salvaje se reflejó tanto en la diseño de jardines tal y como se puede ver en textos como “Evocaciones de los Jardines famosos de Luoyang” Luoyang mingyuan ji 洛阳名园记, como en la practica pictórica y las macrocósmicas composiciones de la pintura de paisaje de Ju Ran 巨然 (907-960), Fan Kuan 范寬 (990-1020) o Guo Xi 郭熙 (1010- 1190).

Pero cuando forzada por la invasión y la toma de la capital Kaifeng 开封 en manos de los nómadas Jurchen, la capital se establece en Hangzhou nos encontramos con que ya no hay necesidad de imitar los lejanos paisajes de Jiannan porque Hangzhou se encuentra en el mismo corazón de Jiannan. Y este cambio de medio geográfico supondrá una gran transformación que influyó más de lo que se pudiera pensar en desarrollo posterior del paisajismo de China. La especial situación geográfica de Hangzhou y su espectacular paisaje del Lago del Oeste contribuyó en gran medida a que hubiera una mayor facilidad en el acceso a lugares paisajísticos que en anteriores periodos hubieran requerido largos viajes (que por otro lado solo eran emprendidos si se era enviado a desempeñar alguna labor administrativa en alguna zona cercana a estos).

Con esta nueva ubicación tenemos un Jiannan de fácil acceso, un Jiannan que se humaniza, y deja de ser el espacio de la romántica cultura del

<sup>2</sup> Jiannan (literalmente ríos del sur) designa un área geográfica comprendida entre el curso medio bajo de río Yanze.

estado de Chu 楚, o los parajes de la amarga nostalgia del letrado desterrado lejos de la capital.

De esta manera, la capital Hangzhou no sólo será el centro político y administrativo, sino que además encontramos una febril construcción de jardines tanto en la nueva ciudad imperial como alrededor del Lago. Y junto con Hangzhou, en las ciudades de la cuenca baja del Yanzi encontramos también gran actividad paisajística en ciudades como Suzhou 苏州, Wuxing 吴兴 o Zhenjiang 镇江.

Simplificando mucho, podemos decir que en la dinastía Song del Norte teníamos dos centros fundamentales como eran Kaifeng, la capital, y Luoyang. En la capital llamada en la época Dongjing 东京, se situaban principalmente los jardines de la familia imperial y en Luoyang las villas y jardines urbanos de altos magistrados y letrados retirados.

Y en la dinastía Song del Sur, se repite el esquema casi con premeditada simetría. Existió una gran concentración de actividad paisajística en la capital Hangzhou y paralelamente en las ciudades antes mencionadas encontraremos principalmente villas y jardines urbanos pertenecientes a letrados, al igual que en la ciudad de Luoyang en el anterior periodo.

Debido a que el grueso de nuestro artículo estará dedicado a desentrañar ciertos aspectos de dos jardines de Hangzhou, nos concentraremos a continuación en dar una rápida mirada sobre Suzhou y Wuxing como ejemplo de dos centros que también tuvieron una febril actividad paisajística.

Suzhou se conocía con el nombre de Pingjian 平江. Su estratégica posición geográfica hizo que ya desde final de la dinastía Tang se configurara como un importante centro económico y comercial. En la dinastía Song del Norte encontramos jardines como El pabellón de las Olas Azules Cang Langting 沧浪亭, o El Huerto del Deleite Lepu 乐圃, como ejemplos más famosos. Entre los dos periodos (Song del Norte y Sur) sabemos que existían casi una veintena de jardines tanto dentro de la ciudad como en las afueras. En la dinastía Song del Sur es inevitable destacar la villa que Fan Chenda 范成大 (1126-1193) poseía en las afueras llamada el Lago de Piedra Shihu 石湖, al que le dedicará una colección de poemas que pasarán a la historia de la literatura China.

Sobre los jardines de la ciudad de Wuxing tenemos una obra de Zhou Mi 周密 (1232-1298) titulada “Evocaciones de los jardines de Wuxing” Wuxing Yuanlinji 吴兴园林记. Zhou Mi describe en esta obra 36 jardines entre jardines urbanos y villas en las afueras. Los más destacados son Los Jardines Ministro Shen, que como su nombre indica, pertenecían a la familia Shen 沈. Uno situado al Norte y otro al Sur de la ciudad, Nanshen shangshu yuan 南沈尚书园 y Beishen shangshu yuan 北沈尚书园.

Por las descripciones que nos da Zhou Mi parece ser que el primero, situado al sur de la ciudad, tenía grandes composiciones de piedras del lago

Taihu太湖 que rodeaban un estanque en cuyo centro se colocaba una isla llamada Penglai蓬莱<sup>3</sup>.

El segundo, como ya se habrá podido deducir se situaba al norte, poseía un gran estanque artificial que recibía las aguas canalizadas del lago Taihu y con mucha probabilidad se trataba de un jardín tipo *shanshui*山水<sup>4</sup> que aprovechaba tanto las vistas interiores como exteriores del paisaje circundante. Estos dos jardines son los que reciben una descripción más abundante de los 36 que Zhou Mi relata.

Basten estos pequeños ejemplos para dar una ligera idea sobre la cultura del paisaje de la dinastía Song del sur. El paisajismo de este periodo ha recibido poca atención por parte de la historiografía. Mientras sobre el paisajismo de la dinastía Song del Norte encontramos una razonable cantidad de estudios, el estudio del paisajismo de la dinastía Song del Sur ha sido reducida a algunos pequeños estudios sobre Hangzhou y el Lago del Oeste, olvidando completamente las ciudades de la cuenca baja del río Yanzi que como hemos intentado esbozar tuvieron una intensa actividad paisajística. El estudio de la cultura del paisaje de este periodo se nos presenta no solo fundamental para comprender la cultura de la dinastía Song del Sur, sino que además podría arrojar mucha luz sobre el paisajismo de la posterior dinastía Ming. Creo que estas evidencias sobre jardines, aunque en muchos casos dispersas y esquemáticas, nos informan de cómo ya en esta temprana época el desarrollo económico de estas ciudades nos marca el comienzo de una rica cultura del paisaje que posteriormente, en la dinastía Ming, alcanzará su apogeo.

## 2. UN DRAMA EN DOS ACTOS

### 2.1. PRIMER ACTO

El Jardín del Sur Nanyuan南园 perteneció a Han Tuozhou en el periodo en el que éste estuvo en el poder. Este jardín se situaba en la tradición paisajística imperial, caracterizada por poseer grandes dimensiones, y estar dotados con todo tipo de instalaciones para el tiro con arco y otras actividades de ocio. Otra característica de los jardines imperiales era la gran cantidad de especies exóticas animales y vegetales y voluminosas colecciones de rocas extrañas que poseían. Todas estas características que mencionamos las

---

3 Zhou Mi: Wuxing Yuanlinji 吴兴园林记, en juan 68, Siku Quanshu 四库全书 [en línea]: <http://skqs.ouls.ox.ac.uk/default.htm>. [consulta 12 Junio 2009]. también en Zhou, W. (1999): p. 226

4 Más adelante en el artículo se explicara la problemática terminológica en torno a los términos chinos. Shanshui designa literalmente montaña –agua y servía para indicar las grandes vistas de paisajes naturales.



encontramos reflejadas en un texto de Lu You, el otro de los actores de nuestro teatro, llamado “Evocaciones del Jardín del Sur” Nan Yuanji南园记. Las circunstancias que llevaron a dos personajes tan dispares como Lu You y Han Tuozhou a asociarse las analizaremos más adelante. Detengámonos en examinar este texto para ver si a través de la descripción de este jardín podemos adivinar alguna característica de la personalidad Han Tuozhou y de su jardín.

Lo primero que podemos distinguir en la primera parte de este texto es que este jardín se situaba en conexión profunda con el paisaje circundante, por un lado canalizaba las aguas del Lago del Oeste y es muy probable que aprovechaba sus vistas así como de la zona montañosa de la cadena de montañas del Bosque Marcial.

“其地实武林之东麓，而西湖之水汇于其下，天造地设，极山湖之美。”

“Este lugar, se halla al este de las faldas de las montañas de Wulin y, bajo el, se acumulan las aguas del Lago del Oeste; trazado por el cielo y diseñado por la tierra posee la mas extremada belleza de entre todas las montañas y lagos<sup>5</sup>.”

En su entrada encontramos recursos habituales en el paisajismo chino, como es la obstrucción de las vistas mediante pantallas de árboles y muros. También queda explícito que la flora y fauna pertenece a todo tipo de flores y árboles exóticos posiblemente traídos de diferentes partes el imperio.

方公之始至也，前瞻却视，在顾右盼，而规模定：因高就下，通室去蔽，而物象列。奇葩美木，争效于前：清流秀石，若顾若揖。

“Cuando se comienza [a pasear por el jardín], en frente la visión queda ocultada, pero al mirar hacia atrás y hacia los lados se ven bien los límites. Desde lo alto a lo bajo, el paseo se oculta, fluido y obstruido por numerosas plantas. Flores exóticas, bellos árboles, compiten al frente: aguas claras fluyen, fragantes rocas como si nos miraran y se inclinaran<sup>6</sup>.”

Junto con estancias dedicadas al tiro con arco llamadas Sala de la Armonía Tolerante Herong ting和容厅 también poseía terreno dedicado a las labores agropecuarias, llamado La Villa de Vuelta al Cultivo Guigeng zhuang归耕庄. Todos los nombres de los lugares que Lu You menciona coinciden con los que se nombran en las obras de Meng Lianglu梦梁录 y

5 Lu You, Nanyuanji南园记, p. 2499. Agradecemos a Gabriel García Noblejas y Cendal, Zhang Zheng Quan y Sau Wah Ng, su inestimable ayuda y comentarios sobre las traducciones.

6 Idem

Wulin Jiushi 武林旧事<sup>7</sup>, si bien Lu You describe lugares que no aparecen en las anteriores fuentes. Con todo me parece mas fiable el texto de Lu You ya que las otras obras fueron escritas mucho tiempo después y es muy probable que tomaran este texto como fuente de información.

Lu You describe el pabellón de mayores dimensiones llamado El Cercado del Elogio, lugar que presentaba una serie de inscripciones en donde posiblemente se mostrarán las virtudes que Han Tuozhou quería mostrar; 堂最大者曰许闲, 上为亲御翰墨以榜其颜.

“El pabellón más grande se llama El Cercado del Elogio, en el que mediante el uso de [inscripciones] paneles de madera, muestra su presencia<sup>8</sup>.”

Llegados a este punto se hace necesario hacer una pequeña parada; del texto se puede extraer dos tipos de información; una referente a la apariencia externa y física del jardín y otro referente a como éste se expone como una tarjeta de presentación en sociedad de su poseedor. Si no contáramos con otro tipo de documentos y fuentes que nos permitieran contrastar esta información, estaríamos muy inclinados a pensar que una de las características principales de Han Tuozhou es la lealtad al emperador y su buena administración tal y cómo se ve en numerosos pasajes que no citamos.

No obstante, la información que encontramos en otras fuentes nos pintan a Han Tuozhou, como un eunuco, descendiente venido a menos del prestigioso funcionario de la dinastía Song del Norte Han Qi 韩琦 (1008-1075), que aprovechando sus magnificas dotes para el complot y la infamia, se había hecho con prácticamente todo el control de los destinos del debilitado imperio de los Song del Sur.

Antes de ascender al poder, éste era el administrador del Palacio Posterior *Hougong* 后宫, nombre que tradicionalmente designaba el lugar donde residían las concubinas del emperador. Su deber principal era controlar el acceso a estas zonas. Cuando Guangzong 光宗 (1190-1195) ascendió al trono después de que Xiaozong 孝宗 (1127-1194) abdicara en 1189, quedó bastante clara la incapacidad de Guangzong para el gobierno afectado éste por una enfermedad mental. El letrado Zhao Yuru (1140-1196) 趙愚汝 junto con la emperatriz viuda Wu, se las ingeniaron para que éste abdicara a favor del futuro Ningzong 寧宗 (1194-1224). En este proceso Han Tuozhou jugó un papel clave que le valió para ascender a puestos importantes en la corte<sup>9</sup>.

Pero una vez en el poder, su sedienta ambición le llevó, utilizando los hilos que su nueva posición le ofrecía, a comenzar una serie de persecuciones

7 Zhou, W: p.224

8 Idem

9 Murck, A. (2000): p. 244.

que tuvieron como principales víctimas todos los que de alguna manera estaban vinculados con el movimiento del *daoxue* 道学, liderado por Zhu Xi 朱熹(1130-1200). Esta persecución fue fruto de un complot que este ideó para fortalecer su poder frente su oponente el letrado Zhao Ruyu y así dejarlo fuera de la escena política, de hecho en 1194 Zhao Ruyu fue enviado al destierro y murió poco después en el camino a su nueva posición. Una vez Han Tuozhou se enteró de la muerte de Zhao Ruyu, lo festejó con grandes banquetes para la completa desesperación de Zhu Xi.

La capacidad de Han Tuozhou para promover infamias y sus magníficos contactos dentro de la corte hicieron que este complot diera como resultado el destierro, la condena y el cese de una multitud de cincuenta letrados vinculados con Zhu Xi y las ideas que este defendía en una amarga y desproporcionada caza de brujas.

¿Que extraño azar del destino hizo que un personaje del prestigio moral de Lu You, uno de los mas grandes poetas de su época, que había renunciado a poseer un jardín villa, rechazando así una vida de lujo, se encontrara asociado con un personaje de la calaña de Han Tuozhou, arquetipo del oportunismo político y la usurpación de poder?

La respuesta la encontramos en una de las más grandes frustraciones que Lu You arrastró durante toda su vida; la pérdida del norte en manos del imperio bárbaro Jin 金 (Jurchen). Su infancia, al igual que la del otro ilustre poeta Fan Chenda, estuvieron marcadas por la huida, la guerra y los saqueos que los bárbaros Jurchen realizaron cuando conquistaron el norte de China junto con la capital Kaifeng. Lu You por tradición familiar y por obsesiva convicción perteneció al partido de proguerra y esta militancia le valió no pocos destierros y frustraciones. Adversidades que comenzaron ya desde el comienzo de su carrera en los primeros intentos de Lu You de pasar los exámenes imperiales que se vieron frustrados por la oposición del primer ministro Qin Gui 秦檜 (1090-1155) partidario de la paz. No hasta siete años después de la muerte de Qin Gui en 1155 se le fue concedido el grado de *jinshi* 进士 como un favor especial.

Lo You también estuvo implicado en las fracasadas campañas de recuperación del Norte emprendidas en el comienzo del reinado de Xiao Zong como Compilador en el Ministerio de asuntos militares. Posteriormente cuando estuvo destinado en la prefectura de Nancheng 南鄭 en la provincia de Sichuan 四川 envió un ambicioso plan militar a su superior el letrado Wang Yen 王炎 (1113-2). Este proyecto que en principio Wang Yen vio con buenos ojos quedó frustrado a los pocos meses. Con todo, durante este tiempo Lu You se implicó profundamente en los primeros preparativos de este plan, hasta el punto que en su poesía se puede ver la imagen nostálgica de este periodo como una época en la que pudo dar rienda suelta a su obsesivo deseo de recuperación del Norte.

Pocos años después, en los últimos días del reinado de Xiao Zong, Lu You envió dos cartas a la corte en las que señalaba la necesidad de hacer los preparativos de defensa ante lo que él creía que iba a ser un inminente ataque de las fuerzas militares de la dinastía Jin. Sin embargo nadie tomó en serio estas advertencias y poco después fue cesado de sus actividades debido a sus críticas y a su indisciplinada conducta<sup>10</sup>.

Con estos atenuantes en mente podríamos imaginar cual fue la reacción psíquica de Lu You cuando Han Tuozhou embarcó al imperio de los Song del Sur en una serie de campañas militares contra el imperio de los Jin que terminaron con una desastrosa derrota y una dramática sangría económica del estado.

A ojos de Lu You esta iniciativa se vio frustrada no por la temeridad de Han Tuozhou, sino por la excesiva burocratización del ejército que colocaba en sus mandos a cobardes burócratas en vez de generales eficaces y leales. Sin pararnos a analizar lo que pueda haber de verdad en las opiniones de Lu You, lo cierto es que cuando Han Tuozhou llamó a Lu You para encargarle el texto laudatorio de su jardín éste no dudó ni un momento tal y como vemos no sólo en el texto mencionado, sino en otros en donde se narran excursiones y otro tipo de actividades que Han Tuozhou y Lu You realizaron juntos.

Pero pocas fueron las ventajas que Lu You pudo obtener de este matrimonio de conveniencia; el norte siguió en manos bárbaras y para colmo, su intachable imagen se vio manchada a ojos de posteriores historiadores y letrados Confucianos, es más ninguno de los personajes de este drama que contamos salió inmune, ya que si para Lu You supuso una mancha en su imagen a la posteridad, para Han Tuozhou sus esfuerzos para ganar prestigio asociándose a famosos poetas de poco le valieron para evitar ganarse el beneplácito de la enemistad y el odio.

## 2.2. SEGUNDO ACTO

Es el momento para dar entrada al tercer personaje del que hablamos, Zhang Zi; rico letrado heredero de una fortuna que empleaba en construir extravagantes jardines. Su jardín máspreciado será el llamado Retiro del Árbol de Canela Gui yin 桂隱 situado en la parte norte de las afueras de Hangzhou. Afortunadamente tenemos varias descripciones dadas por el propio Zhang Zi que nos permiten hacernos una idea de cómo era la estructura de este jardín que será aclamado como uno de los más espectaculares de su tiempo;

“我家城中煙雲鄉，秋風晴日千桂香交遊，半是漁樵郎。  
門前水深通潮江……”

---

10 Herbert, F.(1976): pp. 691-704

“Mi casa se encuentra dentro de la ciudad, en el pueblo de Yanyun. Cuando el viento es otoñal y los días claros, hay gente paseando y entrecruzándose en la fragancia de mil canelos. La mitad de ellos son leñadores y pescadores jóvenes. Frente a la puerta, las aguas profundas del estanque se comunican con las del río.....<sup>11</sup>”

En este primer texto al mencionar el nombre del pueblo en donde se sitúa el jardín, Yanyun (literalmente nubes y niebla) se utiliza la misma retórica que se utilizaba para describir tanto las tierras de los inmortales taoístas como los templos budistas y taoístas. La metáfora de las nubes y la niebla se conectaba con la abundancia de *qi* característica de lugares en donde los monjes podían absorber el *qi* de la naturaleza para cultivar la inmortalidad. Otro aspecto a señalar es la mención a los leñadores y pescadores que en esta época será un tema que alcance gran popularidad. Los leñadores y pescadores representaban el ideal de vida en comunión con la naturaleza frente al letrado continuamente ocupado en labores de administración urbanas.

En el prefacio a una colección de poemas escritos por el propio Zhang Zi sobre su villa también podemos encontrar algunas pistas, esta vez a un nivel más material, para trazar una hipotética imagen mental de lo que fue esta villa;

”約齋桂隱百果

淳熙丁未秋余捨所居為梵刹爰命桂隱堂館橋池諸名各賦小詩總八十餘首逮慶元庚申歷十有四年之久匠生於心指隨景變移徙更葺規模始全因刪易增補得詩凡數百綱舉而言之東寺為報上嚴先之地西宅為安身攜幼之所南湖則管領風月北園則娛宴賓親亦菴神居植福以資靜業也約齋畫處觀書以助老學也至於暢懷林泉登賞吟嘯則又有衆妙峰山包羅幽曠介於前六者之間”

“In the fall of 1187 I turned my old residence into a Buddhist temple. I then named all the halls, houses, bridges and ponds of my Cassia Retreat, and composed a little poem for each of them, in total some eighty odd pieces. Thirteen years later in 1200, my mind gave birth to new plans that varied with the landscape. I rearranged and repaired the retreat until its design was for the first time complete. Accordingly I emended the previous compositions, added supplements, and came up with several hundred poems altogether. Generally speaking, the East temple is the place to requite the emperor’s favour and to worship the ancestors; the West residence is the location for the resting and for bringing up the children; the south Lakes takes care of the

11 Zhang, Z: *Guan Yuanzhong Guibua* 观园中桂花 en *Nan Huji* 南湖集, juan 3, *Siku Quanshu* 四库全书 [en línea]: <http://skqs.ouls.ox.ac.uk/default.htm>. [consulta 12 Junio 2009].

wind and the moon; the North Garden is for entertaining guest and relatives; Madyamika Hut is for the morning retreat to offer blessings in order to accumulate good karma; the Frugality Studio is for reading books during the day to cultivate learning in my old age. As to easing the mind in the woods and springs and climbing the heights to enjoy the scenery and recite poetry, there are the Manifold-Marvel Peaks, which lie among the above mentioned six places, and which preserve all seclusion and wilderness<sup>12</sup>.”

De este texto podemos deducir varias claves concernientes a la hipotética estructura de la villa; el lugar tenía aproximadamente ochenta escenas que en la posterior reforma se convirtieron en casi cien, se trataba, como podemos comprobar, de un lugar de dimensiones bastante considerables. El espacio se divide según una estrategia de larga tradición en China que consiste en señalar los puntos cardinales, recurso de división del espacio que encontramos en otros muchos textos. Señalar los cuatro puntos cardinales era una manera de referirse también a un vasto y amplio territorio y también fue muy utilizado en el diseño urbanístico en el que las puertas de las ciudades se orientaban también según los puntos cardinales.

Aclarado esto, vemos cómo, al este se sitúa la zona dedicada a los rituales que tenían que ver con el culto a los ancestros, al oeste se situaba lo que pudiera ser una zona dedicada a la diversión y al recreo, al sur encontramos lo que posiblemente pudiera ser un conjunto de escenas que giraban en torno a un lago. Arriesgándonos un poco en la interpretación del texto es muy posible que se pudiera referir a una zona en la que se imitaba paisajes con escenas de montañosas de tipo *shanshui*.

Lo que me lleva a esta conclusión es el nombre que recibe el siguiente lugar situado al norte; el Jardín del Norte. Y aquí tendremos que hacer una pequeña parada filológica. El término *yuan* 園 se traduce comúnmente como jardín. No obstante el significado del carácter alude estrictamente al cercado de vallas y muros y hacia referencia al recinto de un espacio que se definía por oposición a al espacio mundano de las urbes y los ruidosos mercados. En muchas ocasiones, dentro de estos jardines se tendía a imitar paisajes famosos de la geografía de China.

En la crítica poética ya desde muy temprano existía la diferenciación entre la poesía de Xie Lingyun definida como de *shanshui* 山水 montañas y ríos y la poesía de Tao Yuanming definida como *tianyuan* 田園 o campos cultivados y jardines. Sin embargo cuando se examina la práctica del diseño paisajístico en la dinastía Song esta diferenciación estaba lejos de ser clara y encontramos una

---

12 Zhang, Z: *Yue yi Guiyin Baikē* 約齋桂隱百果 en Zhou Mi, *Wulin Jishi* 武林旧事juan 10 上, Siku Quanshu 四库全书 [en línea]: <http://skqs.ouls.ox.ac.uk/default.htm>. [consulta 12 Junio 2009]. Traducción en Shuen F.L: pp.31-32

suerte de intercambios en los espacios tanto de escenas en zonas montañosas (*shanshui*) como en jardines (*yuan*). Con todo esta diferenciación aludía a las escenas del paisaje encontradas en entornos reales montañosos y de alguna manera señalaba espacios en donde la naturaleza presentaba un espacio controlado pero en estado salvaje. El término *yuan* por el contrario se definía por imitación de estos parajes en el espacio perfectamente controlado de la urbe. A medio camino entre estos dos encontramos el termino *zhuang* 庄 que aludía a las villas situadas en zonas montañosas o en las afueras de las ciudades, un espacio a medio camino entre el espacio salvaje de *shanshui* y el espacio perfectamente controlado de *yuan*.

El Retiro del árbol de Canela era claramente una villa *zhuang* en la que encontramos una diferenciación explícita en su separación de escenas de tipo *shanshui* y la construcción de un recinto jardín *yuan*.

Otro aspecto que merece la pena destacar es cómo éste utiliza la retórica muy de moda en los Song del Sur de utilizar la terminología y los conceptos derivados del budismo Chan. Después de mencionar el Jardín del Norte señala como otro lugar importante la Choza de Madyamika <sup>13</sup> lugar relacionado con la práctica religiosa budista, él mismo al principio del texto dice que ha convertido su jardín en un templo budista.

En otro texto que servía como prefacio a su obra en donde relata las actividades que proporcionaban placer titulada “Las Cosas que gratifican el Corazón y eventos de Placer” podemos leer;

“每適意時徜徉小園始覺風景與人為一...

戲若心常清淨離諸

取著於有差別境中而能常入無差別定則淫房酒肆

徧歷道場鼓樂音聲皆談般”

“Whenever an agreeable mood comes over me, I wander in my tiny garden, almost feeling that very scenery and man are one....

If one can always keep his heart pure, detached from all grasping and clinging, and in the realm of distinction, can always enter the undifferentiated Samadhi, then for him, to be in the bedroom or a wine shop is no different from going through the places of enlightenment, and sounds of music and the sighing voices are nothing but conversations of supreme wisdom. <sup>14</sup>”

13 Rama del budismo Indio basada en las enseñanzas de Nagarjuna que negaba mediante una afilada dialéctica la posibilidad de aprehensión conceptual de la realidad

14 Zhang, Z: *Zhang yueyi shangxin shi bingxu* 張約齋賞心樂事并序 en Zhou Mi, *Wulin Jishi* 武林旧事juan 10 上, *Siku Quanshu* 四库全书 [en línea]: <http://skqs.ouls.ox.ac.uk/default.htm>. [consulta 16 Junio 2009]. Traducción en Shuen F.L: pp. 28-29

Al leer este prefacio estaríamos inclinados a pensar que Zhang Zi estaba profundamente vinculado con las creencias y las practicas de la religión budista. Sin embargo si continuamos leyendo la obra encontramos como este prefacio se contrapone con el verdadero contenido de la obra que es relatar los banquetes, fiestas y todo tipo de extravagantes actividades que éste hacía en su jardín. Especialmente famosas fueron su grupo de cantantes que este mostraba en sus fiestas.

Zhou Mi nos describe cómo éste situaba a sus invitados en un salón completamente vacío y en un extremado silencio hacia correr unos biombos. Aparecían entonces multitud de sirvientes acarreado vino y todo tipo de manjares para sus invitados. Posteriormente aparecía su grupo de cantantes (unas cien entre cantantes y músicos) ataviadas con todo tipo de lujosos vestidos y decoraciones florales. Este tipo festejos solían durar hasta bien entrada la noche y suponían la “dura rutina” a la que éste estaba sometido<sup>15</sup>.

Resulta difícil imaginar que en tan apretada agenda Zhang Zi tuviera tiempo de hacer algún tipo de disciplina ascética, y es que aquí tenemos un caso muy claro de cómo la utilización de la terminología budista se convierte en mera fachada que no hace mas que seguir las tendencias de moda en la crítica y la practica literaria de la dinastía Song del Sur<sup>16</sup>.

Ya hemos visto cómo Zhang Zi se presentaba en sociedad, sus dotes como poeta le permitían hacerse el mismo su propaganda y no tener que acudir a ningún poeta famoso como Han Tuozhou. Pero Zhang Zi era también aficionado a la pintura y según parece destacó en la pintura de bambúes<sup>17</sup>. Quizá por esta afición a la pintura, o quizás porque no poseía el virtuosismo necesario para hacer una pintura de su jardín, llamó al famoso pintor de la corte imperial, Ma Yuan 马远 (1160–1165- 1225), para que éste le hiciera una pintura sobre su jardín.

Si Han Tuozhou eligió el medio de la poesía para dar renombre a su jardín y su prestigio moral de cara a la sociedad, Zhang Zi, que cómo hemos visto era un excelente poeta, elegirá el medio plástico. Han acude a uno de los poetas más famosos de toda la dinastía Song del Sur, y Zhang que no será menos, se apoyará en uno de los pintores de la corte de más renombre y prestigio como fue Ma Yuan.

Es muy posible que tal y cómo Marc Wilson<sup>18</sup> ha propuesto, la pintura “Componiendo poesía en el manantial” conservada en el Museo Nelson-Aktins en Kansas represente la villa de Zhang Zi de la que hablamos. Alfreda Murck, a su vez, nos ofrece una persuasiva interpretación de los personajes que

---

15Shuen F.L: p. 27

16 Véase, Schmidt J.D. (1974): “Ch’an illusion, and sudden enlightenment in the poetry of Yang Wan -li”. *T’oung Pao*, 50: 4-5, pp. 230- 281.

17 Murck, A: p. 240

18 Murck, A: 237



aparecen en la pintura. Su composición se centra en torno a una reunión de letrados que observan cómo uno de ellos (el dueño posiblemente) va a escribir un poema (Ilustración 2). Alejados de esta reunión, entre el conjunto de árboles rocas y pabellones aparecen una serie de personajes solitarios. Murck ha identificado a estos con los poetas del pasado, Su Shi 苏轼 (1037-1101), Du Fu 杜甫 (712-770), Wang Wei 王维 (701-761), Tao Yuanming 陶渊明 (365-427)<sup>19</sup>, que invocados ante el talento poético de la reunión acuden con su energía inspiradora (Ilustración 3).

Tendríamos aquí otra estrategia de prestigio que en su ambición va mucho más allá que cualquier complot que Han Tuozhou pudiera imaginar, ya que a través del virtuoso pincel de Ma Yuan, Zhang Zi se está poniendo al nivel de los más famosos poetas que hasta ese momento había dado la tradición literaria de China.

Mientras ambiciones de Han se centran en el poder fáctico y real de controlar el imperio, las ambiciones de Zhang Zi se centran, por lo menos hasta este momento, en la proyección histórica de su figura como heredera de la más grande tradición literaria de China, algo que desde el punto de vista del letrado tenía una importancia equivalente a la de convertirse en el controlador máximo de los destinos del imperio del Centro.

Resulta ciertamente irónico que la imagen que ha quedado de Zhang Zi para la posteridad sea justamente lo contrario de lo que pretendió; la de uno de los más extremos ejemplos de hedonismo altamente sofisticado. No sabemos si Zhang Zi fue consciente de esto alguna vez en su vida, pero lo que sí sabemos es que sus ambiciones también estuvieron enfocadas a ascender en la corte y acaparar poder.

Volvamos así, a la corte imperial, Lu You después de sus “coqueteos” con Han Tuozhou volverá a su lugar de origen en Shanyin 山阴 (actual provincia de Zhejiang) en donde pasará los últimos años de su vida retirado de la escena política. Por otro lado, la posición de Han Tuozhou, tras las desastrosas derrotas de los ejércitos de los Song del Sur, se vio profundamente debilitada en la corte.

La emperatriz Yang 杨, junto con un grupo de letrados entre los que se encontraba Zhang Zi, ideó un complot para asesinar a un Han Tuozhou que debido a su despotismo y sus fracasadas campañas militares se ganó la enemistad de los mismos que lo encumbraron.

De entre las actividades que Zhang Zi, en la obra antes citada, nombraba como aquellas que producen placer, creo que ninguna alude al asesinato, no obstante así es como bajo los auspicios de este complot, Han Tuozhou murió azotado hasta la muerte en el Jardín del Vado de Jade Yu Jinyuan 玉津园<sup>20</sup>. Esta vez los cantos de los pájaros exóticos se sustituyeron

19 Murck, A: pp. 239-240

20 Murck, A: p. 245

por los balbuceos y los gritos estertóreos, los medidos y exactos movimientos de sus cantantes, por retorcidas muecas corporales de dolor. La ironía del destino hizo que Han Tuozhou muriera asesinado en el mismo escenario que había utilizado para resaltar su prestigio; un jardín.

Zhang Zi, por otro lado, vio su posición en la corte bastante mejorada, pero debido a las argucias y complots que éste comenzó para acceder a cargos aún más altos, fue condenado y desterrado al suroeste, a la localidad insana y rústica de Xiangtai象台 (provincia autónoma de Guanxi 广西).

Y así termina nuestro drama; Lu You con su fama manchada en el teatro de la historia, Han Tuozhou asesinado y su cuerpo inerte con los brazos extendidos y atados por las muñecas a dos magníficos árboles exóticos, y Zhang Zi quizás fatídico espectador de aquel asesinato, desterrado y olvidado en los confines del lejano sur, en tierras incivilizadas en donde la malaria puede devorar cualquier recuerdo que éste hubiera podido tener de sus refinados placeres y jardines.

## BIBLIOGRAFÍA

HERBERT, F. (1976): *Sung Biographies*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag grabh.

LU YOU: 陆游集 *Lu You ji*, vol 5, Beijing, Zhonghua Shuju, 1976.

MURCK, A. (2000): *Poetry and painting in Song China, The Subtle Art of Dissent*. Massachusetts, Harvard-Yenching Institute Monograph Series.

SHUEN-FU, L. (1978): *The transformation of the Chinese Lirical Tradition: Chiang K'uei and the Southern Sung Tz'u Poetry*. Princeton, Princeton University Press.

ZHANG, Z.: *Nan Huji 南湖集 Siku Quanshu 四库全书* [en línea]: <http://skqs.ouls.ox.ac.uk/default.htm>. [consulta 12 Junio 2009].

ZHOU MI: *Wulin Jiushi 武林旧事, Siku Quanshu 四库全书* [en línea]: <http://skqs.ouls.ox.ac.uk/default.htm>. [consulta 16 Junio 2009].

ZHUO, WEIQUAN (1999): *中国古典园林史 Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. Beijing, Qinghua Daxue Chubanshe.

## ILUSTRACIONES



1.- Li Song, Panorama del Lago del Oeste, tinta sobre papel, Museo de Shanghai.



2.- Ma Yuan, Componiendo poesía en el manantial, tinta y pigmentos sobre seda, Museo de arte Nelson –Atkins, Kansas City. (detalle).



3.- Ma Yuan, Componiendo poesía en el manantial, tinta y pigmentos sobre seda, Museo de arte Nelson –Atkins, Kansas City. (detalle).



---

## CAPÍTULO 21. INFLUENCIAS ARTÍSTICAS EN LAS ARTES DECORATIVAS NOVOHISPANAS

*Ana Ruiz Gutiérrez*  
Universidad de Granada

### RESUMEN

El siglo XVI supuso un cambio en la manera medieval de ver el mundo. El descubrimiento de nuevas tierras, unido a las nuevas rutas abiertas entre oriente y occidente, hicieron de esta etapa un primer momento de globalidad. Ello se reflejó en prácticamente todos los ámbitos vitales de la vida. Las posibilidades de intercambio se incrementaron y ello encontró reflejo en la traslación artística. Fueron todos los capítulos de la Historia del Arte los que se vieron afectados, unos estudiados hasta la saciedad y otros dejados de la mano de concepciones epistemológicas estancas que los han postrado a un olvido en ocasiones inexplicable. Algunos de esos ejemplos se tratan en este texto, con el que se quiere reflexionar sobre el grado de intercambio y enriquecimiento que conocieron algunas producciones artísticas íntimamente vinculadas con los tiempos y espacios cotidianos de relación.

### 1. INTRODUCCIÓN

Las élites de la sociedad novohispana del siglo XVI determinaban su prestigio social mediante la acumulación de objetos de lujo, muchos de ellos de uso cotidiano. Provenientes por un lado de los bienes de ultramar europeos que llegaban a través de la Carrera de Indias y por otro de las piezas transportadas en la línea transpacífica del Galeón de Manila entre finales del XVI al XIX<sup>1</sup>, proporcionaron a Nueva España una avalancha de objetos orientales de gran lujo que fueron del agrado de las clases dirigentes mexicanas.

Son precisamente las llegadas desde Asia las que centraran nuestra atención. Las espléndidas piezas orientales que desembarcaban en el puerto de Acapulco, fueron transcendentales para la formación de una estética con reminiscencias asiáticas en capítulos como el de las artes decorativas. Los

---

1 Mencionaremos algunos de los estudios más destacados sobre el Galeón de Manila o la Nao de China. Yuste, C. (1984): *El comercio de la Nueva España con Filipinas. 1590-1785*, México, INAH ; Schurtz, W. (1992): *El Galeón de Manila*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica ; AA. VV. (1998): *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento; AA. VV. (2000): *El Galeón de Manila*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Ruiz Gutiérrez, A. (2005): *El tráfico artístico entre España y Filipinas, 1565-1815*. Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. [cd-rom].

objetos, procedentes de lugares muy dispares, convergían en Filipinas e iniciaban una ruta marítima con escalas en los puertos de Cavite y Acapulco. Una vez allí y por tierra, dichas piezas iniciaban un recorrido que las llevaba a la capital del virreinato, México y desde allí, las que tenían por destino España, llegaban a Veracruz, donde se incorporaban a la Carrera de Indias que desde La Habana tuvo a lo largo del tiempo a los puertos de Sevilla y Cádiz como punto final<sup>2</sup>.

Los galeones transportaban una completa gama de productos orientales como biombos y lacas japonesas, marfiles, abanicos, porcelanas, papeles pintados y tejidos de seda chinos, muebles (sillas, arcones) y materias primas filipinas, como la canela de Mindanao. Con objeto de fomentar la explotación de los recursos de las islas filipinas, Carlos III fundó la Real Compañía de Filipinas en 1785, en la que se estableció un departamento científico a cargo del botánico Juan de Cuéllar, que además de explorar las virtudes de la pimienta o la canela del archipiélago, envió toda una serie de muestras de diversa índole como plantas, maderas, marfiles, tejidos, muebles, aguadas, a la atención de la corte de Madrid, muestra del espíritu ilustrado de la época.

Fue a partir de este momento cuando los productos asiáticos llegarán a la metrópoli por una doble vía, la que atravesaba México y el Atlántico y la que enlazaba directamente Manila con Cádiz a través del Cabo de Buena Esperanza o el Cabo de Hornos sin pasar por Nueva España. Todo ello repercutió en una mayor cantidad de objetos transportados y en una mayor variedad de los mismos, sumándose ahora otros artículos como los abanicos de diversos materiales como los de carey, de laca, de hueso, de marfil o los famosos mantones de Manila, confeccionados con seda china.

## 2. TÉCNICAS ARTÍSTICAS

A lo largo de la historia, la relación entre poder y arte ha sido tan estrecho, que al igual que ocurre con el papel que ha jugado la iglesia o la realeza en la generación artística, resulta difícil entender unas sin las otras. La capacidad de transmitir un mensaje ideológico por parte de las mismas hace que no sea válido afirmar que las artes denominadas útiles, suntuarias o decorativas, carezcan de un pragmatismo como símbolos de poder, para lo que se sirven de ciertos recursos como el empleo de materiales de lujo o exóticos con lo que se consiguen un grado de exclusividad. Dicha circunstancia conllevó que estos objetos estuvieran vinculados a cierto gusto social que llegó a generar la idea de que sólo los útiles bellos de consumo debían de ser para las clases acomodadas, supuestamente las únicas capacitadas para disfrutarlos por su

---

2 Cfr. Serrera, R. *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*. Madrid. Dirección General de Tráfico del Ministerio de Interior y Lunwerg editores. 1992.

formación. Lo cierto es que en la elaboración de dichas piezas se aplicaron determinadas técnicas artísticas, acordes con los materiales empleados, que a la postre, por el lujo y refinamiento que alcanzaban, requerían de artesanos expertos que realizaban objetos en muchos casos considerados verdaderas obras de arte.

Los interiores de las casas acaudaladas de Nueva España estaban repletos de este tipo de objeto. De origen asiático unos, fundamentalmente chinos, filipinos o japoneses; europeos otros, no podemos olvidar a los producidos en territorio novohispano, resultantes en última instancia de la convergencia de influencias y dignos representantes del proceso de síntesis cultural que analizamos, que lejos de mostrar direccionalidades lineales en la recepción de influencias, son el resultado de un intercambio más complejo<sup>3</sup>.

Todo ello no obstante no excluye contradicciones, y si bien debemos hablar de un verdadero crisol de culturas el que caracteriza el amplio período que abarca los siglos XVI y XIX, lo más llamativo, es que muchas de estas piezas aún hoy no son objeto de investigaciones y estudios promenorizados, de la misma forma que el período que las vio aparecer, verdadero caldo de cultivo de sinergias artísticas donde las técnicas aplicadas en su elaboración reflejan la pervivencia y alternancia de experiencias prehispánicas y asiáticas con las europeas. Destaquemos algunos ejemplos de la producción de cerámica, laca y mobiliario novohispanos.

## 2.1. CERÁMICA

Existe en Puebla y Guanajuato una producción de loza de fondo blanco vidriada conocida comúnmente como “Talavera poblana”<sup>4</sup>. La industria de la cerámica de Talavera surgió en Puebla en el siglo XVI y dio lugar a un gran número de objetos que eran utilizados cotidianamente en comedores, cocinas y despensas, tanto en conventos femeninos como casas particulares. Los pasillos de las grandes casonas novohispanas eran adornados con macetas de este material y los muros de los edificios fueron decorados con azulejos<sup>5</sup>.

La técnica utilizada durante el virreinato de Nueva España para la elaboración de esta cerámica sobrevive en algunos talleres de la ciudad de Puebla y sus alrededores. Consiste en modelar las diferentes piezas de barro en el torno o utilizando moldes para la obtención de los azulejos. Posteriormente,

3 Cfr. Curiel, G. (2005): “Los ajueres domésticos. Los rituales de lo cotidiano” en Rubial García, A. (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*. México, El colegio de México; Fondo de Cultura Económica.

4 Cfr. Aguirre Anaya, C. et al.(1997): *La cerámica en la ciudad de México (1325-1917)*. México, Museo de la Ciudad de México; Connors McQuade, M. et al. (2007): *Talaveras de Puebla. Cerámica colonial mexicana. Siglos XVII a XXI*. Barcelona, Lunwerg Editores.

5 Romero de Terreros, M. (1982): *Las artes industriales de Nueva España*. México, Banco Nacional de México. p 186.

se dejan secar un largo tiempo en habitaciones cerradas para que el proceso sea uniforme. Después se someten a una primera cocción en horno de leña, tras lo cual se les aplica un barniz blanco, producto de una mezcla de óxido de estaño y plomo. Una vez pintados, son colocados dentro del horno para una segunda cocción<sup>6</sup>, a modo de la producción de cerámica hispanomusulmana importada de España, ya que este tipo cerámico de Talavera Poblana toma caracteres estilísticos de la cerámica de Talavera de la Reina, desde donde parten alfareros como los Loaysa, Orellana y Meneses<sup>7</sup>.

La influencia oriental en la producción poblana de la loza blanca tipo Mayólica o Talavera, es evidente en los fondos azules y blancos y en los motivos decorativos chinoscos. La porcelana china, a diferencia de la cerámica, permitía una mayor gama de colores y destacaba determinados elementos como las flores, lo que provocó que las factorías europeas buscaran copiar su técnica de elaboración<sup>8</sup>. Por ello, parte de la influencia oriental sobre la Talavera poblana llegó de Europa, por una parte de las fábricas portuguesas que fueron las primeras en reproducir la porcelana con motivos chinoscos y por otro lado de manos de los productores holandeses de la ciudad de Delft, quienes alentaron e influenciaron a otros talleres como a los de Talavera de la Reina en España, que promueven dentro de la variedad estilística una decoración chinesca, que denominan “la azul y blanca al estilo chinesco de Delft”<sup>9</sup>.

Otra vertiente se produjo cuando los artesanos novohispanos se propusieron igualar la belleza y calidad de la porcelana china que se importó en los galeones desde Manila. Su interés fue tal, que en las ordenanzas o reglamentaciones para la producción de la loza quedó asentado que, “en lo refino deben ser sus pinturas contra haciendo a la china de muy subido azul labrado”. Así al repertorio de temas chinoscos heredados de Talavera de la Reina, se agregaron los motivos tomados de las piezas orientales llegadas a México<sup>10</sup>.

De este modo, podemos encontrar cuatro estilos de ornamentación de influencia china en la cerámica: figuras en azul sobre fondo blanco; el azul cubriendo casi toda la vasija y dejando en blanco las figuras; motivos decorativos europeos combinados con detalles orientales, y medallones

---

6 Velázquez Thierry, L (1989): “Fabricación de talavera y el origen del término”, *Artes de México. Nueva Época. La Talavera de Puebla*, n°3, p. 19.

7 Hurley Molina, M<sup>a</sup> I. (1989): *Talavera y los Ruiz de Luna*. Talavera de la Reina. Toledo. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos-Excmo. Ayto. de Talavera. p.34.

8 Cfr. Zhiyan, L y Wen, C. (1984): *Cerámica y porcelana de China*. Beijing. Ediciones en Lenguas Extranjeras.

9 Ibidem. p. 242.

10 Cortina, L. (1989): “Polvos azules de Oriente”. *Revista Artes de México*. Nueva época. La Talavera de Puebla, n°3, p. 53.



alternados en azul y blanco, de formas variadas y follaje. En todos los casos el azul es oscuro y aplicado de modo tan grueso que hace perceptible su relieve<sup>11</sup>.

En Puebla, no obstante, los temas chinescos variaron de los exportados de Talavera de la Reina. Mientras que en esta última aparecen golondrinas, garzas, conejos y cervatillos en pequeñas escenas, a la orilla de un lago y cerca de un matorral, en la poblana los animales se confunden con el follaje cubriendo casi la totalidad de la pieza. Otra diferencia sustancial es que el color azulado en la poblana se intensifica, es más oscuro y grueso que en la talaverana española.

La técnica pictórica de los loceros poblanos de pinceladas rápidas y espesas enfatizó la simplicidad de formas, aunque hay que destacar que en la mayoría de las ocasiones se trata de interpretaciones de motivos populares de la cerámica oriental, como por ejemplo, el contorno de nube, los crisantemos, la cabeza de hongo, los pétalos de flor de loto o las puntas de lanza, que son elementos muy característicos en la producción de tibores chinos.

Otro ejemplo del carácter oriental en la Talavera es el caso de los tibores coloniales conocidos como *chocolateros*. En el continente asiático existían varios tipos de recipientes para transportar y almacenar diversos productos como la pólvora, las especias, el algodón y los aceites. En la Nueva España, los tibores tanto de porcelana oriental como de Talavera o Mayólica, se utilizaron para guardar en su interior el chocolate, pero adaptándoles una tapa metálica con cerradura. Algunos autores apuntan que esta tradición se dio probablemente por la herencia prehispánica que marcaba que el cacao era una moneda muy preciada<sup>12</sup>.

Con las guerras de la Independencia y la abolición de los gremios en 1813, la loza poblana sufrió una profunda transformación. Al suprimir las ordenanzas y las inspecciones de la producción, se abandonó la uniformidad de estilo. El azul y el blanco dejaron de ser los colores predominantes y surgió en cambio una rica policromía en la que alternaban colores suaves con colores fuertes. A la riqueza cromática se unió la diversidad decorativa por la influencia china, concretamente de la dinastía Qing que se prolongó hasta el siglo XIX.

La Talavera mexicana con motivos orientales fue tan utilizada que resulta uno de los testimonios más elocuentes de la presencia asiática en América. En ciudades como Puebla y México su abundancia fue tal que tanto museos como particulares han logrado ahora conservar colecciones de mérito. La talavera mexicana se convirtió así en pieza predilecta de la iconografía mexicana.

---

11 Romero de Terreros, M. (1982): Op. cit., p. 186.

12 Cfr. Coe, S y Coe, M. (1999): *La verdadera historia del chocolate*. México. Fondo de Cultura Económica.

## 2. 2. LACA O MAQUE

La técnica utilizada no solo produjo piezas de gran calidad estética, sino que además fue enriquecida con la extensa tradición artesanal de Chiapas, Guerrero y Michoacán, de donde toman el nombre.

Respecto a estas extraordinarias piezas es posible encontrar referencias en las crónicas de los frailes misioneros, sobre todo en lo que se refiere a la producción de jícaras y bateas pintadas de tradición prehispánica, concretamente de los indios purépechas<sup>13</sup>. En su crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles S. Pedro y S. Pablo de Michoacán, de la Orden de San Francisco, Fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont apuntó, en la segunda mitad del siglo XVIII, que: "...fueron estos tarascos los primeros inventores de la pintura, hasta hoy no imitada, en cosas de madera, que todavía se aprecia en bateas de Piribán, y en lo que se trabaja en Cocupao (Quiroga), siendo el barniz tan constante que apuesta con la misma pieza labrada su duración y permanencia"<sup>14</sup>.

Ya en el siglo XVII fray Alonso de Rea, en la Crónica de la Orden de N. Seráfico P. San Francisco, provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán de la Nueva España (hacia 1639-1643) se había referido a la resistencia de este acabado artesanal diciendo que: "...la pintura de Peribán se inventó en esta provincia; y fuera de ser tan vistosa, el barniz es tan valiente que a porfía se deja vencer del tiempo, con la misma pieza en que esta pegado, porque siendo natural en todos los colores marchitarse con el uso, perderse y despegarse con las aguas calientes, con los golpes y trasiegos, éste de Michoacán no se rinde ni se marchita con el tiempo, sino que se hace tan de una pasta con la madera o el vaso, que dura lo mismo que él [...]. Hacen excelentes escritorios, cajas, baúles y cestones, tecomates y vasos peregrinos, bateas, jícaras y bufetes, con otras muchas curiosidades"<sup>15</sup>.

El oficio de pintor de jícaras les permitió a los artesanos sobrevivir sin abandonar sus raíces características, asimilando nuevos criterios artísticos durante el virreinato. De los europeos a la zona de Michoacán, los artífices adoptaron nuevos soportes decorativos, tales como baúles y cajas, a la vez que recibieron la influencia de nuevos patrones estéticos occidentales<sup>16</sup>.

La elaboración del maque incluyó influencias de la laca oriental a través de dos vías: una vertiente correspondería a la ruta comercial directa que se

---

13 Cfr. Kubler, G. (1999): *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*. Madrid. Manuales de Arte Cátedra.

14 León, F. (1984): *Los esmaltes de Uruapan*. México. Editorial Innovación. p. 22.

15 Ibidem, p. 21.

16 Pérez Carrillo, S. y Rodríguez de Tembleque, C. (1997): "Influencias orientales y europeas" en *Lacas Mexicanas*. México, Museo Franz Mayer/Artes de México, (Colección Uso y Estilo, n° 5), p. 32.

estableció entre México y las islas Filipinas desde la segunda mitad del siglo XVI, y la segunda estaría vinculada a los objetos de manufactura oriental llegados a la Nueva España por Europa.

Las lacas chinas tuvieron tan buena acogida, que los artistas del maque empezaron a introducir nuevas formas y diseños ornamentales en sus creaciones. A la variedad de jícaras y bateas ya existentes, se agregaron diversos muebles, entre ellos biombos y escritorios como receptores de estas aplicaciones. Además la tradición pictórica prehispánica facilitó la labor de adaptación de diseños de paisajes, flores y personajes de inspiración oriental a la producción de las tradicionales bateas<sup>17</sup>.

La diferencia entre la laca oriental y el maque mexicano estriba básicamente en el tipo de materiales que se emplean en la elaboración de cada uno. En Oriente, la laca más apreciada es vegetal, hecha a base de la resina extraída del árbol *sumac*, que forma una película espesa sobre los objetos. La grasa animal también fue utilizada en aquel continente, la denominada “goma laca”, y sirve únicamente para dar brillo<sup>18</sup>. En cambio el maque mexicano consta de una pasta semilíquida para maquear, que se forma con una mezcla de aceites vegetales sumados a tierras naturales. El elemento básico es la grasa animal extraída del cuerpo de la hembra del insecto conocido como *coccus-axin*, *axe* o *aje*. Este hemíptero vive en tierra caliente, y gracias a él se consigue un acabado similar al de la laca vegetal de oriente<sup>19</sup>.

En el periodo virreinal abundaron las bateas de Michoacán en despensas y rincones. Sus usos eran diversos, desde servir como bañeras a los recién nacidos, hasta aprovecharse como recipientes para alimentos. A mediados del siglo XVIII se multiplicaron de tal manera, que no había hogar, por modesto que fuera, que no poseyese una o más vajillas de esta clase<sup>20</sup>.

Durante el Setecientos cobró popularidad la aplicación del oro de hoja de tradición oriental en las pinturas maqueadas de Pátzcuaro. Esta especialidad se perdió a lo largo del siglo XIX, pero los artesanos la recuperaron y en la actualidad guardan el secreto de su manejo con gran celo. En la vigente decoración de las bateas es donde más se aprecia la influencia transpacífica: pájaros, árboles, peonías y hasta la misma Nao de China figuran en sus diseños tradicionales<sup>21</sup>.

En lo que respecta a Chiapas, podemos decir que su producción de lacas es hoy en día muy reducida. Se limita a jícaras pequeñas, bateas y grandes

17 Cfr. Pérez Carrillo, S.(1987): “Imitación de la laca oriental en muebles novohispanos del siglo XVIII”. *Revista Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América*. Madrid. Ministerio de Cultura.

18 Castelló de Yturbide, T. (1972): “El maque. Lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas” en *Artes de México*, Año XIX, n°153, p. 34.

19 Thiele, E. (1989): *El maque. Estudio histórico sobre un bello arte*. México, Instituto Michoacano de Cultura. p.35.

20 León, F. (1984): Op.cit., p.17.

21 Castelló de Yturbide, T. (1972): Op. cit., pp. 38-39.

toles. Los diseños del *pintado* incluyen flores y pájaros inspirados en los mantones de Manila que han subsistido desde la época virreinal<sup>22</sup>. Mientras tanto, en el estado de Guerrero se producen lacas en el poblado de Olinalá, cuyas ornamentaciones recuerdan la estética asiática del rayado o recortado. En esta localidad la impronta oriental también se manifiesta en una intensa policromía, muy del gusto de ambos continentes<sup>23</sup>.

En cuanto a la técnica del embutido o el incrustado, esta es tradicional en la localidad michoacana de Uruapan y resulta muy parecida a la empleada por los japoneses en la incrustación de la concha de nácar, conocida esta técnica como arte *namban*<sup>24</sup>. Se obtiene maqueando el objeto con un solo color. El más común es el negro. Luego se calca el dibujo y se hace el *rayado* o *marcado* con un punzón. Posteriormente se desprende con un cuchillo el color que se desea sustituir y los huecos se rellenan con colores contrastantes. No sólo arquetas y arcones, sino deslumbrantes biombos enconchados elaborados en el México colonial darían testimonio de los alcances extraordinarios de la afortunada influencia asiática de las incrustaciones en América<sup>25</sup>.

### 2. 3. MOBILIARIO

En contraste con la abundante importación de lozas y porcelanas, existe la convicción entre algunos investigadores de que fueron muy pocos los muebles que llegaron a América a través del comercio transoceánico, y menos aún los de gran tamaño. Uno de los argumentos recurrentes es que, el cupo de galeones era tan codiciado que resultaba más económico llenarlo con objetos de menores dimensiones. No obstante, esto todavía es materia de debate, ya que en los registros de embarque hacia América y en los inventarios y testamentos novohispanos, continúan apareciendo muebles de posible factura oriental y que podrían poner en duda todo lo anterior<sup>26</sup>.

En este sentido debemos hacer mención a un extracto de la orden fundacional de la Compañía Real de Filipinas que realiza Felipe IV, acerca de los pagos que deberán hacer en Cádiz por los géneros procedentes del archipiélago filipino: "... A los Escritorios, Papeleras, y Biombos se les darán

---

22 Ibidem, pp. 40-41.

23 Pérez Carrillo, S y Rodríguez de Tembleque, C. (1997): Op. cit., p. 45.

24 El término *namban* fue acuñado por los habitantes de Japón para referirse a los extranjeros que llegaron a sus costas. Literalmente significa "bárbaros del sur". A nivel artístico se refiere a objetos del gusto europeo realizados con técnicas y materiales propios de su cultura.

25 Cfr. Rivero Lake, R. (2005): *El arte namban en el México Virreinal*, Madrid, Turner-Estilo México Editores.

26 Cfr. Aguilera, C. et al. (1985): *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias*. México. Fondo Cultural Banamex.

los aforos según sus calidades, y tamaños, como se dirá adelante para producirlos la contribución de cinco por ciento”<sup>27</sup>. Es evidente que sí hubo por tanto, un intercambio de mobiliario en el Galeón de Manila que certifica que a pesar de las dimensiones era rentable su transporte, porque a éstos productos se les estipulaban mayores impuestos.

En todo caso, el tipo de muebles que se importaba era el adecuado a las costumbres europeas, pero elaborado con maderas orientales, lacas o incrustaciones del gusto asiático. Esto provocó que en el mobiliario realizado en México se conjugaran varios estilos y tradiciones que aún hoy día podemos apreciar sobre todo en los trabajos artesanales de los estados de Oaxaca y Michoacán.

Entre la sociedad novohispana y española se extendió la costumbre de colocar *biombos* en las casas y palacios. Este era un mueble de origen plenamente oriental y su nombre procede de la conjunción *byo-bu*, que significa protección del viento, siendo esta su finalidad en los grandes espacios de las viviendas coloniales. Existieron varios tipos. Los de *rodastrado* eran destinados al salón del estrado, en donde se recibía a las visitas en las mansiones y los palacios nobiliarios. También proliferaron los *biombos de cama*, que ofrecían intimidad al interior de las enormes habitaciones que daban a los pasillos<sup>28</sup>.

Si bien durante los tres siglos de virreinato se respetó su diseño con base en hojas o paneles, su ornamentación mostró una gran variedad de técnicas y diseños de diversas influencias estéticas. Uno de los procedimientos más interesantes utilizados en su realización fue el del *enconchado*. Cabe hacer mención que en otro virreinato, el de Perú, la técnica del *enconchado* también prevaleció, como se evidencia en la elaboración de grandes muebles generosamente recubiertos en concha nácar<sup>29</sup>.

José de Santiago Silva analizó una de las tablas *enconchadas* del Museo Nacional de Historia de México, que muestran escenas de la conquista de Tenochtitlan. Este autor notó que el biombo consta de paneles de madera forrados de lino y sobre éste un trazo previo a la ejecución definitiva que se encuentra directamente sobre la tela. El objeto de dicho trazo era obtener una idea clara del lugar en el cual deberían ser colocados los fragmentos de concha ya que no estaban distribuidos al azar sino que se encontraban estratégicamente dispuestos para dar mayor lucimiento a las superficies en que quedarían representadas encarnaciones, partes arquitectónicas sobresalientes, armaduras,

27 Carta del Rey (1700-1746. Felipe IV). Biblioteca del Palacio Real de Madrid, p. 15.

28 Cfr. Martínez del Río de Redo, M. (1994): “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos” en *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México. D. F. Ediciones del Equilibrista S. A de C. V. y Turner Libros, S.A. pp. 133-149.

29 Cfr. García Sáiz, M. C. (1980): *La pintura colonial en el Museo de América (II): Los enconchados*. Madrid. Ministerio de Cultura; Duvojne, M. (1984): *Las pinturas con incrustaciones de nácar*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

ropajes, y otros. Una vez pegados los fragmentos de concha en los lugares convenientes, se procedía a recubrir las tablas con la imprimación y sobre ésta se restablecía el diseño del dibujo. Posteriormente se pintaba con una paleta muy reducida, encima de la cual se aplicaban por veladuras los diferentes colores, dando por resultado que los fragmentos de concha proyectaran diversos reflejos, según el color que se les hubiera aplicado encima<sup>30</sup>.

Los temas comúnmente representados en este género de biombos son históricos en el anverso, y vistas de la ciudad de México en el reverso. En algunos otros casos también figuran escenas de las conquistas y panorámicas de ciudades no mexicanas, como sucede en un ejemplo del Museo Nacional del Virreinato, donde se ilustra por un lado el sitio de la ciudad de Viena y por el otro escenas de cacería. Simultáneamente, esta técnica fue utilizada por algunos pintores novohispanos para representar escenas religiosas. También se conocen biombos pintados al óleo por artistas reconocidos en su momento, con motivos de paseos o reuniones, y temas mitológicos y literarios. Sin embargo, siempre cuentan con elementos que recuerdan su origen asiático: pagodas, flores, ave fénix o algún personaje vestido a la usanza de aquél continente.

Los muebles elaborados con la mencionada técnica del maque y del maque fingido, que se obtenía con goma laca en lugar del aceite del aje, son quizás los que muestran un mayor número de elementos copiados de los diseños orientales. Las flores como peonías y crisantemos, los pájaros en vuelo, quimeras, el sauce llorón, puentes, paisajes, galeones y personajes absolutamente asiáticos, aparecen en cabeceras, papeleras, escritorios y demás.

La tradición de *la taracea* fue introducida por los españoles desde el siglo XVI. De herencia mudéjar, el contacto con los productos de Oriente provocó transformaciones en ella, pues se incorporaron materiales como el marfil y la madreperla. Esto se vería reforzado por la llegada de artesanos orientales a la costa del Pacífico. Con el tiempo, el mueble taraceado adquirió un carácter regional, ya que las preferencias y los materiales locales le confirieron características propias. En la zona de Yucatán y Campeche se empezó a combinar el carey con la plata y el hueso que sustituía al marfil, y en el resto del país se engalanaron con las maderas importadas y con otras que ejemplificaban la riqueza forestal del territorio<sup>31</sup>.

Un complemento ideal al mobiliario lo constituyeron las arcas, arcones y cofrecillos para guardar todo tipo de cosas. Desde el siglo XVI hasta nuestros días se producen con una gran diversidad de técnicas, y precisamente las más utilizadas para decorarlos han sido las del maque y la taracea. Del estado de Campeche proceden una gran cantidad de cajitas de carey que hacen las veces

---

30 Santiago Silva, J. de. (1976): *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*. México. INAH, pp. 24-25.

31 Zahar, L. (2000): *Taracea islámica y mudéjar*. México, Museo Franz Mayer/Artes de México, (Colección Uso y Estilo, n° 7).

de joyeros y bufetillos. Están trabajadas con plata y hueso, o con el carey grabado y punteado con plata formando figuras, como los rombos y estrellas mudéjares incrustadas con madreperla. Fue muy común que mostraran también nubecitas de concha nácar, tradición heredada de Asia.

Esencialmente, podemos resumir incidiendo en la importancia que tuvo la línea marítima del Galeón de Manila en el intercambio cultural, gracias al trasvase estilístico que se llevó a cabo, concretándose en artículos de formas adaptadas al gusto occidental pero con motivos ornamentales y técnicas artísticas orientales, principalmente originarias de China y Japón, aunque también con algunas influencias hindúes.

Filipinas, América y España van a ser receptores de estas manifestaciones estéticas, pero afortunadamente no bajo un prisma estático sino creativo, en tanto que realizarán producciones autóctonas basadas en la estética oriental y enriquecidas con la tradición artesanal autóctona, como es el caso de las técnicas prehispánicas novohispanas.

## BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1998): *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*, Madrid, Ministerio de Fomento.

AA. VV. (2000): *El Galeón de Manila*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

AGUILERA, C. ET AL. (1985): *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias*. México. Fondo Cultural Banamex.

AGUIRRE ANAYA, C. ET AL. (1997): *La cerámica en la ciudad de México (1325-1917)*. México, Museo de la Ciudad de México.

CASTELLÓ YTURBIDE, T. (1972): “El maque. Lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas” en *Artes de México*, Año XIX, n°153, pp. 33-81.

COE, S Y COE, M. (1999): *La verdadera historia del chocolate*. México. Fondo de Cultura Económica.

CONNORS MCQUADE, M. ET AL. (2007): *Talaveras de Puebla. Cerámica colonial mexicana. Siglos XVII a XXI*. Barcelona, Lunwerg Editores.

CORTINA L. (1989): “Polvos azules de Oriente”. *Revista Artes de México*. Nueva época. La Talavera de Puebla, n°3, pp. 47-55.

CURIEL, G. (2005): “Los ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano” en Rubial García, A. (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México. II. La ciudad barroca*. México, El colegio de México; Fondo de Cultura Económica.

DUJOVNE, M. (1984): *Las pinturas con incrustaciones de nácar*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

GARCÍA SÁIZ, M. C. (1980): *La pintura colonial en el Museo de América (II): Los enconchados*. Madrid. Ministerio de Cultura.

HURLEY MOLINA, M<sup>a</sup> I. (1989): *Talavera y los Ruiz de Luna*. Talavera de la Reina. Toledo. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos-Excmo. Ayto. de Talavera.

KUBLER, G. (1999): *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*. Madrid. Manuales de Arte Cátedra.

LEÓN, F. (1984): *Los esmaltes de Uruapan*. México. Editorial Innovación.

MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, M. (1994): “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos” en *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México. D. F. Ediciones del Equilibrista S. A de C. V. y Turner Libros, S.A.

PÉREZ CARRILLO, S. Y RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, C. (1997): “Influencias orientales y europeas” en *Lacas Mexicanas*. México, Museo Franz Mayer/Artes de México, (Colección Uso y Estilo, n<sup>o</sup> 5), pp. 31-52.

PÉREZ CARRILLO, S. (1987): “Imitación de la laca oriental en muebles novohispanos del siglo XVIII”. *Revista Cuadernos de Arte Colonial. Museo de América*. Madrid. Ministerio de Cultura.

RIVERO LAKE, R. (2005): *El arte namban en el México Virreinal*, Madrid, Turner-Estilo México Editores.

ROMERO DE TERREROS, M. (1982): *Las artes industriales de Nueva España*. México, Banco Nacional de México.

RUIZ GUTIÉRREZ, A. (2005): El tráfico artístico entre España y Filipinas, 1565-1815. Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. [cd-rom].

SANTIAGO SILVA, J. DE. (1976): *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas del Museo Nacional de Historia*. México. INAH.

SCHURTZ, W. (1992): *El Galeón de Manila*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

SERRERA, R. (1992): *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*. Madrid. Dirección General de Tráfico del Ministerio de Interior y Lunweg editores.

THIELE, E. (1989): *El maque. Estudio histórico sobre un bello arte*. México, Instituto Michoacano de Cultura.

VELÁZQUEZ THIERRY, L. (1989): “Fabricación de talavera y el origen del término”, *Artes de México. Nueva Época. La Talavera de Puebla*, n<sup>o</sup>3, pp. 16-19.

YUSTE, C. (1984): *El comercio de la Nueva España con Filipinas. 1590-1785*, México, INAH.

ZAHAR, L. (2000): *Tareacea islámica y mudéjar*. México, Museo Franz Mayer/Artes de México, (Colección Uso y Estilo, n<sup>o</sup> 7).

ZHIYAN, L Y WEN, C. (1984): *Cerámica y porcelana de China*. Beijing. Ediciones en Lenguas Extranjeras.



CAPÍTULO 22. OBJETOS DE ASIA ORIENTAL EN LA COLECCIÓN  
PARISINA

DE PEDRO FRANCO DÁVILA (1711-1786),  
ORIGEN DEL REAL GABINETE DE HISTORIA NATURAL DE  
MADRID

*Delia Sagaste Abadía*  
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Proponemos un análisis y valoración general de los objetos procedentes de Asia Oriental existentes en el gabinete de curiosidades de Pedro Franco Dávila (1711-1786), quien fue creador y director del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, institución formada a partir de las colecciones personales que había reunido Dávila en París entre 1745 y 1771. Más conocido por su labor como naturalista, su personalidad como coleccionista de arte ha permanecido en las sombras, muy especialmente su interés por objetos procedentes de culturas muy ajenas a la Europa ilustrada. Intentamos analizar sus “*curiosidades del arte*” asiáticas en relación con el resto de sus colecciones e insertarlas en el contexto del mercado artístico de París de mediados del siglo XVIII.

1. INTRODUCCIÓN A LA FIGURA DE PEDRO FRANCO DÁVILA  
(1711-1786)

Pedro Franco Dávila, el fundador del R. G. H. N, fue una figura que debe ser entendida en el contexto de la España ilustrada del XVIII<sup>1</sup>. Nació en Santiago de Guayaquil, parte del entonces Virreinato del Perú, en el seno de una familia dedicada al comercio y de origen sevillano por vía paterna. Estudió en la Universidad de San Marcos de Lima, pero en su juventud se dedicó

---

1 Para un acercamiento a la trayectoria de Pedro Franco Dávila, es fundamental la biografía CALATAYUD, M<sup>a</sup> Á. (1988): *Pedro Franco Dávila: primer director del Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III*. Madrid, CSIC. De forma más reciente, se ha abordado el estudio de su figura en el contexto del desarrollo académico y científico de la época, así como la intrahistoria del Real Gabinete en la excelente obra VILLENA, M., ET AL. (2009): *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la Historia Natural del siglo de las Luces*. Madrid, Consejo superior de Investigaciones Científicas, 2009. Asimismo, para la historia del Real Gabinete, véanse CALATAYUD, M<sup>a</sup> Á. (1987): *Catálogo de documentos del Real Gabinete de Historia Natural 1752-1786*. Madrid, MNCN-CSIC; CALATAYUD, M<sup>a</sup> Á. (2000a): *Catálogo crítico de los documentos del Real Gabinete de Historia Natural 1787-1815*. Madrid, MNCN-CSIC.; y CALATAYUD, M<sup>a</sup> Á. (2000b): *Catálogo crítico de los documentos del Real Museo de Ciencias Naturales. 1816-1845*. Madrid: MNCN-CSIC.

principalmente a acompañar a su padre en los frecuentes viajes, llenos de peripecias, que requería el negocio familiar y que se extendían a lo ancho del Caribe y entre América y España. Así, tras un primer viaje a España en 1731, disfrutó de otras estancias en España, Flandes y París, donde se instalaría definitivamente en 1745. Una vez allí, no sólo empezó a frecuentar los círculos de los importantes personajes españoles que vivían en la capital, como el Conde de Aranda, sino que también se dedicó a ampliar sus conocimientos sobre las ciencias naturales<sup>2</sup>, terminando por reunir objetos de toda naturaleza con el objeto de formar una colección que igualase a las que contempla en los gabinetes de los coleccionistas y aristócratas que frecuentaba. Durante las dos décadas siguientes, Dávila viajó por las diferentes provincias francesas y otras naciones para recolectar ejemplares y visitar gabinetes célebres. Del mismo modo, compró e intercambió objetos y colecciones completas a través de sus correspondientes en Holanda<sup>3</sup>, Suecia, Hungría o Rusia. Consolidó así una red de contactos académicos y sociales que le serían de gran ayuda durante su etapa como director del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid y llegó a ser miembro de prestigiosas academias europeas como la Royal Society de Londres. La legítima aspiración de proyección social de Dávila, así como diversas deudas alimentaron en él la idea de ceder su gabinete a la Corona española a cambio de ser nombrado Director del mismo<sup>4</sup>. Aunque llevó a cabo un primer intento en 1753, sus gestiones se vieron frustradas durante años, de modo que en 1764 resolvió vender su gabinete, saldar sus deudas y volver definitivamente a su tierra natal de Guayaquil. Para ello, emprendió la redacción de un catálogo completo de su ya cuantiosa colección, que publicó en París en 1767 bajo el título *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art: qui composent le Cabinet de M. Davila: avec figures en taille douce, avec plusieurs morceaux*. Entre finales de 1767 y comienzos de 1768, Dávila vendió en pública subasta en París parte de su gabinete y, con el dinero obtenido, saldó sus deudas y continuó incrementando su colección. Fue en 1771 cuando, finalmente, todos sus esfuerzos se vieron recompensados gracias a que Carlos

2 En sus propias palabras: “*me puse a estudiar algunas cosas que me pareció me podían ser útiles a mi regreso a las Yndias (...) pero mientras mas iba adelantando en este estudio el gusto iba creciendo de suerte que (...) empecé a formar un gabinete de historia natural no sin conocimientos, pues havia adquirido el suficiente para no ser engañado*”, así se lee en Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales (A. M. N. C. N.), Sección Gabinete. Cuaderno del copiadore de cartas nº 8. Documento del 8-11-1775, Madrid “Borrador de la carta que envía Pedro Franco Dávila a su hermano Diego Franco Dávila en Lima”, s. f.

3 “*Adquirió colecciones y efectos en Holanda, a través de sus correspondientes (...) A su vuelta de España, en 1759, tenía diferentes cajones llenos de curiosidades que, por no disponer de espacio en su gabinete, las guardaba así*”. CALATAYUD, M<sup>a</sup> Á. (1988): Op. Cit., p.76.

4 Resulta llamativo que los biógrafos de Dávila constaten que no exista referencia documental de que en esta etapa de su vida tuviera ocupación comercial o laboral alguna, dado lo cual entendemos la grave situación económica que pudo empujarle, además del prestigio y la ventajosa posición que obtendría, a querer vender su gabinete a la Corona española.

III aceptó para la Corona española el Gabinete que ofrecía Dávila, si bien a cambio de que este recibiera el cargo vitalicio de Director; un puesto dotado con una retribución anual fija. Tras unos años en los que se prepararon los materiales para su traslado, se buscó una sede física acondicionada según los criterios de Dávila y se colocaron las colecciones, el Real Gabinete abrió sus puertas en 1776. Hasta su muerte, acaecida en 1786, Dávila continuó incrementando los fondos del R. G. H. N. y desplegando una intensa actividad al frente del mismo<sup>5</sup> y en la vida intelectual de la España de la época.

## 2. EL COLECCIONISMO DE CURIOSIDADES ASIÁTICAS Y LA FORMACIÓN DE GABINETES EN EL PARÍS DE MEDIADOS DE SIGLO XVIII

Fue durante su estancia en París entre 1745 y 1771 cuando Franco Dávila formó la mayor parte de su colección de objetos del mundo natural y forjó su carácter como coleccionista. Una faceta que debe ser puesta en relación con el contexto del activo mercado artístico y de antigüedades existente en el París de la época<sup>6</sup>. Gracias a algunos enriquecedores estudios

---

5 El R. G. H. N. de Madrid fue desde sus orígenes una institución pionera en nuestro país, no sólo del coleccionismo científico, sino también de la investigación y divulgación científica en España, haciéndose eco a lo largo de su trayectoria de los cambios políticos e intelectuales del país. A lo largo del siglo XIX fue dependiendo de diferentes Secretarías, Ministerios u organismos, y bajo distintas denominaciones, como Real Museo de Historia Natural, Museo de Ciencias Naturales o la actual de Museo Nacional de Ciencias Naturales, al tiempo que fue testigo del crecimiento de sus colecciones, la implicación del centro en la docencia universitaria o la participación en múltiples campañas y expediciones científicas. En 1895, hubo de abandonar su sede en la calle Alcalá y sus fondos permanecieron almacenados hasta que en 1910 su sede fue trasladada a su emplazamiento actual. Para una introducción a la historia del M. N. C. N. en sus diversos aspectos, véanse: BARREIRO, A. J. (1944, REED.1992): *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935)*. Madrid, Docecalles; CALATAYUD, M<sup>a</sup> Á. (1986): “Antecedentes y creación del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. N.º 482. Tomo CXXIII. Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, pp. 7-33; HERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> P. (2004): “Del Real Gabinete de Historia Natural al Instituto Nacional de Ciencias Naturales (1717-1931)”, *Ars et sapientia: Revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, N.º 15, 239-246. Por último, encontramos referencias generales al Real Gabinete en el contexto del origen y formación del museo público como realidad contemporánea en BOLAÑOS, M<sup>a</sup> (1997): *Historia de los museos en España. Memoria, cultura y sociedad*. Gijón, Trea.

6 Hasta la fecha, no se ha comparado el tipo de objetos artísticos que atesoraba Dávila, de acuerdo a los testimonios escritos que de ello han quedado, con los referidos en los catálogos de otras *collections curieuses* y *cabinets* coetáneos. En este sentido, pretendemos seguir profundizando en la figura de Dávila en relación con los primeros fondos de arte de Asia Oriental en los museos de nuestro país en nuestra Tesis Doctoral que, dirigida por las doctoras Elena Barlés y Concha Lomba estamos realizando bajo el título *Las colecciones de objetos de Asia Oriental en los museos públicos españoles: estudio histórico y museológico*. Deseamos hacer constar aquí

sobre el coleccionismo científico y de curiosidades de aquel momento<sup>7</sup>, es posible situar el gabinete de Dávila en el marco cultural de los valores estéticos y las prácticas sociales desarrolladas en torno al coleccionismo de objetos exóticos, específicamente asiáticos<sup>8</sup>.

## 2.1. MERCADO ARTÍSTICO, *COLLECTIONS CURIEUSES* Y PRÁCTICAS SOCIALES

Al contemplar este contexto del mercado artístico y el coleccionismo de curiosidades en el París del Antiguo Régimen, deberemos tener en cuenta, por un lado, que este mercado del arte era un mundo fuertemente condicionado por la actividad de los comerciantes o *marchands –merciers*<sup>9</sup> como Edmé-François Gersaint, Jean-Baptiste Glomy o Pierre Remy (1715-1797)<sup>10</sup>, quien colaboraría en la redacción de parte del *Catalogue* y gestionaría su venta. Estos marchantes jugaron un rol fundamental en el mundo de las subastas de obras de arte, ya que era muy frecuente que las colecciones y objetos cambiaran de manos. Bien por la muerte de su propietario, bien como recurso para paliar una grave situación económica, los bienes de lujo o incluso gabinetes completos podían ser vendidos en pública subasta. A partir de la década de 1740<sup>11</sup>, se generalizó la costumbre de anunciar la celebración de dichas subastas mediante la edición de un catálogo, que contenía el inventario razonado de su contenido. Estos **marchantes** se ocupaban de redactar los catálogos, clasificando sus componentes de forma taxonómica, identificando a los autores de las obras y aportando argumentos de autoridad para catalogarlas. Del mismo modo, también asesoraban en la adquisición de objetos a los coleccionistas, una **clientela** entre la que se contaba la aristocracia cortesana y administrativa, así como algunos artistas, miembros del alto clero, abogados, académicos y

---

nuestro agradecimiento a la doctora Barlés por sus muchas lecturas de este escrito, sus valiosas apreciaciones y el genuino interés demostrado hacia el tema.

7 Pueden consultarse, entre otras, las siguientes aportaciones: DIETZ, B. Y NUTZ, T. (2005): “Collections curieuses: The Aesthetic of Curiosity and Elite Lifestyle in Eighteenth-Century Paris”, *Eighteenth Century Life*. Vol. 29. N° 3. Durham, Duke University Press; SMITH, H. P. (2002): *Merchants and marvels. Commerce, science and art in early modern Europe*. Nueva York, Routledge y SARGENTSON, C. (1996): *Merchants and Luxury markets: the marchands merciers of Eighteen-Century Paris*. Londres, Victoria & Albert Museum.

8 Véanse: JACKSON, A. Y JAFFER, A. (2004): *Encounters: The Meeting of Asia and Europe. 1500-1800*. Londres, Victoria & Albert Museum. [Catálogo], y BERG, M. (2005): “Goods from the East”, en *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*. Oxford, Oxford University Press, 46-84. Este último capítulo, pese a centrarse en el caso británico, aborda algunos aspectos extrapolables a la escena francesa.

9 Se denominaba así a los comerciantes especializados en artículos de lujo y que desarrollaban sus actividades en torno a la calle St. Honoré de París.

10 MARANDET, M. (2003): “Pierre Remy (1715-97): the Parisian art market in the mid-eighteenth century”, *Apollo: The international magazine of Arts*, N° 498, pp. 32-42.

11 DIETZ, B. NUTZ, T. *Op.Cit.* pp. 44-75.

comerciantes<sup>12</sup>; éstos últimos de un modo anecdótico, al menos hasta finales del siglo. A ellos no tardaría en sumarse la burguesía financiera. Uno de los distribuidores que a mediados del siglo abastecía de porcelana china y otras producciones a miembros de la familia real, como Felipe II de Orleans, fue Lázare Duvaux, quien era también uno de los marchantes favoritos de Madame Pompadour<sup>13</sup>. Jeanne-Antoinette Poisson (1721-1764), mujer de reconocido gusto en la época y precursora de modas, ejemplifica a esos grandes coleccionistas para los que la práctica de reunir una serie de objetos exclusivos suponía la representación de su riqueza, así como la manifestación visual de su posición social, su ideario estético y su exquisita cultura. Una **práctica social** que incluía la presentación de las colecciones a un público restringido, procedente del mismo medio social, en el hogar del coleccionista, normalmente en habitaciones destinadas a tal fin, dispuestas alineadas una tras otra *en enfilade*, en muebles específicos y con un sistema expositivo determinado. Un ritual que concluía con la valoración del gusto, conocimiento y buen hacer del responsable de la colección<sup>14</sup>, cuyo **espectro de objetos** podía llegar a ser infinito: bronce de distinto origen, bustos de mármol o alabastro, bajorrelieves, monedas, piedras grabadas, dibujos, estampas, porcelanas, armas antiguas, trajes chinos e indios, objetos lacados y todo tipo de objetos vinculados al mundo natural, como mariposas, conchas, minerales, animales disecados, corales o fósiles<sup>15</sup>.

## 2.2. LA IDEA DE ORIENTE Y LA MODA DE LA *CHINOISERIE* EN EL CONTEXTO DE LAS *COLLECTIONS CURIEUSES* DIECIOCHESCAS

Según Bettina Dietz y Thomas Nutz, quienes han investigado los gabinetes de curiosidades del siglo XVIII como una realidad cultural propia, en el París de aquel entonces había una red de más de 450 colecciones privadas, *collections curieuses* que aglutinaban objetos de diversa naturaleza y que nos hablan de ese mundo de la curiosidad intelectual propio de la cultura dieciochesca y que sería cualitativamente distinto a los propósitos de las *wunderkammer* de los siglos XVI y XVII. Esa curiosidad estaba dirigida no sólo hacia las manifestaciones del mundo natural, sino que también se manifestaba en la apreciación de *exótica*, objetos de la cultura material de pueblos lejanos y ajenos al europeo, resaltando su variedad, su aspecto pintoresco y su carácter

12 DIETZ, B. NUTZ, T. *Op.Cit.* p. 46.

13 COWEN, P. (2006): "Philippe d'Orléans, l'avant garde. The porcelain owned by Philippe II d'Orléans, Regent of France", *Journal of the History of Collections vol.18 n° 1*. Oxford, Oxford University Press, p. 48.

14 DIETZ, B. NUTZ, T. *Op.Cit.* p. 48.

15 DIETZ, B. NUTZ, T. *Op.Cit.* p. 44.

diametralmente opuesto al arte y las artesanías más familiares. Aquella selección solía aunar objetos del Egipto faraónico, piezas precolombinas, etruscas, persas o hindúes, mostrando una diversidad dentro del exotismo muy del gusto europeo. En esos conjuntos merece la pena destacar la presencia habitual de *lachinage*<sup>16</sup>, término genérico utilizado en el s. XVIII para denominar a las mercancías de lujo asiáticas. No sólo era habitual encontrar piezas chinas sino que éstas aparecían mezcladas y confundidas con un mayor número de *chinoiseries* o chinerías, producción artística realizada en Occidente pero inspirada por la fascinación hacia la cultura china que se desarrolló en la Europa del siglo XVIII, en relación con el estilo Rococó. Las mercancías a las que pronto aludiremos y que llegaban a los puertos europeos a través de las compañías de las Indias Orientales (porcelana, objetos lacados, marfil y sedas), estaban muy de moda y llegaron a inspirar una refinada y suntuosa imagen de China como un país exótico, distante y rico. El gusto por estos objetos alcanzó a todos los dominios de las artes decorativas: la cerámica, el mobiliario la decoración de interiores, la arquitectura o el arte del jardín, manifestaciones que construyeron su propia representación romántica e imperfecta de lo chino y, por extensión, de lo oriental<sup>17</sup>. Fruto de esa fascinación, entre los objetos que desde el siglo XVII usualmente se adquirían con destino a las colecciones principescas y aristocráticas, se hallaban jarrones, jarras, urnas y figuras de porcelana china y japonesa<sup>18</sup>, requeridas tanto por sus cualidades estéticas como por la atracción que ejercía dicho material en sí mismo. Una vez en el mercado francés, muchas de estas piezas se transformaban y montaban con guarniciones de bronce dorado y otros metales para adaptarlos al gusto y uso del consumidor europeo<sup>19</sup>. Una modificación que también se aplicaba a las lacas de Asia Oriental, como cofres y pequeños gabinetes. Obviamente, el comercio y consumo de porcelana y cerámica de Asia Oriental en la Europa del momento no era un fenómeno nuevo, pero es en esta época cuando alcanzó una inmensa popularidad en Francia y comenzó a ser utilizado por gentes de alta cuna, que, fascinados por el halo de la porcelana china, comenzaron a prescindir de las fayenzas o porcelanas de pasta blanda y del

16 WATSON, F. Y WHITEHEAD, J. (1991): "An inventory dated 1689 of the Chinese porcelain in the collection of the Grand Dauphin, son of Louis XIV, at Versailles", *Journal of the History of Collections*. 3 n.º. 1. Oxford, Oxford University Press, pp. 13-52. En nota al pie en la página 39 encontramos la siguiente aclaración: "The word *chinoiserie* was unknown to the eighteenth century. It is probably dealer's jargon and does not appear in print before 1840. It first appears in the *Dictionnaire de l'Académie in the 1880*".

17 JACOBSON, D. (1993): *Chinoiseries*. Londres, Phaidon, pp. 9-12.

18 DIETZ, B. Y NUTZ, T. *Op. Cit.* p. 50.

19 En relación con las transformaciones sufridas por este tipo de piezas en su proceso de recepción en Europa, véase la interesante aportación de ROMÁN, M. (2009): "Este o-este: mutación y metamorfosis". En *Orientando la mirada. Arte Asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Madrid, Centro Conde Duque, pp. 35-46. [Catálogo]

menaje en metal, que hasta entonces habían sido objetos de lujo para uso doméstico y decorativo entre la elite social y económica<sup>20</sup>. Su popularización entre otras capas de la sociedad se produciría a medida que avanzaba el siglo y se difundía la moda por este tipo de producciones, no sólo cerámica. Paradójicamente, esto fomentó el desarrollo de manufacturas en los propios estados europeos que adaptaban diseños y técnicas asiáticos. Por ejemplo, la imitación de los lacados japoneses dio como resultado el *Japanning*, en Inglaterra, y los *charoles* o *charolados* en España. Como señala Maxine Berg<sup>21</sup>, “*Los cambios en los gustos de las clases medias del siglo XVIII se vieron fomentados por el comercio internacional (...) los mercados de tales artículos aumentaron rápidamente, estimulados por la prosperidad que existía entre las clases medias y la clase formada por pequeños comerciantes. La creación de la venta al por menor mediante tiendas y viajeros contribuiría a formar un mercado nacional de estos artículos*”<sup>22</sup>.

### 2.3. LA FORMACIÓN DE DÁVILA COMO COLECCIONISTA Y SU INTERÉS POR LO ORIENTAL

Ajeno en principio por su extracción social y económica a determinados círculos, no cabe duda de que su perseverancia y curiosidad intelectual le permitieron establecer una red de contactos sociales cuyo fin no era la exclusiva promoción personal de Dávila, sino un medio para materializar su genuina pasión por el saber y el conocimiento. En cuanto a su **formación intelectual**, difería de la de artistas, académicos o aristócratas de su tiempo. Si bien en su biografía nos informa de que cursó estudios en la Universidad de San Marcos de Lima, fue en París donde al parecer siguió un aprendizaje científico no reglado, a través del contacto directo con importantes naturalistas y científicos, así como por la observación y estudio de otros gabinetes y colecciones. También resultarían importantes sus lecturas ya que llegaría a formar una completa biblioteca personal, que alcanzaría más de 400 obras<sup>23</sup>, muchas compuestas por varios volúmenes. Pese a que la mayoría versaban sobre Historia Natural y otras ciencias, también estaba repleta de títulos de naturaleza histórica, literaria o filosófica. Sin embargo, debemos reconocer que en esa larga nomina sólo tres volúmenes de esta espléndida biblioteca versaban

20 IMAI, Y.(2004): “Changes in French Tastes for Japanese Ceramics”, *Japan Review*, n° 16. Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, pp. 101-127.

21 Historiadora económica que ha estudiado los mercados europeos del Antiguo Régimen, especialmente el británico, en lo relativo a las mercancías de lujo. Véanse: BERG, M. ET AL. (1995): *Mercados y manufacturas en Europa*. Barcelona, Ed. Crítica, 1995; BERG, M. Y CLIFFORD, H. (1999): *Consumers and luxury: consumer culture in Europe, 1650-1850*. Manchester, Manchester University Press; y, especialmente, BERG, M. (2005): *Op. Cit.*

22 BERG, M.ET AL.(2005): *Op. Cit.*, p. 29.

23 VILLENA, M ET AL. (2009): *Op. Cit.*,pp. 194-202.

sobre la cultura o la historia de los pueblos asiáticos. Se trata de un libro de viajes del galenofrancés Charles Dellon, cuya primera edición tuvo lugar en 1699, así como dos obras de historia general sobre las Indias Orientales y Japón. Unos títulos que nos informan del interés de su propietario por dichos pueblos y sus producciones.

“319. *Voyage de Dellon aux Indes Orientales, avec la relation de l’Inquisition de Goa. Cologne, 1711, 3 vol. (...) 362. Relación de las Cosas que se passaron en las Indias Orientales y Japon, por Pedro de Vargas. Lisboa, 1606, (...) 364. Historia General de la India Oriental, por Ant. de San Roman. Valladolid, 1603, in f*”

En cuanto al posible lugar de adquisición de sus piezas asiáticas, debido a la ausencia absoluta de documentación sobre el tema, sólo cabe plantear la hipótesis lógica de que Dávila se haría con estos objetos en el mercado parisino y en el curso de sus viajes por Europa. Sin embargo, debe considerarse la rica geografía vital de nuestro protagonista, quien había vivido en importantes centros de intercambio y producción artística a lo largo de su vida, como Sevilla y Cádiz, donde vivió cuatro años y cuyo puerto, debido al traslado de la Casa de la Contratación, se convertiría en el siglo XVIII en punto de llegada de los galeones que surcaban el Atlántico siguiendo la ruta de Acapulco, haciendo de Cádiz un intenso centro de intercambio comercial y cultural. De hecho, en alguna ocasión menciona entre sus pertenencias gaditanas<sup>24</sup> varias porcelanas. Por otra parte, sabemos que ya había estado en Flandes con anterioridad a 1739 y que retornaría en varias ocasiones durante su estancia en París, por lo que es factible que adquiriera allí piezas asiáticas, debido a la exclusividad del comercio que detentaba la VOC (*Verenigde Oost Indische Compagnie*) con el archipiélago nipón con respecto a otras compañías de Indias. Por otra parte, el marchante de arte Pierre Remy, con el que Dávila trabaría contacto en París, realizaba frecuentemente viajes a Italia y Holanda<sup>25</sup>.

### 3. LAS COLECCIONES ASIÁTICAS DE DÁVILA EN EL *CATALOGUE DE 1767*

Como ya hemos adelantado, la relación más importante de objetos que componían las colecciones de Pedro Franco Dávila es el *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l’art: qui composent le Cabinet de M. Davila: avec*

24 A. M. C. N. M. Sección Gabinete. Cuaderno del copiadador de cartas n° 1. Documento del 22 -8- 1764, París. Borrador de la carta de Franco Dávila a doña Francisca Castellón. Aparece citado en CALATAYUD, M<sup>a</sup> A. (1994): *Op. Cit.*, p. 33.

25 DIETZ, B. Y NUTZ, T. *Op. Cit.* p. 68.



*figures en taille douce, avec plusieurs morceaux*, publicada en París en 1767. Gracias a esta obra, auténtico testimonio de los amplios conocimientos y la labor de Dávila en el campo de la Historia Natural, se ha podido determinar<sup>26</sup> con precisión la cifra de 5.305 artículos, pero que agrupaban un número mayor no cuantificable de objetos. Estos objetos, correspondientes a las más diversas materias, estaban distribuidos en los tres volúmenes y en el volumen tercero que se iniciaba con una parte dedicada a “petrificaciones” o fósiles, donde se daba cuenta de la prolija y heterogénea sección de *Curiosités de l’Art*. Sin embargo, encontramos tres referencias escritas por el propio Dávila de su gabinete y algo anteriores en el tiempo a este *Catalogue*. Estos documentos<sup>27</sup> eran borradores de los inventarios primigéneos de su gabinete y fueron escritos con la intención de dar a conocer su contenido a la Corona española, por lo que fueron escritos en un castellano trufado de préstamos y expresiones traducidas mentalmente del francés en el que se desenvolvía Dávila en su vida cotidiana. Si bien en ellos se citan algunos objetos asiáticos, su reducido número nos lleva a colegir que el grueso de las colecciones asiáticas de Dávila fue adquirido entre los años 1760 y 1767, pero también nos informan de su temprano interés por estas producciones y nos permiten seguir el crecimiento y evolución de estos fondos<sup>28</sup>.

### 3.1. LA CATALOGACIÓN DE LAS CURIOSIDADES ASIÁTICAS Y EL USO DE TERMINOLOGÍA ESPECÍFICA DE ARTE ASIÁTICO

Aunque el autor principal del *Catalogue* es el propio Pedro Franco Dávila, éste contaría con varios colaboradores en su tarea, especialmente con la de Pierre Remy en el apartado de las curiosidades del arte, Sin embargo, todo

26 Datos extraídos de VILLENA, M ET AL. (2009): *Op. Cit.* p. 394.

27 Se trata de A. M. N. C. N., Sección Gabinete. Documento del 31-3-1753, París. “Razón de la colección que Dn. Pedro Franco Dávila ha juntado en el tiempo de su demora en Francia, tanto de historia natural, como de otras cosas de arte”.s.f.; A. M. N. C. N. Sección Gabinete. Documento del 21-10-1754, París. “Razón de la colección de curiosidades naturales...”, y A. M. N. C. M. Sección Gabinete. Expediente nº 48. Documento fechado entre 1759-60, París. “Resumen o compendio de lo contenido en un gabinete de producciones naturales...”.

28 Es poco lo que se sabe con certeza acerca del resultado de la venta en pública subasta del gabinete de Dávila, debido al vacío documental sobre el proceso. Este tuvo lugar entre diciembre de 1767 y enero de 1768 y constituía, recordemos, el fin último para el que se había redactado el *Catalogue*. Tras ello, Dávila ya había recabado la cantidad de dinero que precisaba pagar a sus deudores, y paralizó el resto de la venta. En VILLENA, M. ET AL. (2009): *Op. Cit.*, pp. 284-286, se apunta la teoría de que fue precisamente la parte de curiosidades del arte y libros la primera en ser puesta a la venta. Esto habría afectado a las pinturas y bronceos chinos e indios, trajes, armas y utensilios de otros pueblos, obras en laca y porcelanas, pero es imposible precisarlo.

apunta a que fue Jean-Baptiste Louis Romé de l'Isle (1736– 1790)<sup>29</sup> otro naturalista de su círculo que había vivido en China. Nos basamos en el dato de que Dávila le cita en el prefacio del *Catalogue* como coautor de toda la parte de Historia Natural, pero también menciona que se ocupó de una parte no especificada de las curiosidades del Arte.

“ROMÉ DE LISLE, *Auteur de la Lettre sur les Polyypes d'eau-douce, qui a fait, de concert avec moi, toute la partie de l'Histoire Naturelle, & une partie de celle des Curiosités de l'Art.*»

En cuanto a la terminología utilizada en la descripción de piezas asiáticas del catálogo, hemos podido comprobar que no utiliza en ningún momento los términos *lacinage* o, menos aún, el término tardío *chinoiserie*. Antes bien, se identifica a los objetos de ese origen como “*chinois*”, “*chinoise*” o, más comúnmente, “*de la chine*”, tal y como era frecuente en los catálogos de subasta de la época. Del mismo modo, encontramos en el catálogo términos franceses, algunos de ellos sin paralelos en lengua castellana, usados en el siglo XVIII para describir determinadas tipologías y decoraciones relacionados con la porcelana china tales como “*avanturiné*”, “*truitée*”, “*boucarot de la Chine*”, “*à jour*”, o “*cornet*”. Con el objeto de traducir visualmente estos términos visual resulta fundamental su comparación con otros catálogos e inventarios de la época<sup>30</sup> Pasaremos, a continuación, a analizar y valorar el contenido de esta sección del gabinete siguiendo para ello la clasificación utilizada en el catálogo.

### 3.2. PRELUDIO ETNOGRÁFICO: MUEBLES, VESTIMENTAS, ARMAS Y UTENSILIOS DE USO COTIDIANO

Resulta llamativo que sea el primer epígrafe el dedicado a los “*Meubles, armes & ustensiles de divers Peuples anciens & modernes*”<sup>31</sup>, es decir a los trajes, muebles, armas y utensilios de diversos pueblos, tanto antiguos como contemporáneos al texto. Esta sección, incluye 83 asientos o registros, muchos de ellos correspondientes a distintos objetos agrupados. Hemos podido contar

29 Miembro del ejército francés que fue destinado a Pondicherry entre 1758 y 1761, cuando fue tomado prisionero por los ingleses y llevado a China, donde estuvo tres años. A su regreso a París, en 1764, se dedicaría al estudio de las ciencias naturales. A través del químico y mineralista Sage conocería a Pedro Franco Dávila. Véase WILSON, W. E. (1994): “Jean Rome de l'Isle (1736-1790). The History of Mineral Collecting: 1530-1799”, *The Mineralogical Record*. November 1.

30 Nos ha resultado especialmente útil en el caso de la porcelana el estudio COWEN, P.: *Op. Cit.*, pp. 41 – 58.

31 DÁVILA, P. F. (1767): *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art: qui composent le Cabinet de M. Davila: avec figures en taille douce, avec plusieurs morceaux*. Vol. III. pp. 1-16.

un total aproximado de 75 piezas de procedencia diversa, pero vinculadas al continente asiático, muy especialmente objetos chinos o considerados como tales. Sin embargo, también se reseñan unas cuantas piezas que reflejaban el modo de vida “*des Siamois*”, “*des cavaliers Mogols*”, “*les Indiens de la côte Coromandel*” o “*les Malabares de la côte Coromandel*”, “*des Indes Orientales*” o, simplemente, “*Asiatiques*”. Estas piezas asiáticas forman un conjunto ciertamente heterogéneo, en el que se incluyen objetos de todo tipo, que a continuación analizaremos.

De ese total de 75 objetos asiáticos, se señalan aproximadamente 57 de procedencia china: un traje de seda completo compuesto por 9 piezas; un grupo de cinco piezas con diversos ornamentos textiles, telas, paños y servilletas; un número indeterminado de sombreros, bonetes y zapatos; un cinturón; un neceser; un abanico en su estuche; un *droguier*, o estuche para guardar medicamentos, y una gran sombrilla. La presencia de esta variedad de prendas de vestir y complementos da testimonio de un fenómeno curioso: el interés por la vestimenta de pueblos exóticos y escasamente conocidos, que ya se había reflejado en los diseños de Jean Berain<sup>32</sup> para la corte francesa de finales del XVII, la cual encontraba un especial gusto en disfrazarse a lo persa o a lo chino como divertimento en sus fiestas y bailes. Si bien aquellos disfraces no eran sino reinterpretaciones de la vestimenta china de exportación y de las fuentes gráficas disponibles en la época, se observará cierta evolución, décadas después, desde el mero placer a una curiosidad que hoy denominaríamos antropológica. Otro tanto ocurría con las armas y utensilios de la vida cotidiana de tierras lejanas.

Junto a estos accesorios de uso personal, se mencionan tres espejos chinos de los que no se describe material o decoración aplicada, pero que podrían ser copias de la dinastía Qing a imitación de los antiguos espejos chinos de bronce asociados a ritos taoístas; una tabaquera doble, o *biyanhu*, en jade; un pequeño biombo decorativo realizado en seda y barras de tinta, con decoración figurada, pieza claramente concebida para la exportación. Asimismo, llama la atención el hecho de que se hayan incluido en este apartado tres cajas lacadas, puesto que existe otro punto en el *Catalogue* reservado en principio para los objetos lacados, que posteriormente comentaremos. Estas tres lacas chinas tienen en común que sirven como contenedores de algún producto (barras de tinta, un espejo, etc.) y probablemente se prepararían así para su exportación. Es decir, están concebidas más como un envoltorio lujoso, que como una pieza que merezca una entrada independiente. Se trata de “*une boîte à fond noir & or*” (lote 22), “*un fort beau laque à fleurs doré*” (lote 24) y “*une boîte de laque noir*” (lote 26). Figuran, asimismo, recipientes muy diversos como: dos cuencos de madera barnizada, un tipo de artesanía, la talla en madera y

bambú, muy habitual durante las dinastías Míng (1368-1644) y Qíng (1644-1911); una taza hecha con una cáscara de coco con bajorrelieves “*dans le goût chinois*”; un salero confeccionado con una concha de *Burgau* o *burgandine* tallada; una sopera de tierra barnizada, imitando la laca roja y con su tapa y pie de estaño.

Para terminar con la nómina de artículos chinos, señalaremos la existencia en el *Catalogue* de algunos utensilios diversos y de difícil clasificación, como una romana o balanza y una *Arithmetique*; una pipa de tubo largo y flexible; tres bastones de bambú dorados y otro bastón forrado de piel de serpiente, con la empuñadura de acero damasquinado en oro “*avec figures en reliefs dans le goût chinois*”; paquetes de petardos; pinceles y, por último, una flauta de varios tubos unidos en círculo y guarnecidos en marfil, incluida en un lote junto a otros instrumentos musicales extranjeros y que podría corresponder a una que ya poseía Dávila hacia 1759<sup>33</sup>.

Aunque los objetos chinos componen la inmensa mayoría en este apartado *Meubles, armes & ustensiles de divers Peuples anciens & modernes*, hay también algunos objetos que evocan otros mundos y gentes, como ya hemos comentado. Dávila nos habla de obras producto de “*Les indiens de la côte de Coromandel*” para referirse al dibujo de una “*pagode*” tallada sobre un soporte no citado; a “*une tasse de Burgau, une coquille du genre des Buccins taillé & sculptée (...) pour donner la lait aux enfants*» (lote 34) y, por último, a un curioso instrumento musical compuesto de trece placas «*qui sert aux Malabares de la côte de Coromandel*». Coromandel<sup>34</sup> era la denominación por la que se conocía la costa sureste de la India, zona clave en el camino de exportación de mercancías chinas a Europa, y que dio nombre a un tipo de decoración china en laca. Sin embargo, no se menciona aquí mueble alguno con dicha decoración, salvo la alusión al dibujo de una pagoda tallada. Más impreciso es el origen de un bastón de tres pies de altura hecho en cuerno, que procedería de las Indias Orientales, así como diversas piezas denominadas genéricamente asiáticas. Es el caso del conjunto compuesto por un arco, un carcaj y su escudo, así como una coraza formada por láminas de cuerno de rinoceronte montadas. Del mismo material, encontramos en el lote 39 una gran y bella copa oval, hecha de cuerno de rinoceronte supuestamente esculpido “*aux Indes*”. Sin embargo, creemos que podría tratarse de una copa de libaciones de origen chino, un tipo de recipiente tallado producido en China entre los siglos XVII y XVIII, por las propiedades que se atribuían al cuerno de rinoceronte para detectar venenos. Esta tipología,

33 A. M. C. N. M. Documentos del Real Gabinete (1752-1786). Expediente número 48 (1759-1760, París).

34 CERVERA, I. (1997): *Arte y cultura en China: conceptos, materiales y técnicas*. Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 49-50. Sobre un fondo de laca negra y pulimentada, se practicaba el diseño mediante incisiones que servían de guía para dorar o policromar el tema representado, que producía un resultado colorido que conoció un gran éxito entre el coleccionismo europeo.

que se convirtió en un preciado obsequio entre los poderosos, inspiraría la elaboración de recipientes de porcelana con la misma forma y función<sup>35</sup>. Esta copa se ofrecería en subasta acompañada de un gran cubilete del mismo material. De origen mongol se citan dos tazas con tapa de cobre decoradas con dibujos de arabescos e incrustaciones de plata; una alcarraza de cuello largo y ornamentos de plata; por último, una armadura completa “*des cavaliers Mogols*” compuesta de un sable, un arco, un carcaj con flechas y un cinturón de lana. Finalmente, del antiguo reino de Siam, la actual Tailandia, procederían cuatro puñales rituales denominados *kerich* en el *Catalogue*. Dos de ellos tendrían hojas flamígeras y empuñaduras de madera delicadamente talladas con motivos fitomorfos y religiosos. Los dos restantes se guardaban en estuches de hierro calado.

### 3.3. LA CERÁMICA Y LA PORCELANA EN EL *CATALOGUE* <sup>36</sup>

Prestaremos una especial atención a las piezas cerámicas y porcelanas de origen chino, japonés y del subcontinente indio incluidas en el *Catalogue*, dadas su cantidad y su especial importancia con respecto a las claves de ese coleccionismo de objetos asiáticos analizadas ya este estudio. Las cerámicas de este origen suman un total de 62 y convivían en el gabinete de Dávila con piezas de manufactura europea. Hemos de advertir que es muy posible que algunas de las piezas que el coleccionista consideraba chinas o japonesas no fueran sino hábiles imitaciones europeas. Es probable incluso que confundiera las piezas asiáticas de diferente origen unas con otras<sup>37</sup>. Trataremos de esbozar una clasificación en función de su origen y ateniéndonos a la descripción aportada en el *Catalogue*.

Así, por la procedencia que les atribuye Dávila o sus colaboradores, nos encontraríamos 49 cerámicas y porcelanas chinas de distintas familias decorativas y tipologías; 6 piezas japonesas (dos de ellas denominadas “*nouveau Japon*”; 6 objetos formando un conjunto de porcelana “*Japonée*” (sic) y,

---

35 Existe una pieza que responde a este modelo entre las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, véase A.A.V.V. (2000): *Asia nas Coleções do Museu Nacional de Artes Decorativas*. A Coruña, Xunta de Galicia: Museo de Belas Artes da Coruña. p.49. fig.43 .Una lectura específica y fundamental sobre estas copas es CHAPMAN, J (1999): *The Art of Rhinoceros Horn Carving in China*. Londres, Christie´s books.

36 DÁVILA, P. F.: *Op. Cit.* Vol. III. pp. 29-31. Queremos agradecer a la Dra. M<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora sus indicaciones sobre la terminología en francés sobre cerámica de este periodo.

37 “*Il n’est plus possible de déterminer dans tous les cas la part qui revenait aux porcelaines japonaises dan les collections des XVII et XVIII siècles car il s’est avéré que les inventaires d’époque n’étaient pas toujours fiables dans l’attribution des porcelaines*”. Como se nos advierte en REICHEL, F., (1980): *Porcelaines Japonaises Anciennes*. Paris. Éditions Pygmalion, p. 54.

finalmente, una alcarraza con asa mogola. A continuación, comentaremos algunos de estos lotes, comenzando por una “*garniture*” compuesta de cinco piezas, que en nuestra opinión correspondería a una *garniture de cheminée*, conjunto de objetos de adorno que se ubicaban sobre el plano de apoyo de la chimenea, pero también en anaqueles altos, ménsulas y sobrepuertas. Incluían una serie de objetos en número impar, generalmente tres o cinco piezas realizadas en porcelana, de formas diferentes y colocadas en simetría con respecto a la pieza central. Este tipo de aderezo se puso de moda en Holanda en la segunda mitad del siglo XVII, utilizando modelos de cerámica china de exportación, y también copiándolos<sup>38</sup>. Este aderezo tenía su precedente en los cinco objetos que ocupaban un lugar preponderante en los rituales taoístas chinos, como un incensario de bronce en la parte central flanqueado por otro tipo de piezas. A lo largo del siglo siguiente, se difundiría esta costumbre en los interiores acomodados europeos, con una gran combinación de objetos, como candelabros, *magots*, o relojes montados en combinación con figuritas de porcelana. La *garniture* de Dávila aparecía ya en el inventario de 1757<sup>39</sup> y estaba compuesta de dos urnas o jarrones, de 17 pulgadas de altura<sup>40</sup>, y tres *cornet*, tipología ya comentada. Dávila resalta su carácter único, debido a su decoración, que aquí aparece descrita como una cubierta negra con incrustaciones en nácar, un material inhabitual en la porcelana y rasgo para el que no conocemos paralelos en otras colecciones de la misma época, lo que nos hace abrigar ciertas dudas con respecto a su autenticidad. Es posible que no se tratara de piezas asiáticas, sino de hábiles imitaciones realizadas en Holanda que hubieran podido confundir a su propietario.

Asimismo, encontramos siete teteras elaboradas en un material que recibe el nombre de “*boucarot de la Chine*”. Quizá sea la parte de la sección de cerámicas que menos dudas de identificación nos ofrece. Aunque el término búcaro hace referencia originalmente a un tipo de piezas realizadas en barro cocido y perfumado procedente de México, Chile y Ecuador, más tarde pasó también a denominar al gres chino rojo y pardo de Yixing, en la provincia de Jiangxi, en la zona sur y central de china. Las cerámicas de Yixing comenzaron a llegar a Europa hacia 1670 y las teteras que se producían en este material pese a estar concebidas para una clientela interior, fueron pronto valoradas en Europa, por su capacidad para conservar las propiedades del té<sup>41</sup>, y su pasta de color terroso comenzaría a ser imitada en torno al cambio de siglo en Holanda,

38 ZEDONE, L. (1992): *Viaggio in Occidente. Porcellane Orientale nelle civiche collezioni genovesi*. Milan, Fabri Editori, pp. 86-91. [Catálogo].

39 A. M. N. C. N. Documentos del Real Gabinete (1752-1786). Expediente número 48. Documento fechado entre 1759-1760, París.

40 La *pouce* o pulgada francesa, anterior a la implantación del Sistema Métrico, equivaldría a unos 2,7 cm. Por lo que estos jarrones medirían aproximadamente 43 cm.

41 KERR, R. “Porcelain enamel for the West”, en JACKSON, A. Y JAFFER, A. (EDS.). *Op. Cit.*, p. 225.

Inglaterra y Meissen. Las siete teteras de *boucarot de la Chine* de Dávila respondían a los prototipos habituales de esta producción: las dos mayores (lote 180), con forma de jarro y una decoración vegetal a molde y calada (*“feuillages en relief & à jour”*). Estaban montadas con una guarnición en bronce dorado y medían 13 pulgadas de altura, es decir, entre 33 y 35 cm. El lote 184 incluía una tetera con el mismo tipo de decoración que las anteriores, pero sin montar. Finalmente, cinco teteras de menor tamaño y formas diversas: dos redondas, una de ellas con decoración de dragones en relieve; una de forma hexagonal con flores en relieve, probablemente de ciruelo, y una última que adoptaba la forma de frutas chinas, en su conjunto y en cada uno de sus elementos (base, tapa y vertedor), una tipología más fantásica habitual en este tipo de producción<sup>42</sup>. El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid cuenta entre sus fondos con varias piezas de esta cerámica de Yixing, un tabor, seis teteras de pequeño tamaño y dos recipientes para el té<sup>43</sup>, datados entre los siglos XVIII y XIX. Otras piezas de cerámica china de interés son un juego de escritorio (lote 166), compuesto por tres piezas, probablemente un tintero, un recipiente para polvos secantes y un frasco para pinceles. Su cubierta blanca *“à fleurs coloriées”* nos anima a pensar que formarían parte del tipo *famille rose* o *famille verte*, en contraste con la bandeja sobre la que se presentaban, realizada de porcelana *“truitée”*, término utilizado en la Francia del s. XVIII para referirse a cerámicas con cubierta celadón y un craquelado muy intenso<sup>44</sup>. El conjunto estaba guarnecido en plata gallonada y se acompañaba de una campana de plata. A la misma familia decorativa pertenecerían dos compoteras (lote 165), *“de Porcelaine de la Chine coloriée”* cuyos bordes estaban calados, como indica el término *“à jour”*. Este tipo de decoración mediante perforaciones en la parte superior de las paredes de las piezas, denominada *“à jour”* o *“ajourée”*, sería propia del gusto tardorrococó<sup>45</sup> lo que retrasa una hipotética datación de las piezas. Muchas otras de las porcelanas que Dávila poseía y que, tal y como hemos comentado como habitual en otros coleccionistas, estaban montadas en plata gallonada con el fin de convertirlas en un objeto más bello y lujoso. Es el caso de un aguamanil sobre un plato de bordes festoneados (lote 168). La cubierta de ambas piezas, *“à modes de diverses couleurs sur un fond blanc”*, es decir, un repertorio figurado pero impreciso, puede responder a cualquiera de las tipologías decorativas de esmaltes policromos más frecuentes entre las colecciones europeas de la época, como las ya citadas o la denominada *wucaï*,

42 ZEDONE, P: *Op. Cit.*, p.135.

43 TABAR DE ANITÚA, F.(1984): *Cerámicas de China y Japón en el Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid, Patronato Nacional de Museos, pp. 33-35. Las citadas piezas tienen los siguientes números de inventario: 10.527; 10.599; 10.600; 10.601; 10.602; 10.528; 10.529; 10.603 y 10.604.

44 En COWEN, P: *Op. Cit.*, p. 48.

45 ZEDONE, P: *Op. Cit.*, p. 89.

cinco colores. Otras familias decorativas representadas en el gabinete de nuestro coleccionista están representadas por cuatro platos de ocho lados en porcelana *Azul y blanco*, probablemente con una forma con cierta profundidad (lote 174). Asimismo, en el lote siguiente figuran veinte platos de "*nouvelle porcelaine de la Chine*", por cuya cantidad y denominación podría tratarse de la habitual vajilla para exportación realizada según modelos de la Compañía de Indias. Un último lote, el 177 bis, agrupa dos tazas o jícara con sus respectivos platillos, así como un pequeño florero y dos figuras zoomorfas perfectamente identificables dentro de la producción cerámica china: un pez, posiblemente una carpa, símbolo de la abundancia en la cultura china; finalmente, un león o perro de Fo. También denominado *shizji*, el león de Fo era un animal asociado a los valores del budismo y aparecía frecuentemente formando pareja con otra pequeña figura, en cerámica o bronce, como símbolo protector.

En cuanto a la cerámica y porcelana japonesa referida en el *Catalogue*, su presencia es mucho más escasa que la china, reduciéndose a seis piezas. En primer lugar, encontramos en el *Catalogue* una fuente "*nouveau Japon*" (lote 169) con una decoración "*à fleurs colorées sur un fond blanc*", montada en plata. Por el tipo de decoración y la paleta descrita, nos encontraríamos ante una pieza de estilo *kakiemon* y realizada en la región de Arita. Las piezas de esta familia, la más común de la cerámica japonesa consumida en la Europa de la época y exportada por la VOC, estaban dotadas de una brillante paleta de colores vivos sobre un fino cuerpo de porcelana blanca y traslucida. En cuanto a las flores mencionadas, su iconografía en el estilo *kakiemon* consistía en crisantemos, peonías, ciruelos y otras flores, a menudo delicadamente acompañados por insectos. A continuación de esta fuente, figura un frasco para tabaco (lote 170), del mismo tipo de porcelana y montado igualmente en plata. Frente a este carácter nuevo que se pretende subrayar en estas últimas porcelanas, el catálogo recoge tres lotes de cerámicas japonesas "*ancien Japon*" que, además, no están montadas en metal. En primer lugar, un gran cuenco de "*ancienne porcelaine grise & truitée du Japon*" (lote 171). El término "*truité*" o craquelado aludía a las cubiertas en celadón. Un segundo cuenco con bordes festoneados (lote 172) con una cubierta celadón oscuro, contaba además con una decoración gofrada o estampada. Junto a estos cuencos, destacan dos figuras sentadas representando a una pareja de "*penitents*" (lote 173) que podrían representar a dos discípulos de Buda o *boddbisatvas*, realizados en "*ancienne Porcelaine brune & celadon clair du Japon*". El celadón japonés fue otro tipología decorativa deudora de los modelos chinos de celadones chinos o *seiji*, porcelana o gres con cubierta verde-azulada, modelos chinos importados al archipiélago nipón en la primera mitad del siglo XVII<sup>46</sup>. Con una amplia gama de tonos, grisáceos, verdosos y azulados, solían estar rematados con una decoración incisa o en relieve. De



nuevo Arita se erige en la principal zona productora de estos celadones, aunque a lo largo del siglo XIX numerosas manufacturas siguieron imitando estos *seiji* chinos. La terminología utilizada por Dávila nos anima a datar estos celadones a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, en contraposición con esas piezas “nuevo Japón” de estilo *kakiemon*, que podrían datar de las décadas centrales del siglo XVIII. Hemos querido dejar para el final un curioso servicio en porcelana compuesto de bandeja, copas “*couvertes*” en forma de cálices y un azucarero. Su cubierta se describe como “*japonée*”, es decir, a la japonesa. Estaba decorado con flores “*percées de petits trous en forme de rosette*” y cubiertas con una fina capa de esmalte. El juego, destinado al consumo de té o café parece apuntar a una fabricación europea, si bien este tipo de copa o pocillo con tapa es asimilable a otros ejemplos asiáticos.

### 3.4. LAS LACAS JAPONESAS EN EL *CATALOGUE*

Un apartado especialmente atractivo es el compuesto por las “*ouvrages en laque*” u **obras en laca**<sup>47</sup>, en el que se incluyen ocho piezas explícitamente de laca japonesa o *urushi*, junto a tres objetos de origen indeterminado y una obra de *Vernis Martin*, ya citada en un anterior inventario de los bienes de Dávila<sup>48</sup>. Frente a las espléndidas colecciones que pudieron reunir personajes poderosos e influyentes árbitros del gusto dieciochesco, las lacas japonesas que atesoraba Dávila en su etapa parisina corresponden a una selección muy representativa de lo que un coleccionista particular, sin excesivo pecunio, podía reunir sobre la materia a mediados del XVIII. Así, Dávila no fue en modo alguno uno de aquellos coleccionistas con grandes recursos<sup>49</sup> que podían permitirse reunir toda suerte de mobiliario de gran tamaño como estanterías, mesas, y otros objetos de ajuar doméstico como cajas de todo tamaño, para guardar comida, documentos, accesorios femeninos, o ropajes.

Obviamente, Dávila tendría difícil el acceso al tipo de piezas producidas en los talleres de Kyoto para el mercado interno japonés, tales como las que poseía la reina María Antonieta, quien heredó de su madre María Teresa de Austria una cincuentena de pequeñas cajas decoradas con *makie* en

47 DÁVILA, P. F.: *Op. Cit.*, Vol. III. pp. 27-28.

48 A. M. N. C. N. Documentos del Real Gabinete (1752-1786). Expediente número 48. Documento fechado enre 1759-1760, París.

49 Cómo por ejemplo, Madame de Pompadour, De Julienne, Louis Jean Gaignat, Blondel de Gagny, Randon de Boisset, Mazarino o el Duque de Bouillon, señalados en BINCSIK, M. (2008): “European collectors and Japanese merchants of lacquer in ‘Old Japan’”. *Collecting Japanese lacquer art in the Meiji period (1868 – 1912)*”, *Journal of the History of Collections*. Vol. 20 no. 2, Fall 2008. Oxford, Oxford University Press, pp. 217–236.

1781<sup>50</sup>. Llegó a reunir 78 piezas que hoy se distribuyen entre los museos nacionales franceses y entre las que se contaban piezas de muy alta calidad y relacionadas con la cultura del incienso japonesa<sup>51</sup>, algunas de las cuales adoptaban formas que imitaban graciosamente animales, frutas y otros objetos cotidianos. Por lo tanto y debido a su elevado precio, no encontramos en el *Catalogue* de 1767 muebles con paneles lacados o piezas de gran tamaño, sino nueve objetos de reducidas dimensiones, aunque sólo se faciliten las medidas de una parte de las piezas<sup>52</sup>. Además de un par de cuencos y una bandeja, hallamos en esta relación algunas cajas cuyo uso original más probable sería servir como contenedores exquisitos de pequeños accesorios personales. Gracias a las descripciones realizadas de las lacas propiedad de Dávila, se intuye que estaban decoradas en su mayor parte con diversas variantes de la técnica *makie*, un espolvoreado denso de finas partículas de oro sobre los dibujos preparados con la laca fresca<sup>53</sup>, que producía un efecto continuo dorado en la superficie de los motivos, de modo que destacaban de forma extraordinaria sobre un lustroso e intenso fondo negro (*roiro*). Esta técnica base, también imitada en las lacas chinas para el mercado europeo, se completaba en ocasiones con la adición de técnicas decorativas como el *nashiji* o aplicaciones de distintos materiales. En cuanto a los temas desplegados se corresponderían con los predilectos tanto para el consumo interno como para las piezas de exportación, con clara inspiración en la naturaleza: motivos vegetales y zoomorfos relativos al curso de las estaciones del año, a festividades tradicionales o representaciones idealizadas del paisaje japonés con la presencia de la figura humana y arquitecturas. El primer ejemplar, señalado con el lote 155, correspondía a una caja rectangular en forma de estuche denominada “*ancien laque du Japon*”, decorada con figuras de hombres y peces. La descripción ofrecida por el *Catalogue* nos habla de una superficie “*fond noir et or*”, lo que nos indica que estaría decorada con la técnica *makie*. Con unas medidas aproximadas de 14,88 cm x 8,79 cm. y esa decoración arquetípica citada, pudo ser una pieza realizada para su exportación y consumo entre las élites europeas. Muy similar en cuanto a su tipología, encontramos en una segunda entrada otra caja (lote 156), “*d’ancien Laque*” que al exterior desplegaba una decoración de *makie* e imitando un mosaico en oro sobre fondo negro, sobre el cuál había diseños de pájaros. Mientras, al interior la caja estaba aventurinada o

---

50 A. A. V. V. (2008): *Export Lacquer: Reflection of the West in Black and Gold Makie*. October 18-December 7, 2008. Kyoto, The Kyoto International Museum, p. 317.

51 BINCSIK, M.: *Ibidem*.

52 En *pouces* y *lignes*. En el cuerpo de texto realizamos la conversión en centímetros con las siguientes referencias: 1 *pouce* equivaldría a 0,027 m y 1 *ligne* a 0,002258 m.

53 KAWAMURA, Y. (2008): “Arcon hitsu”, en BARLÉS, E. Y ALMAZÁN, DAVID (COM.): *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés. Colección de arte oriental Federico Torralba*. Zaragoza, Fundación CAI-ASC, Fundación Torralba Fortún, p. 112.

“*avanturiné*”<sup>54</sup>, un término acuñado en la época para aludir a la técnica decorativa denominada *nashiji*, o “piel de pera”, técnica consistente en espolvorear sobre la capa final del barniz polvos de metales como oro y plata. A continuación, encontramos una gran taza “*du Japon*” en *urushi* color rojo, con asas, bandeja y cuya tapa estaba rematada por una figura de dragón a modo de tirador. En el lote siguiente, aparecen dos tazas o cuencos (*wan*) con sus correspondientes platillos (*kozara*). Sobre su fondo negro, se despliega una decoración en laca dorada en relieve (*takamakie*), con motivos de ramajes, flores y pájaros. El interior de las tazas figura como “*bronzé*” o bronceo, lo que podría indicar el recurso a la técnica de *kinfundame*<sup>55</sup>, aplicación de fino polvo dorado de forma continua creando una superficie dorada mate. O bien, sencillamente, el uso de la técnica *urushi-e*, resultado de mezclar la savia refinada e incolora del *urushi* con pigmentos en ese tono. También algo confusa nos resulta la caracterización de una caja octogonal que se abre en tres secciones (lote 159) y que aparece descrita como pieza rara y curiosa, ya que estaría “*doublée*” o forrada “*en paille*”, tanto al interior como al exterior, con una decoración de ramajes y construcciones en *takamakie* dorado sobre fondo negro. En el lote 160 y también señalada como “*d’ancien Laque du Japon*”, figura una caja de forma oval, dividida en cuatro partes y de la que no se facilitan medidas. De nuevo poseía un fondo negro y dorado, muy probablemente en *hiramakie*, y decorada con motivos pertenecientes a la omnipresente naturaleza: pájaros, frutas, y ramajes en *takamakie* en plata. En cuanto al uso original de estas dos últimas cajas, la expresión que las define “*ouvrant en trois parties*” y “*ouvrant en quatre parties*” respectivamente, nos conduce a pensar que podrían corresponder a dos tipologías diferentes de *bako* o caja muy habituales en la producción del Japón Edo. Por una parte, podría tratarse de *kôgô*, cajas para guardar incienso, si la descripción sugería que se trataba de cajas que contenían, a su vez, distintas cajas menores o compartimentos interiores. Estos servían para contener las correspondientes fragancias de incienso para su identificación, a modo de sofisticado pasatiempo. Por otra parte, si la descripción “*ouvrant*” se refería más bien a que estás pequeñas *bako* estaban compartimentadas en varias secciones en altura, podrían servir para contener cosméticos. Ya el hecho de que no se indique la función original de ninguna de estas lacas en el *Catalogue* nos habla de una falta de conocimientos precisos sobre el tema entre los *marchand merciers* de la época. El lote 161 identifica a una bandeja “*de forme très élégante*” y alrededor de 30 centímetros de base, decorada con una combinación de paisajes, casas y pájaros en *takamakie* dorado sobre fondo negro. Una iconografía, la combinación clásica de “Pabellón en un

54 “*Avanturine is a lacquer decorated with powdered metal, gold, silver or tin, known as Nashiji ware in Japan.*” En COWEN, P. *Op. cit.* p. 43.

55 KAWAMURA, Y (2008): “Cuenco wan”, En BARLÉS, E. y ALMAZÁN, DAVID (COM.): *Op. Cit.* p. 156.

paisaje” recurrente para el mercado de exportación. Dos cajas de forma cuadrada (lote 162), también realizadas en “*laque du Japon*” cierran la nómina de estas lacas japonesas pertenecientes a Dávila en aquel momento. Mientras que el interior de estas cajas estaba acabado con *nashiji* o “piel de pera”, al exterior mostraban una marquetería con incrustaciones en madera y marfil (*bachiru*), siendo las únicas piezas descritas específicamente con algún tipo de incrustación, un recurso muy frecuente y que combinaba todo tipo de materiales como madreperla (*raden*), láminas de metal (*hyomon*) o incluso cáscara de huevo (*rankaku*). Finalmente, no podía faltar en esta escogida selección un ejemplo de la producción de *Vernis Martin* (lote 163), una tabaquera “*de Martin*”<sup>56</sup>, con una curiosa forma de huevo, y cuya decoración imitaba el *urushi* japonés con un mosaico en laca roja y dorada y montado en oro, igualmente. Hemos de señalar que, si bien en el inventario de 1757, se mencionaban exclusivamente lacas de la china, una década después éstas figuran aparte, junto a vestimentas, armas y otros utensilios de origen chino. Con ello se nos hace evidente un cambio de valoración, puesto que se han relegado las piezas chinas lacadas a mero objeto utilitario, y se demuestra la enorme consideración que se tenía hacia las lacas japonesas, muy por encima de las de origen chino<sup>57</sup>.

### 3.5. PIEZAS DE ORFEBRERÍA, TALLAS Y PIEDRAS SEMIPRECIOSAS

Junto a otros objetos de **orfebrería**, destaca uno supuestamente hecho en China: una delicada pieza realizada en filigrana de oro y toques de esmalte, imitando un ramo de flores sobre las que se posaban mariposas e insectos (lote 84). Cantón fue uno de los focos de producción más importante de objetos de filigrana para exportación de Asia Oriental en la época: la histórica tradición de trabajo del metal existente en el continente chino ya desde la dinastía Tang (618-907 d.C), el bajo coste de la mano de obra, el modelo de organización del trabajo y el empleo de plata y otros metales procedentes de Nueva España a través del comercio transoceánico favorecieron la producción de objetos en metal para su exportación a Europa, donde costaban mucho menos que los locales y, además, solían seguir patrones de diseño y prototipos occidentales<sup>58</sup>.

Los lotes del 112 al 117 reunían varios jarrones, góndolas y copas en Jade, de origen no determinado, probablemente todos ellos montados en

56 Vernis Martin, famosa firma familiar francesa especializada en la elaboración de lacas.

57 BINCSIK, M.: *Op. Cit.*, p. 219.

58 IRVINE, G. (2004) “East Asian Metalwork for the European market”, en JACKSON, A. y JAFFER, A. (Eds.). *Op. Cit.* pp. 232-233.

*ormolu*<sup>59</sup> o *vermeil* y cuya copa, realizada en piedra semipreciosa tallada tendría origen asiático. Junto a ellos y elaboradas en un material menos valorado, se encuentran varias tallas de **esteatita**, como una fuente con decoración en relieve, dos botes para pinceles en forma de fruta, tallados en esteatita (*“Pierre de Lard de la Chine”*) y un cuenco del mismo material cuya superficie estaba surcada de ramas y follaje en relieve. El *Catalogue* incluía a continuación un epígrafe reservado a *“Ouvrages de coquilles et de nacre de perle”*<sup>60</sup>, en la que se describen con minuciosidad varios objetos realizados con distintos tipos de **conchas**, en consonancia con el completo muestrario de tales especímenes incluidos en el gabinete de Dávila. Aquí ya no se presentaban en su aspecto natural, sino que se enfatizaban sus cualidades irisadas, su aspecto brillante, nacarado y cierto aspecto lujoso e inmaterial. Su manipulación, transformación y combinación con otras técnicas decorativas daban lugar a objetos como tabaqueras, copas y objetos suntuarios, como el lote 136: un simulacro de ramillete de flores saliendo de una cesta, todo ello realizado con pequeñas conchas y madreperla<sup>61</sup>. Otro tanto sucede con un cuenco tallado en una copa de Nautilo (lote 132) y una concha de Burgau (lote 135), posteriormente montados en *vermeil*, plata dorada. Todos estos objetos no incluyen una identificación de su procedencia, pero es muy plausible pensar que la materia prima se tallara en su tierra de origen, posiblemente Asia, para luego ser engastadas en Europa y con las molduras, acabados y aplicaciones propias del gusto europeo. En el caso del lote 132, el nautilo está *“dépoüllé jusqu’à la nacre & orné de Gravures Japonaises (sic)”* y estaba rematado por una figura de un Tritón cabalgando un delfín, una combinación de elementos europeos y orientales habitual en este tipo de piezas. Tan sólo ocho placas talladas en nácar se identifican explícitamente como chinas. Presentadas sueltas, servirían para formar parte de las cuatro caras de dos tabaqueras, una vez montadas. Pese a lo temprano de su presencia entre las posesiones de Dávila, llama la atención el escaso número de **marfiles** asiáticos en el *Catalogue*<sup>62</sup>, o al menos que figuren como tales: Encontramos tan sólo tres piezas procedentes de China y una de las Indias Orientales. Se habla de una bella linterna china (lote 138) *“dont ces peuples ornent les rues & les maisons”* durante la fiesta de las Linternas. Se describe como un gran globo de marfil de un pie (32,4 cm) de diámetro, con una labor calada *“d’un goût exquis”*, con un soporte delgado de metal esmaltado. Se remataba con una pieza de metal esmaltado y carey de la que colgaban largos

59 Del francés *«or moulu»*, oro molido, era el bronce dorado al mercurio y ampliamente utilizado para la decoración de muebles y guarniciones. *“Vermeil”* era la plata dorada mediante el mismo procedimiento.

60 DÁVILA, P. F. *Op. Cit.* Vol. III, p. 23.

61 *“Cet ouvrage, qui peut éter regardé comme une chef-d’oeuvre de patiences & d’ industrie, est renfermée dans une Boîte vitrée».* *Ibidem.*

62 DÁVILA, P. F. *Op. Cit.* Vol. III, pp. 24-26.

flecos de seda decorados con florones de madreperla. El globo se sostenía por un pie de lámpara en marfil trabajado en el mismo estilo y lleno de flores artificiales, alcanzando en total una altura de cuatro pies (1 metro y 30 cm aproximadamente). Esta alambicada combinación de materiales exóticos como la seda, el carey, el esmalte o el nácar, debía estar revestida de riqueza y sofisticación a ojos occidentales. Destaca, por otra parte, la referencia al uso ritual de la linterna. Además del valor intrínseco del marfil y la valoración del fino trabajo de la eboraria china, se constata el aprecio por piezas que aunaban daban pruebas del ingenio de sus artífices y pudieran excitar la curiosidad del que los contemplara. Esto se advierte en dos piezas del gabinete. En primer lugar, en un sombrero labrado en marfil a imitación de los sombreros de paja, forrado en tafetán blanco y con una láminas tan finas que podía ser doblado y guardado en el bolsillo. Asimismo, encontramos un curioso barco chino (lote 141), hecho en marfil con sus remeros y marineros, decorado con banderolas y otros ornamentos del país, con un resorte de engranajes que hace avanzar el barco. Para terminar la nómina de marfiles chinos, se incluye una cajita forrada con placas de marfil bellamente trabajadas, al parecer, que servía para guardar té y de hecho se vendía llena de esta sustancia. Como hemos visto, el marfil solía aparecer en combinación con otros materiales de sugerente exotismo, es el caso de una arqueta de dos cajones (lote 140), que figura como procedente de las Indias Orientales. Confeccionada en madera y, probablemente, forrada en taracea de carey y marfil, se describe su trabajado con florones y bajorrelieves que representaban elefantes dirigidos por sus conductores y guarnecida en todos sus elementos (cerraduras, llave, clavija y goznes) en plata. Arquetas como esta llegaban procedentes de Goa<sup>63</sup> a Europa a través del continente americano, en lo que constituía un bello símbolo del intercambio e influencias técnicas y culturales entre América, Asia y Europa. Finalmente, agrupa cuatro objetos de procedencia desconocida dentro del lote 150. Dos de ellas representaban cangrejos en marfil, junto a un pequeño quemador de perfumes y un tipo de *curiosité* muy apreciado en la época, compuesto por una figura poliédrica y calada que contenía a su vez otros polígonos progresivamente menores, en un trabajo virtuoso de eboraria, obra de un artesano apellidado Tour. Posiblemente se trataba de una copia europea inspirada en las bolas concéntricas de la artesanía china, talladas con extrema pericia en marfil, un producto muy exportado durante la dinastía Qing y de la que precisamente hay

---

63 Véase un ejemplo de ello en el bargueño indoportugués (ficha 81) que figura en *El Galeón de Manila*. Madrid, Aldeasa : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación Focus-Abengoa, 2000, p. 38. [Catálogo]

ejemplos en algunas colecciones españolas a donde llegaban a través de la Real Compañía de Filipinas<sup>64</sup>.

### 3.6. DIBUJOS Y PINTURAS DE LA CHINA<sup>65</sup>

Pese a que está documentada la presencia de pinturas chinas en formato de rollo en las colecciones europeas desde el siglo XIII<sup>66</sup>, lo cierto es que no constituyen ejemplos de lo que se denomina “pintura china de exportación”, puesto que no fueron inicialmente elaboradas con tal fin. Sin embargo, desde finales del siglo XVII, este tipo de mercancía de fácil transporte y de precio accesible, especialmente si las comparamos con las porcelanas o laca, comenzó a producirse específicamente para el consumidor occidental en grandes cantidades y sobre diversos soportes: papel, seda, cristal, lienzo e incluso papel decorativo que empapelaba habitaciones enteramente ambientadas en estilo “oriental”. Este parece ser el caso de la obras de esta naturaleza que encontramos en el *Catalogue*, donde se relacionan hasta cincuenta y seis pinturas sobre seda y papel, así como cinco pinturas «à gouache sous verre»<sup>67</sup>. A grandes rasgos, podemos dividir estas obras en tres grandes grupos. En primer lugar, aquellas obras que son señaladas como modelos o repertorios de imágenes estereotipadas para la inspiración de otras manufacturas. Ello no resta interés artístico, si no que, como ya hemos señalado, su carácter informativo era un valor añadido. Así, encontramos un par de series de 17 y 16 dibujos, respectivamente, correspondientes a los lotes 880 y 881, con dibujos de figuras y paisajes de la China. En la catalogación se hace hincapié en que servían como modelos “aux Ouvriers qui faisaient ces magnifiques ouvrages de laque qui sont présentement si recherchés». Aparecen separadas de un conjunto de 8 hojas con una infinidad de repertorio de diseños, realizados «à la Chine & d’un coloris très brillant, sur un fort beau papier de ce pays» aludiendo a su técnica. En segundo lugar, encontramos siete pinturas sobre papel y un grabado (lotes 883 a 886) que retrataban personajes masculinos y femeninos, sentados con el fondo de una estancia como entorno, en el más puro modelo de retrato formal propia de la dinastía Qing en el siglo XVIII. Asimismo, también figuran un «Grand Mandarin» y un guerrero. En tercer lugar, podemos distinguir hasta cuatro «frises» o pinturas de rollo en formato alargado, con escenas de paisajes en los

64 ARIAS, M. (2003): “El Gabinete de Historia Natural”, en *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas. Marzo–Mayo 2003. Palacio Real de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 240-247, espec. pp. 245-256. [Catálogo].

65 DÁVILA, P. F. *Op. Cit.* Vol. III, pp. 194-196.

66 SARGENT, W. R (2004): “Asia in Europe: Chinese painting for the west”, en JACKSON, A. y JAFFER, A. (EDS.). *Op. Cit.* pp., 272-281.

67 DÁVILA, P. F. *Op. Cit.* Vol. III, p. 204.

que se insertaban construcciones típicamente chinas, estando dedicado uno de ellos a la representación de fiestas de peregrinación. Todas estas obras son descritas con minuciosidad y, en algún caso, destacando su agradable colorido, su buena factura («*Figures dessinées par un très-habile homme*») e incluso se alecciona sobre su uso («*ces pièces servent de tapisseries aux Chinois, qui en parent leurs appartements*»). Producidas en talleres especializados con múltiples pintores artesanos, estas pinturas no tenían una autoría reconocida y eran el resultado de un sistema seriado y estandarizado de producción, que agilizaba el proceso y aumentaba su número. Estilísticamente, aunaban influencias formales tanto europeas como chinas y se convirtieron en una fuente de información muy rica y pretendidamente fidedigna del paisaje, la flora, la fauna, la arquitectura, los tipos sociales, el comercio, las costumbres, la industria y las ceremonias religiosas<sup>68</sup> de las culturas asiáticas en múltiples aspectos. De este modo sirvieron para alimentar las fantasías europeas en las que estos personajes de rostro asiático y sonriente aparecían de forma jovial, alegre y bucólica. Una banalización que desarmaba cualquier posible amenaza que pudieran suponer estos desconocidos<sup>69</sup>.

### 3.7. BRONCES CHINOS<sup>70</sup>

El último apartado dedicado a las colecciones asiáticas<sup>71</sup> de Dávila parece contener varios broncees arcaizantes y pequeñas figuras que a ojos occidentales evocarían el mismo tono alegremente decorativo que las pinturas

68 Obsérvese que las colecciones españolas de esta naturaleza se ajustan al mismo patrón que el seguido por otras colecciones europeas, como puede verse en SIERRA DE LA CALLE, B. (2000): *Pintura china de exportación*. Valladolid, Caja España, Museo Oriental de Valladolid; SANTOS, F.(2007): *La vida en papel de arroz. Pintura china de exportación*. Madrid: Ministerio de Cultura, [Catálogo] y ARIAS, M. (2003): “Representaciones pictóricas de la última dinastía china en un biombo del Palacio Real de Madrid”, en *Op. Cit.*, pp. 149-152.

69 Se habla de este “desarme psicológico” en PARISSIEN, S (2004): “European fantasies of Asia”, en JACKSON, A. Y JAFFER, A. (Eds.). *Op. Cit.*, pp. 348-359, espec. p. 353.

70 Entre los lotes 243 a 254, los broncees en este apartado junto a tallas en madera y en “*Pierre de Lard*” o esteatita, representando pagodas, mendigos y otras figuras que excitaban la curiosidad europea. DÁVILA, P. F. *Op. Cit.* Vol. III., pp. 75- 76. Véase al respecto PESQUERA, M<sup>a</sup> I.(1993): *Bronces chinos*, Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.

71 Dado que nuestro estudio se circunscribe a las piezas procedentes de Asia Oriental, no entraremos a profundizar en el, por otra parte, interesante apartado de las colecciones del subcontinente indio de Dávila, que alcanzan un total de 40 objetos. En concreto nueve pinturas de la India y una elevada cantidad de broncees de este origen, que alcanza el elevado número de 31. Apuntaremos, asimismo, el conocimiento demostrado en la precisa clasificación e identificación de la iconografía de la religión hinduista, como es el caso del dios Vishnú que aparece en el *Catalogue* como *Vichenou*. Unas piezas que vendrían a completar este panorama del exotismo de otros pueblos reunido por Dávila y que también incluía el mundo egipcio o las producciones precolombinas.



arriba reseñadas. Sin embargo, el profundo valor simbólico que el chamanismo adjudicaba al bronce, hizo que desde muy temprano la civilización china asociara este material a lo supraterráneo, de modo que la utilización de recipientes en bronce ha estado ligado en la cultura material a la liturgia religiosa desde y a la conexión con el pasado y lo eterno. Así pues, a lo largo de las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912) se reprodujeron bronce rituales a imitación de los producidos en los siglos XVI al III a. C. En el *Catalogue* de Dávila figuran 19 bronce, probablemente pebeteros para quemar perfumes. Destacaremos un conjunto formado por un pebetero en forma de león acostado junto a tres leoncillos (lote 243), iconografía alusiva a los Leones protectores de la Ley Búdica. En el lote siguiente, se describe una guarnición de chimenea formada por 9 piezas, una pagoda central y 8 pebeteros pareados y de diferente diseño. Además, se citan otras dos parejas de vasos de bronce de los que se destaca su calidad y belleza, una pareja de grullas “*Ibis ou oiseaux chinois*”, dos viejos montados sobre búfalos y, finalmente, un curioso bronce representando a un acróbata montado sobre un monstruo de tres piernas.

#### 4. CONCLUSIÓN

Hemos pretendido arrojar luz sobre la desconocida faceta de Pedro Franco Dávila como coleccionista de arte asiático, una figura que tendría gran trascendencia en el origen de las colecciones de Asia Oriental en los grandes museos de España a través de su tarea en el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. Para ello, hemos analizado una fuente ignorada hasta la fecha desde el punto de vista de la Historia del Arte, su *Catalogue* publicado en 1767 y que recogía todo el contenido de su gabinete de curiosidades. Gracias a ello hemos podido determinar el peso específico que los objetos de Asia Oriental tenían en este gabinete y conocer su contenido con bastante precisión. Dichas *curiosités* fueron presumiblemente adquiridas en la capital francesa o a través de sus contactos en otras regiones europeas como Holanda y cuya vía de entrada en el continente correspondería a diferentes compañías comerciales de Indias; eran objetos, en definitiva, vinculados a la estética de la *chinoiserie* tan relacionada con el mundo ilustrado y el arte rococó, y explicadas en el sugerente contexto parisino de los *marchands merciers*. Dávila actuó al adquirirlas como otros coleccionistas del siglo XVIII, movido por el interés que le despertaba la evocación exótica del Oriente, pero también con el ánimo científico de quien completa de forma sistemática una visión panorámica del mundo y de la Historia.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

COWEN, P. (2006): “Philippe d’Orléans, l’avant garde. The porcelain owned by Philippe II d’Orléans, Regent of France”, *Journal of the History of Collections* vol. 18 nº I. Oxford, Oxford University Press, pp. 41 – 58.

A. A. V. V. (2008): *Export Lacquer: Reflection of the West in Black and Gold Makie. October 18-December 7, 2008*. Kyoto, The Kyoto International Museum. [Catálogo]

DIETZ, B. Y NUTZ, T.(2005): “Collections curieuses: The Aesthetic of Curiosity and Elite Lifestyle in Eighteenth-Century Paris”, *Eighteenth Century Life*. Vol. 29. Nº 3. Durham, Duke University Press, 2005.

JACOBSON, D. (1993): *Chinoiserie*. Londres, Phaidon.

JACKSON, A. y JAFFER, A. (EDS., 2004): *Encounters: The Meeting of Asia and Europe. 1500-1800*. Londres, Victoria & Albert Museum. [Catálogo]

VILLENA, M. ET AL. (2009): *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la Historia Natural del siglo de las Luces*. Madrid, Consejo superior de Investigaciones Científicas.

---

CAPÍTULO 23. YOKOHAMA: CRUCE DE MIRADAS EN EL JAPÓN  
BAKUMATSU

*Ana Trujillo Dennis*

Universidad Complutense de Madrid (Doctoranda)

Facultad de Geografía e Historia

## RESUMEN

La presente comunicación propone una mirada hacia el puerto de Yokohama en el Japón Bakumatsu (1854-1868), como lugar de encuentro entre dos mundos muy alejados: Japón y Occidente. Como resultado de este encuentro, se produjo un ‘cruce de miradas’ que, entre otras manifestaciones culturales, se materializó en la producción de una serie de estampas y fotografías en las que tanto japoneses como occidentales, buscaron representar al “Otro”.

## 1. INTRODUCCIÓN

Esta comunicación para el ‘Foro Español de Investigación Asia Pacífico’, cuyo tema es “Cruce de miradas, relaciones e intercambios”, se centra en un momento de la historia de Japón en el que dichas premisas se hicieron muy manifiestas. Me refiero al momento preciso de la apertura de Japón al mundo occidental tras el segundo viaje del comodoro Perry a Japón. Quiero centrar mi presentación en un espacio de tiempo y lugar muy precisos. Por un lado, el puerto de Yokohama, que en 1859 se abrió al comercio exterior y en donde enseguida se estableció una comunidad internacional. Por otro lado, la fase final del largo periodo Tokugawa (1603-1868), conocido como periodo Bakumatsu (1854-1868).<sup>1</sup> En este escenario, encontramos dos actores participando activamente. Por un lado, los extranjeros que se establecieron en Yokohama y que quedaron asombrados por lo que allí encontraron. Por otro lado, los japoneses, anonadados ante lo que estos extraños buques habían traído hasta sus, hasta entonces, tranquilas tierras. La expresión “cruce de miradas” en este ámbito, sugiere una curiosidad mutua por parte de ambos participantes en este encuentro. Ambos quisieron conocer y aprender. Ambos, interpretaron y mal interpretaron. Esta curiosidad mutua se materializó en una serie de estampas y fotografías que sirvieron para representar al “Otro”. Pero no fue sólo un encuentro de miradas, fue también un encuentro entre distintos

---

1 1854 señala la fecha del segundo viaje de Matthew Perry a Japón y la firma del Tratado de Kanagawa. 1868 indica el final del periodo Tokugawa y el inicio de la Era Meiji (1868-1912).

modos de mirar, a través de las distintas técnicas empleadas para representar la realidad.

### 1.1. EL PUERTO DE YOKOHAMA

La apertura del puerto de Yokohama a la presencia internacional fue una de las consecuencias directas de la visita, inesperada para los japoneses, del comodoro americano Matthew Calbraith Perry al puerto de Uraga en 1853. La llegada de los ominosos buques negros (*kurofune*)<sup>2</sup> anticipó el inicio del fin de un periodo de aislamiento nacional casi total (*sakoku*), que había caracterizado al periodo Tokugawa casi en su totalidad, y que se había iniciado en el año 1639.

Tras su primera visita, Matthew Perry regresó en 1854 y negoció la firma del Tratado de Kanagawa, oficialmente conocido como Tratado de Paz y Amistad entre los Estados Unidos de América y Japón (*Nicho-Bei Washin Jōyaku*). Este tratado fue seguido de la firma del Tratado de Amistad y Comercio Estados Unidos-Japón (*Nicho-Bei Shūkō Tsūshō Jōyaku*), firmado en 1858, y que establecía la apertura de los puertos de Nagasaki y Kanagawa a la presencia norteamericana.<sup>3</sup> Enseguida, otras naciones europeas firmaron acuerdos similares, en los denominados Tratados Ansei. De este modo se estableció la presencia, en un área muy reducida del territorio japonés, de miembros de lo que se conoció como las ‘Cinco Naciones’: Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Rusia y Holanda. Aunque originariamente el Tratado de Kanagawa fijaba a esta localidad, Kanagawa, como uno de los puertos que se abrirían a la presencia extranjera, las autoridades japonesas, unilateralmente, decidieron cambiar la localización de la concesión extranjera a la cercana Yokohama, cuyo puerto fue abierto oficialmente en el año 1859.<sup>4</sup> En un periodo muy breve, Yokohama pasaría de ser una pequeña aldea sin importancia, situada cerca de Edo y del Tōkaidō, la principal vía de comunicación, a convertirse en un importante centro de comercio internacional.

El gobierno japonés se esforzó en planificar y construir un asentamiento adecuado para los extranjeros. En esta primera fase, los residentes extranjeros estaban segregados de la población japonesa, y fueron situados hacia el Este. En la orilla se establecieron los edificios comerciales extranjeros, junto con una casa de aduanas. Allí había dos embarcaderos de

---

2 ‘Buques negros’ fue el término empleado por los japoneses para referirse a los buques occidentales que llegaron a Japón.

3 Tras el primer viaje de Perry se había permitido la presencia de barcos norteamericanos en los puertos de Hakodate, en Hokkaido, y Shimoda, en la península de Izu. (Yonemura, A. (1990): *Yokohama Prints from Nineteenth-Century Japan*. Washington, Smithsonian Institute, 39).

4 Yonemura, A. *Opus cit.* 21-22.

madera, donde los productos eran embarcados y desembarcados. Esta zona se denominó el *Bund*, y aparece representada en numerosas fotografías de la época.<sup>5</sup> Los planificadores de la ciudad también establecieron un barrio de placer, Miyozaki, construido en 1859 emulando el famoso Yoshiwara de Edo, para disfrute tanto de los japoneses como de los extranjeros. Este nuevo Yokohama tenía el aire de ciudad fronteriza en la que todo podía pasar, lo que queda muy bien reflejado en las palabras de uno de los numerosos viajeros extranjeros que visitaron Yokohama por estas fechas:

Here on a level sandy spot extending a few hundred yards in each direction a foreign settlement of single-storied wooden houses and warehouses had speedily arisen, and all the busy scenes of European and Japanese traffic were visible. (...) There was a sense of negligence and discomfort throughout the whole place; and everything was in state of transition towards something which it was hoped would be improvement (George Smith, *Ten Weeks in Japan*, 1861)<sup>6</sup>

Como principal centro para el comercio internacional en Japón, sus calles estaban repletas de comerciantes, marinos, diplomáticos, militares, etc. Por su parte, el puerto atrajo la presencia de japoneses de toda condición y profesión, que llegaron al puerto para atender las necesidades de la población extranjera. Enseguida la población de Yokohama aumentó.

Yokohama se convirtió en un cruce de culturas. Lo nuevo llamaba la atención de los cinco sentidos, tanto para los extranjeros como los japoneses. Por las calles podían encontrarse ciudadanos de distintas nacionalidades y razas, distintos modos de vestir, nuevos materiales, nuevos aromas y sabores, nuevos modos de comportamiento o nuevos idiomas. Yokohama se convirtió en un escaparate de lo exótico, abierto para todo aquel que tuviera la curiosidad de enfrentarse con lo nuevo. Es en este escenario, como respuesta a esta curiosidad mutua, como surgen las dos manifestaciones artísticas que aquí se contraponen: las estampas y la fotografías de Yokohama, en las que, por un lado los japoneses representaron a los extranjeros, y por otro, los extranjeros representaron a los japoneses. Imágenes que surgen desde puntos de vista contrapuestos, y con distintas técnicas de representar la realidad, pero con un punto en común: el afán de conocer.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, 42.

<sup>6</sup> Meech-Pekarik, J. (1986): *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*. New York/Tokyo: Weatherhill, 32-33.

## 2. CRUCE DE MODOS DE VER

Desde 1854 y hasta la Restauración Meiji y el renombramiento de Edo como Tokio, Yokohama se convirtió en el lugar en Japón en donde se normalizó la presencia extranjera, mientras que en el resto del país aun era algo extraño. Yokohama se convirtió en el lugar de Japón en el que el encuentro con lo desconocido tenía lugar cotidianamente.<sup>7</sup> El puerto, no sólo se convirtió en un cruce de culturas, sino también en un cruce de modos de ver y de intercambio de técnicas para representar la realidad.

### 2.1. YOKOHAMA-E

Tras la novedosa llegada de los extranjeros surgió una lógica curiosidad hacia la presencia foránea en el territorio japonés. Los extranjeros y sus costumbres eran noticias frescas, y los japoneses siempre estaban ávidos de información nueva. Por ello, enseguida distintos artistas fueron enviados a Yokohama por sus editores para documentar la presencia extranjera en este puerto.

El término *Yokohama-e*<sup>8</sup> se refiere al conjunto de estampas que representan el puerto de Yokohama y sus residentes extranjeros, entre 1859 y la década de 1870. Se incluyen en este grupo de imágenes, algunas vistas imaginarias de ciudades extranjeras que, aunque no representan Yokohama, surgieron en respuesta a la curiosidad que los extranjeros residentes en esta localidad despertaron en los japoneses.<sup>9</sup>

La política de aislamiento nacional impuesta por el gobierno Tokugawa, no había supuesto el cierre total de Japón al mundo exterior. De hecho, los conocimientos occidentales continuaron llegando a Japón a través de Nagasaki, aunque fueron accesibles a un número reducido de japoneses. Podríamos pensar que para el común de los japoneses, su mundo se reducía, no sólo al archipiélago japonés, sino a la aldea o ciudad en la que habían nacido, y que la existencia de un mundo exterior, más allá de sus fronteras y de China (el gran referente para Japón en distintas épocas de su historia), era probablemente inimaginable. Sin embargo, puede que la mayoría de los japoneses no tuviera acceso directo a los extranjeros residentes en Nagasaki, pero la figura del extranjero sí que estuvo presente en el imaginario colectivo japonés durante el

---

7 Sawatari, K. (2000): "Visions and Representations: Interchange between East and West in Yokohama", en *Yokohama, 1859-1899: New Visions, New Representations* [Catálogo de exposición], Yokohama, Yokohama Museum of Art, 6.

8 'E' significa dibujo o pintura.

9 Yonemura, A. *Opus cit.* 31.

periodo Tokugawa. Suzuki Keiko<sup>10</sup> ha demostrado cómo existió durante este periodo la figura del “extranjero” o *tōjin*, que era una categoría general que amalgamaba la figura de las distintas nacionalidades extranjeras con las que tenía contacto el Japón Tokugawa: Corea, China, Ryukyu, Ezu (Ainus) y Holanda. Esta figura del extranjero tenía connotaciones negativas, a veces incluso mágicas, y apareció representado en numerosas ocasiones tanto en obras de kabuki como de teatro de marionetas.

En las artes visuales, *tōjin* apareció representado en *ukiyō-e*, siempre caracterizado por una serie de elementos que lo identificaban como extranjero, fundamentalmente sus ropajes. Aparte de estas representaciones, existió un sub-género específico dentro de *ukiyō-e*, en el que se representaba a los extranjeros presentes en Nagasaki y sus costumbres. Este grupo de imágenes se conoce como *Nagasaki-e*.

Suzuki Keiko establece una cronología en la representación de los extranjeros en las estampas de la segunda mitad del siglo XIX.<sup>11</sup> Los primeros ejemplos los constituyen los denominados rollos pictóricos (*emakimono*) de los *Buques Negros* (1854), en los que se documentaba la llegada de Matthew Perry. Entre 1860 y 1867 es cuando se produce el grueso de la producción de *Yokohama-e*, que representaban imágenes del puerto de Yokohama y de sus nuevos habitantes. Con la caída del shōgun Tokugawa y la Restauración Meiji, la producción de *Yokohama-e* decayó en favor de un nuevo tipo de imágenes, denominadas *Kaika-e*,<sup>12</sup> en las que se representaban fundamentalmente escenas que reflejaban el progreso y la modernización de Japón, ya con Tokio como escenario principal. Estas imágenes se produjeron fundamentalmente entre 1868 y hasta la década de 1880.

En el transcurso de la llegada de Perry hasta la década de 1880 se produce un cambio en la concepción del ‘Otro’ extranjero, y que queda reflejado en estas estampas. Las imágenes de los *Emakimono de los Buques Negros* reflejaban una visión negativa de los extranjeros, que eran vistos como una amenaza y que incluso eran representados como figuras monstruosas. Tras la apertura de los puertos y el establecimiento de concesiones extranjeras, cambia la concepción y los extranjeros ya no son vistos como algo negativo, sino que ahora despiertan curiosidad. En las estampas, los artistas se afanan en representar personajes extranjeros y documentar sus costumbres y hábitos. A partir de la Restauración Meiji, y en línea con la modernización impuesta desde

10 Suzuki, K. (2007): “The Making of Tōjin: Construction of the Other in Early Modern Japan”, *Asian Folklore Studies*, 66, 83-105.

11 Suzuki, K. (1997): “Yokohama-e and kaika-e prints: Japanese interpretations of self and other from 1860 through the 1880s”, en Hardacre, H. y A. Cern: *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden/New York/Köln, Brill, 677-678.

12 ‘Kaika’ significa ilustración. ‘Bunmei kaika’ (civilización y progreso) sería uno de los lemas adoptados por el gobierno Meiji para promover la modernización y occidentalización del país.

el gobierno, todo lo extranjero es digno de emulación, y las estampas se centran en documentar los cambios que va experimentando la sociedad japonesa, adoptando los modos occidentales y dejando atrás costumbres autóctonas.<sup>13</sup>

Es lógico que los japoneses, para documentar la novedad que representaban los extranjeros, recurrieran a las estampas. Las estampas de *ukejyo-e* habían gozado de un gran fervor popular y de una gran difusión durante todo el periodo Tokugawa, pero sobre todo durante el siglo XIX. Las estampas se comercializaban en hojas sueltas o un conjunto de estampas se reunían en un libro. La estampa xilográfica, como manifestación plástica de la cultura popular y urbana del periodo Tokugawa, difundía información acerca de distintos aspectos de la vida en la capital: modas, peinados, actores y geishas famosas, lugares cercanos a la capital, o parajes más lejanos que no podían ser visitados por todos.<sup>14</sup> La gran difusión que este arte de carácter popular tuvo durante el periodo Tokugawa, lo convirtió casi en un medio de comunicación de masas, difundiendo las novedades de la vida urbana, y especialmente de la capital Edo, al resto del país.<sup>15</sup> Las imágenes de *Yokohama-e* continuaron en esta línea, y a través de ellas, los japoneses que no tenían acceso al puerto de Yokohama, podían conocer detalles de los extranjeros y sus costumbres.

El grueso de la producción de estampas de Yokohama se produjo entre los años 1860 y 1861, periodo en el que se publicaron unos 800 diseños, lo que representa el 80% de la producción. Curiosamente, durante este periodo apenas había unos 34 extranjeros residentes. Hubo, aproximadamente unos 55 artistas dedicados a la producción de estas imágenes, que eran editadas en Edo por unas 17 editoriales, y que eran vendidas en Yokohama por vendedores de estampas.<sup>16</sup> Entre estos artistas podemos destacar a Hashimoto Sadahide, Hiroshige II, Yoshitoshi o Yoshikazu.

## 2.2 YOKOHAMA-SHASHIN

El término *Yokohama-shashin*<sup>17</sup> se refiere a las fotografías realizadas en Japón en los últimos años de la época Tokugawa y los primeros años de la era Meiji, es decir desde que la fotografía se introdujo en Japón hasta más o menos 1899, cuando la producción de este tipo de fotografía empezó a decaer. Bajo este epígrafe están incluidas la fotografía de carácter comercial, enfocada a

13 Suzuki, K. (1997) *Opus cit.*, 684-687.

14 Cabañas, P. (1999): "Marco histórico, origen, desarrollo y significado de la xilografía japonesa", en Cabañas, P., E. Fernández del Campo y M. Rosado: *Hanga Imágenes del Mundo Flotante* [Catálogo exposición], Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, 26.

15 Fernández del Campo E. (2001): "Las fuentes y lugares del japonismo", *Anales de Historia del Arte*, 11, 332.

16 Meech-Pekarik, J. (1986) *Opus cit.* 14.

17 El término 'shashin' significa fotografía.



clientes extranjeros y realizadas en estudios localizados principalmente en Yokohama, pero también en otras ciudades japonesas, como Nagasaki o Edo (después Tokio).

La fotografía llegó a Japón muy poco después de ser inventada. A pesar de la política de aislamiento nacional, algunos sectores elitistas de la sociedad japonesa habían estado al tanto de los numerosos avances en ciencia y tecnología que se iban desarrollando en Occidente a través de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales y su sede en la isla de Deshima en Nagasaki, entre ellos el invento de la fotografía.<sup>18</sup>

En el año 1839 Daguerre anunció públicamente el invento de la fotografía y parece que ya en 1848 la primera cámara fue importada a Japón por el comerciante Ueno Shunnojô.<sup>19</sup> Es decir, nueve años después del anuncio de Daguerre y cinco años antes de la llegada del comodoro Perry.

Al margen de estos posibles primeros experimentos aislados realizados por japoneses, la introducción y el afianzamiento de la fotografía en Japón está estrechamente ligada a la presencia de extranjeros en las islas, que culminaría con la consolidación de una fotografía de carácter puramente comercial. En este proceso se pueden establecer tres fases. En la primera, las fotografías tomadas en Japón estuvieron realizadas por algunos de los primeros visitantes extranjeros, que llegaban a las islas acompañando a distintas misiones diplomáticas y comerciales de diversos países occidentales. Estos pioneros fueron los responsables en introducir la técnica fotográfica en el archipiélago japonés.<sup>20</sup> Pasada esta fase inicial, en la segunda fase, se produce la consolidación de una fotografía plenamente comercial con el establecimiento de estudios fotográficos llevados por fotógrafos profesionales extranjeros, que buscaban satisfacer la demanda de los viajeros occidentales que compraban recuerdos visuales de su viaje. Los tres grandes nombres son Felice Beato, Raimund von Stillfried-Ratenicz y Adolfo Farsari. En la tercera fase, se establecen fotógrafos japoneses profesionales, que continúan la labor iniciada por los fotógrafos occidentales. Los grandes nombres son Shimooka Renjô, Ueno Hikoma, Kusakabe Kimbei, Tamamura Kozaburo y Ogawa Kazumasa.

---

18 Bennet, T. (1996): *Early Japanese images*. Rutland, Vermont/Tokyo, Charles E. Tuttle Co., p. 17.

19 Clark, J., J. Fraser y C. Osman (2001): "A revised chronology of Felice (Felix) Beato (1825/34?-1908?)", en Clark, J.: *Japanese Exchanges in Art 1850s-1930s*. Sydney, Power Publications, 89.

20 Para una enumeración de los primeros fotógrafos extranjeros en Japón ver: Robinson, B. (1988): "Transition and the Quest of Permanence: Photographers and Photographic Technology in Japan, 1854-1880s", en Banta M. y S. Taylor.: *A Timely Encounter. Nineteenth-Century Photographs of Japan*. Cambridge, Massachussets, Peabody Museum Press, 39-51.

El primer gran fotógrafo comercial en consolidar su negocio en Japón fue Felice Beato.<sup>21</sup> Beato llegó al puerto de Yokohama en 1863. A su llegada a Japón, ya contaba con una amplia experiencia como fotógrafo de guerra, habiendo documentado fotográficamente algunos de los hechos bélicos más importantes del momento, como la Guerra de Crimea (1853-1856) y la Segunda Guerra del Opio (1856-1860). De China se trasladó a Japón, donde se instaló en el puerto de Yokohama y donde residiría durante 21 años. En Japón, fue el fotógrafo occidental más importante durante un tiempo, hasta que en el año 1877 decidió vender su estudio a Raimund von Stillfried-Ratenicz.<sup>22</sup> En 1884 abandonó definitivamente el país instalándose en Myanmar (antigua Birmania), donde se supone que falleció en el año 1908.<sup>23</sup> Beato es la figura clave en la consolidación de la industria fotográfica en Japón a finales del siglo XIX. Es a él a quien se debe el afianzamiento de los métodos de la fotografía de estudio, el uso de los álbumes fotográficos como estrategia comercial y la práctica de colorear las fotografías.

Felice Beato estandarizó el formato de los álbumes de fotos que se vendían en los estudios a los viajeros en Japón. Cuatro años después de instalarse en Yokohama, en el año 1868, Beato publicó un álbum fotográfico bajo el título *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes, Compiled from Authentic Sources, and Personal Observation During a Residence of Several Years*. Las imágenes contenidas en este álbum, realizadas por Beato desde su llegada a Yokohama, documentaban el Japón justo anterior a la Restauración Meiji, un momento en el que el país iniciaba su contacto con Occidente pero en el que aun no había iniciado su frenético proceso de modernización.

Este álbum estaba dividido en dos volúmenes, con cien fotografías cada uno y con dos grupos temáticos diferentes. Por un lado fotografías de “Tipologías Nativas” (Native Types), es decir, estudios y retratos de oficios y costumbres de la cultura japonesa, que respondían a un afán etnográfico y exotista; y por otro “Vistas de Japón” (Views of Japan), paisajes de distintas zonas del archipiélago japonés. Los comentarios a los que se refiere el título del álbum eran proporcionados por el socio de Beato, Charles Wirgman (1832-1891), artista y corresponsal del *Illustrated London News*.<sup>24</sup> Los paisajes y retratos que Beato realizó entre 1863 y 1877 representan el primer conjunto importante

21 Tanto las fechas de nacimiento y muerte de Felice Beato (1825/34-h.1908), como su origen (Venecia o Corfú) han sido objeto de debate. Ver: Clark, J., J. Fraser y C. Osman (2001), *Opus cit.* 89.

22 Dobson, Sebastian (2004): “‘I been to keep up my position’ Felice Beato in Japan, 1863-1877” en Coolidge Rousmaniere, N. y M. Hirayama: *Reflecting Truth. Japanese Photography in the Nineteenth Century*. Amsterdam, Hotei Publishing, 30.

23 Clark, J., J. Fraser y C. Osman (2001) *Opus cit.* 108-116.

24 March, P. y C. Delank (Eds.) (2002): *The Adventure of Japanese Photography. 1860-1890*. Heidelberg, Kehrer Verlag, 10.

de fotografías realizadas en Japón. La mayoría de los fotógrafos, tanto extranjeros como japoneses, que practicaron una fotografía comercial enfocada a los viajeros occidentales, continuaron la estela marcada por Beato, realizando el mismo tipo de imágenes y comercializándolas en álbumes.

### 3. CRUCE DE MIRADAS

Las imágenes que quiero resaltar aquí son las producidas en el período anterior a la Restauración Meiji, que iniciaría un proceso frenético de modernización y transformación de la sociedad japonesa. Por un lado, las estampas producidas entre 1860 y 1867, y que revelan la curiosidad y el afán de documentar lo que para los japoneses de la época fue probablemente el hecho más extraordinario de su historia más reciente, superado el temor ante la llegada amenazante de los extranjeros. Por otro, las fotografías producidas antes de 1868, tomando como ejemplo las imágenes de ‘tipologías nativas’ pertenecientes al álbum de Beato antes mencionado, que como ya se ha indicado, fue publicado en 1868.<sup>25</sup> Este tipo de imágenes luego serían copiadas o servirían de inspiración a la mayoría de los fotógrafos comerciales de la época, extranjeros y japoneses, que hasta finales del siglo XIX siguieron produciendo este tipo de imágenes estereotipadas, obviando el proceso de modernización radical experimentado por la sociedad japonesa.

Al observar estas estampas y fotografías debemos preguntarnos qué era lo que llamó la atención, en este cruce de miradas, de japoneses y extranjeros, hasta el punto de ser representado visualmente. Es interesante ver como había un interés mutuo por las mismas cuestiones, salvando las diferencias en el modo de representación de la realidad, determinado entre otras cosas, por las técnicas empleadas. Podemos comprobar cómo ambas producciones artísticas coinciden en la representación de tipologías. No suelen representar a personas específicas, sino que presentan imágenes estereotipadas. Las imágenes abundan en detalles de todo aquello que llamó la atención, por exótico, de los autores: vestuario, peinados, mobiliario, utensilios para diversas actividades, medios de transporte, instrumentos musicales, comida, etc. Además, tanto en el caso de las estampas como en el de las fotografías, las imágenes podían ir acompañadas de textos explicativos que proporcionaban información sobre la escena.

Los autores de las estampas de Yokohama se afanaron en representar a los extranjeros de las distintas nacionalidades, su cultura material y sus

---

<sup>25</sup> He tomado como ejemplo el álbum de Felice Beato *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*, que se encuentra conservado en el Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, y que está reproducido en: MIT Visualizing Cultures (2008): [http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato\\_people/fb2\\_visnav01.html](http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_people/fb2_visnav01.html) [consulta: 26 de enero de 2010]

costumbres. Abundan las estampas en las que aparecen representados retratos, individuales o en pareja, de personas simplemente identificados por la nacionalidad a la que supuestamente representan, como por ejemplo la obra *Pareja inglesa* (1861, Yoshikazu).<sup>26</sup> En esta obra aparecen representados una pareja acompañados por un perro. Un detalle interesante de esta estampa es que la mujer aparece sosteniendo en la mano, y mostrando a los espectadores, una estampa de Yokohama, en la que, como una réplica a la imagen que estamos observando, aparecen representados dos extranjeros. Hay numerosas imágenes similares, en las que aparecen norteamericanos, rusos, holandeses, etc. En esta imagen, lo único que nos indica la nacionalidad de la pareja representada es el cartucho situado en el ángulo superior derecho. El hombre y la mujer podrían ser ciudadanos de cualquier país occidental. Son sus ropajes y rasgos físicos (miriñaque, sombrero de copa, la barba...) los que los identifican como extranjeros. En otras obras, aparecerán las banderas nacionales de cada país. En general, salvo estos dos elementos, los artistas no se esforzaron por diferenciar las distintas nacionalidades, quizá porque realmente no eran capaces ellos mismos, por la barrera del idioma, de realizar esta distinción, o tal vez, porque esta distinción no importara. Normalmente, este tipo de imagen representa una categoría general de extranjero. Lo importante era que el artista supiera conferir un aire extranjero a la escena y a los personajes, sin importar las posibles incongruencias con la realidad. Por ejemplo, en esta obra, el personaje masculino aparece vestido con un chaqué negro con charreteras militares y sombrero de copa. En otras obras, ni siquiera especifican la nacionalidad y simplemente retratan a un extranjero, como por ejemplo en la obra *Mujer extranjera abrazando a un niño* (Yoshikazu, 1860).<sup>27</sup> En este sentido, este tipo de representación del “Otro” extranjero como una generalidad, sería una continuación de la figura de *tōjin* a la que se ha aludido con anterioridad.

En otras ocasiones, acompañando a la imagen hay un breve texto explicativo en el que se da información específica sobre el país en cuestión. Hay que tener en cuenta que una de las funciones de este tipo de obras era divulgar información específica sobre los extranjeros y sus países de origen, información que no era necesariamente cierta. En la obra titulada *Ilustración de las gentes de las cinco naciones: Holanda (Gokaku jinbutsu zue: Oranda, Sadahide, 1861)*<sup>28</sup> aparecen representada una pareja rusa y en el texto podemos leer lo siguiente:

Holland is called Horurando. This country is a neighbour of France and England. Long ago it was established as an independent nation, but recently it has become a nation of the Western alliance. The people are exceptionally wise, and they

26 Reproducido en: Yonemura, A. (1990) *Opus cit.* 79.

27 Reproducido en: Yonemura, A. (1990), *Opus cit.* 101.

28 Reproducido en: Yonemura, A. (1990), *Opus cit.* 113.

---

excel in craftsmanship. Continuously on the trade routes, frigates, and “susquehanna” boats cross thousands of miles over seas. For this reason they understand the circumstances and languages of various countries. Knowledge about a myriad aspects of heaven and earth are said to have come from this country to other Western nations.<sup>29</sup>

Otras escenas típicas representadas en las estampas de *Yokohama-e* son, por un lado los exteriores de Yokohama y su puerto, bullendo en actividad y animación, y por otro, escenas de interior en las que se muestran los entresijos de las residencias de los extranjeros y de las sedes de las firmas comerciales. Estas escenas permitían a los artistas no sólo representar a los extranjeros inmersos en distintas actividades cotidianas, sino que también se prestaban para que se recrearan en la representación de multitud de detalles novedosos. En *Ilustración de un salón de un negocio mercantil extranjero en Yokohama* (*Yokohama ijin shōkan zashiki no zu*, Sadahide, 1861)<sup>30</sup>, el autor se detiene en representar elementos que a los ojos de los japoneses debían llamar extraordinariamente la atención: las ventanas de vidrio, a través de las que se ven los buques amarrados en la bahía, la lámpara de cristal colgada del techo, el mobiliario occidental, los utensilios para comer y beber a la manera occidental (cuchara, tenedor y copa), los extraños alimentos a la manera occidental, y por supuesto, los atributos característicos de los extranjeros (pelo, barba, faldas y tocados). Todos estos elementos dan un aire extranjero y exótico a la escena, y muestran todos aquellos detalles que, por contraposición a un espacio interior en una residencia japonesa, debían de chocar a los espectadores japoneses. Frente a la austeridad de los interiores japoneses, un espacio lleno de objetos; frente a los *shōji* (paneles de papel), que separaban el interior del exterior en la casa japonesa, las ventanas de vidrio transparentes; frente a la ausencia de mobiliario y la costumbre de sentarse y comer en el suelo, las mesas y las sillas; frente a los palillos para comer, el tenedor y la cuchara, etc. Vemos aquí al artista creando una imagen dotada de un aura de exotismo y que responde a lo que el público japonés demandaba para saciar su curiosidad.

Si las estampas de Yokohama estaban representando una imagen estereotipada de la realidad, algo similar ocurría con la fotografía de Yokohama. Si analizamos las fotografías realizadas por Beato antes de la Restauración Meiji vemos cómo el fotógrafo presenta, para la clientela extranjera, distintas tipologías nativas, representaciones estereotipadas del pueblo japonés: samuráis, sacerdotes, luchadores de sumo, etc... De nuevo aquí, el interés es en todos aquellos detalles que diferían de las costumbres occidentales. Es necesario destacar que en su mayoría estas imágenes eran escenificadas en el

---

29 Yonemura, A. (1990), *Opus cit.* 113.

30 Reproducido en: Yonemura, A. (1990), *Opus cit.* 98.

estudio o en el exterior, por actores o modelos contratados por el fotógrafo, por lo que las imágenes no representan la realidad tal y como era, sino tal y como el fotógrafo decidía representarla. Sin embargo, estas imágenes cuando llegaban a Occidente, eran tomadas como representaciones veraces de la realidad, contribuyendo así a la consolidación de una imagen estereotipada de Japón en el imaginario colectivo occidental.

Según Allan Hockley,<sup>31</sup> el secreto del éxito en el negocio de la fotografía comercial dependía de la habilidad del fotógrafo de anticipar las expectativas de sus clientes. A pesar de que durante el periodo anterior a la apertura de Japón, los occidentales no tenían acceso directo a información sobre Japón, sí que se habían publicado en la primera mitad del siglo XIX algunas obras que ofrecían una visión de Japón, su historia, costumbres y cultura. Obviamente, la información que se recogía en estos textos no procedía de la experiencia directa, sino de fuentes anteriores, concretamente las narraciones que algunos miembros de la Compañía de las Indias Orientales habían escrito sobre sus experiencias en Japón. Por ello, incluso antes de la llegada de Perry, Japón ya ocupaba un lugar en el imaginario occidental y se habían generado unas expectativas sobre lo que los viajeros que visitaban el país iban a encontrar, expectativas que no se ajustaban a la realidad. Fotógrafos como Beato contribuyeron a mantener y consolidar esta visión estereotipada

Las fotografías que muestran lo que Beato definió como “tipologías nativas” son retratos de personas y oficios como vendedores de sake, músicos callejeros, sacerdotes budistas, barberos... Muchas fotografías se recrean en las vestimentas: los coloridos kimonos, las trajes de la clase samurái o de la clase religiosa, las protecciones típicas de paja que servían para proteger de la lluvia, etc. Otro tipo de fotografías recrean escenas de género, en las que las personas retratadas aparecen realizando algún tipo de actividad, como unos luchadores de sumo en medio de un combate, escenas domésticas o escenas callejeras.

En el álbum de Beato, las imágenes iban acompañadas de texto, textos que proporcionaban información sobre las costumbres allí representadas. Acompañando a la fotografía *At her toilet*, podemos leer:

A young girl with two mirrors seeing whether her back hair is all right. Japanese women have their hair dressed by professional hairdressers every other day, or once in three days, as their means may admit. Sleeping as they do with their heads supported by a small wooden pillow with a padded cushion which just fits into the back of the neck, their night's rest does not

---

31 Hockley, A. (2006): “Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography”, en Connant E.: *Challenging Past and Present. The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu, Univeristy of Hawai'i Press, 119-121.

---

disturb their coiffure. Many are the ceremonies and the mysteires of the toilet. (...)<sup>32</sup>

Es interesante contrastar esta imagen con otra que aparece en un libro ilustrado por el artista Sadahide, titulado *Registro de cosas vistas y oídas en el puerto de Yokohama* (*Yokohama kaikô kembun shi*), escrito en 1862. En esta obra, Sadahide narra e ilustra todo aquello que le llamó la atención durante su estancia en Yokohama. El autor documenta escenas callejeras y domésticas, retratos de extranjeros, vistas de ciudades extranjeras, etc. No sólo se inspiró en su experiencia directa, sino que, según sus propias palabras, también se sirvió de grabados holandeses e ingleses, óleos, consultas hechas a expertos en temas sobre Occidente o conversaciones informales.<sup>33</sup> En una ilustración, en la que muestra a una mujer americana bañando a su hijo, Sadahide informa a sus compatriotas de las costumbres en la higiene de los occidentales. El autor proporciona un texto explicativo:

There are two kinds of soap. A low-quality soap is used for laundry but there is also a high-grade variety. With the latter you first fill a tub with hot water and wash the body just like in a Japanese tub bath. Then you wash well right down to the fingers and toes using something that looks like a comb-cleaning brush. Even the face and neck are briskly scrubbed with this soap. The hair on the head is practically scoured. (...)<sup>34</sup>

Vemos así cómo, hasta las costumbres más íntimas y cotidianas, fueron objeto de la curiosidad tanto de extranjeros como de japoneses.

#### 4. CONCLUSIÓN

Estas imágenes son el testimonio de un momento específico de la historia de Japón, pero no hay que tomarlas como reflejo de la realidad de ese momento específico. Las imágenes no reflejan la realidad tal y como era, sino tal y como los fotógrafos y artistas la interpretaron, consciente o inconcientemente. Las estampas muestran al “Otro” como una categoría general, sin realmente tener en cuenta la diversidad cultural representada por los extranjeros de distintas nacionalidades que llegaron a Japón. Por otro lado

---

32 [http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato\\_people/fb2\\_visnav01.html](http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_people/fb2_visnav01.html) [consulta: 26 de enero de 2010]

33 Meech-Pekarik, J. (1986): *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*. New York; Tokyo: Weatherhill, 40.

34 Meech-Pekarik, J. (1986): *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*. New York; Tokyo: Weatherhill, 48.

las fotografías consolidaron una imagen estereotipada del viejo Japón que respondía a las demandas de la clientela extranjera. Ambas manifestaciones visuales sólo mostraron el lado más amable de este encuentro de culturas. El lado más oscuro, algunos incidentes violentos y agresiones de corte xenófobo (por ambas partes), que tuvieron lugar como resultado de la presencia extranjera, apenas fueron representadas.

Estas imágenes, aunque no sean inocentes al proporcionar una imagen sesgada del momento preciso del encuentro entre Japón y Occidente, contribuyen, junto con otras manifestaciones culturales surgidas de ese encuentro, a mejorar nuestro conocimiento de ese momento tan fructífero de cruce de miradas que se produjo en Japón a finales del siglo XIX.

## BIBLIOGRAFÍA

BENNET, T. (1996): *Early Japanese images*. Rutland, Vermont/Tokio, Charles E. Tuttle Co.

BENNET, T. (1995): “The History of Photography in Japan”, en Cortazzi, H. y T. Bennett: *Japan Caught in Time*. New York/Tokyo, Weatherhill.

CABAÑAS, P. (1999): “Marco histórico, origen, desarrollo y significado de la xilografía japonesa”, en Cabañas, P., E. Fernández del Campo y M. Rosado: *Hanga Imágenes del Mundo Flotante* [Catálogo exposición], Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, 15-28.

CLARK, J., J. FRASER Y C. OSMAN (2001): “A revised chronology of Felice (Felix) Beato (1825/34?-1908?)” en Clark, J.: *Japanese Exchanges in Art 1850s-1930s*. Sydney, Power Publications, 89-120.

DOBSON, SEBASTIAN (2004): “‘I been to keep up my position’ Felice Beato in Japan, 1863-1877” en Coolidge Rousmaniere, N. y M. Hirayama: *Reflecting Truth. Japanese Photography in the Nineteenth Century*. Amsterdam, Hotei Publishing, 30-39.

FERNÁNDEZ DEL CAMPO E. (2001): “Las fuentes y lugares del “japonismo””, *Anales de Historia del Arte*, 11, 329-356.

HOCKLEY, A. (2006): “Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography,” en *Challenging Past and Present. The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu, Univeristy of Hawai'i Press, 114-132.

MARCH, P. Y C. DELANK (EDS.) (2002): *The Adventure of Japanese Photography. 1860-1890*. Heidelberg, Kehrer Verlag.

MEECH-PEKARIK, J. (1986): *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*. New York/Tokyo, Weatherhill.

MIT VISUALIZING CULTURES [en línea] (2008): [http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato\\_people/fb2\\_visnav01.html](http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_people/fb2_visnav01.html) [consulta: 26 de enero de 2010].



---

ROBINSON, B. (1988): “Transition and the Queso of Permanence: Photographers and Photographic Technology in Japan, 1854-1880s” en Banta M. Y S. Taylor.: *A Timely Encounter. Nineteenth-Century Photographs of Japan*. Cambridge, Massachussets, Peabody Museum Press, 39-51.

SAWATARI, K. (2000): “Visions and Representations: Interchange between East and West in Yokohama”, en *Yokohama, 1859-1899: New Visions, New Representations* [Catálogo de exposición], Yokohama, Yokohama Museum of Art, 5-42.

SUZUKI, K. (2007): “The Making of Tōjin: Construction of the Other in Early Modern Japan”, *Asian Folklore Studies*, 66, 83-105.

SUZUKI, K. (1997): “*Yokohama-e* and *kaika-e* prints: Japanese interpretations of self and other from 1860 through the 1880s” en Hardacre, H. y A. Cern: *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden/New York/Köln, Brill, 676-687.

YONEMURA, A. (1990): *Yokohama. Prints from Nineteenth-Century Japan*. Washington, Smithsonian Institute.



PARTE 4

**CIENCIAS DE LA SALUD**



## CAPÍTULO 24. NUMEROLOGÍA Y MEDICINA CHINAS

*Electra Peluffo*

Universidad de Valencia. Máster de Acupuntura

## RESUMEN

Los números en China constituyen emblemas de uso sobre todo cualitativo a los que se atribuye alto poder descriptivo. Numerar nace de la observación de la naturaleza que nos muestra el número: cristales, plantas... Contar 计 卅, indica que enumerar es conocer los números hasta diez 十 shi. Entre las funciones cualitativas y las cuantitativas existen correspondencias por lo que creemos que el tema ayuda en la lectura de los textos chinos y para este caso, de los libros médicos. Este trabajo sobre numerología en medicina china se limita a la serie del uno al cinco que prologamos describiendo la fecunda noción de cero (vacío) que permite todo lo demás.

## 1. INTRODUCCIÓN

Bien sabemos que la altamente desarrollada cultura china conoció desde antiguo el uso de los números y su simbolismo, noción profundamente arraigada en el espíritu de la nación. Numerar, contar es invención del espíritu humano basada en la observación de la naturaleza que nos muestra el número: cristales, plantas, animales...

Antes de pormenorizar, anunciemos que en China los números constituyen emblemas a los que atribuyen alto poder descriptivo con un uso sobre todo cualitativo. M.Granet<sup>1</sup> explica que históricamente los chinos profesaron un profundo respeto por los símbolos numéricos que se combina con una también marcada indiferencia por la versión cuantitativa de los mismos. Debemos reconocer que el conocimiento y valoración cualitativos del número, que también forman parte de lo heredado por Occidente, nos han sido arrebatados decididamente por la sociedad industrial. Entre el grupo de funciones cualitativas y el de cuantitativas existen correspondencias por lo que creemos que el conocimiento de la numerología debe ser aplicado con detalle en la lectura de los textos chinos en general y para nosotros, de los libros médicos en especial. Las capacidades cualitativas de la serie numeral son infinitas y la cualidad está siempre presente en el número –muchas veces escondida o agazapada- y no debemos pasarla por alto aun cuando cueste percibirla, porque no es inocente pasatiempo ni un manual para el manejo de

---

1 Granet, Marcel. *La Pensée Chinoise*. Albin Michel Paris 1999 : 492

una calculadora. Los números se usan para razonar en busca de una mejor-mayor información sobre cómo son y están las cosas. No es sólo la simbología numérica es, en todo caso, simplemente la Simbología <sup>2</sup>.

Recordemos un uso *cuantitativo* del número: se acepta que la geometría nació cuando los egipcios, siempre muy interesados en las mediciones, para otorgar la propiedad de las tierras (espacio) mensuraban las que inundaba el Nilo anualmente (tiempo) la geo-metría. Esta pareja espacio-tiempo egipcia nos conecta con China, donde la relación básica que da nacimiento a la simbolización de los números se inicia con la dualidad: el 2. Los números impares desde el 1 corresponden al cielo (**yang**) y los pares a partir del 2, a la tierra (**yin**) de forma que se reúnen el arriba con el abajo, los dos polos, los dos extremos, la luz y la oscuridad... Esto de ninguna manera se entiende como oposición sino como complemento<sup>3</sup>. Los números impares indivisibles corresponden al Cielo, son **yang** 1, 3, 5, 7... reflejan movimiento. Los pares, divisibles, eco de la Tierra, **yin** 2, 4, 6...revelan estructura.

El neoconfuciano **Shao Kang Chie** (1011-1077) <sup>4</sup> que escribió el reputado **Huang Chi Ching Shih** -“*Principios Supremos para los Estados y la Sociedad*”- transmitía que:

el polo extremo es el Uno, todavía inmutable, que da nacimiento al Dos. Una vez engendrado el Dos se manifiesta en Fuerza vital que a su vez engendra el Número. El Número da nacimiento a la Forma que a su vez engendra el Objeto.

Esta aseveración nos sirve de prólogo para desarrollar el juego numérico que explica el gran uso y aplicación de las cifras en todos los aspectos de la cultura china aunque para el caso, razonaremos su empleo en medicina.

Si bien las cifras no son realidades concretas, poseen varias significaciones precisas y universales relacionadas con los números que las constituyen y con las cantidades que determinan. Calcular, contar en chino es **ji** 計 ideograma que indica que enumerar es conocer los números hasta diez + **shi**.

Esta presentación se limita a la serie del uno al cinco anticipada por el fecundo concepto de cero (vacío) que permite todo lo demás. Deseo destacar que para poder explicar los simbolismos de los números se requiere un desglose individualizante no natural, que desbarata la constante relación internumérica.

---

2 Schatz, Larre, RoCHAT *Aperçus de Médecine Chinoise Traditionnelle* Desclée de Brouwer- Paris 1994

3 Arola, Raimon. Prólogo en Agrippa Enrique Cornelio *Numerología Oculta*. Ediciones Obelisco, Barcelona 1996 : 9

4 Runes Dagobert D.editor *The Dictionary of Philosophy*. Philosophical Library. New York Universal Library OU\_166390

## 2. LOS NÚMEROS

CERO es el vacío, el no-ser que menciona **Lao Zi (XL)**

Bajo el cielo, todos los seres surgen del ser

El ser surge del no-ser

Cero es el no-ser, no como vacuidad sino como no-manifestación, como la gran potencialidad del vacío primordial, el silencio que permite oír la palabra, la oscuridad que facilita ver la luz<sup>5</sup>.

El vacío de los chinos es lo anterior a la formación del cielo y de la tierra, como un estado original, que luego sobrevive al cielo y a la tierra. Una de las expresiones para referirse al Universo es **tai xu** 太墟 gran vacío, vacío supremo.

En Medicina china se percibe al cuerpo propio a través del movimiento de **qi** 气 en la respiración y demás dinamismos orgánicos. Los hábitos **yinyang** deben fluir sin tropiezos en el espacio *vacío* para ello determinado que les permite la interconexión dinámica. Este fluir silencioso es la salud: tránsito regular de las energías en el organismo. Quien está sano no percibe síntomas, pero al aparecer la enfermedad-desarmonía, advierte la disfunción.

Las tres grandes cavidades del cuerpo (**sanjiao**): tórax-abdomen-pelvis, representan anatómicamente el vacío en el que los órganos cumplen sus funciones.

El vacío explica la circulación: cada sístole impulsa la sangre en un circuito que previamente vaciado, la espera. El virtual espacio pleural se vale del vacío creado por la presión negativa cooperando así en el retorno sanguíneo y linfático. Si no hubiera vacío entre los componentes de una articulación, no habría movimiento osteomuscular...

### 2.1. DEL UNO AL CINCO

UNO Principio y fin	太	一	Tai Yi
DOS La Polaridad	兩	儀	Liang Yi
TRES Poder hacer	三	才	San Cai
CUATRO Intercambio División	四	象	Si Xiang
CINCO Movimiento	五	行	Wu Xing

5 Ancochea, G. y Toscano, M. *El Simbolismo del Número* Ediciones Obelisco Barcelona 1992: 21

**UNO** primordial, **Tai Yi** 太一 la Unidad, que reside en el **Tai Qi** 太极, no es el primer número, es *el* número porque engloba a todos los demás, la totalidad indivisible. UNO es superior a dos, que no es  $1 + 1$  sino *1 dividido* en 2: **yi fen wei er** 一分为二.

**DOS** número de la Tierra, es en realidad el primer número porque representa la cantidad -la multitud-con posibilidad de ser medida sólo por la unidad que es la escala de todas las cosas. DOS 二 cifra de la división, indica la aparición de la pareja, de la que nacen los seres en dos géneros. Es el **Yinyang** que no permite percibirse como 2 miembros independientes como tampoco se puede con el binomio CieloTierra. Más que una división se capta una distinción, una diferencia, en el seno de la unidad primordial.

Estamos hablando del dos, de las parejas fundamentales CieloTierra y **Yinyang** que naturalmente constituyen las bases mismas de la medicina china.

En morfofisiología china, *dos* se refleja en el par principal, única organicidad doble: los riñones, **liang shen** 两肾 doble riñón, expresión del **yinyang** originario: tanto **yin** como **yang** están presentes embriológicamente en la concepción del cuerpo a través de la energía de los riñones, energía que asegura a lo largo de la vida todas las funciones y producciones orgánicas<sup>6</sup>. A partir de este **yinyang** original se tejerá, se estructurará, la multitud de realidades de la complejidad orgánica, es decir que a partir de la presencia y función de **liang shen** en la concepción del nuevo ser, se formará el cuerpo con sus órganos. **Liang shen** constituye la clara representación de la diferencia y unidad que particulariza el par.

CieloTierra son interdependientes en su jerarquización, pero Cielo es Uno, primero y tiene la iniciativa. Tierra es Dos, segunda, receptora de los influjos de Uno ante los que reacciona y ambos no se ocupan más que de ellos mismos entre sí: Cielo mira sólo a Tierra y ésta es toda recepción de los hálitos celestiales. Pero cuidado! no pueden intercambiar sus flujos sino a través de la diferencia que los distingue.

**Yinyang**, manifestación inicial del hálito Uno, en Medicina china condiciona, cualifica el movimiento de la energía tanto en salud como en enfermedad.

Si **yinyang** es el principio de dualidad, el número en cada referencia tiene necesariamente dos valoraciones, dos significados complementarios, o sea un uso *cualitativo* del mismo. La dualidad no es el objetivo, no es la vida aún, es sólo un principio, el *tres* permitirá la vida porque pone en movimiento la relación entre los miembros de la dualidad, sin *tres* no hay concepción posible. La relación básica que parte de la dualidad exige la complementación, o sea la unión y el 3 producto de esa unión, permite el intercambio, el movimiento.

---

6 Rochat de la Vallée, E. *La Symbolique de Nombres dans les Chne Traditionnelle*. Desclée de Brouwer. Paris 2006 : 47



Con 3 se desencadena la génesis ya que el principio creador debe ser trinidad para poder engendrar. Esto explica que se especule con los diferentes *Unos* cada cual en su lugar: Cielo, Tierra y Hombre como bien nos dice el poema XXXIX de **Lao Zi**

el Uno del Cielo es la Nitidez, el de la Tierra la Quietud y el del  
Hombre la Reproducción

Para que haya vida necesitamos que cooperen tres: energía, materia y forma. Este *tres* que condiciona toda concepción, también nos es familiar en otras tradiciones: *Anima, Corpus, Spiritus* entre los latinos. *Nous, Soma, Psyché* para los griegos, Mercurio, Sal, Azufre entre los alquimistas...

Dos, la pareja, fluye entre sí y ese dinamismo facilita la presencia del **TRES** ☳ el movimiento, el eje alrededor del cual se reúnen dos (**yinyang**) Tres -número del Cielo- no se interpreta como mayor de dos sino como varios, muchos, y representa la relación entre **yin yang** de constante y fértil intercambio productivo: los "hijos" de la pareja, todos diferentes. Así 3 evoca la multitud que cabe dentro de la producción de la pareja y simboliza la totalidad de los seres nacidos del interflujo sinfín **yinyang** entre Cielo y Tierra. Se sintetiza el concepto de *tres*, símbolo de lo múltiple, como retorno-recuperación- al Uno, tal como los padres refuerzan su unión en cada uno de los diferentes hijos, el *tres* expresa la unidad y compenetración de la pareja. Por eso se considera a *tres* como un centro, hijo de la unión de cielo-tierra, es decir, el lugar de donde todo procede y al que todo vuelve.

En **Yi Jing** 易经 Cielo, Hombre, Tierra forman el *trigrama* (tres líneas horizontales paralelas) que cobra vida cuando contando con **yinyang** y la materia inicial que proporciona **Tao**, surge un movimiento alrededor de un eje y así pueden actuar uno con el otro indefinidamente, otra vez el **Tao**. Las 3 líneas del trigrama **yang** unidas por un trazo vertical componen el ideograma **wang** 王 que significa rey, emperador, jefe, con lo que el trigrama adquiere así un orden jerárquico, de intermediario indispensable que *une* los tres estamentos que en el caso de la Medicina china están representados por los tres tesoros: esencia **Jing** 精, energía-hálito **Qi** 气 y espíritu **Shen** 神, ingredientes básicos del mundo.

*Tres* al movilizar a *dos* (**yinyang**) supone un orden capaz de generar o de dar lugar a cualquier cosa, lo que sea. En Medicina por ejemplo, al ya mencionado 三焦 **sanjiao** (triple recalentador) que para los chinos compone la unanimidad de las energías orgánicas, porque siendo un sólo "órgano" se distribuye en tres niveles) de vísceras y funcionamientos delimitados (superior, medio e inferior) es el hálito de la vida expresado de tres maneras que permiten que las variantes energéticas dinamicen la función en diferentes aspectos de la existencia. El trigrama subdivide cuerpo que se admite tripartito: cabeza y miembros superiores (cielo) tronco (hombre) miembros inferiores (tierra)

ectodermo-cielo, mesodermo-hombre, endodermo-tierra. Tres 三 mezcla a los dos miembros de la pareja a nivel no del medio, el espacio mediano donde se cruzan cielo y tierra y sus **yinyang**, ya que cielo y tierra se abren para que aparezca un intervalo entre ellos y así intercambiar. **Tao Te King** en el poema V dice :

...El espacio entre el cielo y la tierra  
¡Cómo se asemeja a un fuelle!  
Vacío, no queda exhausto.  
En movimiento exhala sin cesar...<sup>7</sup>

Los cambios se hacen por tres y por cinco porque ellos entremezclan y entrecruzan sus números, dice el capítulo **Xici** 系辞 de **Yi Jing** 易经<sup>8</sup>.

*Tres* al mover **yinyang** (dos) permite su expansión por el *cielo*: **si shi** 四時 *cuatro* estaciones y por la *tierra*, **si fang** 四方 *cuatro* direcciones.

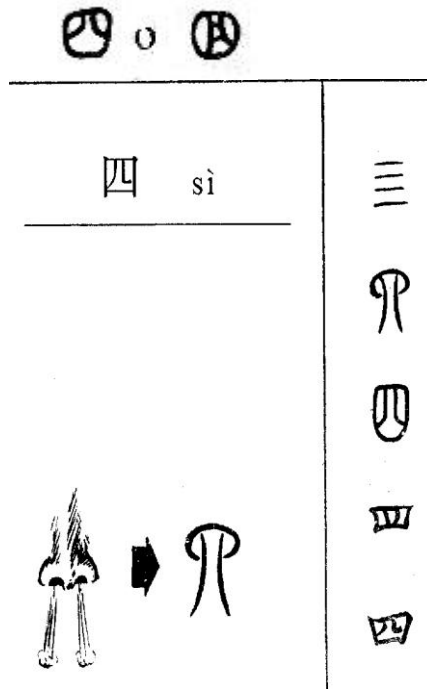
En la época de los Reinos Combatientes el grafismo de 4 se representaba como un orificio del que escapan hálitos, suspiros. Visto globalmente expresa que algo se divide, se separa, dentro de un perímetro establecido por el cuadrado, aunque en muchos bronceos antiguos está inscrito dentro de un círculo<sup>9</sup>. Es una grafía que a la vez reúne (reciprocidad) y divide (intercambio) Mostramos el cuatro que se ve en algunos bronceos antiguos y también la evolución de su dibujo hasta la actualidad.

---

7 **Lao Zi** *Tao Te King*. Ediciones Siruela. Madrid 2003 :39

8 **Yi Jing** versión de Wilhelm, Richard..Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1977

9 Rochat de la Vallée, E. *La Symbolique de Nombres dans les Chne Traditionnelle*. Desclée de Brouwer. Paris 2006 : 66



La grafía arcaica de **si** 四 es **xiang** 象 imagen, apariencia, forma, elefante. **Xiang** elefante y por ende marfil y de ahí tablillas talladas en marfil que representaban objetos de augurio-predicción, es decir que significaban otra cosa, en esencia un símbolo, una imagen de. Así **xiang** pasó a connotar “parecido”, “semejante”, “lo mismo que”, la “figuración” que uno se hace de cosa o fenómeno y entonces se llama **xiang** todo lo que ayude a hacerse una idea o una figuración. Por eso decimos más arriba que **si** 四 es un sinograma cuyo dibujo habla de imagen recíproca, de espejo, de intercambio, aunque también de partición, la grafía es clara. **Si** 四 4 es el número de la naturaleza mas no su impulso vital, sólo simboliza las condiciones materiales: carbono, hidrógeno, nitrógeno, oxígeno los 4 elementos fundamentales en biología o los cuatro reinos de la naturaleza: mineral, animal, vegetal, humano y también los cuatro estados de la materia según los chinos (y también la medicina hipocrática) calor **yang**, humedad **yin**, sequedad **yang**, frío **yin**.

La vida se hará posible cuando el material generativo se defina en cuatro estados, que la tradición en Occidente denomina cuatro elementos: aire, agua, fuego, tierra. En China desde la Antigüedad fueron cielo, tierra, agua, fuego, siempre materiales básicos. Posteriormente se los asimiló a madera, fuego, metal, agua, también cuatro, englobados en la tierra que centra todo el movimiento y que proporciona el quinto ingrediente.

La tradición clásica llama al cuerpo *los cuatro miembros*. Además de los detalles anatómicos agrupados de a cuatro: miembros superiores/inferiores (4)

también presentados como dos a la derecha con cara interna, cara externa (4) y dos a la izquierda de similares característica, el hombre, a través de su cuerpo y los meridianos que por él circulan, se vincula al espacio y al tiempo de la naturaleza con la que resuena de acuerdo a las diversas cualidades de los hábitos. Por ejemplo se enumera a los meridianos como 24 (múltiplo de 4) doce a la derecha, doce a la izquierda para asimilarlos a los 24 períodos climáticos de 15 días cada uno que establece el calendario chino.

Este agrupar diversos temas en cuatro (cuatro mares, cuatro pueblos bárbaros, cuatro libros confucianos...) en Medicina hace que la información a obtener del paciente se reparta en cuatro métodos diagnósticos **si zhen** 四 診: interrogatorio, inspección, auscultación y palpación.

Las energías tienden a ordenarse y establecen las 4 estaciones y los 4 puntos cardinales y con su movimiento instauran el círculo que da lugar inevitablemente al centro, centro que es el CINCO 五 **wu**, número impar (**yang**) indica movimiento. Inicia **wu** el dinamismo de funciones que recorren los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones y en quinto lugar el centro, la Tierra., punto de intercambio, de oscilación, de la mediación. Cinco es la cifra de la mediación desde el centro, por tanto es el número del emperador, mediador y central por excelencia. Con cinco acaba la serie numérica básica, el impulso de partida del Uno que se dividió y luego reunió y se origina la gama del 6 al 10 donde reaparecen los arquetipos de los primeros cinco.

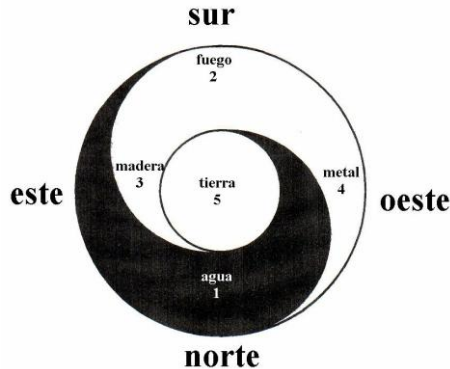
En 5 comparece el centro donde se mezclan y compenentran las diversas energías diferenciadas en 四 cuatro.

Cinco **wu** es también resultado de **yinyang** pero a diferencia de tres **san** 三 que está donde emergen los soplos **yinyang** de lo viviente, en **wu** 五 cinco esos hábitos cuyas cualidades aparecen con el cuatro, se organizan y equilibran, es el centro, el núcleo, el meollo, donde se establece la armonía de flujos; se puede resumir que 5 es el número de la organización centrada de la vida. Vemos que cinco encarna el centro organizador de un orden interno que permite girar todas las modalidades de energía presentes en la Tierra, representadas por **wuxing** 五 行 cinco movimientos. Comprendemos el cinco nacido de los cuatro elementos que toman forma por la presencia del centro fuente de vida (4+1) y comprendemos el cinco de **wuxing** que permite la relación-influencia de macrocosmos sobre microcosmos, relación de ritmo variable y de efectos específicos (3+2)

En **Shujing**<sup>10</sup> texto recopilado posiblemente el siglo IV a.n.e. figura una cruz que indica en cada extremo de los ejes, cuatro materiales integrados en el uno y distribuidos espacialmente: 1 el Agua abajo, 2 el Fuego arriba, 3 la Madera izquierda, 4 el Metal derecha y 5 la Tierra al centro. Los ejes en cruz

están formados en la vertical por Agua y Fuego y en la horizontal por Madera y Metal y en el el centro, punto de entrecruzamiento, la Tierra.

M.Granet <sup>11</sup> interpreta la imagen del orden de presentación de los Cinco “Materiales” en cruz como la integración de 4 en 1 y sostiene que los “elementos” (madera,fuego...) especifican un cierto orden en el Espacio-Tiempo pero como metáforas ya que la idea matriz de esta concepción es la de agrupar sectores *enfrentados y unidos* a un centro.



El ciclo generativo **sheng** 生 de cinco movimientos (madera genera fuego, fuego genera tierra...) representados por los cinco números iniciales (la cruz más el centro) designan las fases dinámicas básicas. Esta distribución sirve también para las correspondencias espaciales (norte,sur...) y temporales: invierno, primavera... Estos cinco números generativos se continuarán por las siguientes cifras, del 6 al 10, de consumación **cheng** 成, es decir de constitución y forma de la organicidad. En Medicina a cada número de los elementos del 1 al 4 se le suma el cinco central y obtenemos las cifras definitorias de cada órgano: así partiendo de que 5 es Tierra (bazo) posición central que de esta manera expresa en el 5 la materialización orgánica de las energías aún sin forma palpable que definía 4:

- 5+1 es 6 riñón (agua 1)
- 5+2 es 7 corazón (fuego 2)
- 5+3 es 8 hígado (madera 3)
- 5+4 es 9 pulmón (metal 4)

Es el bazo el órgano del centro (tierra) y por tanto recibe todo lo que se asimila en la digestión y lo distribuye en las cuatro direcciones (cuatro miembros, el cuerpo) En la serie de 1 al 10, *cinco* tiene la posición central lo que

11 Granet,Marcel. *La Pensée Chinoise*. Albin Michel Paris 1999

le permite estar tanto ordenando en lo alto, en la cumbre, como fundamentando en lo bajo, la base.

Pero estas dos posiciones, en la cumbre, en la base, se interpretan funcionalmente: bazo centro topográfico de equilibración o corazón soberano en lo más alto, pero naturalmente situado en el centro sitio desde el que controla y ordena en todas direcciones. A su vez esta capacidad de comando y armonización puede ser vista como base, como fundamento.

Cinco de cuatro más uno se convierte en *elemento* 4+1, definición que explica que planeta Tierra **di** 地 (centro de 4+1) no sea desplazada al círculo de elementos **wuxing** como tierra **tu** 土 material, porque el centro, dadas sus propiedades, no puede establecer relaciones especiales con ninguno de los 4 elementos ya que todos nacen y vuelven al centro. Para evitar confusiones hay que considerar que no son simbolismos irreales, son datos fisiológicos precisos que ayudarán a discernir patogenias que mejoran con tratamientos distintos.

Como también se llega a cinco sumando  $3 + 2$ , aquí 5 es *movimiento* o sea 3 el cielo **yang** más 2 tierra-planeta **yin**; el centro es el lugar de donde todo proviene y adonde todo regresa lo que explica que la dispersión de *cuatro* tiende a ordenarse alrededor de un centro(cinco) para que las energías giren con regularidad. El 5 que proviene de  $3+2$  expresa las relaciones de los cinco movimientos entre macro y microcosmos.

En relación con la gestación humana cinco expresa cada fase de cómo se fragua la forma desde el embrión hasta el neonato, porque el humano es agua y cuando hay conjunción de esencias y hálitos de hombre con mujer, el agua al fluir toma (cuaja) una forma.

A los tres meses lo cuajado masca pero, ¿qué masca? Los cinco sabores y ¿qué hacen los 5 sabores? Hacen los cinco órganos: el ácido gobierna el bazo, lo salado al pulmón, el agrio a los riñones, el amargo al hígado, el dulce al corazón y cuando los cinco órganos están acabados se inicia la producción de los cinco componentes internos: el bazo produce el diafragma, el pulmón, los huesos, los riñones al cerebro, el hígado a la piel, el corazón a la carne...Al quinto mes de gestación comienza el movimiento para tomar formas, al séptimo está todo completado **cheng** 成 y al décimo, nace (**sheng** 生) el nuevo ser. El cinco todo lo coloca en su lugar organizadamente, es la quintuple manifestación del uno<sup>12</sup>.

Son numerosas las series de materias agrupadas de a cinco, número que representa el centro. En Medicina la noción de centro se destaca tanto anatómica como funcionalmente: en el grupo de *cinco* órganos macizos **zang** 脏 el que está en relación directa con el cinco es el bazo administrador del

---

12 Schatz, J., Larre, C., Rochat de la Vallée. *Aperçus de Médecine Chinoise Traditionnelle*. Desclée de Brouwer. Paris 1994 : 125

hálito de la fase tierra, su dinamismo energético específico en lo orgánico y lo espiritual. Bazo energéticamente tierra, se ocupa de la *carne* y así es responsable de la forma del cuerpo, también del procesamiento (asimilación-elaboración) de los nutrientes y su transporte armónico hacia los cinco **zang** (los *cuatro* miembros) asimismo de la composición-formación de los líquidos orgánicos y su distribución. En el aspecto espiritual bazo percibe y se informa de materias que vinculará a los recuerdos, la memoria, constituyendo de esta forma la trama-tejido de los pensamientos que se ofrecen al corazón, víscera nuclear de lo sin forma, lo mental, de la relación con el Cielo<sup>13</sup>, con lo que hablando del Cinco volvemos al Uno. **Wu** cinco, el bazo en Medicina, representa el pensamiento, la reflexión.

## 2.2. DESPUÉS DEL CINCO

Completamos así el desarrollo de la serie inicial del cero y de los primeros cinco números en su aplicación a la Medicina china pero para no interrumpir la secuencia abruptamente anunciamos que a cinco *centrar* le sigue seis *conjugan* los movimientos nacidos en cinco que parten del centro para ocupar el espacio con flujos **yinyang** que animan, mantienen. Si cuatro daba estaciones y direcciones y cinco movía el conjunto, seis nos explica el **yinyang** de las tres parejas: la del cielo (noche-día) la del humano (hombre-mujer) y la de la tierra (agua-tierra) tres estamentos que en Medicina se verán como las seis parejas acopladas de los doce meridianos. Seis es la cifra del fluir hacia adentro, de entrar creando **yin** y siete lo es de la salida del **yin** creando **yang** como indica la presencia de siete orificios en el cuerpo... Ya vemos el escalonamiento y la precisa relación internumérica.

Confiamos haber ilustrado la antigua y esencial importancia e interrelación de los números en la cultura tradicional de Oriente destacando su aplicación en los fundamentos de la Medicina china.

---

13 Rochat de la Vallée,E.(2006): *La Symbolique de Nombres dans las Chne Traditionnelle..* Desclée de Brouwer Paris: 83

BIBLIOGRAFÍA

ANCOCHEA, G. TOSCANO, M. (1992): *.El Simbolismo del Número*. Ediciones Obelisco Barcelona

AROLA, R. (1996): Prólogo en AGRIPPA, ENRIQUE CORNELIO *Numerología Oculta*. Barcelona Ediciones Obelisco

FANO, A. (1983): *Les Figures de Base de la Pensée Chinoise*. Paris Guy Trédaniel

GRANET, M (1999): *La Pensée Chinoise*. Paris Albin Michel

LAO ZI. *Tao Te King*. (2003): Madrid Ediciones Siruela.

ROCHAT DE LA VALLÉE, E.(2006): *La Symbolique de Nombres dans las Chne Traditionnelle*. Paris Desclée de Brouwer

RUNES, D.D. editor *The Dictionary of Philosophy*. New York Universal Library Philosophical Library OU\_166390

SCHATZ, J. LARRE, C. ROCHAT DE LA VALLÉE, E. (1994): *Aperçus de Médecine Chinoise Traditionnelle* Paris Desclée de Brouwer

*The Shoo King or the Historical Classic*. (1846): Shangae.Hangchow Christian College.Mission Press

*Yi Jing* versión de WILHELM, RICHARD. (1977): Buenos Aires Editorial Sudamericana



---

## CAPÍTULO 25. LOS PULSOS CHINOS: LA IMAGEN Y SUS NOMBRES (1ª PARTE)

*M<sup>a</sup> Antonia Sola Rodríguez*

Universidad de Valencia. Máster de Acupuntura  
Estudios de Asia Oriental. UOC

### RESUMEN

La autora del artículo propone términos en español para los 28 ó 30 pulsos patológicos descritos en la literatura médica antigua y contemporánea. Para la propuesta analiza la etimología de los caracteres chinos, las interpretaciones modernas y, sobre todo, la imagen tradicional del pulso (características, manifestaciones, formas, ritmos...). En esta 1ª parte hace un somero resumen de los pulsos chinos y analiza seis pulsos patológicos diferentes. Los restantes quedan para futuros trabajos. Hasta la fecha no hay consenso en la nomenclatura de la medicina china en español. La empresa es ambiciosa y no está exenta de posibles errores y controversias, pero, pensando en las palabras de Antonio Machado: *“Caminante no hay camino, se hace camino al andar”*.

### 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo representa el resultado del esfuerzo por otorgar nombres apropiados en español a los principales pulsos patológicos descritos en la literatura médica china tradicional y contemporánea.

El artículo de la misma autora titulado “Confusiones, invenciones y recreaciones en la terminología de la medicina china en español”, presentado en el II Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico, ponía de manifiesto la necesidad de buscar un consenso en la nomenclatura de la medicina china en español. La propagación de ésta, fuera del entorno chino, ha necesitado de la traducción de sus términos a otros idiomas, lo que ha comportado grandes dificultades. Las diferencias en las interpretaciones y los diversos sistemas de transcripción fonética del chino han desembocado en un vocabulario anárquico sin acuerdos ni uniformidad. En ocasiones, además, los autores no son hispanohablantes y sus libros han sido traducidos al español desde el inglés, alemán o francés. En los textos donde hay muy pocos caracteres chinos, o incluso ninguno, es frecuente encontrar este tipo de confusiones que se convierten en verdaderos obstáculos para los estudiantes que están aprendiendo el particular y complejo lenguaje de la medicina china.

Para todos, pero sobre todo para quienes se dedican a la investigación y la docencia de la medicina china, donde la autora de este artículo queda

incluida, es imprescindible y fundamental tener muy claros los conceptos, sus interpretaciones-traducciones y sus transcripciones. Lo deseable es buscar términos, palabras y expresiones en español que traduzcan e interpreten directamente del chino las nociones de la medicina china. El chino da mucho de sí y es muy tentador buscar traducciones que en ocasiones poco o nada tienen que ver con el tema que se está tratando. El **contexto** es fundamental en el proceso de la interpretación. Además, es recomendable el uso de los **caracteres chinos** y el **pinyin**. De esta manera, cada lector descubrirá determinadas connotaciones, más extensas o más exiguas, dependiendo de la profundidad de sus propios conocimientos. La escritura de los caracteres chinos en los textos es de gran ayuda y despeja las posibles dudas que se plantean en la traducción. Del mismo modo, es necesario señalar cuándo se están utilizando caracteres tradicionales (entre [ ] en este trabajo) y/o simplificados.

De cada pulso se describen sus características, sus manifestaciones, sus formas, sus ritmos, es decir, se explica la imagen del pulso – *mài xiàng* 脉[脈]象. El carácter correspondiente se estudia desde un punto de vista etimológico y se exponen las traducciones modernas. Se presentan también los nombres en español, inglés y francés que diversos autores han dado a los pulsos. No se hace hincapié en la diversidad de vocablos y diferentes sistemas de transcripción fonética puesto que este tema ya se trató en trabajos anteriores de la misma autora<sup>1</sup>. Teniendo en cuenta todo ello, la investigadora elige y propone el/los nombre/s o la expresión más acorde y apropiada para cada pulso. Queda fuera de esta investigación la interpretación médica de los pulsos, técnicas de palpación, combinaciones de diversos pulsos, etc.

El objetivo no es otro que proponer una terminología en español para los vocablos de la medicina china, realizando la interpretación directa del chino y buscando las palabras acordes a los conceptos e ideas que expresan. La empresa es ambiciosa y no está exenta de posibles errores y controversias.

---

1 “Cuestiones sobre la Terminología de la Medicina China” en la Revista Argentina de Acupuntura, n° 115-noviembre/05, págs. 25-32.

“¿Nos importan los nombres chinos?” Publicado en la Revista Internacional de Acupuntura. Vo.2, Núm.2 Abril/Junio 2008. Págs. 132-138.

“Confusiones, invenciones y recreaciones en la terminología de la medicina china en español”. II Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico. Valencia. Septiembre 2008.

## 2. LOS PULSOS CHINOS

La prestigiosa revista *British Medical Journal* (Vol. 311, 18.11.95) sorprendió a sus lectores con una cita aparecida en el artículo *History, Epidemiology, and Importance of Atrial Fibrillation*<sup>2</sup> que rezaba así:

“When the pulse is irregular and tremulous and the beats occur at intervals, then the impulse of life fades; when the pulse is slender (smaller than feeble, but still perceptible, thin like a silk thread), then the impulse of life is small.”

Huang Ti Nei Ching Su Wên

Los autores del artículo atribuyen la descripción posiblemente más temprana de la fibrilación auricular al *Canon de Medicina Interna del Emperador Amarillo, Preguntas Sencillas* – Huáng Dì Nèi Jīng, Sù Wèn [黃帝內經, 素問]. Es la obra más antigua que existe sobre medicina china recopilada por diversos autores entre los siglos III al I a.n.e. En él se mencionan 20 tipos distintos de pulsos. El autor Zhang Zhong Jīng (s. III) en sus obras *Tratado sobre el frío nocivo* – Shāng Hán Lùn – y *Tratado de las prescripciones de la cámara amarilla* – Jīn Guì Yào Luè Fāng Lùng – registra 22 tipos de pulsos. *El Clásico del Pulso* – Mài Jīng – escrito por Wang Shu He (s.III), describe 24 pulsos diferentes. En 1564 se publica *Estudio del pulso de Bin Hu* – Bīn Hú Mài Xué – de Li Shi Zhen, también llamado Bīn Hú, donde explica las características de 27 pulsos, mientras que Li Zhong Zi (1637) en su *Lecturas esenciales sobre medicina* – Yī Zhōng Bì Dú – discute 28 pulsos. Actualmente, muchos textos sobre medicina china tratan 28 a 30 pulsos patológicos diferentes.

Durante más de 2.000 años los médicos chinos han confiado en el diagnóstico por el pulso para identificar patrones de desarmonía en el organismo. Los pulsos se hallan directamente vinculados a las actividades de los órganos, de la sangre y del Qi 气[氣]<sup>3</sup>. La palpación del pulso permite recoger información importante sobre el estado de salud de una persona. Proporciona datos esenciales sobre la naturaleza y localización de la enfermedad. Además, las características de los pulsos cambian en poco tiempo, por ello es interesante seguir la evolución de una enfermedad utilizando la palpación de los pulsos. Junto con la observación de la lengua, la toma del pulso constituye uno de los métodos diagnósticos y pronósticos más genuinos,

---

2 History, Epidemiology, and Importance of Atrial Fibrillation. La Fibrilación Auricular (Atrial Fibrillation) es una de las patologías más comunes, severas y persistentes del ritmo cardíaco que se puede apreciar en el pulso radial.

3 Qi 气[氣]. Energía, hálito, fuerza, soplo, gas, aire, cambio, movimiento, proceso, aliento, vida, espíritu.

emblemáticos e importantes de la medicina china que ha perdurado hasta la actualidad.

Los pulsos pueden tomarse en diversas partes del cuerpo – brazos, piernas, cuello... – como se palpan también en occidente. La palpación del pulso de las arterias radiales – en las muñecas – es la más frecuentemente utilizada. Es muy antigua y se encuentra en otros sistemas médicos tradicionales.

El facultativo toma el pulso con los dedos índice, medio y anular. Se distinguen tres localizaciones en la muñeca: *Guān* 關 (barrera) la más cercana a los dedos, *Cùn* 寸 (pulgares) en el medio y *Chī* 尺 (pie) hacia el codo. El pulso se toma en las dos muñecas por lo que hay seis emplazamientos. En realidad son doce si se tiene en cuenta que los pulsos en la superficie y en la profundidad tienen atribuciones diferentes. Cada sección del pulso tiene su correspondencia con un órgano interno (Fig. n° 1). Según las épocas y las referencias literarias, las correspondencias entre los órganos y las diferentes secciones del pulso presentan variaciones.



Figura n° 1

Para comprender las imágenes de los pulsos patológicos es imprescindible la descripción somera del pulso de una persona sana. La frecuencia normal es de 60 a 90 pulsaciones por minuto para un adulto. Antigüamente, los médicos, al carecer de relojes con segundos, calculaban la frecuencia en función del número de pulsaciones registradas durante cada una de sus respiraciones. Lo normal eran 4 ó 5 pulsaciones por cada respiración del facultativo al que se le suponía que disfrutaba de buena salud. La frecuencia del pulso de los bebés y de los niños es mayor que la de los adultos. Las mujeres tienen el pulso ligeramente más rápido y suave que los hombres. Hay que tener en cuenta factores no patológicos que pueden modificar el pulso natural de una persona, como el pulso más lento de los deportistas. El pulso debe ser regular y sereno, sin interrupciones, enlentecimientos ni aceleraciones. Tradicionalmente, se verifica que no hay pausas sobre 50 pulsaciones. Los pulsos deben percibirse

en todos los niveles: en los tres segmentos (pulgar, barrera y pie) tanto en la superficie como en la profundidad, tanto a derecha como a izquierda. La sensación no es igual en todas las partes. El movimiento del pulso se siente más en la izquierda (naturaleza *Yáng*) y la forma en la derecha (naturaleza *Yīn*). El pulso es más profundo en *Chǐ* (pie) que en *Guān* (barrera) o en *Cùn* (pulgar). Se siente más intensamente la forma del pulso en la profundidad (naturaleza *Yīn*) que en la superficie (naturaleza *Yáng*). El *Huáng Dì Nèi Jīng Sù Wèn* describe la influencia de las estaciones del año en el pulso de las personas. En primavera, el pulso es tenso; en el verano, amplio; al final del verano (quinta estación), el pulso es relajado; en el otoño es superficial y, en invierno, el pulso es profundo. Al igual que las estaciones, los climas también actúan sobre los pulsos. Independientemente de todo lo anteriormente expuesto, los pulsos de cada persona tienen características individuales que no necesariamente son patológicas. Estas peculiaridades dependen de la constitución del individuo, trayecto de la arteria, edad, sexo, temperamento, tipo de ocupación, hábitat, etc.

### 3. LA IMAGEN Y SUS NOMBRES

De la literatura médica revisada, la autora ha encontrado 30 pulsos patológicos diferentes, aparte de las combinaciones entre ellos. Cada autor ha realizado sus propias clasificaciones en base a sus experiencias y conocimientos. Se propone la siguiente organización:

- a. Profundidad/Posición: Fú 浮, Kōu 虤, Gé 革, Chén 沉 [沈], Láo 牢, Fú 伏;
- b. Dimensión/longitud: Duǎn 短, Cháng 长 [長], Hóng 洪, Xì 细 [細], Dà 大;
- c. Frecuencia: Shuò 数 [數], Jí 疾, Chí 迟 [遲], Huǎn 缓 [緩];
- d. Ritmo: Cù 促, Jié 结 [結], Dài 代;
- e. Fuerza/intensidad: Shí 实 [實], Xū 虚 [虛], Ruò 弱, Wēi 微, Sǎn 散;
- f. Textura/forma: Huá 滑, Dòng 动 [動], Sè 涩 [澀], Xián 弦, Jǐn 紧 [緊], Rú 濡, Ruǎn 软 [軟].

En este artículo se analizan los pulsos según la profundidad y posición. Quedan para trabajos posteriores el resto de ellos.

#### 3.1 PULSO FÚ 浮

La literatura china antigua tradicionalmente compara este pulso con una pieza de madera flotando en el agua. El pulso se siente tan pronto como los dedos tocan la piel, sin ejercer apenas presión. Mientras los dedos permanecen en la superficie, el pulso parece aumentar su fuerza. Conforme se

va incrementando la presión con los dedos, la fuerza del pulso va disminuyendo, de manera que cuando se presiona fuertemente desaparece la percepción del pulso. Si de forma lenta y progresiva se va disminuyendo la presión con los dedos, va apareciendo de nuevo la sensación pulsátil bajo ellos, el pulso recupera su fuerza. La clave para la discriminación del pulso flotante es que se puede sentir con una ligera presión, pero si ésta aumenta, se vuelve débil e incluso puede desaparecer antes de que los dedos lleguen a palpar el hueso. Flaws (pág. 22) lo describe de esta manera:

“Like wood floating on water, the pulse can be felt on the surface. Also like wood floating on water, when one pushes down on it and then lets go, it comes right back up to the surface”.

El carácter **Fú** 浮 está formado por diez trazos y contiene el radical n° 85 氵 (水) *shuǐ* (agua) que indica su relación con los líquidos en general. Se descompone principalmente en los dos elementos: 氵 *shuǐ*, radical y 孚 *fú*, componente fonético. A su vez 孚 *fú* está formado por 爪 *zhǎo* y 子 *zǐ*.

Se intenta averiguar el sentido más antiguo del término a partir de la formación etimológica del carácter. En este sentido, *Shuōwén* 说文, según Wenlin, muestra una forma antigua compuesta por 氵 (水) *shuǐ* (agua) y 子 *zǐ* (niño, hombre, hijo...), sin 爪 *zhǎo* (mano, garra) en la parte superior. Para Wieger (Pág. 233) esta forma antigua se refiere a un hombre que está nadando 氵. Aparece 子, y no 大 *dà* (unido a otro carácter tiene el sentido de persona adulta) o 人 *rén* (persona), porque las piernas del nadador están ocultas por el agua, como aquellas del niño que están ocultas por sus vestidos largos. Actualmente se escribe 浮, donde 爪 *zhǎo* es un componente carente de significado según el mismo autor. Dada la imagen del pulso, es razonable pensar en este sentido etimológico expresado por Wieger y Wenlin.

El Nuevo Diccionario Chino-Español *xīn hàn xī cí diǎn* 新汉西词典 (Pág. 259) presenta 7 acepciones modernas para **Fú** 浮: (1) flotar; (2) nadar; (3) en la superficie, superficial; (4) temporal, provisional; (5) ligero, frívolo, superficial; (6) vacío, insustancial, falso; (7) excesivo, excedente, sobrante. La acepción para la medicina china 中醫 [醫, 鑿] – *Fú* 脉 [脈] – se traduce como pulso superficial, que se puede sentir cuando se toma ligeramente. Si se tiene en cuenta la imagen del pulso y el contexto quedan fuera de lugar las acepciones n° 4, 5, 6 y 7.

Del mismo modo, el Diccionario Español de la Lengua China del Instituto Ricci (Págs. 310, 311) proporciona las siguientes interpretaciones: (1) flotar, sobrenadar, nadar; (2) figuradamente: flotante, inconstante, frívolo; (3) inconsistente, superficial; (4) rebosar, exceder, sobrepasar; (5) castigar a beber

4 *Shuōwén Jiězì* [說文解字]. Diccionario etimológico chino más antiguo compilado por Xǔ Shèn 許慎 (55-149 n.e.).

(por faltas cometidas en el juego de flechas). No aporta expresión alguna para la medicina china. En este caso son interesantes las acepciones n° 1 y 2 (solamente flotante).

Wieger (Pág. 731), por su parte, propone significados similares (flotar, ir a la deriva, volátil, efímero, absurdo...) y Karlgren (Pág. 49) también (ligero, frívolo, flotar, excesivo...). No obstante, en estos dos últimos textos no se menciona ninguna acepción para la medicina china.

Como se comentaba anteriormente, resulta verosímil la versión de Wieger (Pág. 233) referida al hombre que nada. Relacionadas con 浮 *fú* y relativas al agua y la flotación hay varias palabras: 浮石 *fú shí* (piedra pómez), 浮水 *fú shuǐ* (flotar, sobrenadar, nadar), 浮子 *fú zǐ* (corcho de redes de pesca, flotador de la caña de pescar) según el Diccionario Español de la Lengua China del Instituto Ricci (Págs. 310, 311). Además de 浮脉 *Fú mài* [脈], que se traduce como pulso superficial visto anteriormente.

Si se tiene en cuenta la etimología de Wieger y Wenlin, las traducciones contemporáneas acordes al contexto y la imagen tradicional del pulso, es razonable otorgarle el nombre en español de **PULSO FLOTANTE**, preferible a pulso superficial. Hay diversas clases de pulsos superficiales que no comparten las características del pulso flotante. Se podría decir que el flotante es un tipo de pulso superficial.

La tabla n° 1 muestra varios autores e instituciones y los nombres elegidos en inglés, francés y español para el pulso **Fú** 浮.

Tabla n° 1

AUTORES	Fú 浮
Marié, E.; Borsarello, J.; Kaptchuk, Ted J.	flotante
Nguyen Van Nghi; Zhen Zhiya; Vecino, J.A.	superficial
Borsarello, J.	nadar, flotar
Flaws, B.; Xie Zhufan; Wiseman, N.; Sivin, N.; Ping Cheng; Beijing University; Maciocia, G.; Townsend G. y De Donna Y.; Li Shi Zhen; Zhang Enquin; Tianjin College of Traditional Chinese Medicine; WHO.	floating (inglés)
Borsarello, J.; Chen Kai Yan	superficiel (francés)
Xie Zhufan	superficial (inglés)

### 3.2 PULSO KŌU 芤

La literatura china antigua tradicionalmente compara este pulso con el tallo hueco de una cebolleta. Es un pulso superficial que se percibe con una ligera presión de los dedos. Es suave, no vigoroso, grande pero vacío en el

centro. Se tiene la impresión que la pared de la arteria está bajo tensión, si se aumenta la presión de los dedos da la sensación de caer en un vacío. La arteria tiene una ligera dureza en la superficie pero ofrece poca resistencia interna. El pulso se percibe en los bordes, no se siente en el centro, el interior está vacío. En parte es similar al pulso flotante **Fú** 浮 porque cuando se aplica una presión desaparece rápida y completamente, volviendo a reaparecer cuando se va liberando la presión de los dedos. Se forma ante una pérdida repentina de sangre. Borsarello en su obra *Les Pouls en Médecine Chinoise* (Pág. 32) lo ilustra de esta manera:

“le centre est vide et les côtes sont pleins, comme un trou sur le pouls”

El carácter **Kōu** 虯 está formado por siete trazos y contiene el radical nº 140 艸 que indica su relación con las plantas y la hierba. Se descompone principalmente en los dos elementos: el radical 艸 (草) *cǎo* (hierba) y 孔 *kǒng*, componente fonético. A su vez 孔 *kǒng* está formado por 子 *zǐ* (niño, hombre, hijo...) y 乚 *yǐn* (curva, cubrir, ocultar) según Wieger (Pág. 34).

El componente fonético 孔 *kǒng* tiene entre otros los siguientes significados, según el Nuevo Diccionario Chino-Español (Pág. 479): agujero, abertura, orificio, ojo, pasaje, paso. Coinciden con los aportados por Wieger (Pág. 233) que, a su vez, da una explicación etimológica al carácter:

“The swallow which in China rears its broods in the fissures and holes of the chinese mud houses”.

Diferente de la etimología proporcionada por Wang Hongyuan (Pág. 26) que muestra a un niño alimentándose del pecho materno y hace referencia a 乳 *rǔ* (leche, pecho) y 爪 *zǎo* (mano). Pero establece también agujero y apertura como significados de 孔 *kǒng*.

El Nuevo Diccionario Chino-Español (Pág. 481) para **Kōu** 虯 presenta únicamente la acepción correspondiente a la medicina china *Zhōngyī*, donde *Kōumài* 虯脉 [脈] lo traduce como pulso hueco. El Dictionnaire Ricci de caractères chinois del Instituto Ricci (Pág. 960) aporta dos acepciones: (1) cebolleta: *Allium fistulosum* L. (botánica) y (2) pulso en tallo de ajo: vacío en el interior y flexible en el exterior (medicina tradicional china).

Además de la función fonética de 孔 *kǒng*, es razonable pensar en una determinada aportación semántica a **Kōu** 虯. El tallo de la *Allium fistulosum* L. (cebolleta) **Kōu** 虯 es hueco y puede parecerse a un agujero, pasaje, paso y/o abertura 孔 *kǒng*.



Tabla nº 2

AUTORES	Kōu 菔
Marié, E.; Kaptchuk, Ted J.	hueco
Nguyen Van Nghi; Borsarello, J.	dícroto
Borsarello, J.	tallo de cebolla
Flaws, B.; Wiseman, N.; Sivin, N.;	scallion-stalk (inglés)
Borsarello, J.;	dicrote (francés)
Chen Kai Yan	creux (francés)
Xie Zhufan; Ping Chen; Beijing University; Maciocia G.; Townsend G. y De Donna Y.; Li Shi Zhen; Zhang Enquin; Zhen Zhiya; Tianjin College of Traditional Chinese Medicine; WHO.	hollow (inglés)

Si se tiene en cuenta las anteriores explicaciones y la imagen tradicional del pulso, un nombre en español apropiado podría ser **PULSO HUECO**. Preferible a pulso en tallo de cebolleta, aunque éste resulte más descriptivo, pero distintas personas pueden tener diferentes lecturas al presionar un tallo de cebolleta. Es aconsejable no utilizar el término dícroto para evitar confusiones con el pulso occidental del mismo nombre.

La tabla nº 2 muestra varios autores e instituciones y los nombres elegidos en inglés, francés y español para el pulso **Kōu 菔**.

### 3.3 PULSO GÉ 革

La literatura china antigua tradicionalmente compara este pulso con la piel tirante de un tambor. Es tenso. Borsarello (*Les Pouls en Médecine Chinoise*, Pág. 35) lo explica de una forma sencilla:

“Vibre comme une peau de tambour”

Se tiene la impresión de tocar o golpear la piel de un tambor, dura en la superficie y vacía en el interior. El pulso se percibe con una presión moderada de los dedos, grande y tenso en la superficie, pero hueco y vacío en el centro ante una compresión mayor. Es superficial, sintiéndose sensación de dureza y resistencia a la presión. Si se ejerce más fuerza el pulso desaparece. La diferencia entre **Gé 革** y **Kou 菔** radica en el diferente grado de dureza de la arteria.

El carácter **Gé 革** está formado por nueve trazos y contiene el radical nº 177 革 que indica cuero crudo, cambiar, degradar. Wiegner (Pág. 256) explica la etimología del carácter **革Gé** como la imagen de la piel cruda, estirada de una oveja desollada, lista para ser curtida. La horquilla del medio es el carácter

contraído 羊 *yáng* que representa una oveja vista por detrás con los cuernos, la cabeza, las patas y la cola. Las dos líneas horizontales 二 significan que la piel está siendo estirada y trabajada por dos manos o raspadores. Wang Hongyuan (Pág. 88), por su parte, describe Gé 革 como el cuero extendido de un animal desollado donde la cabeza y la cola permanecen todavía unidos al cuero.

Sea como fuere, el Nuevo Diccionario Chino-Español (Pág. 282) tiene diversas traducciones para Gé 革: piel curtida, cuero, curtido; cambiar, transformar, reformar; despedir, expulsar, pero no dispone de acepción relacionada con la medicina china. El Diccionario Español de la Lengua China del Instituto Ricci (Págs. 502) coincide con las interpretaciones anteriores y entre otras añade: piel sin pelo, epidermis, piel del cuerpo humano, sonido del cuero, sonido del tambor. Karlgren (Pág. 142) agrega desollar y privar; explica la etimología del carácter como la representación de una piel partida y abierta, un pellejo visto desde la parte posterior con las patas aparte.

Dada la imagen del pulso es razonable dejar a un lado las acepciones que no están relacionadas con el cuero y la piel, como por ejemplo cambiar, transformar, expulsar, etc. Si se tiene en cuenta la descripción del pulso y todo lo anteriormente expuesto, un nombre en español oportuno podría ser **PULSO EN PIEL DE TAMBOR**. Xie Zhufan (On the standard nomenclature of traditional chinese medicine, Pág. 149) elige el término Tympanic (tabla n° 3) porque la interpretación actual es “como o de la naturaleza de un tambor”, ya que figuradamente describe las características del pulso. El diccionario de la RAE (Pág. 2176) tiene dos acepciones para timpánico: (1) perteneciente o relativo al tímpano del oído y (2) (med.) se dice del sonido como de tambor que producen por la percusión ciertas cavidades del cuerpo cuando están llenas de gases. La autora desaconseja el uso en español del término timpánico. Las connotaciones que describe el diccionario de la RAE pueden dar lugar a confusiones y equívocos.

Tabla n° 3

AUTORES	Gé 革
Marié, E.;	piel de tambor
Nguyen Van Nghi	separado
Kaptchuk Ted J.;	cuero
Zhang Enquin; Xie-Zhufan; Ping Chen; Beijing University; Zhen Zhiya; Tianjin College of Traditional Chinese Medicine	tympanic (inglés)
Wiseman N.; Flaws B.; WHO.	drumskin (inglés)
Townsend G. y De Donna Y.; Maciocia G.; Li Shi Zhen;	leather (inglés)
Chen Kai Yan	cuir de tambour (francés)
Borsarello, J.	peau de tambour (francés)

## 3.4 PULSO CHÉN 沉 [沈]

El pulso **Chén** 沉 [沈] es profundo. A la presión ligera es difícilmente perceptible, casi ausente, pero se vuelve más claro conforme se aumenta la opresión con los dedos, siendo con la compresión fuerte cuando se hace realmente evidente. Se dice que está situado profundamente, dando la sensación en los dedos que la arteria se ha hundido para situarse cerca del hueso. Es justamente el opuesto al pulso **Fú** 浮 (flotante). En textos antiguos se describe como “una piedra en el agua que se hunde por naturaleza”. El texto antiguo Mai Jin (Pág. 3) lo explica del siguiente modo:

“The deep pulse is a pulse impotent when felt with no pressure applied but potent when felt with pressure applied [said in another version to be absent unless heavy pressure is applied].”

El carácter **Chén** 沉 [沈] está formado por siete trazos y contiene el radical n° 85 氵 (水) *shuǐ* (agua) que indica su relación con los líquidos en general, como sucede con su opuesto **Fú** 浮 (flotante). **Chén** 沉 [沈] se descompone en 氵, 冫, 冫 y 几. Según Wenlin, el carácter viene de 氵 (水) *shuǐ* (agua) y 冫, un componente fonético que también se encuentra en 忱 *chén* (sincero), 枕 *zhěn* (almohada), etc. En estos otros caracteres 冫 se escribe diferente 尗, pero originalmente era el mismo, una 人 *rén* persona saliendo de un 冫 *jiōng* espacioso lugar. Normalmente, la parte superior de 人 *rén* asoma a través de 冫 *mí* (cubrir), pero en **Chén** 沉, la parte superior de 人 *rén* está aplanada por lo que parece 几. Wiegner (Págs. 94 y 417) y Karlgren (Pág. 103) otorgan la misma etimología que Wenlin al componente fonético 尗 *yín*, cuyo significado es desaparecer, retirar, marchar. Aún siendo la parte fonética, este componente 尗 puede darle cierto sentido a Chén 沉 al hacer referencia a desaparecer, retirar, marchar... a algo difícil de encontrar.

Para Wiegner (Pág. 730) y Karlgren (Pág. 103), **Chén** 沉 [沈] tiene las siguientes interpretaciones: hundirse, sumergirse, pesado, profundo, destruir, perecer. El Nuevo Diccionario Chino-Español (Pág. 102) a las anteriores traducciones añade: hondo, irse a pique, concentrarse, contenerse, disgustarse. Proporciona una acepción para la medicina china *Zhōngyī*: *Chénmài* 沉脉 [脈], pulso profundo que sólo se puede sentir al oprimirlo fuerte. El Diccionario Español de la Lengua China del Instituto Ricci (Pág. 52) agrega: oculto, cubierto, sombrío, desaparecer en la oscuridad, intenso, grave, inveterado, deprimente, opresor, dominar, esperar, diferir, descabezar un sueño, entregarse. Tiene una acepción para la medicina china: 沈伏 *Chénfú* traducido como pulso débil.

Tabla n° 4

AUTORES	Chén 沉 [沈]
Marié E.; Nguyen Van Nghi; Vecino J.A.; Borsarello J.; Kaptchuk Ted J.	profundo
Borsarello J.	sumergido, sombrío
Kaptchuk Ted J.	hundido
WHO; Wiseman N.; Xie-Zhufan; Sivin N.;	sunken (inglés)
Townsend G. y De Donna Y.; Maciocia G.; Li Shi Zhen;	sinking (inglés)
Flaws B.; Xie-Zhufan; Wiseman; Ping Chen; Beijing University; Maciocia G.; Li Shi Zhen; Zhang Enquin; Zhen Zhiya; Tianjin College of Traditional Chinese Medicine.	deep (inglés)
Xie-Zhufan	submerged (inglés)
Chen Kai Yan; Borsarello J.	profond (francés)

Se descartan las interpretaciones no vinculadas a profundidad, hundimiento, sumergirse, etc., como por ejemplo deprimente, opresor, entregarse, dominar...por no tener relación con el contexto. Vistas las traducciones relacionadas, la etimología del carácter y la imagen tradicional del pulso, dos nombres adecuados en español podrían ser **PULSO HUNDIDO** o **SUMERGIDO**. Se prefiere estos dos nombres a pulso profundo ya que como sucedía con su opuesto el pulso flotante **Fú** 浮, hay diversas clases de pulsos profundos. Se podría decir que el hundido o sumergido es un tipo de pulso profundo.

La tabla n° 4 muestra varios autores e instituciones y los nombres elegidos en inglés, francés y español para el pulso **Chén** 沉 [沈].

### 3.5 PULSO FÚ 伏

De los pulsos profundos, **Fú** 伏 es el más profundo de todos, incluido el pulso **Chén** 沉 [沈]. Es fino y débil, difícil de encontrar y sentir. No es obvio. Sólo se percibe con una presión muy fuerte hasta el nivel del hueso. Se siente únicamente un pequeño latido cerca del hueso radio. Se esconde en el interior. Se le compara con un hombre o un animal recostado en el suelo para pasar desapercibido o como signo de sumisión. Los textos clásicos señalan que se encuentra presionando directamente a través de los nervios y tendones hasta el hueso.

**Fú** 伏 está formado por seis trazos y posee el radical n° 9 人 *rén* (persona) que indica todo lo relativo a las personas. Se descompone en 亻 (人)

*rén* (persona) y 犬 *quǎn* (perro). Wieger (Pág. 73, 442, 304) sugiere las siguientes traducciones: agacharse, caer, yacer postrado, humillar, servir, etc. La etimología explica que el carácter deriva de 人 *rén* hombre y 犬 *quǎn* perro. Simboliza un hombre imitando a un perro o haciendo que otros lo imiten. 人 *rén* (persona) es un hombre representado por sus piernas, una persona que está de pie. El carácter 犬 *quǎn* (perro) reproduce un perro. De acuerdo con la tradición, Confucio encontró la representación muy fiel. Esto induce a creer que los perros, en los tiempos del filósofo, eran animales extraños. Karlgren (Pág. 48) ofrece la etimología de **Fú** 伏 y sus interpretaciones similares a Wieger.

El Nuevo Diccionario Chino-Español (Pág. 257) dispone de varias traducciones para **Fú** 伏: inclinarse sobre algo; tenderse boca abajo; descender; bajar; esconderse; ocultarse; someterse, admitir. Carece de acepción relacionada con la medicina china. El Diccionario Español de la Lengua China del Instituto Ricci (Pág. 305) agrega, entre otros, los siguientes resultados: prosternarse rostro en tierra, disimular, emboscada, aceptar (una sentencia), sufrir (un castigo). Hay palabras relacionadas que ejemplifican el significado de **Fú** 伏, tal que 伏莽 *Fúmǎng*, bandidos escondidos entre las matas.

La descripción del pulso indica que éste es el más profundo de todos. La etimología del carácter apunta a algo que se esconde, que se postra, que se agacha. De los nombres en español que han ofrecido diversos autores (tabla n° 5): escondido, sometido, reprimido, oculto...el término más apropiado podría ser **PULSO ESCONDIDO** u **OCULTO**, por la dificultad que existe en encontrarlo. Reprimido y sometido tienen connotaciones negativas no acordes al contexto que se está tratando.

Tabla n° 5

AUTORES	Fú 伏
Marié E.; Nguyen Van Nghi; Borsarello J.	escondido
Borsarello J.	sometido, reprimido
Kaptchuk Ted J.	oculto
Zhang Enquin; Ping Chen;	deep-sited (inglés)
Flaws B.; WHO; Wiseman; Townsend G. y De Donna Y.; Xie-Zhufan; Beijing University; Maciocia G.; Li Shi Zhen; Zhen Zhiya; Tianjin College of Traditional Chinese Medicine.	hidden (inglés)
Xie-Zhufan;	stealthy (inglés)
Maciocia G.;	lie prostrate (inglés)
Chen Kai Yan; Borsarello J.	caché (francés)

## 3.6 PULSO LÁO 牢

El pulso **Láo** 牢 es un pulso muy profundo. Presionando con los dedos de manera superficial o moderada no se siente. Hay que oprimir fuerte y profundamente para percibirlo. No obstante, a diferencia del pulso escondido u oculto **Fú** 伏, el pulso **Láo** 牢 es largo, pleno, duro, tenso, resistente a la presión, fuerte y grande. Da la impresión de estar firmemente fijado en la profundidad, no variable ni movable. Algunos autores lo consideran el opuesto al pulso **Gé** 革 en piel de tambor.

El carácter **Láo** 牢 tiene 7 trazos y posee el radical nº 93 牛 *niú* (buey) que indica la relación con el ganado bovino. Se descompone en 宀 *mián* (tejado) y 牛 *niú* (buey). Según Wieger (Pág. 55, 101, 301, 740) 宀 *mián* representa un cobertizo, una estancia. No obstante, el carácter original 夂 representa una madeja de hilo con el extremo de la misma fijada por una ligadura o un broche para mantenerla cerrada. De esta imagen parten las dos nociones: final o término y fijación. 牛 *niú* es un buey, un toro, una vaca, ganado vacuno. El carácter original representa un animal visto desde atrás, la cabeza, los cuernos, dos patas y el rabo. **Láo** 牢 es una granja, un establo donde el ganado 牛 está confinado 夂 en un lugar seguro 宀, en una cárcel o prisión. Pero también significa firme, fuerte. En la misma línea, Li Leyi (Pág. 186, 239) y Wang Hongyuan (Pág. 52, 83) ofrecen una explicación similar y por extensión significa prisión, firme o seguro.

Para *The World of Chinese* (Págs. 249, 250, 251), los recintos donde resguardar el ganado deben ser firmes, duraderos, sólidos, seguros. Por otra parte, el significado primario de 牛 *niú* (buey) denota un animal de gran tamaño con cascos y cuernos (Págs. 243, 244, 245). El *Nuevo Diccionario Chino-Español* (Pág. 498) añade las siguientes interpretaciones: seguro, resistente, durable, pero no muestra acepción alguna relacionada con la medicina china. Karlgren (Págs. 197, 208) y el *Diccionario Español de la Lengua China del Instituto Ricci* (Pág. 567) otorgan traducciones similares.

La imagen del pulso indica que está firmemente fijado en la profundidad. Es resistente, duro, tenso y fuerte. Características todas ellas observadas en la descripción de la etimología del carácter y en las interpretaciones actuales. Por todo ello, se podría elegir en español el nombre de **PULSO FIRME, FIJO o FIJADO**, por la sensación de estar adherido a la profundidad, sin movilidad. Interpretaciones más adecuadas que duradero, sólido, prisión, confinado, etc. Xie-Zhufan (tabla nº 6) opina que las interpretaciones de pulso prisión o pulso confinado no son aceptables.

Tabla nº 6

AUTORES	Láo 牢
Marié E.;	fijado
Nguyen Van Nghi;	laborioso
Borsarello J.	duro, prisionero, cautivo, sólido
Kaptchuk Ted J.	confinado, prisión
Zhang Enquin; Xie-Zhufan; Wiseman N.; Ping Chen; Beijing University; Maciocia G.; Li Shi Zhen; Zhen Zhiya; Tianjin College of Traditional; WHO.	firm (inglés)
Maciocia G.;	fastened, prision (inglés)
Townsend G. y De Donna Y.; Flaws B.; Wiseman N.;	Confined (inglés)
Chen Kai Yan	ferme, résistant (francés)
Borsarello J.	dur (francés)

(continuará)

## BIBLIOGRAFIA

- BORSARELLO, J. (1980). *Les Pouls en Médecine Chinoise*. Paris: Masson.
- BORSARELLO, J. (1989). *Acupuntura*. Barcelona: Masson, S.A.
- CHEN, K. Y VANROY, G. (1983). *Pathologie Générale et Diagnostic en Médecine Chinoise*. Paris: Maisonneuve.
- Diagnostics of Traditional Chinese Medicine* (1998). Long Zhixian (editor). Beijing: Beijing University of Traditional Chinese Medicine.
- Diccionario de la Lengua Española* (2001). Real Academia Española.
- Diccionario Español de la lengua China* (1997). Del Instituto Ricci. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Dictionnaire Ricci de caractères chinois* (1999). Paris: Association Ricci – Desclée de Brouwer.
- FLAWS, B. (2007). *The secret of Chinese Pulse Diagnosis*. Boulder, Co: Blue Poppy Press.
- Fundamentals of Acupuncture & Moxibustion* (1994). Tianjin, Tianjin College of Traditional Chinese Medicine & Goto College of Medical Arts and Sciences.
- KAPTCHUK, TED J. (1995). *Medicina China, Una trama sin tejedor*. Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo, S.L.
- KARLGRÉN, B. (1974). *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese*. New York: Dover Publications, Inc.

LI LEYI (1994). *Tracing the roots of chinese characters: 500 cases*. Beijing Language and Culture University Press.

LI SHI ZHEN (1981). *Pulse Diagnosis*. Traducido por Hoc Ku Huynh. Brookline; Massachusetts: Paradigm Publications.

LIP G. Y GARETH BEEVERS (1995): "History, Epidemiology, and Importance of Atrial Fibrillation" en *British Medical Journal*, volume 311, 18 november.

MACIOCIA, G. (2004). *Diagnosis in Chinese Medicine. A Comprehensive Guide*. ELSEVIER, Churchill Livingstone.

MARIÉ, ERIC (1998). *Compendio de Medicina China*. Madrid: Editorial EDAF, S.A.

NGUYEN VAN NGHI (1981). *Patogenia y Patología Energéticas en Medicina China. Volumen I*. Madrid. Editorial Cabal.

*Nuevo diccionario chino-español xin hàn xī cí diǎn* (2006).

PING CHEN (2004). *Diagnosis in Traditional Chinese Medicine*. Taos, New Mexico: Complementary Medicine Press.

SIVIN, N. (1987). *Traditional Medicine in Contemporary China*. Center for Chinese Studies. The University of Michigan.

SOLA, M.A. (2008). *Confusiones, invenciones y recreaciones en la terminología de la medicina china en español*. Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico. Valencia. Septiembre 2008.

*The World of Chinese Characters* (2001). Shanghai Educational Publishing House.

TOWNSEND, G. Y DE DONNA Y. (1990). *Pulses and Impulses*. Wellingborough, Northamptonshire, England: Thorsons Publishers Limited.

VECINO, J.A. (2001). *Acupuntura Tradicional China*. Zaragoza: Mira Editores, S.A.

WANG HONGYUAN (2004). *The origins of chinese characters*. Sinolingua Beijing.

WANG SHU-HE (2008). *The Pulse Classic, A translation of the Mai Jing*. Traducción de Yang Shou-zhong. Boulder, Co: Blue Poppy Press.

WENLIN SOFTWARE FOR LEARNING CHINESE. [www.wenlin.com](http://www.wenlin.com) (consultado septiembre, noviembre, diciembre 2009)

*WHO International Standard Terminologies on Traditional Medicine in the Western Pacific Region* (2007). World Health Organization.

WIEGER, S.J. (1965). *Chinese Characters. Their origin, etymology, history, classification and signification*. New York: Paragon Book Reprint Corp. y Dover Publication, Inc.

WISEMAN, N. Y FENG YE (1988). *A Practical Dictionary of Chinese Medicine*. Brookline, Massachusetts: Paradigm Publications.

WISEMAN, NIGEL (1995): *English-Chinese Chinese-English Dictionary of Chinese Medicine*. Distribuido por China International Book Trading Corporation, Beijing, China.



---

WISEMAN, NIGEL AND FENG YE (2002). *Chinese Medical Chinese, Grammar and Vocabulary*. Brookline, Massachusetts: Paradigm Publications.

XIE ZHUFAN (2003). *On the standard nomenclature of traditional chinese medicine*. Beijing: Foreign Languages Press.

ZHANG ENQUIN (Ed.). *Diagnosis of Traditional Chinese Medicine*. Publishing House of Shanghai College of Traditional Chinese Medicine. 1988.

ZHEN ZHIYA (1995). *Advanced Textbook on Traditional Chinese Medicine and Pharmacology. Vol. I*. Beijing, China: New World Press.

ZHU-FAN XIE (2002). *Classified Dictionary of Traditional Chinese Medicine*. Beijing: Foreign Languages Press.



PARTE 5

**ESTUDIOS DE GÉNERO**



---

CAPÍTULO 26. FEMENINO VIRTUAL: APROXIMACIÓN AL  
BLOGGING DE MUJERES EN CHINA

*Sara Rovira-Esteva*

*Amelia Sáiz López<sup>1</sup>*

Grupo de Investigación Inter-Asia<sup>2</sup>  
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

En China existen una gran variedad de *blogs*, diarios que narran las experiencias, gustos, sensaciones y opiniones de las personas que los mantienen. La mayoría corresponden a la categoría de personales pero, quizás porque éstos pertenecen mayoritariamente a mujeres, no han suscitado demasiado interés por parte de los estudiosos. El fenómeno del *blogging*, en tanto que una extensión de otras formas específicamente femeninas de narración del yo (como el género autobiográfico), constituye un medio ideal para experimentar y expresar la subjetividad de género a través de la escritura. En principio, el medio invita al anonimato y a la no *generización* de los *blogs* pero, puesto que las principales motivaciones de las mujeres para *bloggear* son la visibilización y la sociabilidad, es comprensible que recurran a diferentes estrategias de corporeización (*posts*, imágenes, música, películas, enlaces, comentarios ajenos, etc.) para dotar de contenido al yo individual y que, a la vez, utilicen recursos que apelan a identidades colectivas. La combinación de ambos se traduce en un mayor o menor éxito de determinados *blogs* frente a otros por el sentimiento de identificación que despiertan en sus lectores. Mediante un repaso de la bibliografía relevante sobre el tema y el análisis a una muestra representativa de *blogs*, en este trabajo nos proponemos sentar las bases para estudiar cómo se construyen y representan estas identidades desde una perspectiva diacrónica, analizando tanto los aspectos textuales como paratextuales. Con ello pretendemos demostrar que la blogosfera nos ofrece un nuevo espacio virtual para investigar lo que está sucediendo en la China de hoy en día.

---

<sup>1</sup> Autoría ordenada por estricto orden alfabético.

<sup>2</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Procesos interculturales de Asia oriental en la sociedad internacional de la información: ciudadanía, género y producción cultural”, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia del Plan Nacional de I+D+I (Ref. FFI2008-05911/FISO) (2009-2011).

## 1. COMUNICACIÓN, SOCIABILIDAD E IDENTIDAD EN LA ERA DE LA INFORMACIÓN

Desde los años noventa del siglo pasado, Internet se ha convertido en una herramienta clave para el desarrollo de la nueva cultura empresarial y de la nueva economía surgida a partir del uso de las nuevas tecnologías, facilitando la expansión y consolidación –y ¿radicalización?– del capitalismo financiero, la producción y circulación tanto de información como de contenidos científicos y culturales, dando paso a nuevas formas de sociabilidad y de comunicación (Castells, 2001).

El rápido desarrollo y distribución de los programas informáticos necesarios para el funcionamiento de Internet y la expansión y comercialización de sus múltiples aplicaciones han popularizado de su uso. El crecimiento de internautas no ha parado desde la década pasada, con una especial incidencia en los países desarrollados y en China, segunda economía mundial en la actualidad.<sup>3</sup> Los motivos señalados para explicar este fenómeno han sido, principalmente, la sencillez en su manejo junto a la variedad y diversidad de sus posibilidades entre las que se incluyen trabajar, informar, investigar, ganar dinero, crear, consumir, relacionarse, jugar, etc. (Castells, 2001; Violi, 2008). Las características de la red, en tanto canal de comunicación, han revolucionado el ámbito de los *mass-media*. Ahora, cualquier medio de comunicación que pretenda ser influyente en la vida política, social y económica de su país, zona geográfica y a escala global, ha de estar en red (*online*) pues ésta les ofrece la universalidad con un tráfico rápido y fluido de sus contenidos. De Kerckhove (1999) distingue tres condiciones principales de Internet. La equivalente a la universalización de la información la denomina *hipertextualidad*, definida como el acceso interactivo a cualquier información de cualquier lugar permitiendo el almacenamiento y entrega de contenidos a través de las páginas webs o World Wide Web.

Internet admite y fomenta una gran variedad de funciones comunicativas: las *conectoras*, es decir, las que se establecen de uno a uno, *distribuidoras*, comunicaciones de uno a muchos, y *colectoras*, de muchos a uno. Desde el punto de vista del usuario, la multifuncionalidad del canal Internet deviene en un medio comunicativo personalizable y, a diferencia de los medios audiovisuales convencionales, fomenta la participación del internauta en la elaboración del producto que consume, por lo tanto la clásica separación del rol de emisor y del rol del receptor ha quedado obsoleta en la sociedad de la información porque el canal Internet es sobre todo interactivo, exige la participación para poder funcionar y desarrollarse. La *interactividad*, segunda

---

<sup>3</sup> Para datos específicos del uso de Internet en China consúltese la página web del China Internet Network Information Center (CNNIC), <http://www.cnnic.net.cn/en/index/index.htm>.

condición de De Kerckhove, se refiere a la relación que se establece entre la mente y la máquina, relación que perfila a un espectador activado, pero no necesariamente activo, ya que gran parte de la interactividad está predeterminada por el medio y sus diseñadores.

Las extraordinarias capacidades comunicativas y sociales de la tecnosfera para fomentar la participación de los usuarios han sido otra de las razones que han hecho de esta tecnología un instrumento imprescindible en el ámbito de la política. Una de las metáforas<sup>4</sup> de Internet es la del ágora: un lugar de encuentro para la actividad política, social y de intercambio de relaciones horizontales, por lo que presidentes de gobierno, comunidades autónomas, alcaldes y demás representantes de la ciudadanía disponen de páginas web personales para contactar con sus potenciales electores, conocer sus expectativas sobre la actividad política local, regional, nacional, así como para hacer sus campañas electorales. Pero también es una invitación para la libertad de expresión a aquellos activistas disidentes a los que no les está permitido ejercer este derecho en sus respectivos países. La “tecnología de la libertad” ha devenido uno de los discursos predominantes en el ámbito sinológico occidental sobre las posibilidades de Internet para la ciudadanía china, en concreto en lo que se refiere a su utilización por los integrantes de Falungong o disidentes chinos afincados en EE.UU. Según sus defensores, los internautas residentes en China otorgan al ciberespacio la cualidad de “resistente” pues al favorecer el tráfico de información no permitida en los canales informativos controlados por el estado, altera “los intentos [gubernamentales] de silenciar las voces” (Damm, 2007: 45).

Internet y sociedad civil (entendida como el conjunto de asociaciones, organismos y entidades no gubernamentales que o bien gestionan o bien supervisan y controlan la gestión de los gobiernos) están estrechamente relacionados. Según Castells, “Internet nació en la insólita encrucijada entre la gran ciencia, la investigación militar y la cultura libertaria” (Castells, 2001), espíritu heredado de la ideología liberal europea encarnada en la figura de John Stuart Mill, según aclaración del propio autor. En este sentido, Internet se presenta como la materialización de la utopía libertaria liberal,<sup>5</sup> al concebirse como un espacio alejado de los controles o imposiciones políticas.<sup>6</sup>

La tercera condición de la red según De Kerckhove es la *conectividad*. Apela a la interacción humana que se da en la red, equivalente a la que tiene lugar en la sociedad real, es decir, la comunidad. La conectividad genera la aparición de comunidades virtuales transformando los marcos y tipos de

---

<sup>4</sup> La otra metáfora de la red es la del zoco, un espacio comercial por excelencia. En este sentido se ha señalado que Internet no aumenta el conocimiento, sino el mercado (Bernárdez, 2005).

<sup>5</sup> No confundir con la otra tradición libertaria europea, la anarquista.

<sup>6</sup> Los intentos del gobierno chino por controlar la información que circula por Internet y regular la utilización del medio, suponen un cuestionamiento de esta concepción de la red informática.

sociabilidad tradicionales en los que la corporalidad era la condición primera. Por el contrario, la sociabilidad en la red ya no requiere ni espacios públicos ni presencia corporal, con un ordenador y acceso a Internet cada persona conectada puede hacer gala de su capacidad para relacionarse.<sup>7</sup> Las nuevas formas de interacción social hicieron saltar las alarmas sobre la capacidad de este medio para producir nuevas formas de aislamiento social producto de la ruptura de los lazos comunicativos con el entorno familiar y comunitario (Castells, 2001; García Canclini, 2004). Los estudios realizados para comprender la relación entre usuarios y sociabilidad señalaban que el comportamiento de las personas en la sociedad virtual es análogo al que muestran en la vida real, pues la primera es sólo una extensión de la segunda en todas sus dimensiones y modalidades.<sup>8</sup> Sin embargo, es indudable que las nuevas tecnologías han aportado nuevos espacios para el desarrollo y reproducción de relaciones interpersonales ya iniciadas en etapas previas. Si la modernidad provocó un cambio en la manera de vivir y construir la privacidad, la posmodernidad ha consolidado el *self* como unidad social básica a lo largo y ancho del hemisferio norte e Internet ha hecho posible que el individualismo se haya instituido en parte central y generadora de las relaciones sociales contemporáneas.

Pero esta implantación más o menos generalizada de las nuevas tecnologías y su uso han tenido consecuencias. Analistas menos optimistas que Castells sugieren que la era de la información impone la fragmentación ahondando en la complejidad en que se produce la relación del sujeto social con su entorno, proceso que nos adentra en la era *ultramoderna*, caracterizada por la aparición de nuevas formas de poder basadas en la manipulación de la información caótica que circula por la red, paralela al intercambio de capitales y conocimientos científicos. En este contexto:

El desorden parece difundirse y, con él, la manipulación: con una masa increíble de información se puede esconder la información relevante, se puede resaltar aquella irrelevante, en suma, se puede evitar que la información se traduzca en comunicación y conocimiento acerca del contexto en el que se vive (Adinolfi, 2009: 142).

---

<sup>7</sup> Facebook, Twitter y aplicaciones similares constituyen el último formato exitoso de sociabilidad internauta.

<sup>8</sup> Un caso extremo del aislamiento de los usuarios de Internet lo constituye el fenómeno *hikikomori*, adolescentes japoneses que solamente practican una sociabilidad virtual y que, en cierto sentido, componen la metáfora extrema de la tecnificación de la sociedad japonesa. Para un mayor desarrollo del techno-orientalismo y derivados, consultar Lozano Méndez (2009a y 2009b).



La fragmentación y el caos informativo producen individuos desorientados conformando a su vez la desorientación social. Para actuar sobre la primera Adinolfi (2009: 145) sugiere resaltar la conciencia social apuntando “sobre las bases del yo público para influir en el yo privado”.

El fenómeno cibernético complementa la privatización del ámbito público de la sociedad real con los nuevos espacios de publicación de lo privado, superando la barrera entre público y privado de la sociedad moderna. El caso más paradigmático lo encontramos en los *blogs*, “diarios on line privados y públicos al mismo tiempo” (Violi, 2008: 40).

## 2. BLOGS Y BLOGGING. EL CASO DE CHINA

La palabra *blog* proviene de la contracción entre web y log, o lo que es lo mismo, “huella sobre la red”. Apareció en Internet en 1997 y desde entonces su número no ha dejado de crecer (Violi, 2008; Hayton, 2009). Algunos autores consideran que un es un diario *on line* cuyas entradas se leen en un orden inverso al que se escriben y puesto al día permanentemente (Herring et L.<sup>9</sup>, 2004, citado en Lopez, 2009). Según esta definición, un *blog* que no se actualice pierde parte de su esencia constitutiva, la actividad intertextual constante es consustancial de la práctica *blogging*, sin ella ni el formato ni la práctica pueden permanecer vigentes en la blogosfera.

En la blogosfera abundan los *blogs* personales, diarios que narran las experiencias, gustos, sensaciones, etc. de las personas que consignan en ellos sus escritos. Son la gran mayoría pero que no por ello han suscitado el interés de los estudiosos de este fenómeno. El tipo de *blog* que está visibilizado y goza de mayor prestigio es el que se centra en los acontecimientos sociales, políticos y económicos a escala global. Son los que generan opinión, consiguen grandes audiencias y contribuyen al debate político internacional. *Blogs*, que en definitiva, son fuente de información, ideas e historias relatables para un gran número de periodistas, sobre todo para aquellos que ejercen de corresponsales en países donde la información no es fluida, resulta inaccesible o está censurada. En este caso, sus autores se convierten en “blogeros-puente”, “(...) personas que *bloguean* sobre lo que sucede en sus países- o en el que están viviendo- para una audiencia global” (Mackinnon, 2008: 245).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Herring, S.C., I. Kouper, L.A. Scheidt and E.L. Wright (2004) ‘Women and Children Last: The Discursive Construction of Weblogs’, Into the Blogosphere: Rhetoric, Community and Culture of Weblogs, URL (consulted December 2006): [http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/women\\_and\\_children.html](http://blog.lib.umn.edu/blogosphere/women_and_children.html)

<sup>10</sup> Rafael Poch, anterior corresponsal de La Vanguardia en China, utilizó un “blog-puente” para informar sobre las revueltas del Tíbet en un momento de gran confusión informativa. Más detalles en “Detenciones masivas en Tíbet” *La Vanguardia*, 23 de marzo de 2008. La noticia resultó ser falsa y posteriormente pidió disculpas públicas por haberla dado por buena. El relato

En China existen una gran variedad de *blogs*. La mayoría, al igual que ocurre en Occidente, corresponden a la categoría de personales. En general, los más visibles, los más seguidos, son los escritos por intelectuales y empresarios pero además, es frecuente que periodistas chinos pongan en marcha sus propios *blogs* para proporcionar información o sus propios análisis, material que no pueden utilizar en los periódicos en los que trabajan. Los académicos los emplean para difundir sus investigaciones; para los profesores representan una muy eficaz herramienta para mejorar sus prestaciones docentes; las víctimas de abusos contra los derechos humanos para denunciar los delitos (los más expuestos a la censura y el castigo político); y también algunos oficiales gubernamentales para entablar relaciones más cercanas con sus conciudadanos (Mackinnon, 2008).

Los *blogs* combinan texto con imágenes y *links* a otros *blogs*, páginas web o cualquier otro medio relacionado con el contenido. Los *photoblogs* o *vlog*, son visuales; los auditivos se llaman *podcastings*. *Bloggging* es la práctica de envío y visionado de una creación que utiliza cualquiera de estos elementos o una combinación de los tres. Una práctica *interactiva y conectiva* que altera otra relación de la sociedad de consumo; por el contrario, consumir es parte central para la producción simbólica de la postmodernidad y elemento esencial de la construcción de la propia identidad. Ahora, en el ciberespacio se puede ser consumidor/productor, una identidad “híbrida” como muchas de las que surgen en interacción virtual. La variedad de *blogs*, su gran volumen y la gran actividad que generan ha llevado a afirmar que el *bloggging* “representa una nueva forma de vida” (Yu, 2007).

2005 es el año del *bloggging* en China. Las dos compañías comerciales<sup>11</sup> más importantes que operan en lengua china convocaron concursos para estimular el uso de los *blogs* entre los internautas. Es destacable, por otro lado, el éxito de producciones audiovisuales que registraron un gran número de visitas y cosecharon un éxito considerable en la red.<sup>12</sup> Sin embargo, el *bloggging* empezó en la República Popular en 2002 con la operación inicial de *blogchina.com*. Mu Zimei comenzó su diario *on line* en 2003 donde narra sus experiencias sexuales, convirtiéndose en una de las *bloggers* más visitadas de la red.

La sexualidad ha estado muy presente en la narrativa china de finales del siglo XX. Escritores y escritoras han expuesto sobre el papel distintos aspectos de la sexualidad masculina (Zhang Xianliang, Jia Pingwua, Mo Yan, por citar algunos autores de las últimas décadas) y femenina (Mian Mian, Wei Hui, Chen Rang, Li Bai, etc.) denominada “escritura del cuerpo” (Zhong,

---

de la reparación se encuentra en el artículo “El ‘vía crucis’ de una rectificación” *La Vanguardia*, 30 de marzo de 2008.

<sup>11</sup> Las patrocinadoras fueron *sina.com*, *sohu.com*, y *bokee.com*.

<sup>12</sup> Son un buen ejemplo de ello ‘A Hard Day’s Night’ y el video *on-line* titulado ‘A Bloody Case Caused by a Steamed Bun’. Más información en Yu (2007).

2006).<sup>13</sup> Si la crítica en China –integrada mayoritariamente por varones– ha valorado la sexualidad en la escritura femenina como un reclamo comercial de escaso valor literario (McDougall, 2005; Zheng, 2009) en la blogosfera se la ha atribuido cualidades políticas debido, entre otros factores, a que como forma de producción y circulación de conocimientos y contenidos, la práctica del *blogging* también representa una fuerza de resistencia o rebelión en la cultura cibermediática de la sociedad actual (Yu, 2007).

La sexualidad representa un elemento central en la identidad personal, circunscrita en el discurso de los derechos humanos, y por tanto, sociopolíticos. Explorar y conocer nuestras actitudes sobre la propia sexualidad y la ajena, nuestro comportamiento sexual y el de (los) objeto(s) de nuestro deseo, representan aspectos centrales del autoconocimiento. Algunos académicos han señalado (Honing y Hershatter, 1988; Liu, 1997) para el periodo maoísta un gran desconocimiento de la población china sobre el funcionamiento sexual tanto masculino como femenino. En esta época se fomentaba la sexualidad reproductiva de las relaciones conyugales (Evans, 1997). La nueva etapa china, incorpora a esta nación a la postmodernidad en la que el sexo (real, virtual, textual...) deviene un elemento más en las interacciones sexuales. Identidad e interacción enmarcan la sexualidad actual.

Mu Zimei ha compartido con todos sus visitantes su experiencia sexual. En tanto prácticas, *blogging* y sexo se han confundido en la escritura/lectura de los contenidos aparecidos en el diario *on-line* de la escritora. Una conjunción que ha legitimado una *blogger* femenina como activista de los derechos civiles y de las mujeres. En efecto, la red china es un espacio donde se articulan debates sobre derechos sexuales de la población y la posición del gobierno sobre los mismos. Farrer (2007) define a Mu como una “ciudadana sexual”, es decir, activista de los derechos sexuales en Internet.

El relato cibernético de las experiencias sexuales de Mu Zimei ha generado un gran debate público. Sus defensores internautas (entre los que se encuentra la socióloga Li Yinhe, valedora de los derechos de l@s homosexuales chin@s) subrayan su defensa del sexo como una cualidad inherente a la naturaleza humana. En este sentido, no se puede perseguir a ningún ser humano por su orientación ni práctica sexual. De este modo, Mu –en tanto mujer heterosexual– inspira una práctica sexual basada en el placer mutuo más allá de los sentimientos que envuelven las relaciones sentimentales de pareja. Dada la gran suspicacia del gobierno chino en relación a los temas sexuales en Internet, el *blog* de Mu Zimei ha representado para sus visitantes una forma de libertad de expresión que han defendido con entusiasmo en los *posts* que han ido conformando su *blog*. En conjunto, el *blogging* en torno a esta autora ha

---

<sup>13</sup> Para ver el trabajo y significación en el panorama cultural y social de China de estas autoras, consúltense los trabajos de Casas y Rovira-Esteva (2008), Dai Jinhua (2006 y 2007) y Sáiz López (2006).

supuesto un espacio en el que se ha redefinido la discusión en relación con la agencia sexual de las mujeres, entendida como su derecho a expresar y practicar su deseo, más allá de la ideología del amor romántico. Por todo ello, parece que Mu Zimei ha sido consciente de que su relato sexual público ha sido una táctica para la lucha social.

El caso de Mu Zimei y otras *bloggers* chinas como A Zhen, Hairong, Tiantian, Sister Furong y Hooligan Yan, (trabajadoras, integrantes de la población flotante, o urbanas de clase media) le lleva a Farrer (2007: 24) concluir que Internet permite a las mujeres marginales convertirse en agentes sexuales públicos a pesar de que también tienen que encarar los estándares morales y éticos de la elite intelectual urbana. Pero a diferencia de los *mass-media* tradicionales, donde no hay cabida para los comentarios y/o análisis heterodoxos, en la sociedad virtual cada cual tiene espacio para ejercer como sujeto de deseo, o lo que es lo mismo.

### 3. BLOGS DE MUJERES COMO NARRACIONES DEL YO: APUNTES PARA UNA INVESTIGACIÓN

La blogosfera, además de tener una dimensión política para las mujeres –como en el caso revisado anteriormente de Mu Zimei– también ofrece un medio de expresión de la identidad, un espacio para la creatividad artística y literaria más allá de las reglas y límites de la crítica.

Dentro de los estudios literarios hay bastante consenso en considerar que existen diferencias tanto de fondo como de forma entre la escritura de mujeres y de hombres. Por ejemplo, las mujeres han cultivado más un tipo de relato autobiográfico basado en experiencias personales y vitales en entornos desvinculados a la actividad pública, catalogados de informales e inofensivos (Hayton, 2009: 208), quizás porque como ya señaló Simone De Beauvoir, al exceso de corporeidad femenina de la sociedad patriarcal se le combate con la apropiación de la subjetividad (Braidotti, 2002)

Algunos autores (Violi, 2008; Lopez, 2009: 736; Attwood, 2009) ven en el fenómeno del *blogging* una extensión de otras formas femeninas de narración de la experiencia personal. En palabras de Violi (2008: 51):

(...) los blogs parece que se sitúan en una línea de continuidad con formas específicamente femeninas de narración del yo, repropiciando una escritura diarista a menudo sentida como un espacio de autonomía, lugar privilegiado de la autorepresentación, capaz de dar voz a esa componente personal de la experiencia desde siempre invisible y cancelada de la historia escrita masculina.

De hecho, una de las cosas que, según Nardi et al. (2004: 42,<sup>14</sup> citados en Lopez, 2009: 735), diferencia los *blogs* de otros tipos de escritura en Internet es que los *blogs* están fuertemente marcados por la personalidad, pasiones y puntos de vista de sus autores. Violi (2008: 43-4) asegura que no se lee un *blog* sino el *blog* de un cierto *blogger*. Y añade que:

(...) más que los contenidos expresados, cuenta la figura del anunciador, su autoridad, popularidad, reputación. Recordemos que el *blog*, a diferencia de otros ámbitos virtuales, como el chat o los MUD, es siempre el *blog* de alguien, es una forma personalizada y fuertemente centrada en la identidad del escritor, quien es a todos los efectos el verdadero autor, la verdadera autora.

En definitiva, parece que existe un consenso en ver en el *blog* un medio adecuado para la subjetividad femenina y una continuidad en este estilo ya ejecutado en el género autobiográfico. Los *blogs* se abastecen de *posts* normalmente cortos que no tienen por qué estar relacionados ni temática ni cronológicamente entre ellos. La polifonía, característica de los relatos biográficos femeninos (Ming Chen, 2002) se materializa en el *blog*, al menos teóricamente, por estar continuamente atravesado por otras voces, sea por los enlaces que lo conectan a otros sitios, sea por los comentarios que cada lector puede insertar (Violi, 2008: 42).

Por otra parte, el *blog* está en continua elaboración. Un *blog* que no consiste en una continua construcción de la identidad del *blogger*, cuyos contenidos no se actualizan a menudo y en el que no existe ninguna interacción permanente con los lectores no es un *blog*. En definitiva, “el *blog* es por definición “un hacerse” que no alcanza nunca su fase terminal, sino permanece siempre suspendido en un estado continuativo que coincide con la propia enunciación en acto” (Violi, 2008: 45). Una característica que faculta al *blog* como un *work in progress* (Kegan, 1980: 179) para la construcción y experimentación de identidades.

La conexión existente entre los *blogs* y otras formas de escritura femenina y la importancia de ambos en la construcción y proyección de la identidad de género, nos permite estudiar este fenómeno y su relación con la literatura, a través del seguimiento de *blogs* de mujeres chinas (algunas de ellas escritoras) a lo largo del tiempo para analizar cómo son y cómo evolucionan sus narraciones del yo. Lopez (2009: 736-736) lo expresa así:<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Nardi, B.A., D.J. Schiano, M. Gumbrecht y L. Swartz (2004): “Why We Blog”, *Communications of the ACM*, 47(12), 41-6.

<sup>15</sup> Las palabras de Lopez nos sirven de punto de partida para un *trabajo in progress* – de acuerdo con la naturaleza de los *blogs*- que presentamos en este artículo.

This connection between blogs and other forms of women's writing cements the necessity of examining the contributions of women to the blogosphere, as their exclusion must be noted and remedied. Also, it is important to continue to ask how this exclusion manifests itself in unexpected ways, as it is critical to assess the ways that women express themselves and make their voices heard. If the Internet provides both a forum for the broadcasting of women's voices and the community to support that voice, then we should be paying much more attention to the work that is happening on these websites

Según Lopez (2009: 738), uno de los modos más fáciles de visualizar la fragmentación de la identidad representada en los *blogs* es a través de las etiquetas asociadas a cada *post*, de cuyo análisis se pueden establecer cuáles son los temas más recurrentes en la blogosfera femenina china y si de algún modo pueden constituir un identificador de género.

También es necesario ahondar en las motivaciones de las mujeres para *bloggear* y mantener (o no) su *blog*.<sup>16</sup> Violi (2008: 51), por una parte, afirma que es “el deseo de tomar la palabra, de salir del silencio y del olvido, de mantener y transmitir una memoria”, lo que mueve a las mujeres a convertirse en *bloggers* y, por otra, “que existe una necesidad y un deseo de relaciones, una tensión que lleva a la construcción de un tejido social, de una comunidad virtual que constituyen los pocos lectores habituales”. Visibilización y sociabilidad parecen ser razones poderosas para el salto a la autoría cibernética.

En la blogosfera la interactividad humana se desarrolla desde la no presencialidad. La virtualidad propia de la red obliga a la búsqueda y materialización de nuevas formas de presentación de la identidad y con ellas de las relaciones sociales, activando diferentes estrategias de corporeización. Para Violi (Violi, 2008: 54), los *blogs* son los cuerpos de los *bloggers*, un recurso de significación para salir del anonimato y de proporcionar una cara y un cuerpo a las identidades virtuales<sup>17</sup>. Los recursos son muchos y muy variados pero el uso que de ellos hacen las *bloggers* es también muy distinto: además de los *posts*,

---

<sup>16</sup> Hemos observado que existen casos en los que una determinada escritora dispone de su *blog* pero no *bloggea*, aunque otros insertan sus mensajes en él. El *blogging* es en principio una actividad dinámica e interactiva. Habría que analizar cuáles son las razones por las que determinadas personas deciden poner en marcha su *blog* sin actualizarlo.

<sup>17</sup> El arte ciberfeminista explora la resignificación de la identidad corporal en la nueva realidad virtual: “El espacio cibernético es expresado como una criatura de perfil femenino. La Matriz es el lugar origen, el lugar de creación de la máquina. Un territorio definido como fuerza subversiva, como criatura salvaje que se multiplica y diversifica por todo el sistema, invadiéndolo todo. Y en sus trabajos hacen evidente esta feminización del no-cuerpo digital proponiendo una utilización cruda, carnal y expresiva del cuerpo” (Martínez Collado, 2002).

encontramos imágenes, música, películas, links a otros *blogs* y a otros sitios, comentarios recibidos en el propio *blog*, etc. En este sentido, excepto en el caso de personajes públicos ya conocidos por la mayoría de los internautas, la inclusión de fotos personales es un modo de salir del anonimato y de proporcionar una cara y un cuerpo a dichas identidades.

El éxito del *blog* (medido por el número de visitas, comentarios y *bloggers* que lo enlazan con el suyo) nos remite a la circulación del producto, aspecto reseñable en los estudios académicos sobre el consumo cultural. En principio el medio invita al anonimato y a la no *generización* de los *blogs*. Por consiguiente, los *bloggers* buscan diferentes estrategias para dar cuerpo al contenido, para vestirlo y presentar una determinada imagen que, en definitiva, es la imagen que nos hacemos de la identidad del *blogger*. Sin embargo todos los individuos son diferentes y buscan modos de diferenciarse de los demás, pero a la vez usan recursos que remiten a identidades más colectivas. De hecho, parece que existen mecanismos de identificación que provocan que determinadas lectoras visiten regularmente determinados *blogs* (Karlson, 2007). En este sentido, tan interesante es ver cómo se expresa la subjetividad en la escritura en tanto que expresión de la identidad individual, como los elementos que pueden situarla en un nivel superior de identidad colectiva.

A pesar de que “(...) los blogs de las mujeres siguen siendo mucho menos conocidos y citados” (Violi, 2008: 47), siempre encontramos excepciones que son dignas de mención. La directora de cine y actriz china Xu Jinglei puso en marcha su *blog* en 2006. En poco más de 100 días de funcionamiento había recibido más de 10.000.000 de visitas, lo que le valió el premio al *blog* más visitado de 2006 (figura 1) y su publicación en forma de libro.<sup>18</sup> En 2008 su *blog* había recibido ya más de 200.000.000 visitas y a fecha de hoy (a principios de 2010) había llegado a las 266.756.266.



Fig. 1

<sup>18</sup> Xu, J. (徐静蕾) (2006): *Lao Xu de boke* (老徐的博客) [El blog de Lao Xu]. Beijing, China Citic Press.

Después de revisar los trabajos realizados por las estudiosas nos encontramos con que la blogosfera se ha convertido en un espacio de creación literaria más allá de los convencionales de las industrias culturales, y fuera de los parámetros de los circuitos oficiales de la crítica. En este nuevo contexto virtual, el éxito se mide por el número de visitas, comentarios o sindicación, pudiéndose materializarse eventualmente en la publicación de un libro. Hay *bloggers* chinas que reúnen todas estas condiciones, lo cual nos plantea la necesidad de analizar su éxito también en términos de la relación construcción / identificación con una identidad de género. En este sentido, los *blogs* nos ofrecen un material de estudio privilegiado del fenómeno de la identidad femenina china en la sociedad de la información.

## BIBLIOGRAFIA

ADINOLFI, G. (2009): “Conocimiento y virtualidad en la sociedad de la ultramodernidad”, *Papers*, 91, 129-152.

ATTWOOD, F. (2009): “Intimate adventures. Sex blogs, sex ‘blooks’ and women’s sexual narration”, *European Journal of Cultural Studies*, 12(1), 5-20.

BERNÁRDEZ, A. (2005): “Humor y ciberfeminismo: ¿qué hay de original?” *Dossiers Feministas*, 8, 47-60

BRAIDOTTI, R. (2002): “Un ciberfeminismo diferente”, *Debats*, 76.

CASAS, H. Y S. ROVIRA-ESTEVA, (2008): “Claves para interpretar las obras de las “escritoras guapas” chinas: una aproximación socio-económica y lingüístico-literaria”, *Trans. Revista de traductología*, 12, 211-230.

CASTELLS, M. (2001): *La galaxia Internet. Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*. Barcelona, Plaza & Janés.

DAI J. (2006): “Clases y relaciones de género en el discurso dominante en China” en *El milagro chino visto desde el interior. Punto de vista de autores chinos*. Madrid, Editorial Popular, 169-185.

DAI J. (2007): “Coordenadas de la mujer en China.” *Anuario Asia-Pacífico*, 2006, 465-468.

DAMM, J. (2007): “The Internet and the fragmentation of Chinese society” *Critical Asian Studies*, 39(2), 273-294.

DE KERCKHOVE, D. (1999): *Inteligencias en conexión. Hacia una sociedad de la web*. Barcelona, Gedisa.

EVANS, H. (1997): *Women and Sexuality in China. Dominant Discourse of Female Sexuality and Gender Since 1949*. Cambridge, Polity Press.

FARRER, J. (2007): “China’s Women Sex Bloggers and Dialogic Sexual Politics on the Chinese Internet”, *Journal of Current Chinese Affairs*, 4, 1-36.

GARCÍA CANCLINI, N. (2004): *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Barcelona, Gedisa.



HAYTON, K. (2009): “New expressions of the self: autobiographical opportunities on the Internet”, *Journal of Media Practice*, 10(2-3), 199-213.

HONING, E. Y G. HERSHATTER (1988): *Personal Voices. Chinese Women in the 1980's*. Stanford, Stanford University Press.

KARLSSON, L. (2007): “Desperately seeking sameness. The processes and pleasures of identification in women’s diary blog reading”, *Feminist Media Studies*, 7(2), 137-153.

KEGAN G. J. (1980): “On Female Identity and Writing by Women” en Abel E. (ed.): *Writing and Sexual Difference*. Brighton: The Harvester Press.

LIU D. (1997): *Sexual Behavior in Modern China*. New York, Continuum.

LOPEZ, L. K. (2009): “The radical act of ‘mommy blogging’: redefining motherhood through the blogosphere”, *New media & society*, 11(5), 729-747.

LOZANO MÉNDEZ, A. (2009A): “Genealogía del Tecno-orientalismo”, *Inter-Asia Papers*, 7. Bellaterra, Institut d’Estudis Internacionals i Interculturals, Universitat Autònoma de Barcelona.

LOZANO MÉNDEZ, A. (2009B): “Corrientes contemporáneas y diversificación del tecno-orientalismo”, *Inter-Asia Papers*, 8. Bellaterra, Institut d’Estudis Internacionals i Interculturals, Universitat Autònoma de Barcelona.

MCDUGALL, B. S. (2005): “Discourse on Privacy bay Women Writers in Late Twentieth-Century China”, *China Information*, 19(1), 97-119.

MACKINNON, R. (2008): “Blogs and China correspondence: lessons about global information flows”, *Chinese Journal of Communication*, 1(2), 242-257.

MARTINEZ COLLADO, A. (2002): “Subjetividad y tecnología en el arte contemporáneo hecho por mujeres”, *Debats*, 76.

MING CHEN, J. Z. (2002): “Women’s Autobiography as counter-discourse: the Cases of Dorothy Livesay and Yu Loujin”, *Critical Studies: a Journal of Critical Theory*, 18, 33-43.

SÁIZ LÓPEZ, A. (2006): “La modernidad y las mujeres chinas” en Beltrán Antolín J. (ed.): *Perspectivas chinas*. Barcelona Edicions Bellaterra, 205-223.

VIOLI, P. (2008): “Espacio público y espacio privado en la era de Internet. El caso de los blogs”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 13, 39-59.

YU, H. (2007): “Blogging Everyday Life in Chinese Internet Culture”, *Asian Studies Review*, 31, 423-433.

ZHENG D. (2009): “From Utopian to Imagined Community: Trend’s of Women’s Collective Action Reflected from Tanbi phenomenon”. Comunicación presentada en The International Conference on Gender and Social Transformation: Global, Transnational and Local Realities and Perspectives. 17-19 de Julio, 2009. Beijing (República Popular de China).

ZHONG, X. (2006): “Who Is a Feminist? Understanding the Ambivalence towards Shanghai Baby, ‘Body Writing’ and Feminism in Post-Women’s Liberation China”, *Gender & History*, 18(3), 635-660.



PARTE 6

**HISTORIA**



## CAPÍTULO 27. NOTAS PARA UNA HISTORIA DE LA ARQUEOLOGÍA EN JAPÓN:

DE LAS TRADICIONES PREMODERNAS A LA DÉCADA DE 1940

*Rafael Abad de los Santos*  
Universidad de Hokkaidô

### RESUMEN

En esta ponencia, tras presentar las características básicas de las tradiciones anticuarias del período Edo, el autor expone las principales líneas de desarrollo de la arqueología japonesa, a través de sus figuras más representativas, en el período comprendido entre las décadas de 1870 y 1940. En concreto se analizan las trayectorias de Tsuboi Shôgorô (fundador de la Sociedad Antropológica de Tôkyô), Torii Ryûzô (pionero de la investigación arqueológica en el Asia Oriental), Hamada Kôroku (introdutor del método moderno), Yamanouchi Sugao (principal impulsor de la arqueología del período Jômon) y Morimoto Rokuji (personaje clave en el establecimiento del concepto de ‘período Yayoi’).

### INTRODUCCIÓN

A pesar del relativo incremento de publicaciones en lenguas occidentales en las últimas dos décadas<sup>1</sup>, la arqueología japonesa continúa careciendo en la actualidad de una proyección internacional acorde a la cualidad, así como al volumen, de la información científica producida por los arqueólogos japoneses. El desconocimiento que afecta a esta disciplina en Occidente, sin embargo, es todavía más profundo si hacemos referencia al propio proceso de desarrollo histórico de la investigación arqueológica en Japón, proceso que hunde sus raíces, en primer lugar, en un conjunto de tradiciones intelectuales premodernas definibles como ‘anticuismo’, y en segundo lugar, en la introducción de la arqueología occidental dentro del contexto de apertura y modernización de Japón en la segunda mitad del siglo XIX. Hay que destacar, sin embargo, que el proceso de establecimiento y

---

<sup>1</sup> Barnes, G. L. (1993): *China, Korea and Japan. The Rise of Civilization in East Asia*; Imamura, K. (1996): *Prehistoric Japan. New Perspectives on Insular East Asia*; Farris, W. (1998): *Sacred Texts and Buried Treasures. Issues in the Historical Archaeology of Ancient Japan*; Naumann, N. (2000): *Japanese Prehistory. The Material and Spiritual Culture of the Jomon Period*; Mizoguchi, K. (2002): *An Archaeological History of Japan. 30000 B.C. to A.D. 700*; Habu, J. (2004): *Ancient Jomon of Japan*; Kobayashi, T. (2005): *Jomon Reflections. Forager Life and Culture in the Prehistoric Japanese Archipelago*; etc.

sistematización de la arqueología japonesa como ciencia moderna no se limitó, en ningún caso, a la mera aplicación imitativa de conceptos y técnicas originados en Europa y América. Aunque es incuestionable que la arqueología occidental proporcionó los primeros métodos y modelos necesarios para la reconstrucción y comprensión del pasado no escrito, los arqueólogos japoneses, inmersos en un marco sociopolítico especial, habrían de alumbrar en un corto espacio de tiempo una visión propia y particular del mundo prehistórico.

En esta ponencia mostraré cuales han sido las principales líneas de desarrollo histórico de la arqueología japonesa entre las décadas de 1870 y 1940, a través de algunas de sus figuras más representativas, haciendo énfasis en el aspecto organizativo así como en la creación de ideas y conceptos referentes al pasado prehistórico. La evolución de la investigación arqueológica en Japón desde la posguerra hasta la actualidad será objeto de análisis en un artículo posterior.

## 1. TRADICIONES PREMODERNAS

Las referencias más antiguas hacia restos arqueológicos en Japón se remontan a los períodos Nara (646-794) y Heian (794-1185). Por ejemplo, en el *Hitachi no kuni no Fudoki*, descripción geográfica de la región de Hitachi compilada en el año 721, se recoge la leyenda de la colina de Ôgushi, según la cual las conchas y otros restos de moluscos hallados en el lugar, fueron depositados por una raza de gigantes que habitó Ôgushi en tiempos inmemoriales. En la actualidad, se considera que esta leyenda hace referencia al conchero de Ôgushi, situado en la prefectura de Ibaraki, y formado en la fase anterior del período Jômon entre hace 6 y 5 mil años. De este modo, referencias a entidades de carácter mítico o sobrenatural parecen haber dominado durante un largo período de tiempo las interpretaciones relacionadas con artefactos y yacimientos prehistóricos descubiertos en Japón.

Los primeros intentos por explicar la existencia de estos restos arqueológicos desde un punto de vista racional se producen durante el período Edo (1603-1867), al amparo de la estabilidad política y económica bajo el shogunato Tokugawa. Por ejemplo, en el año 1630, el erudito Kojima Fukyû explica en su obra *Tenchi Wakumon Chin* que los objetos de piedra hallados tras intensas lluvias y tormentas eran el resultado del impacto de relámpagos contra el suelo (en realidad, puntas de flecha y hachas prehistóricas enterradas durante miles de años, que afloraban a la superficie gracias a la acción erosiva de las aguas). Curiosamente, explicaciones de esta índole también pueden observarse en el movimiento anticuario europeo del mismo período, por ejemplo, en el pensamiento del naturalista italiano Ulisse Aldrovandi (1522-1605).

Sin embargo, fue Arai Hakuseki (1656-1725) el primer intelectual japonés que comprendió de un modo claro el origen artificial de los útiles líticos. Arai, filósofo de la escuela neoconfuciana y consejero del gobierno Tokugawa, en una célebre misiva<sup>2</sup> dirigida al erudito Sakuma Dôgan en el año 1725, tras rechazar causas de carácter natural, afirmó que las puntas de flecha eran reliquias de los *shukushin*, también llamados *mishibase*, un pueblo de identidad incierta citado en el *Nihon Shoki*. Algunos autores (Hoffman 1974:187) han señalado que la difusión del pensamiento occidental a través del puerto comercial de Dejima pudo estimular el interés anticuario en Japón, pero resulta difícil determinar en qué grado penetraron ideas referentes a artefactos arqueológicos, y es más que probable que Arai llegase a tales conclusiones a través de un razonamiento independiente. En cualquier caso, aunque la teoría *shukushin* fue completamente descartada a fines del siglo XIX, la idea de que los útiles líticos eran objetos de fabricación humana constituye un hito en la historia del pensamiento arqueológico en Japón.

Desde un punto de vista organizativo, el interés hacia los restos prehistóricos fue adquiriendo formas más sólidas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, gracias al nacimiento de algunas sociedades anticuarias. Entre éstas, tuvo un papel destacado el Rôsekisha, un grupo de coleccionistas de rocas, fósiles y objetos de carácter diverso, liderado por Kiuchi Sekitei (1724-1808), y que llegó a contar con varios cientos de miembros distribuidos por todo Japón. Otra sociedad vinculada con el coleccionismo de artefactos arqueológicos fue la denominada Tankikai, centro de reunión de diletantes, literatos y funcionarios en Edo. Estas sociedades evidencian la materialización de un amplio interés hacia los objetos prehistóricos, aunque es necesario señalar que para la mayoría de sus miembros, el artefacto arqueológico tenía valor esencialmente como objeto singular o extraño, y no como fuente de información para conocer el pasado.

## 2. INTRODUCCIÓN DE LA ARQUEOLOGÍA OCCIDENTAL

Entre fines del período Edo y principios del período Meiji, algunos eruditos japoneses como Kanda Takahira (1830-1898) y Negishi Takeka (1839-1902) parecen haber llegado a comprender el valor del estudio de los restos arqueológicos como forma de reconstrucción del pasado. Sin embargo, el establecimiento de la ciencia arqueológica en Japón, tal como era entendida y practicada en Occidente en el siglo XIX, fue resultado de la llegada de expertos técnicos y científicos -los célebres *oyatoi gaikokujin*- así como de personal

<sup>2</sup> El contenido de la carta está reproducido íntegramente en Saitô 1977:26.

diplomático desde Europa y Norteamérica, en el marco del proceso de modernización iniciado con la Restauración Meiji.

Entre estos occidentales, es necesario mencionar al inglés William Gowland (1842-1922), químico que ocupó el cargo de consejero-jefe de la Casa de la Moneda en Ôsaka entre 1872 y 1888; al también inglés John Milne (1850-1922), profesor de mineralogía y geología en la Universidad de Tôkyô entre 1876 y 1894, y fundador de la Sociedad Sismológica de Japón en 1880; al alemán Heinrich von Siebold (1852-1908), funcionario de la embajada del imperio austro-húngaro entre 1874 y 1893; y al estadounidense Edward Sylvester Morse (1838-1925), profesor de zoología de la Universidad de Tôkyô entre 1877 y 1879, e introductor del evolucionismo darwinista en Japón.



Edward Sylvester Morse

La influencia ejercida por estos occidentales no fue, en cualquier caso, uniforme. Por ejemplo, Morse es acreditado tradicionalmente como el padre de la arqueología moderna en Japón, debido a su excavación del conchero de Ômori en Tôkyô (1877) -la primera excavación de un yacimiento realizada según principios científicos-. La subsiguiente publicación (1879) de un minucioso informe en inglés y en japonés<sup>3</sup>, en donde se analizaban los restos hallados, supuso la primera confirmación oficial de la existencia de una cultura de la Edad de Piedra en Japón. Asimismo, Heinrich von Siebold es conocido por ser el autor de *Kôko Setsuryaku*, una de las primeras obras de introducción a la arqueología europea en lengua japonesa. La actividad arqueológica de Milne, especialmente su datación del conchero de Ômori, tuvo una gran repercusión entre los arqueólogos japoneses a partir de la década de 1880, aunque sus tesis, redactadas únicamente en inglés, sólo fueron conocidas en detalle por una minoría. Finalmente, los estudios de Gowland, centrados en los kofun (túmulos con cámaras funerarias megalíticas construidos entre los siglos III y VII), fueron publicados por primera vez tras su regreso a Gran Bretaña, y no llegaron a ser difundidos en Japón<sup>4</sup>.

Ikawa-Smith (1982:299) ha señalado que el impacto causado por estos expertos occidentales en la sociedad japonesa no fue inmediatamente visible.

<sup>3</sup> En este informe, Morse utilizó la expresión 'cord marked pottery' para referirse a la cerámica hallada en Ômori, expresión que daría origen posteriormente al término japonés *jômon doki*.

<sup>4</sup> El arqueólogo Hamada Kôsaku presentó las investigaciones de Gowland en Japón en la década de 1910, aunque la primera traducción completa de las tesis de Gowland al japonés no fue publicada hasta el año 1981.



Por ejemplo, entre los alumnos de Morse que participaron en la excavación del conchero de Ômori, ninguno de ellos decidió profundizar posteriormente en el terreno de la investigación arqueológica, e incluso Sasaki Chûjirô e Iijima Isao, sus discípulos más cercanos, célebres por haber excavado el conchero de Okadaira (prefectura de Ibaraki) en 1879 -la primera excavación moderna realizada exclusivamente por japoneses-, dirigieron su interés científico exclusivamente hacia la biología a partir de la década de 1880.

Es evidente que en el proceso de introducción de la ciencia occidental en Japón fueron primadas aquellas disciplinas que podían aportar resultados concretos -esto es, resultados materiales-, y como consecuencia, la arqueología no llegó a ser implementada en los planes de estudio del incipiente marco universitario en Japón en la década de 1870. Así mismo, el hecho de que estos expertos occidentales no fuesen arqueólogos *sensu stricto* puede haber limitado el impacto social de sus investigaciones arqueológicas. No obstante, como este autor ha argumentado recientemente (Abad 2008), es un hecho indiscutible que la difusión de conceptos y métodos de la arqueología occidental llevada especialmente a cabo por Morse y Siebold tuvo un eco inmediato en algunos círculos intelectuales. Por ejemplo, la evolución tecnológica descrita por los sistemas de periodización europeos (el sistema de las tres edades -Piedra, Bronce y Hierro- de Christian Jürgensen Thomsen, y la división de cuatro edades -Paleolítico, Neolítico, Bronce y Hierro- de John Lubbock), así como la posible aplicación de estos sistemas a la historia antigua de Japón, fueron temas ampliamente debatidos a fines de la década de 1870 por eruditos como Matsumori Taneyasu (1825-1892) y Kurokawa Mayori (1829-1906). En definitiva, puede afirmarse que la introducción de la arqueología occidental en Japón no tuvo como punto de partida el conjunto de tradiciones anticuarías del período Edo, sino que fue básicamente una consecuencia no imprevista del proceso de modernización de Japón.

### 3. ARQUEOLOGÍA EN EL PERIODO MEIJI: TSUBOI SHÔGORÔ

En un sentido estricto, el verdadero iniciador de los estudios arqueológicos modernos en Japón es Tsuboi Shôgorô (1863-1913). Hijo de Tsuboi Shinryô, un médico al servicio del gobierno Tokugawa, Tsuboi fundó en 1884 junto a un grupo de estudiantes universitarios la Sociedad Antropológica de Tôkyô (embrión de la actual Sociedad Antropológica de Japón), y tras licenciarse en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Tôkyô (renombrada como Universidad Imperial en 1886), estudió antropología y arqueología en Francia e Inglaterra entre 1889 y 1892. A su vuelta a Japón, fue nombrado profesor, y a fines de 1892 estableció el Departamento de



**Tsuboi Shôgorô**

Antropología en la Universidad de Tôkyô, en donde también impartió clases de arqueología.

Hasta su fallecimiento en 1913, la personalidad de Tsuboi marca estrechamente el carácter de la investigación arqueológica en Japón. Se dice que durante su estancia en Inglaterra, Tsuboi asistió únicamente dos veces a las clases del célebre antropólogo Edward Tylor, pasando la mayor parte del tiempo visitando museos y estudiando de forma autodidacta (Terada 1975:72). Asimismo, en su madurez, Tsuboi enfatizó el hecho de que no había sido estudiante de Morse (aun cuando algunos documentos demuestran que mantuvo contactos personales) y que la antropología moderna en Japón había sido establecida exclusivamente por japoneses. Este

distanciamiento hacia los científicos occidentales parece estar motivado por el deseo de establecer una ciencia nacional en donde los japoneses no fuesen un mero objeto de estudio de Occidente. Como resultado, el enfoque adoptado por Tsuboi puede ser calificado como ‘moderno’, aunque ello no implica necesariamente la adopción indiscriminada de categorías y sistemas occidentales.

El principal tema de debate arqueológico en las tres décadas comprendidas entre la fundación de la Sociedad Antropológica y el fallecimiento de Tsuboi, fue la identidad de los habitantes de la Edad de Piedra de Japón, polémica inicialmente desatada por Morse, Milne y Siebold. En este debate, Tsuboi propuso la llamada ‘teoría *koropokkuru*’, según la cual los *koropokkuru*<sup>5</sup> -un pueblo de pigmeos mencionado en las tradiciones orales del pueblo ainu- fueron los autores materiales de los concheros, útiles de piedra y cerámicas primitivas hallados por todo el archipiélago japonés. Frente a Tsuboi, Koganei Yoshikiyo (1858-1944), un anatomista entrenado en Alemania y profesor de medicina de la Universidad de Tôkyô, mantuvo que los yacimientos y artefactos de la Edad de Piedra eran obra del pueblo ainu. Mientras que la teoría de Tsuboi hacía énfasis en la interpretación de restos arqueológicos y el uso de analogías etnográficas, la teoría de Koganei estaba basada principalmente en datos antropométricos (Ikawa-Smith 2001:737). Sin embargo, es importante destacar que tanto Tsuboi como Koganei aceptaban como premisa indiscutible que los yacimientos y artefactos de la Edad de Piedra no eran, en ningún caso, obra de los japoneses. En realidad, como

<sup>5</sup> Palabra de origen ainu, interpretada generalmente como ‘persona bajo la hoja del fuki (*Petasites japonicus*)’.

señala Teshigawara (1994a:46-47), las teorías *koropokkuru* y ainu muestran numerosos puntos en común, y ambas están formuladas teniendo como punto de partida la existencia de un supuesto primitivo pueblo indígena que habitó el archipiélago japonés, y que posteriormente fue ‘sustituido’ por los japoneses. Esta forma de pensamiento ha sido denominada por la historiografía reciente como el ‘paradigma del reemplazo racial’ (Sakano 2005:76-82).

Bajo el liderazgo de Tsuboi, y con esta polémica de trasfondo, las investigaciones sobre la Edad de Piedra alcanzaron un notable desarrollo en el período Meiji. Por ejemplo, en la edición completa de *Nihon Kôkogaku* (1902), el primer compendio de prehistoria japonesa escrito por el arqueólogo Yagi Shôzaburô, ya aparecen registrados 3460 yacimientos de la Edad de Piedra<sup>6</sup>. Este impulso, sin embargo, no afectó por igual las investigaciones de los kofun, túmulos de dimensiones colosales atribuidos tradicionalmente al linaje imperial y, por tanto, sometidos a una severa legislación que dificultaba su estudio. Aun así, la necesidad de promover el estudio de los kofun, así como restos arqueológicos pertenecientes a períodos posteriores, daría origen en 1895 al establecimiento de la Sociedad Arqueológica de Japón. En la creación de esta Sociedad tuvieron un papel principal personajes como Miyake Yonekichi, historiador y miembro del Museo Imperial (actual Museo Nacional de Tôkyô), aunque parece que el propio Tsuboi también estuvo involucrado directamente (Saitô 1974:121).

#### 4. ARQUEOLOGÍA JAPONESA EN ASIA: TORII RYÛZÔ

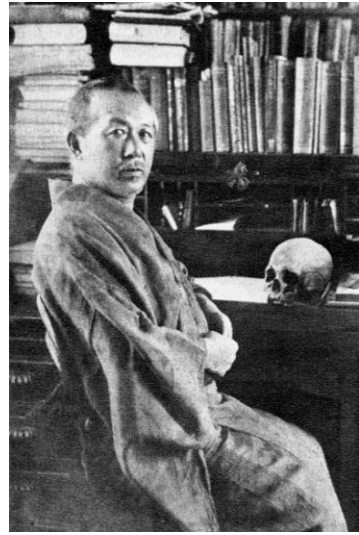
El fallecimiento de Tsuboi en mayo de 1913 pone fin de un modo simbólico a la arqueología del período Meiji, y abre paso a una nueva fase dominada por la figura de Torii Ryûzô (1870-1953).

Nacido en Tokushima como el hijo de un próspero comerciante de tabaco, y miembro de la Sociedad Antropológica desde la temprana edad de 16 años, Torii entró a formar parte del personal de Departamento de Antropología de la Universidad de Tôkyô en 1893, convirtiéndose rápidamente en la mano derecha de Tsuboi. Sin embargo, a diferencia de Tsuboi, cuyo ámbito de investigación estuvo limitado básicamente al archipiélago japonés, Torii desplegó una intensa actividad de campo por toda el Asia Oriental, hecho que le permitió adquirir una amplia perspectiva. Entre las principales áreas investigadas por él se encuentran la península de Liadong (1895), Taiwan (1896, 1897, 1898, 1900), las islas Kuriles (1899), el sudeste de China (incluyendo las actuales provincias de Guizhou, Yunnan y Sichuan) (1902-1903), Manchuria (1905, 1909), Mongolia (1906-1907, 1907-1908), la península de Corea (1910,

<sup>6</sup> Shôzaburô, Y. (1902): *Nihon Kôkogaku* (Vol. 1, pág. 47).

1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916) y Siberia (1918). Hay que subrayar que Torii accedió a muchos de estos territorios después de que hubiesen sido anexionados por Japón, hecho que, independientemente de su opinión personal, muestra el profundo vínculo existente entre el desarrollo de la arqueología en Extremo Oriente y el auge del imperialismo japonés<sup>7</sup>.

Aunque la mayor parte de los estudios de Torii se caracterizan por el análisis global de datos arqueológicos, antropológicos y etnológicos, desde el punto de vista de la historia de la arqueología japonesa, su nombre está esencialmente ligado a la llamada ‘teoría de los japoneses propios’ o *koyû nihonjin setsu*. Formulada por Torii a mediados de la década



Torii Ryûzô

de 1910 como resultado de sus investigaciones en Japón y el continente asiático, esta teoría sostenía que un grupo de mongoloides (denominados por Torii como ‘japoneses propios’), que penetró en el archipiélago japonés desde el continente a través de la península de Corea, había sido el creador de la cerámica yayoi y de los útiles líticos asociados a ésta.

La cerámica yayoi<sup>8</sup> fue descubierta por primera vez en 1884 en el conchero de Mukôgaoka, en el distrito Yayoi de Tôkyô (lugar de donde procede su nombre), aunque su posición en el esquema global de la prehistoria de Japón no empezó a ser serio objeto de debate hasta finales de la década de 1890. Especialmente el descubrimiento en 1907 de cerámica yayoi junto a numerosos útiles líticos en el conchero de Atsuta Takakura (prefectura de Aichi), demostró claramente que esta clase de cerámica, siendo diferente de la cerámica aparecida en los concheros de la Edad de Piedra (esto es, la cerámica jômon), también había sido elaborada por portadores de una cultura que carecía de la tecnología necesaria para elaborar objetos metálicos. Como

<sup>7</sup> Las islas Kuriles se convirtieron en territorio japonés en 1875 (Tratado de San Petersburgo). Taiwan y la península de Liadong fueron anexionadas por Japón en 1895 (Tratado de Shimonoseki), aunque las presiones ejercidas por Rusia, Alemania y Francia provocaron la devolución de la segunda a China; sin embargo, como resultado de la guerra ruso-japonesa, la mitad meridional de la península fue cedida nuevamente a Japón en 1905. La península de Corea fue anexionada en 1910. Por último, la investigación de Torii en Siberia coincide con la expedición militar japonesa de 1918.

<sup>8</sup> Cerámica que da nombre al período Yayoi (ss. V a.C. - III d.C.). Elaborada mediante la superposición de anillos de arcilla, y cocida a campo abierto a temperaturas no superiores a los 800°C, es una cerámica de tonos rojizos y ocres, generalmente decorada con motivos geométricos de carácter simple.

consecuencia directa de este descubrimiento, los arqueólogos japoneses tuvieron que reconocer que en Japón habían existido dos culturas diferentes de la Edad de Piedra, y que una de ellas estaba vinculada probablemente a los antepasados de los japoneses.

Fue precisamente Torii el primer investigador que expuso de una forma sistemática esta idea. En su obra *Yūshi Izen no Nihon* (1918) (“El Japón Prehistórico”), Torii propuso que los ainu habían sido los habitantes indígenas de Japón, portadores de una cultura primitiva caracterizada por el uso de útiles líticos y cerámica jōmon, y que habían sido desplazados posteriormente hacia el norte por los ‘japoneses propios’, portadores también de una cultura de piedra pero singularizados por la cerámica yayoi. Además, según Torii, la ulterior incorporación de otro grupo de mongoloides, poseedores de una tecnología superior, y su fusión con los ‘japoneses propios’, aportó las bases para la creación de la monarquía y la nación japonesa.

Aunque el modelo explicativo de Torii se fundamentaba ampliamente en el paradigma del reemplazo racial, también es cierto que aportó una nueva visión de la prehistoria, al proponer que los japoneses habían estado caracterizados originalmente por una cultura primitiva. Este modelo puso las bases para el reconocimiento general de la existencia del período Yayoi, y, más aún, ejerció una poderosa influencia sobre amplios sectores de la sociedad japonesa hasta finales de la Guerra del Pacífico. Sin embargo, no puede olvidarse que el pensamiento de Torii fue duramente criticado en el mundo arqueológico de posguerra por diversos motivos. Por ejemplo, Torii propuso que los ‘japoneses propios’ y las antiguas poblaciones de la península de Corea habían compartido ancestros comunes, idea que fue utilizada para legitimar la anexión y asimilación de Corea en 1910. Al mismo tiempo, la equiparación hecha por él entre los ‘japoneses propios’ y los llamados *kunitsukami* o ‘dioses terrestres’ aparecidos en las crónicas tradicionales japonesas -*Kojiki* y *Nihonshoki*- muestra que su interpretación del registro arqueológico estaba profundamente contaminada por una visión mitológica de la historia.

## 5. RENOVACIÓN METODOLÓGICA: HAMADA KÔSAKU

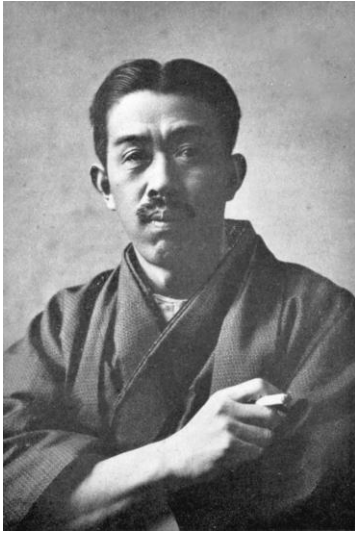
Aunque la publicación de *Yūshi Izen no Nihon* marca un hito en la historia de esta disciplina, la arqueología japonesa se vió sometida a un profundo proceso de renovación a partir de la segunda mitad de la década de 1910. Dentro de este proceso es necesario citar, en primer lugar, la sistematización de la arqueología (separación estricta entre antropología y arqueología, creación del departamento de arqueología en la Universidad de Kyôto en 1916, introducción de una metodología moderna, profesionalización,

etc.), y en segundo lugar, el establecimiento de una nueva visión de la prehistoria basada en los conceptos de ‘período Jômon’ y ‘período Yayoi’.

El investigador que desempeñó un papel clave en este sentido fue Hamada Kôzaku (1881-1938). Tras licenciarse en la Facultad de Letras de la Universidad de Tôkyô y acceder a un puesto de profesor en la Universidad de Kyôto en 1909, Hamada se trasladó a Inglaterra en 1913, en donde estudió arqueología durante tres años en la Universidad de Londres bajo la dirección de Flinders Petrie (1853-1942). Petrie, considerado uno de los fundadores de la egiptología moderna, fue también un precursor en la aplicación de nuevos métodos y técnicas como la estratigrafía, la tipología y la seriación.

Tras regresar a Japón, Hamada creó en 1916 el departamento de arqueología en la universidad de Kyôto, y en 1922 presentó la obra *Tsûron Kôkôgaku*, valorada como la primera introducción moderna al método arqueológico redactada en japonés. En esta obra, Hamada definió la arqueología como una ciencia histórica posicionable en el área de las Humanidades, concepción que contrastaba abiertamente con la orientación antropológica dominante en la Universidad de Tôkyô. Además, en el año 1926 participó en la creación de la Sociedad Arqueológica del Asia Oriental, y en 1932 publicó *Kôkôgaku Kenkyûbô* (“El método arqueológico”), una traducción

del primer volumen de *Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa*, obra en donde el reputado arqueólogo sueco Oscar Montelius (1843-1921) definió los fundamentos de la tipología moderna.



**Hamada Kôzaku**

Aunque estas obras constituyen el punto de partida en el establecimiento de una auténtica metodología moderna, la actividad de Hamada no se limitó de ningún modo a la simple difusión teórica. Por ejemplo, en 1917 Hamada llevó a cabo una excavación en el conchero de Kô (Ôsaka) y, haciendo uso de las técnicas y conocimientos adquiridos en Inglaterra, demostró que las cerámicas jômon, yayoi y sueki<sup>9</sup> aparecían en posiciones estratigráficas diferentes, esto es, que habían sido elaboradas en períodos distintos. Además, Hamada expresó que las diferencias entre las

<sup>9</sup> Cerámica elaborada entre los períodos Kofun y Heian. De color grisáceo, modelada a torno, y cocida en hornos a altas temperaturas -en general más de 1100°C-, tiene una superficie impermeable aunque no translúcida, a diferencia de la porcelana. Aunque las técnicas de elaboración de la cerámica sueki se originan en la península de Corea en el siglo V d.C., el término sueki sólo se aplica a la cerámica aparecida en el archipiélago japonés.

cerámicas jōmon y yayoi podían ser explicadas aludiendo a profundos cambios en las técnicas de elaboración a lo largo de un prolongado espacio de tiempo. Junto a Hamada, otro pionero en la utilización de técnicas modernas en el mismo período fue Matsumoto Hikoshichirō (1887-1975), un paleontólogo que realizó excavaciones en la región de Tōhoku a fines de la década de 1910. Matsumoto también propugnó la idea de que los tipos arqueológicos eran conjuntos de artefactos definibles a partir de una posición estratigráfica dentro de un yacimiento, y que carecían por sí mismos de implicaciones de carácter racial o étnico.

Esta nueva interpretación, sin embargo, no fue aceptada inmediatamente en la totalidad de los círculos académicos. Por ejemplo, Kita Sadakichi (1871-1939), historiador y profesor de la Universidad de Tōkyō, replicó a Hamada en 1919 que, si bien las cerámicas jōmon y yayoi podían haber sido elaboradas en períodos diferentes, era ‘indudable’ que los creadores de la cerámica jōmon no tenían ninguna relación con los alfareros yayoi. Frente a esta refutación, Hamada respondió que el método tipológico, así como el análisis estratigráfico, permitían esclarecer las relaciones temporales entre los artefactos descubiertos en uno o varios yacimientos, pero que era complicado inferir directamente diferencias raciales o étnicas a partir de los tipos. En el trasfondo de esta polémica, podemos observar las dificultades inherentes a la construcción de una visión no racial de la prehistoria, así como la gran influencia ejercida por el paradigma de la sustitución racial.

## 6. ARQUEOLOGÍA JŌMON: YAMANOUCHI SUGAO

Aunque personajes como Kita Sadakichi rechazaron completamente las novedosas interpretaciones planteadas por Hamada Kōsaku o Matsumoto Hikoshichirō, la difusión de métodos como la tipología y la estratigrafía actuó como un poderoso estímulo para una nueva generación de arqueólogos a partir de la década de 1920. Entre éstos, es necesario citar, por una parte, a Yamanouchi Sugao (1902-1970), Kōno Isamu (1901-1967) y Yawata Ichirō (1902-1987), principales impulsores de los estudios sobre el período Jōmon, y por otra, a Morimoto Rokuji (1903-1936) y Kobayashi Yukio (1911-1989), líderes en la investigación sobre el período Yayoi.

Entre los impulsores de los estudios Jōmon entre las décadas de 1920 y 1940, el investigador que desempeñó un papel más destacado fue Yamanouchi Sugao. Licenciado en la Universidad de Tōkyō (1922), miembro del Departamento de Anatomía de la Universidad de Tōhoku (1924-1933) y fundador de la Sociedad de Arqueología Prehistórica (1933), Yamanouchi llevó a cabo en la década de 1920 una amplia actividad de campo en las regiones de Kantō (yacimientos de Kasori, Mandakaigarasaka y Kamihongō) y Tōhoku

(yacimientos de Ôbora, Hosoura y Daigigakoi). Tras aplicar el método estratigráfico en todas estas excavaciones, Yamanouchi clasificó las cerámicas halladas en ‘tipos’, tomando como principal criterio los motivos decorativos distribuidos en sus superficies. Los resultados de estas investigaciones fueron publicados en una serie de tesis en la década de 1930, entre las que sobresalen *Nihon Enko no Bunka* (“La cultura de Japón en tiempos remotos”, 1932-1933) y *Jômon Doki Keishiki no Saibetsu to Taibetsu* (“División general y subdivisiones de los tipos de cerámica jômon”, 1936).

Una de las principales conclusiones



**Yamanouchi Sugao**

obtenidas por Yamanouchi fue que, a juzgar por las correlaciones cronológicas entre los tipos cerámicos, el período Jômon debía haber concluido aproximadamente al mismo tiempo en las áreas de Tôhoku, Kantô y Chûbu. Esta idea, sin embargo, contradecía la opinión, mayoritaria en aquel entonces, según la cual la cultura de la Edad de Piedra se había prolongado en Tôhoku hasta el siglo XIII d.C. El subsiguiente choque de teorías en torno al final del período Jômon entre Yamanouchi y el historiador Kita Sadakichi, que apoyaba la opinión mayoritaria, daría lugar a la denominada “polémica Minerva”<sup>10</sup>, una de las controversias más célebres en la historia de la arqueología en Japón (Teshigawara 1994b). Aunque esta polémica concluyó finalmente sin que ninguno de los contendientes modificase su punto de vista, la posición de Yamanouchi habría de ejercer una poderosa influencia a partir de la postguerra.

Por otro parte, las tesis de Yamanouchi tuvieron un papel fundamental en la nueva conceptualización de la prehistoria japonesa. Por ejemplo, Yamanouchi fue el primer arqueólogo que difundió la idea según la cual el período Jômon había estado caracterizado por una economía depredatoria (caza y recolección), y que el posterior período Yayoi se había caracterizado por la difusión de la agricultura en el archipiélago japonés. Asimismo, Yamanouchi propuso dividir los tipos de cerámica jômon en cinco grandes fases. Aunque concebida originalmente como un método de clasificación cerámica, esta división fue usada posteriormente para explicar el desarrollo cultural del

<sup>10</sup> El nombre de la polémica procede de la revista en donde fueron publicados los artículos de Yamanouchi y Kita.



período Jômon, y, de hecho, en la actualidad sigue siendo ampliamente empleada como sub-periodización<sup>11</sup>.

El establecimiento de estudios tipológicos y cronológicos centrados en la cerámica proporcionó a los investigadores japoneses un conjunto de firmes directrices para la práctica arqueológica. Ello no implica, sin embargo, que esta orientación fuese aceptada de un modo incondicional. Por ejemplo, en 1937 el arqueólogo Ema Nakashi (1889-1975) denunciaba que la tendencia a sobrevalorar los estudios de cerámica podía ocasionar graves problemas al minimizar otras cuestiones, y que el objetivo final de la arqueología debía ser la reconstrucción de las estructuras socioeconómicas de las culturas prehistóricas. Frente a ésto, Kôno Isamu y Yawata Ichirô, principales representantes junto a Yamanouchi de la denominada ‘escuela cronológica’ (*hennengaku-ha*), respondieron que, si bien las críticas de Ema eran parcialmente válidas, la investigación arqueológica debía centrarse en primer lugar en la construcción de una red cronológica de ‘extensión nacional’, que sirviese de base para el desarrollo de posteriores estudios.

Es indudable que la aparición de la ‘escuela cronológica’ fue vital para la consolidación de la arqueología del período Jômon entre las décadas de 1920 y 1940. Por otra parte, también es cierto que el excesivo énfasis en los estudios tipológicos de cerámica fue acompañado por un aparente desinterés en cuestiones de carácter social y económico. En este sentido, las circunstancias políticas de la época pueden haber ejercido una influencia determinante en la actitud de investigadores como Yamanouchi, Kôno y Yawata.

## 7. ARQUEOLOGÍA YAYOI: MORIMOTO ROKUJI

Mientras que el desarrollo de la arqueología del período Jômon está inextricablemente relacionado con el establecimiento de los estudios tipológicos y cronológicos de cerámica jômon, la investigación arqueológica del período Yayoi entre las décadas de 1920 y 1940 estuvo impulsada por los intentos por esclarecer y definir sus bases económicas.

La figura clave en este proceso fue Morimoto Rokuji (1903-1936). A diferencia de los principales representantes de la arqueología jômon, Morimoto no llegó a pertenecer a ninguna institución de carácter oficial, universidad o museo, compaginando sus estudios en el plano arqueológico con su ocupación como profesor de colegio; por ello, es considerado uno de los mejores representantes de la llamada ‘arqueología civil’. Por otra parte, Morimoto

<sup>11</sup> El nombre japonés de estas fases es *Sôki*, *Zenki*, *Chûki*, *Kôki* y *Banki*, términos que suelen traducirse al inglés respectivamente como ‘Initial’ o ‘Earliest’, ‘Early’, ‘Middle’, ‘Late’ y ‘Final’ o ‘Latest’. A estas cinco fases, Yamanouchi añadió en 1969 otra denominada *Sôsôki* (‘Incipient’ o ‘Subearliest’), para incluir a tipos más antiguos descubiertos en las décadas de 1950 y 1960.



**Morimoto Rokuji**

falleció prematuramente a la edad de 32 años, y su actividad como investigador se prolonga escasamente a lo largo de una década, pero ello no ha impedido que sus obras sean consideradas el verdadero punto de partida de los estudios modernos sobre el período Yayoi.

Como he mencionado anteriormente, el primer arqueólogo que señaló claramente la existencia de algún tipo de práctica agrícola en el período Yayoi fue Yamanouchi Sugao. No obstante, si bien Yamanouchi afirmó que una de las principales novedades de este período había sido la aparición de la agricultura en el archipiélago japonés, también especificó que ésta, debió ser una actividad desempeñada mayoritariamente por mujeres, sin rebasar en ningún caso el marco de la llamada ‘hackbau’,

es decir, una labranza primitiva a pequeña escala realizada con azadas.

Estimulado por la propuesta de Yamanouchi, Morimoto decidió profundizar en esta problemática, y como resultado de sus investigaciones en la región de Nara, publicó a fines de 1933 la obra *Nihon Genshi Nōgyō* (“La agricultura primitiva en Japón”). Mientras que Yamanouchi se había basado casi exclusivamente en el descubrimiento de hachas líticas de filo único (interpretadas como azadas), Morimoto examinó hábilmente todo un conjunto de factores y elementos complejamente interrelacionados: la posición topográfica de los yacimientos yayoi, los cambios en las formas de las cerámicas, el análisis global de útiles y herramientas, la evolución tecnológica del período, etc. Como resultado, Morimoto concluyó, acertadamente, que durante el período Yayoi había aparecido en Japón una sociedad agrícola primitiva, cuyas bases económicas habían sido proporcionadas por el cultivo de arroz a gran escala. Un año después, Morimoto publicó *Nihon Genshi Nōgyō Shinron* (“Una nueva tesis sobre la agricultura primitiva en Japón”), en donde explicaba de un modo más nítido las diferencias entre el sistema económico del período Jōmon, definido como una fase de diversificación y desarrollo de economía depredatoria -caza y recolección- y el sistema económico del período Yayoi. Posteriormente, en el año 1937, fueron descubiertos en el yacimiento de Karako (Nara), junto a cerámicas del período yayoi, abundantes aparejos de madera que demostraban de un modo irrefutable la verdadera naturaleza de la agricultura durante este período, corroborando de este modo la teoría propuesta por Morimoto.

Mientras que Yamanouchi no fue capaz de estimar las verdaderas dimensiones que la agricultura basada en el cultivo de arroz había adquirido

durante el período Yayoi, ello no significa, empero, que la totalidad de su planteamiento fuese erróneo. En este sentido, es necesario remarcar que Morimoto explicó la transición desde la cultura Jômon hacia la cultura Yayoi a partir de un flujo difusor unidireccional procedente del Continente. Sin embargo, como Yamanouchi originalmente señaló en su tesis *Nihon Enko no Bunka*, el período Yayoi vió la coexistencia de elementos culturales de origen continental y elementos heredados del período Jômon, así como la irrupción de una serie de fenómenos propios. Esta conceptualización de la cultura Yayoi como resultado de la interacción de factores endógenos y exógenos, así como la idea de que sus estructuras socio-económicas están estrechamente relacionadas con la agricultura, se convertirán, en la segunda mitad del siglo XX, en los pilares básicos del concepto moderno de ‘período Yayoi’.

## CONCLUSIÓN

En las siete décadas comprendidas entre la excavación del conchero de Ômori y el desenlace de la IIª Guerra Mundial, la investigación arqueológica en Japón experimentó una serie de etapas bien definidas: introducción de la arqueología occidental a fines de la década de 1870; fundación de las primeras sociedades científicas y establecimiento de la arqueología como disciplina universitaria entre las décadas de 1880 y 1900; renovación metodológica, creciente profesionalización y separación estricta entre arqueología y antropología en la década de 1910; consolidación de las arqueologías jômon y yayoi como campos especializados entre las décadas de 1920 y 1940. Es importante reseñar, en cualquier caso, que las características de la investigación arqueológica en Japón durante este período deben ser explicadas aludiendo no sólo a un conjunto de circunstancias internas, sino también a las cambiantes relaciones entre Japón, Occidente y Asia.

Los primeros investigadores extranjeros que mostraron las posibilidades de esta disciplina fueron Edward Sylvester Morse y Heinrich von Siebold, en una época en la que Japón todavía estaba inmerso en el proceso de adopción del pensamiento, la tecnología y la ciencia occidentales. No obstante, la organización institucional y académica de la arqueología en las décadas posteriores -paralela al giro nacionalista sufrido por el mundo de la política japonesa en la misma época- estuvo caracterizada por una fase inicial de carácter interno, en el cual el principal tema de debate fue la identidad de los portadores de la cultura de la Edad de Piedra en Japón. Esta orientación interna es especialmente visible, por ejemplo, en la producción literaria de Tsuboi Shôgorô -compuesta por más de mil tesis, artículos periodísticos y manuales universitarios-, en donde el número de textos redactados en lenguas occidentales no sobrepasa la decena.

La actitud de Tsuboi contrastaría abiertamente con la tomada después por su principal discípulo, Torii Ryûzô, cuyas tesis redactadas en francés gozaron de una gran difusión en el mundo científico europeo a partir de la década de 1910. Hay que recordar que la consagración de Japón como nueva potencia internacional, tras los resultados de la guerra con China (1894-1895) y, muy especialmente, con Rusia (1905), fue acompañada por la ‘irrupción’ de arqueólogos y antropólogos japoneses por todo el continente asiático, especialmente en aquellas áreas que, como Taiwan o la península de Corea, fueron integradas en el territorio del imperio japonés. Por otra parte, la gran renovación acometida por Hamada Kôzaku fue, en gran parte, heredera de los cambios metodológicos llevados a cabo por pioneros como Pitt Rivers y Flinder Petrie en Occidente, y, al mismo tiempo, el propio Hamada fue un pionero en la aplicación de esta metodología en los territorios coloniales del imperio japonés. En ocasiones se afirma que la introducción de la arqueología ha sido un instrumento del imperialismo occidental, pero como recuerda Gina Barnes (1993:30), los casos de Taiwan y Corea muestran que también fue un instrumento del ‘imperialismo oriental’.

Los conceptos de ‘período Jômon’ y ‘período Yayoi’, establecidos en la década de 1930, se han constituido en conceptos clave para comprender la arqueología japonesa de la segunda mitad del siglo XX. A éstos habría que añadir los conceptos de ‘período Iwajuku’ o ‘período Paleolítico’ -cuya existencia fue reconocida por primera vez con el descubrimiento del yacimiento de Iwajuku en la prefectura de Gunma en 1947- y de ‘período Kofun’. Sin embargo, la historia de la arqueología del ‘período Kofun’, sobre la cual no he podido discutir aquí en detalle, estuvo sometida desde sus orígenes a unas complejas circunstancias socio-políticas, motivo por el cual deberé referirme a ella en un artículo posterior.

## GLOSARIO DE NOMBRES

Arai Hakuseki	新井 白石	Matsumori Taneyasu	松森 胤保
Ema Nakashi	江馬 修	Matsumoto Hikoshichirô	松本 彦七郎
Hamada Kôzaku	濱田 耕作	Morimoto Rokuji	森本 六爾
Iijima Isao	飯島 魁	Negishi Takeka	根岸 武香
Kanda Takahira	神田 孝平	Sasaki Chûjirô	佐々木 忠次郎
Kita Sadakichi	喜田 貞吉	Sakuma Dôgan	佐久間 洞巖
Kiuchi Sekitei	木内 石亭	Torii Ryûzô	鳥居 龍藏
Kobayashi Yukio	小林 行雄	Tsuboi Shôgorô	坪井 正五郎
Koganei Yoshikiyo	小金井 良精	Tsuboi Shinryô	坪井 信良
Kojima Fukyû	児島 不求	Yagi Shôzaburô	八木 槇三郎
Kôno Isamu	甲野 勇	Yamanouchi Sugao	山内 清男
Kurokawa Mayori	黒川 真頼	Yawata Ichirô	八幡 一郎

## BIBLIOGRAFÍA

ABAD, RAFAEL (2008): “Nihon ni okeru Yôroppa Kindai Kôkogaku Shisô no Dônyû - Sanjidaihô oyobi Senshi no Kannen wo Chûshin toshite”, *Hokudai Shigaku*, 48, 69-97.

BARNES, GINA L. (1993): *China, Korea and Japan. The Rise of Civilization in East Asia*. London, Thames and Hudson.

HOFFMAN, MICHAEL A. (1974): “The Rise of Antiquarianism in Japan and Western Europe”, *Arctic Anthropology*, XI (Supplement), 182-188.

IKAWA-SMITH, FUMIKO (1982): “Co-traditions in Japanese archaeology”, *World Archaeology*, 13 (3), 296-309.

IKAWA-SMITH, FUMIKO (2001): “Japan”, en Murray T. (ed.): *Encyclopedia of archaeology -History and Discoveries-* (3 vol.). Santa Barbara, Calif., ABC-Clio.

KUDÔ, MASAKI (1979): *Kenkyû Shi Nihon Jinshu Ron*. Tôkyô, Yoshikawa Bunkan.

SAITÔ, TADASHI (1974): *Nihon Kôkogaku Shi*. Tôkyô, Yoshikawa Bunkan.

SAITÔ, TADASHI (1984): *Nihon Kôkogaku Shi Jiten*. Tôkyô, Tôkyôdô Shuppan.

SAKANO, TOORU (2005): *Teikoku Nihon to Jinruigakusha - 1884-1952 Nen-*. Tôkyô, Keisôshobô.

TERADA, KAZUO (1975): *Nihon no Jinruigaku*. Tôkyô, Shisakusha.

TESHIGAWARA, AKIRA (1994a): *Nihon Kôkogaku no Ayumi*. Tôkyô, Meicho Shuppan.

TESHIGAWARA, AKIRA (1994b): “Mineruva Ronsô”, en Meiji Daigaku Kôkogaku Hakubutsukan (ed.): *Shimin no Kôkogaku 1 - Ronsô to Kôkogaku*. Tôkyô, Meichô Shuppan.

TOZAWA, MITSUNORI (1978): “Nihon Kôkogaku Shi to sono Haikai”, en Ôtsuka H. et al. (ed.): *Nihon Kôkogaku wo manabu (1) Nihon Kôkogaku no Kisô*. Tôkyô, Yûhikaku.



## CAPÍTULO 28. LA ENTRADA DE LOS MANCHÚS EN CHINA Y SU ECO EN ESPAÑA

*Anna Busquets Alemany*  
Universitat Oberta de Catalunya

### RESUMEN

La entrada de los manchúes en el imperio chino introdujo una nueva temática en las obras sobre China que hasta ese momento habían circulado en Europa. En la segunda mitad del siglo XVII, los jesuitas inundaron la escena europea con diversas publicaciones centradas en este acontecimiento. En el caso de España, también hubo textos que recogieron, desde los primeros momentos, el cambio dinástico en China. En concreto, las informaciones acerca de la caída de la dinastía Ming proceden, fundamentalmente, de tres fuentes: el texto del obispo Juan de Palafox y Mendoza, *Historia de la conquista de China por el Tártaro* (1670, edición póstuma); la historia *Hechos de la Orden de Predicadores en el Imperio de China* (1667), del dominico Victorio Riccio y las noticias recogidas por el dominico Fernández de Navarrete en sus *Tratados históricos, políticos, éticos y religiosos de la monarquía de China* (1676). El objetivo de este capítulo es presentar estos tres autores y sus obras y, analizar qué tipo de informaciones proporcionaron acerca de la entrada de los manchúes en China.

### 1. LOS TEXTOS Y SUS AUTORES

Las noticias españolas del siglo XVII acerca de la conquista manchú de China proceden, fundamentalmente, de tres fuentes: la *Historia de la conquista de China por el Tártaro* (1670, publicación póstuma), de Juan de Palafox y Mendoza, los *Hechos de la Orden de Predicadores en el Imperio de China* (1667, sin publicar), del dominico Victorio Riccio y los *Tratados históricos, éticos, políticos y religiosos del reino de China* (1676), del también dominico Domingo Fernández de Navarrete.

#### 1.1. JUAN DE PALAFOX Y MENDOZA Y SU *HISTORIA DE LA CONQUISTA DE CHINA POR EL TÁRTARO*

La primera de las fuentes es la *Historia de la conquista de China por el Tártaro* de Juan de Palafox y Mendoza, publicada póstumamente en 1670<sup>1</sup>. Juan de Palafox y Mendoza (1600 – 1659), tras los primeros años de su vida en los

---

<sup>1</sup> Para la realización de este capítulo, se ha podido consultar el ejemplar de la colección particular de la Dra. Folch. Las citas que se incorporan en este capítulo proceden de este ejemplar, publicado en 1670.

que tenía como objetivo estar vinculado a la Corte española para poder gozar de todos sus lujos<sup>2</sup>, decidió dar un cambio radical al rumbo de su vida –algunos episodios que le ocurrieron hicieron cambiar la manera que hasta entonces había tenido de entender la vida y los lujos terrenales–, y decidió recibir el orden sacro. En 1639 fue nombrado Visitador General de Nueva España y partió hacia México, donde ejerció como obispo de Puebla de los Ángeles y, posteriormente, durante un breve período de tiempo, entre 1642 y 1643, como arzobispo de México. Regresó a España en 1649 y fue nombrado, en 1655, obispo de Osma, ciudad en la que murió a los cincuenta y nueve años<sup>3</sup>.

Palafox nunca estuvo en China y, por lo tanto, tuvo que servirse de los materiales de otros para redactar su historia. Como él mismo remarca en repetidas ocasiones a lo largo de la obra, su trabajo se basa en las informaciones relativas a los acontecimientos chinos que recibía en México procedentes de Macao, vía las Filipinas, aunque en ningún momento concreta de quién procedían tales informaciones<sup>4</sup>. A lo largo de la historia, Palafox recuerda que está haciendo uso de las informaciones a las que ha tenido acceso, entre las que enumera el uso de algunas relaciones impresas u otros papeles<sup>5</sup>, junto con los avisos que iban llegando a México<sup>6</sup>. Además, Palafox también hace referencia al uso de una relación impresa de la China que salió en el año de 1640<sup>7</sup>. También es muy probable que una parte de la información la hubiera obtenido directamente de chinos que vivían en México durante la época en que estuvo allí y también de algunas de las primeras publicaciones sobre China que ya circulaban en aquella época<sup>8</sup>. Por las informaciones de Palafox, es muy posible que así fuera puesto que, a lo largo de su historia, se lamenta en varias ocasiones del hecho de que la entrada de los manchúes en aquel país entorpeció enormemente la recepción en México de noticias claras sobre aquellas tierras<sup>9</sup>.

---

<sup>2</sup> Había estudiado jurisprudencia y, por sus talentos, recibió la propuesta de acceder a la plaza de Fiscal del Consejo de Guerra de la corte de Felipe IV, y años más tarde fue nombrado Fiscal del Consejo de Indias, siendo en 1633 nombrado Consejero de Indias. Véase GARCÍA (1918) 25.

<sup>3</sup> En 1930, Cristina Arteaga realizó una tesis en la Universidad Complutense de Madrid centrada en la figura de este obispo. Años más tarde, se publicó en formato libro. Véase ARTEAGA (1985). Para una biografía completa véase también GARCÍA (1918); BARTOLOMÉ (1991).

<sup>4</sup> Chen especifica que probablemente Palafox habría recibido estas cartas y memoriales en 1648 o incluso a principios de 1649, antes de que partiera de México hacia España, en mayo de 1649. Véase CHEN (1971) 220.

<sup>5</sup> PALAFOX (1670) 27.

<sup>6</sup> PALAFOX (1670) 4.

<sup>7</sup> PALAFOX (1670) 18.

<sup>8</sup> CHEN (1671) 221.

<sup>9</sup> “Advierto aquí que era sera fuerza, y lo a sido en esta relación, afirmar algunas cosas con esta corta prissa, de según pareçe; porque la relación y noticias que della han venido, se han recojido, segun yvan llegando los avisos: y esos por la confusion de la guerra, y revolucion del Imperio, salían cortos y confusos, sin distinción de tiempo, ny personas; y es necessario para cada punto



La obra se publicó con el título *Historia de la conquista de China por el Tártaro* en 1670, tres años después de que el padre don José de Palafox, primo del obispo ya fallecido, la pusiera en manos del librero Antonio Bertier. Aunque el original estaba escrito en español, la obra salió publicada por primera vez en francés y español y, al año siguiente, apareció la versión en inglés<sup>10</sup>. La historia de Palafox ocupa un total de trescientas ochenta y ocho páginas, y está organizada a partir de treinta y dos capítulos dedicados por completo a los manchúes. En los primeros veinticuatro capítulos, las informaciones se centran en el relato de la entrada de los manchúes, partiendo de la rebelión que en 1640 enfrentó a dos rebeldes, Li Zhicheng y Zhang Xianzhong, y concluye con los acontecimientos de 1647. En los últimos nueve capítulos, en cambio, Palafox ofrece una descripción del pueblo manchú centrándose en la religión y los vicios de los manchúes, su organización política, el sistema de escritura y su lengua, la organización del ejército, las cualidades sociales y la indumentaria<sup>11</sup>.

## 1.2. VICTORIO RICCIO Y SUS *HECHOS DE LA ORDEN DE PREDICADORES EN EL IMPERIO DE CHINA*

Una segunda fuente importante para el conocimiento de la entrada de los manchúes en China es la historia *Hechos de la Orden de Predicadores en el Imperio de China*<sup>12</sup> (1667) del dominico Victorio Riccio (1621 – 1685) –italiano de nacimiento pero que, para distanciarse de su pariente Matteo Ricci y a la vez para hispanizarse, decidió cambiar su apellido añadiendo al final una “o”<sup>13</sup>. Victorio Riccio llegó a Manila en 1648 y después de pasar algunos años allí –en los que se inició en la lengua china-, en 1655, fue elegido, junto con otros cuatro compañeros, para pasar a China y establecerse en la misión que los

---

verlos todos, y acarearlos unos con otros, y colegir de lo que se dize en unos, lo que es consiguiente en otros”. PALAFOX (1670) 4 – 5. Las menciones de los “avisos” o “relaciones” consultadas por Palafox, aparecen, por ejemplo, en las páginas 4, 5, 27, 111 ó 187, entre otras.

<sup>10</sup> VICENTE (1992) 123.

<sup>11</sup> Los primeros veinticuatro capítulos ocupan las páginas 1 a 292, mientras que los últimos nueve, de la 293 a la 388.

<sup>12</sup> En la actualidad se conservan dos ejemplares en el Archivo de Extremo Oriente de Ávila. El primero (Tomo 1, “Sección China”), consta de 213 folios escritos a mano, está incompleto y muchas de las páginas están muy deterioradas por lo que su consulta resulta, en algunos capítulos, imposible. El segundo ejemplar (Tomo 2, “Sección China”), consta de 393 folios escritos a mano, es una copia manuscrita. Las citas de este capítulo corresponden a este segundo ejemplar.

<sup>13</sup> GONZÁLEZ (1955) 8. Para detalles biográficos de este misionero véase GONZÁLEZ (1955); GONZÁLEZ (1964) vol. 1; WILLS (1980); MENEGON (on line).

dominicos tenían en la provincia china de Fujian<sup>14</sup>. A su llegada, recibió el orden de quedarse en Xiamen, al sur de la provincia –mientras que sus compañeros eran asignados más al norte–, y con un triple encargo muy específico: administrar a los chinos cristianos que regresaban allí procedentes de Manila, realizar nuevas conversiones entre los chinos y establecer la misión dominicana como un paso intermedio para los movimientos de cartas, suministros y hombres entre Manila y las misiones dominicanas en China<sup>15</sup>. Riccio quedó asignado a Xiamen, donde permaneció hasta 1658, y esto marcó su devenir puesto que en estos momentos, Xiamen se había convertido en el epicentro de la familia Zheng, liderada por Zheng Chenggong, conocido en las fuentes europeas como Koxinga. En la segunda mitad del siglo XVII, Zheng Chenggong había conseguido establecer su dominio en la costa sureste de la China y, tras su conquista de la holandesa isla de Formosa<sup>16</sup>, quiso expandir su poderío en el mar incorporando las islas Filipinas. Para ello, eligió como emisario de sus intenciones a Riccio, quien a partir de ese momento, protagonizó diversos viajes a las Filipinas como embajador de Zheng Chenggong. El dominico salió de manera definitiva de China en 1666, escapando de la persecución anti-cristiana que se había desatado en el imperio chino. Tras un viaje accidentado, consiguió llegar a Manila donde, retirado en el convento de san Juan del Monte escribió su historia, que todavía hoy permanece inédita y sin publicar en su totalidad<sup>17</sup>.

El manuscrito *Hechos* está dividido en tres libros formados por treinta y dos, treinta y cuatro y treinta capítulos, respectivamente. Ninguno de los capítulos presenta divisiones internas aunque el contenido de cada capítulo está organizado numéricamente. El primer libro está centrado en la entrada de la orden dominicana en China y la situación de que gozaba en aquel momento. En él, el dominico insiere, aunque de manera muy breve y anecdótica, algunas referencias generales al reino de China, como por ejemplo la Gran Muralla, la descripción de algunos de los puentes del país o enumera algunos de los principales productos que se podían encontrar allí. En el segundo libro, se prosigue la narración de la entrada de los dominicos en China y, a su vez, Riccio introduce unos primeros episodios acerca de la entrada de los manchúes en China y las consecuencias que ello supuso para los religiosos, con especial

<sup>14</sup> De acuerdo con el relato de Riccio, los cuatro religiosos eran: fray Raimundo del Valle, fray Domingo Coronado, fray Diego Rodríguez y fray Gregorio. RICCIO (1667) Lib. III, cap. II, fol. 271v, 6.

<sup>15</sup> WILLS (1979) 245.

<sup>16</sup> La actual Taiwán.

<sup>17</sup> J. Eugenio Borao publicó en 2001 una selección de algunos fragmentos pertenecientes a algunos de los capítulos del tercer libro. Es importante notar que la copia manuscrita con la que he podido trabajar difiere en algunos puntos con la edición moderna hecha por Borao. Es posible que se trate de pequeños errores de transcripción o que sean diferencias justificadas por el uso de dos copias diferentes.

atención a los dominicos que entonces residían en aquel reino. En estas primeras referencias, introduce también algunas pinceladas acerca las principales características de los manchúes: semblanza física, el nuevo estilo de peinado impuesto –la coleta manchú–, la indumentaria propia de hombres y mujeres y algunas breves referencias al carácter belicoso de los manchúes<sup>18</sup>. Finalmente, el tercer libro narra la experiencia personal de Riccio en China de manera que, aunque escrito en tercera persona, puede leerse como una autobiografía del autor puesto que los numerosos episodios que relata son una fuente de primera mano indiscutible para trazar su biografía. En este libro se concentra el grueso de la información sobre la entrada de los manchúes en China y, especialmente, todas las noticias acerca de la familia Zheng y, en concreto, sobre Zheng Chenggong.

### 1.3. DOMINGO FERNÁNDEZ DE NAVARRETE Y SUS *TRATADOS HISTÓRICOS, POLÍTICOS, ÉTICOS Y RELIGIOSOS DE LA MONARQUÍA DE CHINA*

La tercera fuente es el libro escrito por el dominico vallisoletano Domingo Fernández de Navarrete (1618 – 1686)<sup>19</sup>, *Tratados históricos, políticos, éticos y religiosos de la monarquía de China*, publicado en Madrid en 1676<sup>20</sup>. Navarrete entró en la orden dominicana en 1635 y durante los primeros años estuvo asignado al convento de san Pablo en Valladolid. En 1645, tras conocer al también dominico Juan Bautista Morales –que había regresado de China a Roma para explicar el estado de la cristiandad en China y que posteriormente se dirigió a la corte de Madrid para conseguir un grupo de misioneros que quisiera unirse a la aventura de cristianizar las Filipinas–, Navarrete resolvió presentarse voluntario para la misión de las Filipinas y al año siguiente inició el viaje, pasando primero por México, donde conoció a Juan de Palafox y Mendoza. Por problemas con el *galeón de Manila*, los misioneros se vieron obligados a permanecer en México hasta 1648 y ello permitió que Navarrete fuera testigo de las críticas que se desataron contra el obispo, hasta el punto de exclamarse en sus *Tratados* por las infamias que se levantaron contra el obispo<sup>21</sup> del que escribe que era “un prelado a todas luces grandes”<sup>22</sup>. Tras este parón,

<sup>18</sup> RICCIO (1667) Lib. II, cap. II, fols. 156v – 157r.

<sup>19</sup> Para una biografía detallada de este dominico véase GONZÁLEZ (1964) y CUMMINS (1962).

<sup>20</sup> Se ha trabajado con la versión en microficha realizada por la colección *Western Books on China published up to 1850*. Las citas que se incorporan en este capítulo, proceden de esta versión.

<sup>21</sup> “El buen Obispo padeciò mucho, sin duda. En Manila despues blasonavan algunos (nunca faltan impertinentes) que avian triunfado, y que le tenian arrinconado en Osma al sobredicho señor Obispo; lo que sè, es que vivio y muriò en su rincon, ya que assì le llaman con grande opinion de virtud, y que oy està su cuerpo en mucha veneracion”. NAVARRETE (1676) T6, cap. II, fol. 296, 3.

<sup>22</sup> NAVARRETE (1676) T6, cap. II, fol. 295, 2.

consiguieron zarpar en abril de 1648 y en julio llegaron a Manila. Sin embargo, a los dos años de su llegada, aconsejado por lo médicos decidió regresar a Europa. Sin embargo, las dificultades que surgieron en el viaje que debía llevarlo hacia Europa, hicieron que el dominico decidiera embarcarse, en Macasar, en un patache portugués que se dirigía a Macao para, desde allí, entrar en China. Llegó a Macao, pasó a Cantón y de allí se dirigió a Fu'an, en la provincia de Fujian, donde los dominicos tenían una iglesia. Desde el primer momento, Navarrete quedó fascinado por el país y, a los pocos días, inició el estudio de la lengua china. Tras dos años en Fujian, recibió la orden de sus superiores para pasar a Zhejiang. Estando aquí, el emperador chino dispuso que los misioneros se presentaran en la corte de Pekín para responder, entre otros cargos, al de rebeldía. Había en ese momento treinta y seis misioneros en China: veinticinco jesuitas, diez dominicos y un franciscano<sup>23</sup>. Siguiendo las órdenes imperiales, el dominico salió hacia Pekín: durante el trayecto, estuvo cuarenta días encarcelado en Hangzhou. De Pekín, junto con los otros misioneros, fue desterrado a Macao aunque nunca llegaron allí puesto que estuvieron presos en Cantón durante cuatro años, entre 1666 y 1669. Cansado de esta situación –agravada por el decreto imperial de octubre de 1669, en el que se prohibía a los misioneros desterrados su regreso al interior de China-, a finales de 1669 decidió abandonar aquel imperio para dirigirse a Manila o Roma, con el fin de tratar directamente las cuestiones relativas a los métodos de evangelización usados en China por los jesuitas. Esta decisión fue duramente criticada por los jesuitas, quienes le acusaron de ponerles en grave peligro por no haber solicitado el permiso requerido para abandonar el imperio chino. El viaje de regreso a Europa, como el resto de viajes anteriores, también fue accidentado de manera que tardó dos años para completar su regreso desde China hasta Europa, llegando a Lisboa en 1672. De allí pasó a Madrid y luego viajó a Roma, donde fue nombrado obispo de China, nombramiento que rechazó a favor del también dominico chino Lo, cuyo nombre cristiano fue Gregorio López. Pidió regresar a China pero sus superiores le ordenaron regresar a Madrid, en 1674, con el encargo explícito de editar la obra de su compañero Riccio, aunque desatendió esta orden y se dispuso a escribir su propia obra, los *Tratados*<sup>24</sup>. En 1677 fue nombrado Arzobispo de la isla de Santo Domingo y, a pesar de que también quiso rechazar este nombramiento, fue obligado a aceptarlo. Pasó los últimos años de su vida en Santo Domingo, donde murió en 1686.

---

<sup>23</sup> FERNÁNDEZ (1958) 164.

<sup>24</sup> “Tiene escrito un tomo el P. Fr. Victorio Riccio Florentin, compañero mio en China, persona de grandes prendas y de habilidad rara para todo, y en especial para la lengua Chinica, en la qual, siendo difficilissima, y sin duda mas que quantas ay en el mundo, entro y aprovecho con notabilissima priessa y facilidad; esperanse cada dia medios con que poder sacarle a la luz”, NAVARRETE (1676) “Prólogo”.

Los *Tratados*, cuya redacción se realizó en la primera mitad del año 1675 cuando el dominico estaba en Madrid, aparecieron publicados por primera vez en Madrid en 1676. La obra está organizada en siete tratados que, en función de su contenido, pueden agruparse en dos grupos. En primer lugar, los tratados que contienen la información propia de Navarrete –en este primer bloque, entrarían los tratados primero, segundo y parte del sexto; y, en segundo lugar, los tratados que reproducen o traducen textos de otros, acompañados, en algunos casos, de comentarios del propio Navarrete –en este bloque, quedarían los tratados cuarto, quinto, parte del sexto y el séptimo<sup>25</sup>. La información sobre la entrada de los manchúes en China aparece en algunos capítulos del primer tratado aunque el grueso de la información se concentra en el sexto y, en concreto, en los capítulos XXIX y XXX.

## 2. LA ENTRADA DE LOS MANCHÚES EN CHINA A TRAVÉS DE PALAFOX, RICCIO Y NAVARRETE

La entrada de los manchúes en China y las consecuencias que este suceso tuvo sobre los misioneros que estaban allí, implicó que en los informes que llegaban a Europa procedentes de China, o en las historias que se escribían, quedaran incorporadas todas las noticias vinculadas a los hechos históricos que estaban aconteciendo en aquel imperio. Hasta ese momento, las noticias sobre China que habían llegado a Europa se centraban, fundamentalmente, en la descripción del país –organización política, religión, costumbres, lengua, organización administrativa, etc.–, y no tenían como objetivo principal recoger la evolución histórica de aquel imperio<sup>26</sup>. Como mucho, las pinceladas acerca de la situación histórica del país aparecían vinculadas a la labor evangelizadora de las distintas órdenes religiosas implantadas allí, o vinculadas a alguna de las persecuciones que se desataban contra los religiosos. La descripción de la entrada de los manchúes en China, pues, introduce una nueva línea temática en las publicaciones europeas sobre este país.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, en Europa se publicaron varios libros sobre la caída de la dinastía Míng ante la entrada de los manchúes y, la gran mayoría, fueron escritos por jesuitas, de entre los cuales pueden destacarse Michael Boym, Martino Martini, Adam Schall, Gabriel de Magalhaes

<sup>25</sup> Los títulos de los siete tratados son: “Del origen, nombre, sitio, grandeza, riqueza y singularidades de la gran China”; “Del modo y disposición del gobierno del chino, de sus sectas y de las cosas más memorables de su historia”; “Escribense algunas sentencias políticas y morales del filósofo Kun-fu-zu”; “Del libro Míng Sin Pao Kien, esto es, Espejo precioso del alma”; “Y especial de la secta literaria”; “De los viages y navegaciones que el Autor deste libro ha hecho”; “Decretos y proposiciones calificadas en Roma por orden de la Sacra Congregación del Santo Oficio”.

<sup>26</sup> VAN KLEY (1973) 562.

y Pierre Joseph d'Orléans<sup>27</sup>. En otros documentos también escritos por jesuitas –cartas, memoriales y otros escritos<sup>28</sup>–, también es posible hallar noticias sobre la conquista manchú que dan cuenta de la imagen que en Europa se recibía de este hecho histórico. Sin duda alguna, las descripciones de los jesuitas tuvieron un gran impacto en la construcción de la visión europea de la conquista manchú dado que, desde mediados del siglo XVII, inundaron Europa con sus informaciones. De hecho, tal como señala Lach, *De Bello Tartarico* de Martino Martini, publicado en 1654, se convirtió en la obra con mayor autoridad en Europa acerca del cambio dinástico acontecido en China<sup>29</sup>.

Sin embargo, a pesar de toda la literatura generada por los jesuitas, los textos españoles acerca de la entrada de los manchúes en China también son relevantes y demuestran que los jesuitas no tenían la exclusividad de tales informaciones. Palafox, Riccio y Navarrete son tres ejemplos. Palafox dejó escrita su historia antes de su muerte, en 1659; el libro de Martini había aparecido en 1654. Es probable que Palafox hubiera tenido acceso a una copia del libro del jesuita italiano aunque, como señala Chen, no hay ninguna evidencia textual que permita afirmar que el obispo se nutrió de las informaciones del jesuita<sup>30</sup>. Riccio –cuyas informaciones recoge Navarrete en sus *Tratados*–, escribió su obra en 1667 y en ella incorporó su experiencia personal en aquel imperio durante la conquista manchú y, lo más relevante, su particular vinculación con Zheng Chenggong, que sin lugar a dudas ofrece detalles vividos en primera persona de aquellos momentos de convulsa en el país y que, precisamente por ser fruto de la propia experiencia, no aparecen recogidos en ningún otro relato.

A pesar del interés que tienen las informaciones de estos tres relatos, estas noticias han quedado prácticamente siempre en un segundo término y en la historiografía moderna, todavía son pocos los estudios centrados en la aportación de estas obras en el conjunto de la literatura sobre la entrada de los manchúes en China<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> VAN KLEY (1976) 22.

<sup>28</sup> LACH (1970) 1663.

<sup>29</sup> LACH (1970) 1664.

<sup>30</sup> CHEN (1971) 220 – 221.

<sup>31</sup> Chen dedicó su tesis doctoral al estudio de la entrada de los manchúes en China a partir de tres textos europeos: Semmedo, Martino Martini y Palafox y Mendoza. Donald Lach, en su compendiosa obra *Asia in the making of Europe*, analiza este capítulo de la historia china a través de los relatos occidentales. Lach contempla los textos de Palafox y Navarrete aunque la atención prestada a estos dos autores es mucho menor que la prestada a los textos de los jesuitas. También Van Kley (colaborador de Lach en su obra *Asia in the making of Europe*) publica algunos estudios sobre las noticias europeas acerca de la entrada de los manchúes en China aunque, como en el caso anterior, Riccio no aparece citado y la atención que reciben los textos de Palafox y Navarrete es menor que la recibida por otras obras.

Sin lugar a duda, la mayor difusión que tuvieron las obras de los jesuitas, la mayor consideración con que eran tenidas en la Europa del momento, y la cantidad de publicaciones que realizaron, eclipsaron por completo la importancia de otras fuentes. A todo ello, también es necesario añadir los efectos de la controversia de los ritos –que enfrentó a los misioneros debido a los métodos de evangelización que los jesuitas utilizaban en China-, dado que este enfrentamiento repercutió negativamente en la difusión e impacto de las noticias aportadas por las órdenes religiosas que se oponían a los métodos de evangelización de los jesuitas. La historia de Riccio nunca se publicó y permaneció inédita; los *Tratados* de Navarrete fueron prohibidos por la Inquisición española y fueron duramente criticados en diversos escritos que aparecieron inmediatamente después de su publicación; y el texto de Palafox, seguramente por su enemistad con los jesuitas, no fue publicado hasta después de su muerte. Además, tanto la historia de Palafox como la de Navarrete, contenían críticas implícitas hacia España –ello fue aprovechado por los jesuitas, que los criticaron por su falta de patriotismo<sup>32</sup>-, y esto también ofreció a los jesuitas otro argumento para denunciar a ambos autores.

## 2.1. INFORMACIONES SOBRE LA ENTRADA DE LOS MANCHÚES EN CHINA

En los tres textos que aquí se presentan, el relato se inicia haciendo referencia a las luchas internas que se originaron en el reino de China y que provocaron una rebelión en la que se alzaron hasta un total de ocho ejércitos<sup>33</sup>, que aspiraban controlar el trono imperial. En ninguno de los tres relatos se hace referencia a los problemas internos del reino que llevaron a esta situación, y únicamente Palafox introduce una referencia al hecho de que el final del imperio no fue de manera abrupta sino que, desde años atrás, el imperio chino “ya estaba enfermo”<sup>34</sup>. De todos los grupos rebeldes, el enfrentamiento final se dirimió entre dos facciones, lideradas por Zhang Xianzhong –cuya crueldad es comparada en Riccio y Navarrete con Nerón- y Li Zicheng<sup>35</sup>. Finalmente, el

<sup>32</sup> CUMMINS (1961) 407 – 408.

<sup>33</sup> En este punto Palafox no especifica el número que, en cambio, Riccio y Navarrete sí introducen.

<sup>34</sup> “Con esto acabò el Emperador y el Imperio de la China. No a cavado de repente, aunque lo parece. Que muchos años antes se conoció que yva enfermado de muerte: però con desacierto intolerable y escandaloso se reconoció el daño para temido, y no se reconoció para remediado: aquella fue la enfermedad, y esta fue la muerte [...]. Lo cierto es que no murió el Imperio de incurable, sino de no curado”. PALAFOX (1670) 28 – 29.

<sup>35</sup> Se trata de Zhang Xianzhong (1606-1647) y Li Zicheng (1605-1645), dos líderes que, ante la situación crítica que vivía el país, se alzaron contra el último emperador Ming. En Palafox, aparecen nombrados como “Ly” y “Cham”; en los textos de Riccio y Navarrete aparecen referidos como “Changhienchung” y “Lycungzu” o “Chang Hien Chung” y “Li Kung Zu”, respectivamente.

grupo de rebeldes liderado por Li Zicheng, ayudado por varios traidores que estaban infiltrados en el interior de la corte de Pekín, pudo acceder a la corte imperial. El emperador, viendo la traición que habían urdido contra él, dejó escrita una carta con su sangre en un papel –en la que acusaba de traidores a sus ministros, excusaba por completo a su pueblo y pedía a Li que vengara la traición– y, a continuación, con su alfanje, según los relatos de Riccio y Navarrete, o con sus propias manos, de acuerdo con el texto de Palafox, mató a su hija antes de ahorcarse con sus propias ligas en uno de los ciruelos de los jardines del palacio imperial.

De los tres relatos, Palafox es el que concede mayor dramatismo a este episodio, al que dedica casi diez páginas de su obra; Riccio y Navarrete, en cambio, lo recogen en poco más de dos párrafos. Palafox se detiene en explicar de qué manera el último emperador Ming mató primero a su hija, para evitar que fuera ultrajada, reproduce la supuesta carta que habría dejado escrita antes de morir y narra cómo posteriormente, tras pedir vino para “avivar la sangre, que el tenía helada, y toda recojida al coraçon”<sup>36</sup>, se quitó la vida.

En los tres textos, también es posible reseguir los episodios que acontecieron tras el suicidio del emperador. La emperatriz, algunas concubinas y algunos funcionarios le siguieron y también se suicidaron. Nuevamente, Palafox es el que describe de una manera más intensa y con mayor detalle estos hechos<sup>37</sup> y el que aprovecha el episodio para introducir juicios morales acerca de tales acontecimientos, condenando sin ninguna duda cualquier sublevación de los vasallos contra el propio rey<sup>38</sup>. En el caso de Riccio y Navarrete, ambas narraciones recrean de una manera muy parecida la desolación que invadió la corte imperial, en la que el jardín antes repleto de árboles frutales quedó convertido en un funesto escenario de árboles de cuyas ramas se descolgaban hileras de cuerpos inertes de todos aquellos que, por fidelidad a su emperador, también se habían quitado la vida.

Narrada la traición de los rebeldes, los relatos de Riccio<sup>39</sup> y Navarrete<sup>40</sup> exponen de qué manera el traidor y victorioso Li se situó como emperador de

<sup>36</sup> PALAFOX (1670) 24.

<sup>37</sup> Escribe Palafox acerca de la muerte de la emperatriz: “Despedida del Emperador con el coraçon y las acciones, y sin hablar palabra, sino con los ojos: que la lengua no sirve de lengua en estas ocasiones, se entrò sola por el bosque la Emperatris, y en uno de los arboles de el se ahorcò por sus mismas manos con una liga o vanda, y con sentimiento de los mismos duros troncos, que estavan presentes, y pudieran sentir, aunque fueran bronçes, muerte tan infeliz e indigna de la gran Emperatriz de la grand China”. PALAFOX (1670) 23.

<sup>38</sup> LACH (1970) 1671.

<sup>39</sup> Riccio escribe: “Entro pues triunfando el tirano en el Palacio Real y arrojandose el titulo de Emperador se sentó en su trono y despues con inhumanidad inaudita mandó despedazar en pequeñas partes el cuerpo del Emperador Sungching y degollar a dos hijos pequeños que tenia; pero el mayor desapareció de tal suerte, sin saberse de el muerto o vivo, que hasta ahora no se a tenido noticia de su persona. Paso a cuchillo muchisimos mandarines, otros castigo severamente, ya en la persona ya en la plata, y finalmente dando aquella profunda y inmensa



China, ordenó despedazar en trozos diminutos el cuerpo del difunto y mandó degollar a los otros dos hijos pequeños que tenía, aunque el mayor consiguió escapar de suerte que nunca se conoció su paradero. En ambos casos, los relatos hacen referencia a la gran cantidad de mandarines a los que ordenó degollar y el permiso que otorgó a sus soldados para que saquearan por completo la corte. De estos detalles, en cambio, el texto de Palafox no incorpora ninguna noticia y se limita a señalar que muchos de los mandarines que no se quitaron la vida, sufrieron graves tormentos hasta el punto de que muchos de ellos acabaron muriendo.

Los episodios siguientes, relacionados con el general Wu Sangui, también son recogidos en los tres relatos. Palafox, Riccio y Navarrete señalan de qué manera, establecido ya como emperador de China, Li intentó conseguir el apoyo de las fuerzas Ming que todavía quedaban y cómo, con este propósito, tomó como rehén al padre de Wu Sangui<sup>41</sup>, capitán que estaba al mando de un poderoso ejército chino en la frontera norte del país. La intención no era otra que obligar a su hijo a adherirse a la causa. Sin embargo, Wu Sangui, ya fuera por una cuestión de lealtad absoluta hacia los derrotados Ming, ya fuera por una cuestión de orgullo personal, desatendió la petición paterna y, para poder atacar y derrotar al rebelde Li, pactó con los manchúes abriéndoles la puerta del imperio chino. En este punto, el texto de Palafox introduce de un nuevo juicio que no aparece ni en Riccio ni tampoco en Navarrete. A ojos del obispo, ningún argumento puede justificar el pacto entre el general chino y el pueblo manchú dado que, a pesar de que Li había sido un tirano rebelde, era chino de sangre y gozaba, además, del reconocimiento de algunas de las provincias del sur<sup>42</sup>.

Con la entrada de los manchúes en China, Li Zicheng no tuvo más remedio que huir hacia el norte mientras que aquéllos se instalaban en la corte

---

ciudad a saco a los soldados fue ver una de las mayores desdichas y miserias que pensamiento humano pueda imaginar, pues no hubo insolencia, obcenidad ni crueldad que el furor del soldado y la ceguera del gentil no cometiese y ejecutase”. RICCIO (1667) Lib. II, cap. I, fol. 150r, 5.

<sup>40</sup> Navarrete, de una manera muy parecida a Riccio explica: “Entrò triunfando en el Palacio el traydor, tomò el titulo de Emperador, sentose en el Trono Imperial, tomò possession del mando, mandando hazer menudas partes el cuerpo difunto. Otra barbaridad grande! Y degollar dos hijos pequeños que tenia. El hijo mayor desapareció, de suerte, que hasta ahora aun no ha parecido, puede ser se echasse en el rio, o en alguna laguna, o poço. Degollò a muchos Mandarines, y dio orden a sus soldados saqueasen aquella pupolosissima Corte. Las inhumanidades, crueldades, obscenidades que allí se vieron no ay pluma que las pueda escribir”. NAVARRETE (1676), T6, cap. XXIX, fol. 412, 4.

<sup>41</sup> En Palafox, aparece referido como “Sanguy V”, en el texto de Riccio como “Usan Kuey” y en Navarrete como “Vu San Kuei”.

<sup>42</sup> Como señala Lach, Palafox muestra muy poca simpatía por la acción realizada por Wu Sangui. LACH (1970) 1671.

imperial. En este caso, a pesar de que los relatos de Riccio y Navarrete son muy similares, Riccio ofrece una narración mucho más extensa y con mayor profusión de detalles. Una vez ya en la corte, y con la excusa de permanecer en el reino para hacer frente a posibles alzamientos que pretendieran apoyar la causa de Li, los manchúes permanecieron en China y de aquí, tal como señalan claramente los textos, ya no se movieron sino que, todo lo contrario, de manera gradual, y con la excusa de formar ejércitos cada vez más fuertes para poder hacer frente a cualquier contratiempo que sobreviniera, fue creciendo el número de manchúes en el territorio chino.

A la vez que aumentaba el número de manchúes en el reino, también llegó el que debía ser el nuevo emperador, Shunzhi, que entonces era todavía un niño de corta edad (según Palafox, no llegaba a los doce años; Riccio y Navarrete, le atribuyen seis)<sup>43</sup>. De nuevo los relatos de Riccio y Navarrete son parecidos aunque, en esta ocasión, Navarrete proporciona algunos detalles más ya que, según especifica, incorpora la información que pudo conseguir durante su estancia en la corte de Pekín, forzada por la persecución que en 1664 se desató contra los cristianos. Sigue a Riccio en lo fundamental y añade, para hacer todavía más creíble su relato, la supuesta conversación que tuvo el recién llegado emperador-niño con los súbditos que le recibieron<sup>44</sup>.

Hasta este punto, los textos de Palafox, Riccio y Navarrete siguen una misma secuencia a pesar de que, como se ha mencionado, las diferencias radican en el dramatismo narrativo que Palafox dedica a algunos episodios, y en algunos de los detalles ofrecidos. A partir de este momento, es posible diferenciar entre el relato de Palafox, por un lado, y los relatos de Riccio y Navarrete por el otro. En el caso de Palafox, se detiene en la figura de Zheng Zhilong y en las dificultades que los manchúes encontraron para avanzar en las provincias del sur, concluyendo su relato en los hechos de 1647; en el caso de Riccio y Navarrete, las noticias sobre Zheng Zhilong tienen menos peso y, en cambio, gana en importancia la figura de Zheng Chenggong y los acontecimientos que tuvieron lugar en la costa suretes del país.

En la historia de Palafox, la narración se centra en los problemas que los manchúes tuvieron con las provincias del sur del país para someterlas a su control y con el poder que adquirió en la costa sureste y en el mar de China Zheng Zhilong, mencionado en la historia como Icoan<sup>45</sup>. Palafox presenta en su relato los dos problemas fundamentales que tenían en esos momentos los manchúes y que, sin lugar a dudas, estaban estrechamente vinculados. Por un lado, la dificultad de conquistar la provincia de Fujian por su posición periférica

<sup>43</sup> PALAFOX (1670) 38; RICCIO (1667) Lib. II, cap. II, fol. 152r; NAVARRETE (1676) T6, cap. XXIX, fol. 413, 8.

<sup>44</sup> NAVARRETE (1676) T6, cap. XXIX, fol. 413, 8.

<sup>45</sup> Se trata de Zheng Zhilong (1604 – 1661). Sobre la figura de Zheng Zhilong véase BOXER (1974) 401 – 439.

en aquel país y su proyección marítima, así como otras provincias meridionales, como por ejemplo Guangdong; por el otro, el poder que había conseguido aglutinar Zheng Zhilong, hasta el punto que se había convertido en un capitán con una flota importante –de más de doscientos mil hombres, señala Palafox-, y con un poder económico que le respaldaba<sup>46</sup>. En cuanto al primer aspecto, el obispo fija la atención de su relato en los problemas que los manchúes tuvieron con las provincias meridionales y, en concreto, en las provincias de Fujian y Guangdong, con especial atención a la toma de Cantón por parte de los manchúes. Explica con todo detalle el saqueo que sufrió la ciudad y las acciones que allí acontecieron. Sin embargo, a pesar de la belicosidad y los vicios de los manchúes, para Palafox los manchúes eran gente noble y generosa, habían conseguido que en las ciudades que estaban bajo su dominio se pudiera circular con toda tranquilidad<sup>47</sup> y el único elemento opresivo que habían esgrimido era la imposición a todos los chinos de tener que llevar el estilo de peinado manchú, la coleta manchú<sup>48</sup>.

En cuanto a Zheng Zhilong, Palafox señala que era un famoso capitán que había conseguido una posición económica y militar importante en la zona de Fujian. De una manera detalla, explica los orígenes humildes, de qué manera empezó a trabajar como mercader y cómo, aprovechando uno de los viajes, se apropió de las mercaderías que transportaba para empezar a construir su propio imperio hasta acabar convirtiéndose en amo y señor de los piratas de los mares de la costa sureste de China porque disponía de un poderoso ejército en el que llegó a juntar más de mil navíos. Palafox recoge también cuáles eran sus principales actividades, que combinaban la piratería, las *razzias* en las poblaciones costeras y la cooperación estrecha con los mandarines y señores locales de la zona: “no contentándose ya con robar a particulares, robava y destruya las armadas de los Reynos, y del mismo Rey, que se avian juntado para destruirle” y, de nuevo enfatiza, “no contento ya con el Imperio del mar de aquellas costas, saltava en tierra, e infestava aquellas Provincias marítimas, y aslatava los pueblos de las costas, sin haver resistencia que bastase contra sus fuerças”<sup>49</sup>. Pero no sólo vivía del saqueo. Palafox recoge de qué manera Zheng Zhilong se había convertido en dueño y señor de las actividades marítimas hasta el punto de que “no salía navio alguno de la China para los Reynos vecinos, que no le pagara a el derechos, ò tuertos, como al Rey”<sup>50</sup>. También introduce referencias a los enfrentamientos que tuvo con los holandeses de la

---

<sup>46</sup> “Este Reyno [Fujian] era una de las dificultades que allavan los Tartaros en esta conquista y este capitan [Icoan] era la segunda dificultad, y la que los hiço negociar con ruegos a los que siempre negociaron con amenazas”. PALAFOX (1670) 95 – 96.

<sup>47</sup> CHEN (1971) 231 – 232.

<sup>48</sup> VAN KLEY (1973) 573.

<sup>49</sup> PALAFOX (1670) 74.

<sup>50</sup> PALAFOX (1670) 81.

isla Hermosa y cómo éstos se “redujeron a pagarle todos los años treinta mil pesos de tributo porque no impidiese el comercio de Isla Hermosa”<sup>51</sup>. Palafox ofrece detalles acerca del poderío marítimo de que gozaba Zheng Zhilong y concluye que “lo cierto es, que en la China, y en sus costas parecía mas Rey el cosario Icoan, que el mismo Rey, que era el mas temido en mar, y en tierra, que el Rey”<sup>52</sup>. Presentadas las riquezas y hazañas de Zheng Zhilong, Palafox introduce los episodios que acabaron con su vida: el engaño a manos de los manchúes y su final como prisionero de aquellos.

En los relatos de Riccio y Navarrete, la figura de Zheng Zhilong también aparece aunque los dominicos le prestan muchísima menos atención. Como en el caso de Palafox, se recogen sus orígenes humildes, su paso a Japón, el robo y posterior fuga con un suculento barco cargado de riqueza —se especifica que era de su tío—, su conversión al cristianismo, el control económico que tenía de la zona de Fujian y los mares del sur, y los últimos episodios de su vida con el engaño a manos de los manchúes. A diferencia del texto de Palafox, ni Riccio ni tampoco Navarrete incorporan noticias acerca e los tratos que tuvo con los holandeses. En cambio, también a diferencia de Palafox, Riccio y Navarrete sí dan cuenta del final de este personaje que, engañado por los manchúes, subió a la corte y, una vez allí, fue asesinado<sup>53</sup>.

Si los textos de Riccio y Navarrete se centran poco en la figura de Zheng Zhilong, no ocurre lo mismo con la figura de su hijo, Zheng Chenggong, al que dedican una parte importante de su relato y del que Palafox únicamente apunta “anda un hijo de aquel famoso cosario Icoan: Del padre ya no se habla; y es mala señal”<sup>54</sup>. Sin lugar a duda, la importancia que Riccio concede en su relato a Zheng Chenggong responde a la especial vinculación que tuvo con este personaje a lo largo de su vida ya que protagonizó, como emisario suyo, la embajada al entonces gobernador de las Filipinas, don Sabiniano Manrique de Lara, en la que Zheng Chenggong pedía al gobierno español tributo y reconocimiento de su poder<sup>55</sup>.

Con Shunzhi ya establecido en la corte del norte, los relatos de Riccio y Navarrete giran su atención hacia el sur, donde la débil y ya casi extinguida dinastía Ming se había replegado. Palafox había concluido su relato en 1647; Riccio y Navarrete, en cambio, incorporan los hechos que se sucedieron hasta

<sup>51</sup> PALAFOX (1670) 153.

<sup>52</sup> PALAFOX (1670) 87.

<sup>53</sup> Riccio escribe “a fuerza de polvora con todos los suyos fue volado al cielo para caer miserable en los infiernos”. Navarrete escribe “Tomava el cielo con las manos aquel Barbaro, sobervio mestizo, rabiava de colera, y enfurecido se mordía las manos, y se arañava: deste modo, y en este estado, a pocos días acabò su miserable vida”. RICCIO (1667) Lib. III, cap. XVIII, fol. 336v y NAVARRETE (1676) T6, cap. XXX, fol. 419, 11. No se conoce exactamente cuál fue la causa de la muerte de Zheng Chenggong, aunque la historiografía moderna (Wakeman, por ejemplo) la atribuyen a la malaria.

<sup>54</sup> PALAFOX (1670) 153.

<sup>55</sup> Acerca de la relación entre Zheng Chenggong y Victorio Riccio a través de su historia véase BUSQUETS (2006).

los años sesenta. En los dos relatos, se menciona la embajada que el emperador Ming del sur envió a los manchúes y la respuesta que se obtuvo por parte del emperador y la acción que, inmediatamente después, llevaron a cabo los manchúes. Estos, que habían conseguido un traidor en la corte Ming del sur, avanzaron hacia las provincias meridionales tomándolas una tras otra hasta su llegada a Nankín. En este punto, y por primera vez, el relato de Navarrete ofrece noticias que el relato de Riccio no incorpora. En concreto, Navarrete especifica que en Nankín los manchúes hicieron prisionero al emperador Ming, al que llevaron a Pekín y, una vez en la corte del norte, lo ahorcaron en una almena. De este episodio, Riccio no señala nada y se limita a decir que el traidor prendió a su propio emperador y que lo entregó a manos de los manchúes.

Finalmente, sabido el suceso, los principales de Nankín se retiraron a Zhejiang donde se levantó un rey Ming aunque su mandato tan sólo duró tres días, ya que los manchúes rodearon la ciudad. El relato de Riccio, y Navarrete también lo sigue, explica de qué manera este rey Ming, apiadado por toda su gente, se entregó a los manchúes de manera pacífica para evitar derramar la sangre de gente inocente. En ambos casos, el relato sobre la entrada de los manchúes en China se detiene aquí, y Navarrete únicamente introduce un párrafo final en el que, de manera escueta y muy vaga, señala que en el año 1659, en las provincias de Fujian y Guangdong se alzaron dos emperadores. En estos momentos, Navarrete estaba en en las misiones que los dominicos tenían en las provincias del sur y, por lo tanto, hasta cierto punto sorprende que incorpore tan pocas referencias a la penetración de los manchúes en estas provincias.

### 3. CONSIDERACIONES FINALES

En primer lugar, los tres autores describen la conquista manchú de China a modo de crónica histórica, aunque en algunos episodios, y especialmente en el relato de Palafox, se cuele una dosis importante de dramatismo, como por ejemplo la ya señalada descripción que Palafox hace de la situación en la corte imperial tras la entrada del rebelde Li, hasta el punto de que el relato de Palafox describe la caída de los Ming como si de una tragedia griega se tratara<sup>56</sup>.

En segundo lugar, las informaciones se centran, fundamentalmente, en los acontecimientos ocurridos en la zona sur del país, y no tanto en los hechos del norte. Se ofrece una cantidad de detalles considerable acerca de las regiones del sur –descripciones pormenorizadas de los manchúes contra la resistencia organizada en estas provincias, el régimen Zheng y sus actividades, el colapso y caída de varias de las ciudades principales de la zona, etc-, seguramente porque

---

<sup>56</sup> VAN KLEY (1976) 24.

las noticias que Palafox recibió procedían de gente que estaba viviendo en aquel momento en las provincias meridionales del país y, en el caso de Riccio y Navarrete, porque habían estado mayoritariamente vinculados a las provincias que la orden dominicana tenía asignadas en la zona sur de China.

En tercer lugar, la conquista es presentada como un cambio dinástico en el gobierno chino, y los autores proporcionan algunos elementos que apuntan a la sinización del pueblo manchú incluso antes de la conquista<sup>57</sup>. Van Kley apunta esta idea en su análisis del texto *De Bello Tartarico* de Martino Martini, del que señala que el jesuita narra este episodio como un evento de significación histórica mundial, y que debía entenderse como una caída trágica del imperio chino en manos de los bárbaros (es decir, los manchúes), aunque ello no significaba la caída de la civilización china a la barbarie. Esto mismo puede aplicarse a los textos aquí presentados. Riccio, por ejemplo, en un momento de su historia señala que no todo el imperio quedó barbarizado puesto que, gracias a la pervivencia de algunas costumbres chinas, era posible hallar rasgos de la civilización china en los manchúes<sup>58</sup>.

En cuarto lugar, los tres autores intentan entender las particularidades que caracterizaban al pueblo manchú. Sobre los manchúes señalan que: i) eran un pueblo nómada cuya tierra de origen estaba situada más allá de la gran muralla; ii) habían sido enemigos del pueblo chino durante centenares de años; iii) habían reclutado chinos para sus ejércitos, a pesar de que un comandante manchú siempre supervisaba a los soldados y capitanes chinos<sup>59</sup>; iv) eran gente noble y generosa (debido a la influencia positiva de los chinos), pero agresivos y crueles en la guerra. El que mayor énfasis pone en la bondad de los manchúes es Palafox, que en las últimas páginas de su historia se centra en la descripción de las virtudes del pueblo manchú. Palafox indica la preferencia de los manchúes por los religiosos cristianos antes que por los bonzos chinos, y señala que los manchúes “no son tan sensuales, ni tan dados a los vicios de la carne, como los Chinos; ni tienen tanta muchedumbre de mugeres como los Chinos”, a lo que añade que “aborecen sumamente el pecado nefando”<sup>60</sup>. Entre los vicios que les atribuye, únicamente reconoce la crueldad que muestran en las guerras, la obligación que impusieron a los chinos de llevar

---

<sup>57</sup> Van Kley señala esta idea en relación con la obra *De Bello Tartarico* de Martino Martini. Véase VAN KLEY (1973) 565. Esto mismo puede aplicarse a los textos de Palafox, Riccio y Navarrete.

<sup>58</sup> Escribe Riccio: “Quedo pues, y queda todo este Ymperio debajo, no solo del poder tartarico, sino tambien de sus costumbres y trajes, aunque en algo mezcladas con las de China, por no barbarizarlos del todo. Por eso han dejado en pie las ciudades, y edificios, templos, palacios y casas aunque en Tartaria no se vee casa alguna de estas: algunas mesas y sillas, y las camas les han permitido, comodidades superfluas, para el genio del tartaro”. RICCIO (1667) Lib. II, cap. II, fol. 156v.

<sup>59</sup> CHEN (1971) 226.

<sup>60</sup> PALAFOX (1670) 298.

coleta<sup>61</sup> -hasta el punto de que desobedecer esta orden significaba la pena de muerte-, y el hecho de ser “amigos de sangre humana, y aun algunos dicen, que no solo de sangre, sino que tambien de carne humana son amigos, gran vicio si fuera cierto, y si fuera general de la nacion”<sup>62</sup>.

En quinto lugar, algunos errores pueden reseguirse en el conjunto de los tres textos. Algunos, son pequeños detalles, como por ejemplo la descripción de la nota de suicidio escrita por el emperador chino momentos antes de morir. Los tres textos refieren este episodio aunque, como señala Wakeman, cuando los sirvientes encontraron el cuerpo del emperador, no había ninguna nota a su lado<sup>63</sup>. En otros casos, los errores proceden de las referencias a los nombres chinos de personas que, en los tres textos, son bastante confusos. En este punto, el texto con más errores es el de Palafox ya que sus confusiones radican tanto en la transcripción de los nombres de personas como también a la confusión de nombres de colectivo por nombres individuales<sup>64</sup>.

En sexto lugar, la lectura de los tres textos permite afirmar que las similitudes son mucho más estrechas si se comparan los textos de Riccio y Navarrete. De hecho, al describir la conquista manchú de China y los episodios relacionados con Zheng Chenggong, Navarrete sigue el texto de Riccio, aunque en ningún momento lo menciona, de suerte que los *Tratados* se convierten en un resumen de lo que Riccio había escrito algunos años antes en sus *Hechos*. En los *Tratados*, Navarrete maneja con soltura un amplio abanico de fuentes de las que, además de mencionarlas o citarlas, ofrece juicios valorativos. De esta manera, los *Tratados* recopilan buena parte de la literatura que se había publicado hasta el momento en Europa sobre China: el dominico conoce perfectamente la *Historia* de González de Mendoza, publicada en 1585, y también los principales textos de los jesuitas de los siglos XVI y XVII como son los relatos de Ricci-Trigault, Martino Martini y Athanasius Kircher. Sin embargo, las fuentes citadas no son las únicas que Navarrete utiliza en la redacción de las noticias descriptivas sobre China que incorpora en sus *Tratados* sino que, como mínimo, también utiliza un referente más, y este referente es la historia *Hechos de la orden de predicadores en el imperio de China* de Riccio<sup>65</sup>. No es extraño que Navarrete eligiera a su compañero de orden para seguir las noticias sobre la entrada de los manchúes en China y las actividades del régimen Zheng; ahora bien, sí es extraño, en cambio, que en esta ocasión no citara su fuente —a diferencia de lo que hace con las otras muchas fuentes que utiliza y reconoce estar siguiendo—, y que prácticamente tampoco mencione a Riccio en los

---

<sup>61</sup> PALAFOX (1670) 56.

<sup>62</sup> PALAFOX (1670) 299.

<sup>63</sup> WAKEMAN (1985) vol. I, 166.

<sup>64</sup> Sobre esta cuestión en concreto véase CHEN (1971) 224.

<sup>65</sup> Sobre las fuentes utilizadas por Navarrete véase BUSQUETS (2006b).

*Tratados*. Navarrete valoró, sin lugar a dudas, el hecho de que Riccio fue un testigo de primera mano de aquello que está narrando y, por lo tanto, no duda en seguir con una literalidad remarcable el relato que aquél hace de estos temas. Las similitudes entre Riccio y Navarrete pueden resumirse en los siguientes cuatro aspectos: i) el uso de una misma secuencia narrativa; ii) la literalidad con la que sigue los hechos relacionados con Zheng Chenggong; iii) la coincidencia en las cifras dadas por ambos autores: ocho noches de saqueo, el número de soldados que luchaban en las batallas, etc.; y iv) el uso de algunas expresiones o comparaciones que, a modo de tópico, se repiten en los dos relatos.

Finalmente, señalar las similitudes que existen entre estos textos y la historia *De Bello Tartarico* de Martino Martini, excluyendo de esta comparación las informaciones relacionadas con el régimen Zheng. Como ya se ha señalado anteriormente, no parece que Palafox hubiera seguido el texto del jesuita. En cambio, un análisis comparativo de los textos de Riccio, Martini y Navarrete permite afirmar que existe una similitud importante entre ellos que se traduce en el seguimiento de una misma secuencia narrativa, y en un mismo uso de algunos de los tópicos que se presentan. Es probable que Riccio hubiera tenido acceso al relato de Martini aunque no es posible afirmar que realmente fue así. Otra hipótesis sería que tanto Riccio como Martini hubieran tomado sus informaciones de una tercera fuente. En el caso de Navarrete, prácticamente en todos los puntos sigue de manera fiel el relato de Riccio; ahora bien, en algunos detalles, parece que toma la información de Martini (por ejemplo, el número de muertos ahogados en las lagunas de la corte o el número de dieciséis emperadores que aglutinaron la riqueza). Estos detalles de la historia no aparecen en Riccio; por lo tanto, es posible que Navarrete los hubiera tomado de Martini o, como en el caso anterior, también cabría la posibilidad de que ambos los hubieran tomado de un tercer texto en común. Que existe una similitud importante entre los tres textos –Martini, Riccio, Navarrete-, es indiscutible.



## BIBLIOGRAFÍA

ARTEAGA, C. (1985). *Una mitra entre dos mundos, la del Venerable Juan de Palafox y Mendoza*. Sevilla. Artes Gráficas Salesianas.

BARTOLOMÉ, G. (1991). *Jaque mate al Obispo Virrey. Siglo y medio de sátiras y libelos contra Don Juan de Palafox y Mendoza*. México: FCE.

BORAO, J. E. (1996). “Consideraciones en torno a la imagen de Koxinga vertida por Victorio Ricci en Occidente”. *Encuentros en Catay*, Fu-jen University, n° 10, 48 – 77.

BORAO, J.E. (2001). *Spaniards in Taiwan* (2 vols). Taipei: SMC Publishing.

BOXER, C. R. (1974). “The fall and rise of Nicolas Iquan”. *T'ien-Hsia Monthly*, XI/5, 401 – 439.

BUSQUETS, A. (2006). “Los frailes de Koxinga”. *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*. (p. 393 – 422). Granada.

BUSQUETS, A. (2006b). “China in Spain in the 17th century: The sources of the Tratados históricos, políticos, éticos y religiosos de la monarquía de China (1676) of Domingo Fernández de Navarrete”. En *Asian and African Studies. Special Issue: Selected Papers from the XVIth EACS Conference in Ljubljana* (p. 31 – 39), vol. XI, Issue 1 – 2.

CHEN, Min-Sun. (1971). “Three contemporary western sources on the history of Late Ming and the Manchu conquest of China”. Ph.D. Dissertation. University of Chicago.

CUMMINS, J.S. (1961). “Palafox, China and the Chinese Rites Controversy”. *Revista de historia de América*, n° 52, México, 395 – 427.

CUMMINS, J.S. (1962). *The Travels and Controversies of Friar Domingo Navarrete, 1618-1686*, Cambridge: Hakluyt Society, 2 vols.

FERNÁNDEZ, P. (1958). *Dominicos donde nace el sol. Historia de la Provincia del Santísimo Rosario de Filipinas de la Orden de Predicadores*. Barcelona.

GARCÍA, G. (1918). *Don Juan de Palafox y Mendoza. Obispo de Puebla y Osmá. Visitador y Virrey de la Nueva España*. México: Librería de Bouret.

GONZÁLEZ, J.M. (1964). *Historia de las misiones dominicanas de China*, Madrid: Imprenta Juan Bravo, tomo I: 1632-1700.

GONZÁLEZ, J.M. (1955). *Un misionero diplomático*. Madrid / Buenos Aires, Ediciones Studium.

LACH, D.F. (1970). *Asia in the Making of Europe. Vol.III: “A Century of Advance”*. Book Four. Chicago: University of Chicago Press.

MARTINO, R. P. M. (1665). *Tartaros en China. Historia que escribió en latín en R.P. Martín Martinio, de la Compañía de IESUS y en español el doctor D. Estevan de Aguilar y Zúñiga*. Madrid: Joseph Fernandez de Buendía.

MENEGON, E. (en línea) “Riccio [Ricci], Vittorio Giovanni Battista (1621-1685)”. En *Biographies and entries on archives in the electronic database “The Ricci 21*

st Century Roundtable on the History of Christianity in China, <http://ricci.rtu.usfca.edu> [consulta, 29 de enero de 210].

NAVARRETE, D. F. (1676). *Tratados historicos, politicos, ethicos y religiosos de la monarchia de China. Descripción breve de aquel imperio y exemplos raros de emperadores y magistrados del, con narracion difusa de varios sucessos y cosas singulares de otros reynos, y diferentes navegaciones*. Madrid, Imprenta Real. Por Juan Garcia Infançon: 1676.

PALAFIX, Juan de (1670). *Historia de la conquista de la China por el Tartaro. Escrita por el Ilustrissimo Señor, Don Juan de Palafox y Mendoza, siendo Obispo de la Puebla de los Angeles, y Virrey de la Nueva-España y a su muerte Obispo de Osma*. Paris: a costa de Antonio Bertier.

RICCIO, V. (1667). *Hechos de la Orden de Predicadores en China*.

STANDAERT, N. (ed.). (2001). *Handbook of Christianity in China*. Volume One: 635 – 1800. Leiden: Brill.

STRUVE, L. (1984). *The Southern Ming, 1644 – 1662*. New Haven: Yale University Press.

VAN KLEY, E.J. (1973). “News from China: Seventeenth-Century European Notices of the Manchu Conquest”. *The Journal of Modern History*, vol. 45, n° 4, 561 – 582.

VAN KLEY, E.J. (1976). “An Alternative Muse: The Manchu conquest of China in the Literature of Seventeenth-Century Northern Europe”. *European Studies Review*, n° 6, 21 – 43.

VICENTE, V. (1992). “Historia de Icoan por Palafox y Mendoza”. *Encuentros en Catay*, n°6, p. 123 – 170.

WAKEMAN, F. (1985). *The Great Enterprise. The Manchu Reconstruction of Imperial order in seventeenth-century China*. Berkeley: University of California Press (2 vols).

WILLS, J (1980). "The Hazardous Missions of a Dominican: Victorio Riccio, O.P. in Amoy, Taiwan and Manila. Les missions aventureuses d'un Dominicain, Victorio Riccio". En *Actes du Iie Colloque International de Sinologie*, Chantilly, 1977 (p. 231 – 257 en francés ; 234 – 257 en inglés). Paris: Les Belles Lettres.

WILLS, J.E. (1979). “Maritime China from Wang Chih to Shih Lang: Themes in Peripheral History”. En SPENCE, J. & WILLS, J.E (eds.), *From Ming to Ch'ing: Conquest, Region and Continuity in Seventeenth-Century China* (p. 201 - 238). New Haven, Conn., Yale University Press.

WILLS, J.E. (1994). “From Manila to Fuan: Asian Contexts of Dominican Policy”. En MUNGELLO, D.E. (ed.), *The Chinese Rites Controversy. Its History and Meaning* (p. 111 – 127), Nettetal: Steyler.

CAPÍTULO 29. REVOLUCIONES TRUNCADAS. DE EL FRACASO DEL  
MOVIMIENTO COMUNISTA A EL NACIMIENTO DE LA NUEVA  
IZQUIERDA EN JAPÓN (1945-1958)

*Santiago López Jara*

Universidad de Kanagawa (Yokohama)

RESUMEN

En los inicios de la ocupación el Partido Comunista Japonés (PCJ) es percibido como el único grupo social que se había opuesto de manera activa al régimen imperial causante de la guerra. Con un prestigio y autoridad inimaginables, el PCJ trata en un primer momento de conseguir llegar a un estado comunista por la vía pacífica democrática. Sin embargo, los cambios conservadores en las políticas del ejército de ocupación comienzan a dividir el partido. Al iniciarse la guerra fría el PCJ, presionado por el ejército de ocupación y criticado por Moscú, se rompe en varias facciones y pasa a la lucha armada. Tras el fracaso de la lucha armada, el reunificado PCJ vuelve a proponer la vía pacífica como la política del partido. Este brusco giro de política, junto con los inicios de la crítica a Stalin y los sucesos de Hungría, provocan el nacimiento de los grupos de Nueva Izquierda, grupos unidos en su oposición al sistema japonés y en su odio al PCJ.

1. VÍA DEMOCRÁTICA, REVOLUCIÓN PACÍFICA (1945-1950)

El Partido Comunista Japonés (PCJ), fundado por primera vez en la clandestinidad en 1922, refundado de nuevo en la clandestinidad en 1926 tras haber sido disuelto en 1924 por culpa de la represión del estado y de disputas internas, es refundado por tercera vez, esta vez como partido legal, en 1945, después de haber desaparecido en los años 1930 víctima de terrorismo de estado. Tras la derrota de Japón, los supervivientes miembros del PCJ que no acabaron recantándose de sus ideales comunistas y denunciando al partido, o actuando como espías para el estado, son vistos como el único grupo en Japón que se había opuesto al régimen causante de la derrota.

1.1. ESTADOS UNIDOS, EJÉRCITO DE LIBERACIÓN (1945-1947)

El Partido Comunista Japonés recibió de manera muy diferente a otros grupos sociales la derrota de Japón y la ocupación por parte de las potencias aliadas. El PCJ califica en un primer momento al ejército de ocupación como ejército de liberación. Las razones son claras, es el ejército de ocupación,

liderado por Estados Unidos, el que, en los inicios de su labor reformadora, legaliza al PCJ. Por orden del ejército de ocupación del 10 de octubre de 1945, los encarcelados supervivientes del PCJ son liberados. A los recién excarcelados Tokuda Kyuichi (徳田球一)<sup>1</sup> y Miyamoto Kenji (宮本顕治)<sup>2</sup> se les une, tras su vuelta a Japón en enero de 1946, Nosaka Sanzo (野坂参三)<sup>3</sup> completando la triada de poder dentro del partido. El PCJ, libre por primera vez en su actividad

<sup>1</sup> 徳田球一 (1894-1953). Nacido en la actual prefectura de Okinawa, viaja a Tokyo en 1917 donde, tras estudiar Derecho en la escuela nocturna de la universidad de estudios aplicados Nihondaigaku, pasa a ejercer como abogado. Participa en la fundación del Partido Comunista Japonés en 1922, siendo elegido como miembro del comité central. Activo dentro del grupo refundador del partido en 1926, es encarcelado ese mismo año por sus actividades políticas. Liberado en 1927, es encarcelado de nuevo en 1928. En 1945 es liberado por el ejército de ocupación tras 18 años en prisión. Se exila a China en 1950, muriendo en el exilio en 1953. (Usui Katsumi, Toriumi Yasushi, Takamura Naosuke y Yui Masaomi editores (2001): *Nihon kindai jinmei jiten*, Tokyo, Yoshikawa Kobunkan )

<sup>2</sup> 宮本顕治 (1908-2007). Nacido en la actual prefectura de Yamaguchi, en 1931, tras licenciarse en Derecho por la Universidad de Tokyo, forma parte del grupo que refunda el Partido Comunista Japonés, llegando a formar parte del comité central en 1933, año en el que es detenido, acusado y condenado por la muerte de un policía infiltrado en el Partido Comunista Japonés. Liberado por el ejército de ocupación en 1945, lidera la oposición a Tokuda Kyuichi dentro del partido. Secretario general del partido desde 1958, es elegido Presidente del PCJ en 1970. En 1997 pasa a ser Presidente honorario del partido. (Ueda Masaoki, Hisigiwa Junichi, Hirayama Ikuo, Miura Shumon editores (2001): *Nihon jinmei daijiten*, Tokyo, Kodansha ) (Simonaka Kunihiro editor (1985): *Daihyakajiten*, Tokyo, Heibonsha)

<sup>3</sup> 農坂参三 (1892-1993). Nacido en la actual prefectura de Yamaguchi, se gradúa en Economía por la Universidad de Keio en 1917. Es enviado a Inglaterra en 1920 como corresponsal de una publicación de orientación marxista, año en el que, tras afiliarse al Partido Comunista Inglés y mostrar su apoyo a movimientos huelguistas en la minería inglesa, es expulsado del país. Regresa a Japón, via Moscú, en 1922, año en el que ingresa en el Partido Comunista Japonés. Detenido ese mismo año por sus actividades políticas, es liberado en 1923. Detenido de nuevo en 1928 por sus actividades políticas, en prisión, bajo tortura, se recanta de sus ideales comunistas y renuncia al partido, siendo liberado, como consecuencia, bajo el pretexto de "razones médicas" en 1930. Se exilia a la Unión Soviética y a la China comunista en 1931, donde participa en la redacción de la Tesis de 1932. En 1936 publica una carta dirigida a los comunistas japoneses pidiendo la resistencia armada. En las últimas fases de la guerra desarrolla una visión propia de la Tesis de 1932, separando la disolución del sistema imperial de el tratamiento de la persona del emperador. En Japón desde enero de 1946, es elegido tres veces consecutivas como diputado, siendo purgado en 1950 por las fuerzas de ocupación, año en el que se vuelve a exiliar a Pekín. Participa en la redacción de la Nueva Plataforma. Tras la reunificación del partido en 1956 se convierte en el secretario general, siendo elegido como diputado una cuarta vez tras la vuelta a la legalidad del movimiento comunista. En 1982 pasa a ser presidente honorario del partido. En 1992, tras la apertura a la investigación de archivos en la antigua Unión Soviética, es acusado de haber sido espía del Partido Comunista Soviético desde tiempos de Stalin, siendo expulsado del partido ese mismo año. (Ueda Masaoki, Hisigiwa Junichi, Hirayama Ikuo, Miura Shumon editores (2001): *Nihon jinmei daijiten*, Tokyo, Kodansha ) (Usui Katsumi, Toriumi Yasushi, Takamura Naosuke y Yui Masaomi editores (2001): *Nihon kindai jinmei jiten*, Tokyo, Yoshikawa Kobunkan )

política, consigue una posición dominante en el asociacionismo obrero, además de llegar hasta los 35 diputados en las elecciones generales de 1949.

Durante esta primera fase la teoría dominante respecto a la toma de poder dentro del PCJ es la llamada Tesis de 1932 (32年テーゼ). La Tesis de 1932 nace del análisis de la Revolución Meiji por parte de la escuela marxista Kozaha (講座派). Dicha escuela, al interpretar la Revolución Meiji como una revolución burguesa incompleta dentro del esquema del marxismo histórico, propone como imprescindible para el avance hacia la inevitable fase socialista de la historia el éxito de la incompleta revolución burguesa. Además, la tesis de 1932 interpreta que los elementos que conforman el sistema de dominación japonés son el capitalismo monopolista japonés, el sistema imperial, el sistema de posesión de la tierra por parte de los terratenientes y capitalismo monopolista internacional. Basándose en esta teoría, el PCJ ve como necesaria en la inmediata posguerra la toma de poder de manera pacífica y democrática bajo el ejército de liberación para la creación de un estado burgués, fase considerada como imprescindible para la consecución del futuro comunista.

El problema agrario es un punto clave tanto para la escuela marxista Kozaha como para el PCJ. Durante esta fase, la estrategia política del PCJ sobre el problema agrario se basa en el análisis de Itou Ritsu (伊藤律)<sup>4</sup>. Según ese análisis la tarea principal de la reforma agraria debe ser la destrucción de el sistema semi feudal de propiedad de la tierra por parte de los terratenientes así como la nacionalización y colectivización de la tierra.

El movimiento estudiantil japonés, completamente dominado por el movimiento comunista hasta la aparición de la nueva izquierda, comienza en los institutos de enseñanzas medias y en las universidades cuando los estudiantes, algunos de vuelta del frente, comienzan a reclamar la creación de asambleas autónomas y la purga de los elementos militaristas dentro del profesorado. En febrero de 1946, tras la apertura de la primera Asamblea Nacional de la Confederación de Juventudes Comunistas (青年共産主義同盟), se crea la primera Comisión Estudiantil a nivel nacional

---

<sup>4</sup> 伊藤律 (1913-1989). Nacido en la actual prefectura de Hiroshima, ingresa en la actual Universidad de Tokyo en 1930, pasa a ser miembro de las juventudes comunistas en 1932, año en el que es expulsado de la universidad por sus actividades políticas. Ingresa en el Partido Comunista Japonés en 1933, año en el que es detenido por sus actividades políticas y condenado a dos años de cárcel con tres años de la sentencia en suspenso. Vuelve a participar activamente en el movimiento comunista en 1937. En 1939 ingresa en la Compañía de Ferrocarriles del Sur de Manchuria en la sección de investigación, siendo encarcelado ese mismo año por sus actividades políticas. Tras confesar bajo tortura y ser puesto en libertad por motivos de salud en 1940, ingresa de nuevo en prisión en 1943, donde permanece hasta el final de la guerra. Participa en la refundación del Partido Comunista Japonés, siendo elegido como miembro del comité central y del secretariado central. Exiliado en China desde 1951, es expulsado del partido en 1953, permaneciendo encarcelado en China hasta su vuelta a Japón en 1980. (Usui Katsumi, Toriumi Yasushi, Takamura Naosuke y Yui Masaomi editores (2001): *Nihon kindai jinmei jiten*, Tokyo, Yoshikawa Kobunkan)

(学生協議会). Desde los inicios del movimiento estudiantil, la célula comunista de la universidad de Tokyo ejerce una posición dominante.

## 1.2. INICIO DE LA REACCIÓN (1947-1949)

Tras la prohibición por parte de MacArthur de la huelga general del 1 de febrero de 1947, el PCJ comienza a reconsiderar su estrategia de toma de poder. A fines de 1947, en la sexta asamblea general del PCJ, la lucha antiimperialista, evitando el enfrentamiento directo con el ejército de ocupación, enfocada contra el gobierno de Yoshida Shigeru, comienza a tomar fuerza como estrategia de toma de poder.

Es en esta reorientación de la estrategia del PCJ cuando comienzan a hacerse visibles las primeras divisiones importantes dentro del partido. Kamiyama Shigeo (神山茂夫)<sup>5</sup> es el primero que trata de manera crítica la estrategia del PCJ. En relación con el análisis del sistema imperial bajo la nueva constitución, Kamiyama resume los análisis divergentes dentro del PCJ en tres grupos. Unos consideran que no han cambiado de manera significativa los elementos totalitarios del sistema imperial. Otros consideran que el sistema imperial se ha transformado en un sistema de monarquía constitucional. Otros consideran que se encuentra en periodo de transición hacia un sistema de monarquía constitucional. Los debates sobre el carácter del sistema imperial, sistema que junto con el problema agrario forman una de las bases sobre las que fundamenta el análisis de Japón por parte de la escuela marxista Kozaha, escuela dominante en el PCJ, van radicalizando posturas y facciones dentro del partido.

Como preparación para la prevista toma de poder tras la huelga general revolucionaria del 1 de febrero de 1947, el movimiento estudiantil en el área de Kanto celebra la Asamblea General de la Unión de Estudiantes del área de Kanto (関東学生連合大会). Tras el shock de la prohibición de la huelga por parte del ejército de ocupación, el movimiento estudiantil se reagrupa y se crea la Federación Nacional de Asambleas Autónomas de Estudiantes de

---

<sup>5</sup> 神山茂夫 (1905-1974). Nacido en la actual prefectura de Yamaguchi, ingresa en el Partido Comunista Japonés en 1929, pasando ese mismo año a ser el secretario general del movimiento obrero en el área de Kanto, puesto desde el que se muestra opuesto a la lucha armada. Antes y durante la guerra con Estados Unidos trabaja en la clandestinidad para la refundación del partido, siendo elegido como miembro del comité central tras la refundación del Partido Comunista Japonés en 1945. Es elegido como diputado en las elecciones generales de 1949, siendo uno de los diputados purgados por las fuerzas de ocupación tras el estallido de la guerra de Corea. Es expulsado del partido por faccionalismo en 1954. Readmitido en 1958, es vuelto a ser expulsado 1964 tras dar su apoyo parcial a el tratado de prohibición de pruebas nucleares. (Usui Katsumi, Toriumi Yasushi, Takamura Naosuke y Yui Masaomi editores (2001): *Nibon kindai jinmei jiten*, Tokyo, Yoshikawa Kobunkan)

Universidades Públicas (全国国立大学自治会連盟). En 1948, como parte de la lucha contra la subida de tasas de las universidades, se logra llevar a cabo la primera huelga general de estudiantes en la historia de Japón. En septiembre del mismo año, con un movimiento estudiantil cada vez más organizado, se crea la Asociación General de Asambleas de Estudiantes de Todo Japón, conocida como Zengakuren (全日本学生自治会総連合). En noviembre el Ministerio de Educación Japonés publica un anteproyecto de ley de universidades que restringe severamente la autonomía universitaria. El movimiento estudiantil, con una huelga general universitaria liderada por Zengakuren, consigue que el Ministerio de Educación Japonés retire el anteproyecto.

## 2. LUCHA ARMADA, REUNIFICACIÓN (1950-1955)

Coincidiendo con el inicio de la Guerra de Corea y el calentamiento de la guerra fría, la renovada represión por parte del ejército de ocupación agudiza las divisiones internas dentro del PCJ, fraccionando y creando varios "PCJ". La ilegalización "de facto" del PCJ en 1950 y la ley de actividades subversivas de 1952 fuerzan al PCJ a la clandestinidad. La estrategia armada del PCJ aliena a buena parte del electorado, no consiguiendo ningún diputado en las elecciones generales de 1952.

### 2.1. FRACCIONAMIENTO, LUCHA ARMADA (1950-1953)

En enero de 1950, además de ser emitida repetidamente por Radio Moscú, la publicación oficial del Kominform y el periódico Pravda publican una dura crítica a la estrategia pacífica de toma de poder del PCJ. La crítica se centra en cuatro puntos. Primero, el Kominform interpreta que el imperialismo estadounidense ha revivido el imperialismo japonés, así como que la economía japonesa se encuentra entrelazada con la estrategia estadounidense de invasión de Asia. Seguidamente, el Kominform afirma que las fuerzas reaccionarias japonesas que están remilitarizando Japón y reprimiendo la democracia japonesa han formado un bloque conjunto con el imperialismo estadounidense, además de estar apoyando la política estadounidense de convertir Japón en una colonia para conseguir sus propios objetivos reaccionarios. Luego, el Kominform opina que las fuerzas democráticas de Japón deben formar un bloque con los trabajadores para oponerse al intento de transformar Japón en una colonia del imperialismo estadounidense, para conseguir un tratado de paz que incluya a todas las potencias y para exigir la retirada del ejército de ocupación. Por último, el Komintern menciona como imprescindible la autocritica del PCJ y de sus dirigentes, en especial de Nosaka Sanzo, y de la estrategia de toma de poder tomada hasta ahora.

En la 18ª reunión del comité central, a principios de 1950, los errores señalados en la crítica del Komintern son interpretados no como errores cometidos por el partido sino como errores personales de Nozaka Sanzo, que se autocritica por los errores cometidos. Sin embargo, sobre cómo encajar la crítica del Komintern se forman dos facciones. La facción Shokanha (所感派), liderada por Tokuda Kyuichi, encaja de manera crítica el comunicado del Komintern, afirmando que aunque en la teoría de Nozaka Sanzo no se encuentra ninguna inconsistencia ideológica, los errores señalados por el Komintern están siendo superados en la práctica. En contraste, la facción Kokusaiha (国際派), liderada por Miyamoto Kenji, acoje los ataques del Komintern de manera acrítica oponiéndose a la facción Shokanha.

El mismo año, 1950, en abril, en la 19ª reunión del comité central, la facción Shokanha, liderada por Tokuda Kyuichi, publica “*Sobre la misión básica del partido en la inminente revolución*”, donde se critica tanto el faccionalismo como la burocratización del partido. La facción Kokusaiha, apoyada por ocho miembros del comité central, entre ellos Miyamoto Kenji y Kamiyama Shigeo, publican un comunicado criticando el posicionamiento de la facción Shokanha. Como resultado, el partido se fracciona en cuatro grupos. La facción liderada por Tokuda Kyuichi, basándose en la teoría Troikaron (トロイカ論), reclama la necesidad de la rápida transformación revolucionaria de la democracia burguesa y de la lucha por la liberación de la nación japonesa. La teoría Troikaron interpreta que los elementos que según la tesis de 1932 conforman el sistema de dominación japones han cambiado el tipo de relaciones mutuas entre ellos, pasando a ser el capitalismo monopolista el elemento hegemónico. La facción liderada por Miyamoto Kenji, además de señalar la importancia, dentro de la realización de la revolución socialista, del deber democrático de luchar por la liberación de la nación japonesa, critica la teoría Troikaron, argumentando que el sistema totalitario imperial ha cambiado hasta el punto de haber desaparecido. La facción liderada por Hakamada Satomi (袴田里見)<sup>6</sup> señala que al no haber desaparecido todavía ni los elementos semif feudales del sistema imperial, ni el poder ni el sistema parasitario de propiedad de los terratenientes no es posible el paso a una revolución socialista, por lo que reclama la realización de una revolución democrática liberadora de la nación japonesa. Por último, la facción liderada por Kamiyama Shigeo opina que el

<sup>6</sup> 袴田里見 (1904-1990). Nacido en la actual prefectura de Aomori, comienza a participar en el movimiento obrero en 1924. En 1925 es enviado a Moscú. Tras su regreso participa junto a Miyamoto Kenji en la refundación del Partido Comunista Japonés. Detenido en 1935, permanecerá en la cárcel hasta ser liberado en 1945 por el ejército de ocupación. Llega a ser vicesecretario del partido en 1970. Es expulsado del partido en 1977 tras haber publicado duras críticas a Miyamoto Kenji y al partido por los sucesos violentos de los años 1930. (Ueda Masaoki, Hisigiwa Junichi, Hirayama Ikuo, Miura Shumon editores (2001): *Nihon jinmei daijiten*, Tokyo, Kodansha ) (Usui Katsumi, Toriumi Yasushi, Takamura Naosuke y Yui Masaomi editores (2001): *Nihon kindai jinmei jiten*, Tokyo, Yoshikawa Kobunkan )



poder del gobierno japonés emana del imperialismo estadounidense, siendo el gobierno de Yoshida Shigeru nada más que una marioneta traidora al pueblo japonés.

En junio de 1950, en un ambiente internacional de polarización y calentamiento de la guerra fría, el ejército de ocupación, ya con el panorama de una China comunista pero antes del estallido de la guerra de Corea, comienza la conocida como Purga Roja (レッド・パージ). El día seis, 24 miembros del comité central del PCJ son purgados de función pública, purga seguida en el mismo mes con la prohibición del periodico del partido, Akahata (赤旗), y despidos masivos en todos los sectores económicos de elementos considerados como peligrosos. Además, en noviembre del mismo año, 3250 militares purgados durante los procesos a los criminales de guerra son rehabilitados y se permite su incorporación a las fuerzas de seguridad del estado. El PCJ, ya resquebrajado por divisiones internas, se rompe en varias facciones, pasando varias de ellas a la clandestinidad. Cuatro son las facciones más importantes. La facción liderada por Tokuda Kyuichi crea la Dirección Central Provisional (臨時中央指導部). Esta facción exige la reunificación del partido en torno a sí misma, previa autocrítica de las acciones pasadas que han llevado a desviarse de la línea política marcada por Tokuda. En febrero de 1951, durante la cuarta conferencia nacional del PCJ, Tokuda, exiliado en China, exige el inicio de la lucha armada. La facción liderada por Miyamoto Kenji crea la Junta de Unificación Nacional (全国統一委員会). Esta facción acusa a la Dirección Central Provisional de ser “una escisión de oportunistas de derecha” y de ser “Titoistas”. La Junta de Unificación Nacional reclama la destrucción de la Dirección Central Provisional como paso imprescindible para la reunificación revolucionaria del partido. La facción liderada por Noda Shosaburo (野田称三郎) crea la Facción de Internacionalistas (国際主義者団派). Esta facción critica a Tokuda Kyuichi, al que acusa de ser un “burgues nacionalista”, “Titoista” y de ser “un agente del imperialismo infiltrado en el partido”. La Facción de Internacionalistas reclama la relectura de Lenin y la creación de un nuevo organo de comunicación como paso imprescindible para la reunificación del partido. Por último, la facción liderada por Fukumoto Kazuo (福本和夫) crea la Comisión de Unificación (統一協議会). Esta facción acusa a la Dirección Central Provisional de ser “titoistas=fascistas” y de ser un “mercader de revoluciones”, además de abogar por la reconstrucción bolchevique del partido.

Por su parte, el Kominform, en un comunicado de agosto de 1951, considera a la Dirección Central Provisional como la facción legítima, obligando a las facciones a autocriticarse y a unirse a ella. Sin embargo, tanto la Junta de Unificación Nacional de Miyamoto Kenji como la Facción de Internacionalistas de Noda Shosaburo se niegan a autocriticarse y a unirse a la facción de Tokuda Kyuichi, continuando sus actividades por separado. Ahora

bien, tanto la Junta de Unificación Nacional como la Facción de Internacionalistas reconocen lo acertado de la lucha armada propuesta por la Dirección Central Provisional, criticandola, no obstante, por ser demasiado prematura en su opinión. El primer número del órgano de comunicación de la Junta de Unificación Nacional, Kaihosensen (解放戦線), publicado el primero de enero de 1951, califica la vía armada propuesta por la Dirección Central Provisional como “aventurismo izquierdista de la facción Shokanha”. Esta visión negativa de la vía armada como aventurismo de izquierda comenzará a ser la predominante en el movimiento comunistas a partir de 1952.

El comunicado del Kominform de agosto de 1951 propone una reorientación del partido bajo la línea política conocida como Nueva Plataforma (新綱領). La Nueva Plataforma categoriza a Japón como un país perteneciente a la categoría de países definidos por Stalin como países colonizados-países subordinados, por lo que la revolución en Japón debe tener como primer objetivo la lucha por la independencia de la nación japonesa. Seguidamente la Nueva Plataforma valora como positivo el potencial revolucionario de la burguesía dentro de una revolución antiimperialista por la independencia nacional, además de señalar la centralidad de la reforma agraria en la revolución antifeudal. La Nueva Plataforma también propone como política para la inminente revolución popular de liberación nacional seguir una línea de independencia nacional, de coexistencia pacífica, de abolición del sistema imperial y creación de una república democrática, de democratización exhaustiva del país, de reforma agraria, y de mejora de las condiciones de los trabajadores. La Nueva Plataforma también interpreta que el verdadero poder en Japón lo tiene el ejército de ocupación, siendo el gobierno de Yoshida Shigeru a la vez una tapadera y una de las bases de la ocupación. Por último, la Nueva Plataforma niega la posibilidad de una revolución pacífica, proponiendo la creación de un ejército de liberación nacional para la creación, por medio de las armas, de una revolución civil de liberación nacional. Los sucesos del conocido como Primero de Mayo Sangriento (血のメーデー) de 1952 son resultado directo de esa política.

El problema de cómo entender la relación entre el problema agrario y el sistema imperial dentro de las líneas marcadas por la Nueva Plataforma da lugar a dos análisis. Tokuda Kyuichi pone el énfasis en los elementos antif feudales y antiimperialistas, entendiendo que tras la revolución agraria del ejército de ocupación han quedado supervivencias feudales y que la explotación de los agricultores es llevada a cabo vía el uso de las relaciones semif feudales por parte del capital monopolista en alianza con los terratenientes. Como consecuencia, Tokuda interpreta como esencial el desarrollo de la lucha de las clases medias y pobres del mundo agrario. Miyamoto Kenji pone el énfasis en los elementos antiimperialistas y antimonopolistas, entendiendo que la explotación de los agricultores es llevada a cabo vía el grabamen de impuestos y

la monopolización de precios por parte del capital monopolista japonés y extranjero. Como consecuencia Miyamoto interpreta como esencial el desarrollo de la lucha contra el capital monopolista nacional y extranjero, incluidos como parte de la lucha los pequeños y medianos terratenientes.

El enfrentamiento de posturas entre las diferentes facciones del PCJ, en especial entre la Dirección Central Provisional y la Junta de Unificación Nacional, también afecta a la política electoral el partido. En las elecciones regionales de la primavera de 1951 se presenta el dilema de presentar candidaturas conjuntas con la facción izquierdista del Partido Socialista Japonés (PSJ), partido dividido en dos facciones, derechista e izquierdista, desde los debates sobre el tratado de paz en 1951. La línea ideológica del Partido Socialista esta basada en la interpretación del estado japonés nacido tras la revolución Meiji por parte de la escuela marxista Ronoha (労農派). Según esta escuela, la revolución meiji crea un estado burgues con todas las de la ley, con lo que, dentro de los esquemas del marxismo histórico, la revolución inminente debe ser una revolución socialista. A pesar de la diferencia ideológica entre el PCJ y el PSJ, y a pesar de las críticas por parte de Tokuda Kyuichi al PSJ, la Dirección Central Provisional decide formar candidaturas conjuntas con la facción izquierdista del PSJ en las elecciones de la primavera de 1951. Este movimiento es duramente criticado por la Junta de Unificación Nacional.

El movimiento estudiantil también se fracciona tras las críticas del Komintern de enero de 1950, dividiéndose en dos facciones, una pro Kokusaiha y otra pro Shokanha. La facción pro Kokusaiha, liderada por el presidente de Zengakuren, emite un comunicado en marzo de 1950 criticando al PCJ y a Tokuda Kyuichi. Como resultado, el PCJ disuelve la célula comunista de la universidad de Tokyo y el grupo central de Zengakuren. En febrero de 1952, tras la llamada a la lucha armada por parte de Tokuda Kyuichi en la cuarta conferencia nacional del PCJ, el movimiento estudiantil es uno de los grupos que con más entusiasmo se acogen a la política de levantamiento armado. En marzo, la directiva dentro de Zengakuren pasa a manos de la facción Shokanha. En junio, durante la sexta asamblea nacional de Zengakuren, varios miembros de la facción Kokusaiha son linchados, torturados y forzados a autocriticarse por parte de la facción Shokanha, facción que expulsa a 27 miembros de la facción Kokusaiha de Zengakuren.

## 2.2. REUNIFICACIÓN (1953-1955)

En el número del 21 de septiembre de 1953 del ilegalizado Akahata, el comité central del partido publica el artículo “*Comunicado sobre el castigo a Ito Ritsu*”. En este artículo se acusa a Ito Ritsu de ser un espía y de haber desviado la política del partido hacia una línea acorde con los intereses de la burguesía.

En el subtexto del artículo, el PCJ se autocritica por la política llevada en los últimos 7 años, incluido el salto a la lucha armada y el faccionalismo. El PCJ, en proceso de reunificación tras la resolución de enero de 1954, comienza los preparativos para la reunificación formal. Tanto la Dirección Central Provisional como la Junta de Unificación Nacional priman la unificación del partido, dejando como tareas pendientes la autocrítica explícita del salto a la lucha armada y la purga de las culpas del faccionalismo. Como los tres ejes sobre los que girará la política del PCJ se proponen el pacifismo, la democracia y la independencia. En julio de 1955 se inaugura la sexta conferencia nacional del PCJ, donde se anuncia la reunificación del partido bajo el liderazgo de Miyamoto Kenji. El partido oficialmente culpabiliza a la facción liderada por Tokuda Kyuichi, cuya muerte en China en 1953 se hace pública por primera vez, de haber fraccionado el partido. Sin embargo, ni es discutida la responsabilidad de la facción encabezada por Miyamoto Kenji en el fraccionamiento del partido, ni la línea política de la facción de Tokuda Kyuichi, la Nueva Plataforma (新綱領), es criticada de manera explícita. Para el movimiento estudiantil, uno de los grupos más involucrados en la puesta en marcha de la Nueva Plataforma, la sexta conferencia del partido resulta, simplemente, incomprensible. En septiembre, en la séptima Junta Central del Partido Comunista Japonés, el PCJ propone como línea política para el movimiento estudiantil el concentrarse en proteger y expandir las asambleas autónomas universitarias, línea política completamente opuesta a todo por lo que los estudiantes han estado luchando los últimos 5 años.

### 3. NACIMIENTO DE LA NUEVA IZQUIERDA (1955-1958)

A partir de 1956 los grupos dentro de Zengakuren opuestos a la línea política marcada por el PCJ comienzan a participar de manera activa en las luchas contra la ampliación de la base militar estadounidense en Sunagawa, donde chocan repetidas veces de manera violenta con la policía. Sobre la lucha en Sunagawa se forman dos facciones dentro de Zengakuren, una facción, liderada por la célula comunista de la universidad de Tokyo, considera que la lucha está siendo liderada por los estudiantes, mientras que la facción liderada por estudiantes de la universidad de Waseda considera que los estudiantes no son los líderes de la lucha sino una mera ayuda.

En 1956 tanto la crítica de Stalin por parte del Partido Comunista como los sucesos de Hungría fuerzan la ruptura de varios sectores del movimiento estudiantil con el PCJ, el redescubrimiento de Trosky y el nacimiento de la nueva izquierda. En enero 1957 se forma, en el área de Osaka, la Federación Troskista Japonesa (日本トロツキスト連盟), grupo que pasa a llamarse en diciembre del mismo año Confederación de Comunistas

Revolucionarios Japoneses (日本革命的共産主義者同盟). En mayo de 1958, durante la onceava Asamblea Nacional de Zengakuren, el enfrentamiento entre las facciones fieles al PCJ y las facciones opuestas a la línea política tomada por el partido desde la sexta Conferencia Nacional paraliza el movimiento estudiantil. El 1 de julio, las dos facciones son invitadas por el PCJ a reunirse en la sede central del partido. La reunión acaba en agresiones entre miembros de la sede central del partido y miembros de la facción crítica al PCJ. Los miembros de la facción crítica al partido son expulsados del PCJ en julio. En diciembre forman la Confederación Comunista (共産主義者同盟), grupo también conocido como Bund (ブント). La Confederación de Comunistas Revolucionarios Japoneses junto con la Confederación Comunista, grupos unidos en su antagonismo al PCJ, son los grupos pioneros la nueva izquierda en Japón. Estos dos grupos, y las facciones surgidas de estos dos grupos, ocuparán una posición hegemónica en las luchas antisistema desde fines de los años 1950 hasta bien entrada la década de 1970.

## BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA UNIVERSIDAD DE KYOTO. Serie de documentos relativos al movimiento estudiantil de la década de 1950 “*Sengo gakusei undo kankei shiryô*”. Abierto el acceso a investigadores desde 2008.

KAWANISHI HIDEYA (2007): “Haisengo ni okeru gakusei undo to Kyôdai Tennô jiken”, *Kyôtodaigaku Daigakumonjokan Kenkyû Kijô*, 5, 17 - 36

KENJI HASEGAWA (2004): “Experiencing the 1952 Bloody May Day Incident”, *Yokohama Kokuritudaigaku ryûgakusei sentâ Kijô*, 11, 97-111

OGUMA EIJI (2002): *Minshû to Aikoku*. Tokyo, Shinyôsha

\_\_\_\_\_ (2009): *1968 . Vol. 1*. Tokyo, Shinyôsha

ONODA JÔJI (2003): *Kakumeiteki Sayoku to iu Gisei 1958-1975*. Tokyo, Hakujunsha

SANICHI ED. (1969): *Shiryô Sengo Gakusei Undô. Vol. 1-7*. Tokyo, Sanichi

TACHIBANA TAKASHI. (1975): *Chûkaku /vs/ Kakumarû*. Tokyo, Kôdansha

UEDA KÔICHIRO. (1957): *Sengo Kakumei Ronsôshi.. Vol.1 y 2*. Tokyo, Otsukishoten



---

CAPÍTULO 30. MÁS ALLÁ DE LOS TRATADOS DESIGUALES:  
CONCESIONES MUTUAS EN EL TRATADO SINO-ESPAÑOL DE  
1864

*David Martínez-Robles*  
Universitat Oberta de Catalunya

## RESUMEN

España y China firmaron en 1864 su primer tratado comercial. Los tratados entre los países occidentales y el estado Qing fueron una de las muestras más palmarias de cómo las grandes potencias euro-americanas desplegaron su estrategia colonial hasta el subcontinente chino: se trata de tratados desiguales en los que China realiza concesiones sin que existan contrapartidas a su favor. Sin embargo, el tratado sino-español de 1864 sigue una pauta diferente. No sólo China cede en favor de los intereses españoles, sino que también España otorga concesiones, lo cual representa un desafío a la forma en que la historiografía ha concebido las relaciones exteriores del imperio Qing. Y además pone de manifiesto una evolución evidente en el conocimiento de los dirigentes y letrados chinos sobre los países occidentales, además del desarrollo de nuevos recursos culturales para negociar con éstos.

## 1. UN ACTOR SECUNDARIO EN LAS RELACIONES SINO-OCCIDENTALES

Uno de los episodios más analizados por los historiadores de la China moderna y contemporánea ha sido el de las relaciones que a partir de mediados de siglo XIX se establecieron entre los países occidentales y el último imperio chino, el de los Qing (1644-1911). Se trata de un proceso complejo en que participan actores diversos y que presenta etapas muy diferenciadas. Los debates sobre qué tipo de interacciones se establecieron en este periodo en los ámbitos económico, político, cultural, diplomático, etc., entre Occidente y la China han evolucionado enormemente en las últimas décadas, desde los enfoques etnocéntricos que tendían a justificar las acciones de los grandes imperios hasta posicionamientos críticos que -bajo la influencia de las teorías de la postmodernidad- han deconstruido buena parte de las premisas en que estos debates se han fundamentado. Pero a pesar de ello, todos estos enfoques tienen en común una forma muy determinada de entender aquello que denominamos *Occidente*, una forma reificada que destaca no sólo por lo que comprende -las grandes potencias euro-americanas- sino también por lo que excluye o como

mínimo no tiene en cuenta -países menos destacados que a pesar de todo mantuvieron relaciones con el imperio Qing-.

Centrarse en las relaciones de los Qing con España, uno de estos países de segundo orden en la esfera de las relaciones internacionales de aquel periodo, es un ejercicio de investigación histórica que va mucho más allá de lo más obvio -aportar luz sobre hechos que hasta ahora han pasado inadvertidos por la historiografía occidental y china. Contextualizar estos hechos en el conjunto de las interacciones sino-occidentales de la segunda mitad del siglo XIX permite al mismo tiempo apuntar hacia una manera diferente de concebir las relaciones del imperio Qing con los países extranjeros.

Uno de los principales exponentes de las relaciones sino-occidentales a partir de la Primera Guerra del Opio (1839-1842) lo constituyen los tratados desiguales que el estado Qing y un gran número de países firmaron. Se trata del testimonio más palpable de cómo los países euro-americanos intentaron y consiguieron que China se acomodase al sistema de relaciones internacionales -evidentemente favorable a ellos- que estaban imponiendo en todos los continentes. Entre estos países, España fijó de manera muy temprana en los tratados que las principales potencias comenzaron a firmar a partir de 1842. De hecho, las instrucciones oficiales del primer enviado del gobierno español a China, el barcelonés Sinibaldo de Mas, incluían algunas reflexiones sobre el tratado de Nanjing, su aplicación y su influencia en el desarrollo del comercio español en China. Aunque entre sus cometidos no se incluía la negociación de un tratado -Sinibaldo de Mas estaba investido sólo con un cargo menor como el de “encargado de negocios” en China-, sus actividades fueron lo suficientemente útiles y sus informes razonablemente alentadores como para que, transcurrido poco más de un año desde su llegada a China, a principios de 1845 se informase al gobernador Capitán General de las Filipinas que la reina Isabel II había ordenado que se firmase un tratado con China. Sinibaldo de Mas debía asumir un cargo de mayor rango e iniciar las negociaciones con las autoridades chinas. Sin embargo, el representante del gobierno se vio obligado a regresar a la península a causa de una grave enfermedad.

Atendiendo a la situación de las relaciones del imperio Qing con los países extranjeros en los años que siguieron la firma del tratado de Nanjing, no es difícil aventurar cuales podrían haber sido los resultados de las hipotéticas negociaciones de un tratado entre China y España si la enfermedad de Mas no hubiese frustrado esta posibilidad. De manera general, debemos distinguir dos momentos claramente diferenciados en la firma de tratados de los países occidentales con China hasta la década de los años 1870, marcados por la derrota de China en las dos guerras del opio. Acabada la Primera Guerra del Opio, cinco países firmaron tratados con China, aprovechando la posición de inferioridad de los gobernantes Qing: Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Bélgica y Suecia (conjuntamente con Noruega). Sin embargo, con posterioridad



a 1847 y durante una década, ningún otro país consigue inscribir su nombre en la lista de los estados con acuerdos con China. A partir de 1849 la política exterior china da un giro radical, coincidiendo con la llegada de nuevos gobernadores a las provincias del sur, especialmente Guangdong.<sup>1</sup>

Estos nuevos gobernadores chinos, substitutos de los antiguos gobernadores manchúes que habían negociado los primeros tratados, mantienen una actitud mucho más agresiva ante los intereses occidentales en China (especialmente los ingleses) y se aprovechan de la falta de efectivos británicos en ese momento para desafiarlos constantemente. La muerte de Daoguang y la llegada al trono del emperador Xianfeng, que mantiene una actitud de confrontación con los extranjeros más dura e inflexible que su padre, acentuaron el giro que condujo al estallido de la nueva guerra entre británicos y chinos, a finales de 1856. Desde ese momento y hasta después de la firma de las convenciones de Pekín, ningún otro país firmará tratados con China a excepción de Rusia (1851), nación que por diversos motivos merece un trato diferenciado respecto del resto de potencias extranjeras, en tanto que mantenía contactos continuados con China en pie de igualdad desde hacía siglos, había firmado ya en el siglo XVII un tratado con los Qing, y sus relaciones eran canalizadas por un organismo especialmente creado para tratar con los países con frontera interior con China (el *Lifanyuan*), y no por el Ministerio de los ritos, como en el caso del resto de países occidentales.

En 1845, justo cuando Mas se vio obligado por motivos de salud a abandonar su cargo y el gobierno de España decidía casi al mismo tiempo negociar un tratado con China, sólo cuatro países habían conseguido firmar un tratado: Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Rusia. Unos meses después, en junio de 1845, Bélgica conseguía negociar con éxito su tratado, y aún en marzo de 1847 Suecia se aprovechaba de la benevolencia de los negociadores manchúes, encabezados por el receptivo Qiyong, para firmar un nuevo tratado. Pero a partir de 1848 todas las nuevas negociaciones estuvieron condenadas al fracaso.

La negociación del plenipotenciario belga, Lannoy, se desarrolló con una placidez extraordinaria, en medio de un clima de cordialidad que apenas le obligó a entrar en discusiones sobre el contenido del tratado.<sup>2</sup> En circunstancias similares se llevaron a cabo en marzo de 1847 las negociaciones con el plenipotenciario sueco, C. F. Liljevalch. Y ello a pesar de que ninguno de los dos países era conocido en China por su capacidad militar (las autoridades

<sup>1</sup> Xu Guangjin y Ye Mingchen, que reciben sus cargos de Gobernador General de los dos Guang y de Gobernador de Guangdong, respectivamente, el 3 de febrero de 1848. Su toma efectiva en Guangzhou, sin embargo, no se produjo hasta el 4 de julio del mismo año.

<sup>2</sup> Sobre la negociación del tratado sino-belga y la “extremadamente amable disposición” de Qiyong y el resto de negociadores manchúes, véase FAIRBANK, *Trade and Diplomacy on the China Coast*, p. 197-199.

chinas de hecho se extrañan incluso de su nula presencia comercial) ni llevaron a cabo movimiento o amenaza bélica alguna. Es de suponer, pues, que si Sinibaldo de Mas no hubiese enfermado y hubiese continuado residiendo en China, España muy probablemente se habría convertido en 1845 en la quinta o sexta nación extranjera en firmar un tratado, casi dos décadas antes del momento en que finalmente consiguió llegar a un acuerdo con el gobierno Qing.

Sin ser conscientes en Madrid del estado de salud de Mas y de sus consecuencias, el Ministerio de Estado tomó la decisión de elaborar un proyecto de tratado con China, con el cual se definieron las pautas básicas que habían de estructurar todos los proyectos de negociación durante dos décadas. Quedó planteado como un tratado que debía ratificar las relaciones amistosas entre ambas naciones y estimular el comercio con las Filipinas. Es significativo que se llegue a afirmar explícitamente que el tratado en realidad no iba a representar cambio alguno en las “escasas” relaciones de China con la península; solamente sería un acicate para la vida comercial de las Filipinas, lo cual no es una muestra de falta de interés del gobierno de Madrid en las posibilidades que ofrecía China para España, sino una manifestación notoria de la nula integración de la colonia y su entorno en la economía de la metrópoli. Por otra parte, se aspira a acomodarse a lo ya dispuesto en los tratados de otros países occidentales y a asegurar que los comerciantes españoles no fuesen tratados de manera menos ventajosa que los de otras naciones.

Cuando finalmente se supo que Sinibaldo de Mas estaba de camino de regreso a España, el gobierno de Isabel II no abandonó sus planteamientos. A mediados de junio de 1846 se decidió el envío de una nueva legación a China, nuevamente encabezada por el diplomático catalán, en esta ocasión con el propósito principal de firmar un tratado con el imperio Qing.

## 2. DEFINIENDO LAS REGLAS DEL JUEGO

Cuando a mediados de 1848, en su segundo viaje, Sinibaldo de Mas llega a Macao como Ministro Plenipotenciario, la situación de las relaciones entre China y los países extranjeros ha cambiado íntegramente. Los máximos responsables de las relaciones exteriores chinas eran Ye Mingchen, gobernador de Guangdong, y Xu Guangjin, gobernador general de Guangdong y Guangxi y Comisionado imperial para los asuntos extranjeros. Antes de la creación del *Zongli yamen*, las relaciones de los países extranjeros no estaban centralizadas en ningún organismo gubernamental ni dependían de la corte excepto en las decisiones más trascendentales. Eran responsabilidad de los gobernadores de las distintas provincias o de comisionados destinados especialmente para ese cometido. De este modo se evitaba que los diplomáticos extranjeros tuviesen

que acudir a Pekín y fuesen atendidos por el emperador.

Ye y Xu eran altos funcionarios de etnia china; habían substituido a Qiying y su equipo, de etnia manchú. Este cambio étnico tuvo una importancia decisiva: generalmente se ha interpretado que Qiying estaba especialmente comprometido con asegurar la estabilidad del gobierno Qing y por ello había estado siempre dispuesto a negociar y ceder ante los extranjeros, para garantizar así la posición de la corte. Ye Mingchen y Xu Guangjin en cambio habrían mantenido actitudes más hostiles y agresivas con las naciones de Occidente, menos inquietos por un posible derrocamiento del gobierno manchú y mucho más preocupados por el mantenimiento de la soberanía nacional china. Como indicábamos anteriormente, ello se tradujo en un endurecimiento de las relaciones con los países extranjeros que desembocó en último término en la segunda guerra del opio.

Sinibaldo de Mas en alguna ocasión llega a admitir que no se trataba de un momento idóneo para negociar con las autoridades chinas:

Hace un tiempo que los mandarines van tomando ánimo contra los Europeos. Los que viven en Canton se hallan mas ultrajados y con menos libertad que nunca. [...] Esto muestra que en los chinos hace poco tan amedrentados se está obrando una reaccion y que no es este el momento mas feliz para llegar á pedir concesiones a favor del comercio europeo, ni la ocasión mas oportuna para reducirlos con amenazas.<sup>3</sup>

La primera respuesta que Mas recibe de Xu Guangjin a principios de mayo de 1848 es una muestra de estas nuevas orientaciones políticas. El Plenipotenciario español había presentado sus credenciales y solicitado una visita para entrevistarse con el gobernador de los dos Guang. Xu, después de los cumplidos propios que exigía el protocolo, respondió a Mas enviándole los tratados ya firmados por Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, además de la tarifa de las aduanas, sin mostrar intención alguna de visitarle:

El tratado por el cual se hace en la actualidad el comercio es el celebrado anteriormente entre el alto Comisionado Imperial Kiying y los de las naciones inglesa, francesa y americana y que fue después sancionado por la corte: dicho tratado, además de estar hecho con toda justicia y equidad, es bastante completo y perfecto y por consiguiente nada hay que añadirle. Ahora bien, como los asuntos de la noble nacion española son los mismos que

---

<sup>3</sup> Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (a partir de ahora, AMAE), H1445, Macao, 19 de mayo de 1848. En todas las citas mantenemos la ortotipografía de los documentos originales.

los de aquellas, podran igualmente dirigirse con arreglo á lo dispuesto en dicho Tratado.<sup>4</sup>

De este modo se entabla una discusión entre Mas y Xu sobre cuestiones básicas de protocolo. La réplica de Mas es tajante:

[D]ebo observar a V. E. que cuando llegó á China con el mismo caracter y el mismo objeto que yo el Sr. Cushing, Enviado de los Estados Unidos, vino el Comisionado Imperial Kiying á visitarle y conferenciar con él en Macao, y cuando llegó con igual caracter é igual objeto el Sr. Lagrené, Enviado del Rey de Francia, tambien vino Kiying á visitarle y conferenciar con el en Macao. Ruego pues á V. E. me diga categoricamente si va ó no á venir á hacer conmigo lo que Kiying hizo con los Enviados de los Estados Unidos y de la Francia, y el dia en que me le he de esperar para que me sirva de gobierno.<sup>5</sup>

Se inicia así una negociación ardua e infructuosa en que las cuestiones de etiqueta asumen un protagonismo que refleja tanto la actitud mucho más autoritaria y decidida de Xu Guangjin como el intento de imponer un modelo de protocolo que se ajustase al nuevo orden que Occidente pretendía establecer más allá de sus fronteras. Del mismo modo que en la embajada de Lord Macartney a la corte del emperador Qianlong se había hecho de la ceremonia del *koutow* una cuestión de estado, las negociaciones de Mas están destinadas a frustrar cualquier aspiración china de establecer las reglas del juego. J. Hevia ha mostrado cómo el protocolo se convirtió en uno de los puntales básicos de las prácticas imperiales desde principios de siglo XIX. La Europa posterior al Congreso de Viena había asumido a partir de la década de 1820 un código uniforme de prácticas diplomáticas, y todo país debía aceptar esa ley “universal”, que se convertía de este modo en la forma básica de reconocimiento de la soberanía. La maquinaria imperial británica había conseguido transformar las estructuras políticas de la India y algunas regiones del Sudeste asiático, y para conseguirlo había impuesto nuevas formas de ceremonial que rompían con la *Weltanschauung* tradicional de esas regiones y la sustituían por una representación colonial de esas realidades políticas.<sup>6</sup> En el caso de China, los mismos tratados desiguales regulaban rígidamente las formas de comunicación entre los representantes de diferentes naciones, e incluso

---

<sup>4</sup> Traducción de la comunicación de Xu Guangjin a Sinibaldo de Mas de 6 de Mayo de 1848, incluida en AMAE, H1445, n° 21, Macao, 16 de Mayo de 1848.

<sup>5</sup> AMAE, H1445, Macao, 9 de Mayo de 1848

<sup>6</sup> HEVIA, *English Lessons*, p. 62-67. Véanse también las consideraciones al respecto del mismo autor en *Cherishing Men from Afar*, p. 74-76

establecían las denominaciones de los países o excluían determinadas maneras de definir a sus ciudadanos. Se trataba de una más de las diferentes caras de la maquinaria pedagógica del colonialismo que en definitiva pretendía imponer al mundo no-occidental (y, desde su perspectiva etnocéntrica, no-civilizado) unas estructuras a partir de las cuales tamizar la realidad según sus propios intereses.

Sinibaldo de Mas se esfuerza enconadamente en no aceptar ninguna forma de ceremonial chino y seguir las reglas de negociación que había establecido años antes Inglaterra. Esto significa que antes de intentar discutir cualquier contenido sobre el tratado, será especialmente meticuloso en las exigencias protocolarias: no aceptará enviar o recibir ninguna comunicación si no es personalmente a través de un funcionario de un rango concreto; después de enviar a un determinado funcionario la credencial de diferentes miembros de la legación que encabeza, no acusará el recibo de una respuesta única conjunta, sino que exigirá que se responda individualmente a cada uno de los miembros, según el protocolo “debido”; jamás se dignará a tratar con un funcionario de un rango inferior al que exige su dignidad de Plenipotenciario; no aceptará el envío de comunicaciones por otros canales que no sean los regulados por los tratados; si los ministros de otras naciones extranjeras han sido visitados en las sedes de sus legaciones por los altos funcionarios de Guangzhou y Guangdong, él no aceptará trasladarse a Guangzhou para mantener una entrevista con esos funcionarios en la residencia de un comerciante chino; cuando se le proponga una reunión en terreno neutral, en un barco en el estuario del río de las Perlas, exigirá que sea un barco de bandera española; y un largo etcétera de situaciones similares.<sup>7</sup> Sinibaldo de Mas es un representante convencido del pensamiento colonial europeo de mediados de siglo XIX, y ello se traducirá en un forcejeo infructuoso con Xu Guangjin que se alargará hasta el final de su misión, en 1851. Éste, representante del sector menos receptivo a las exigencias europeas, no cederá ante las maniobras de Mas por avanzar en las negociaciones.<sup>8</sup>

Aún así, pocas semanas después de la llegada de Mas a China, Xu le ofreció la posibilidad de que España firmase un tratado como el de Francia. Se trataba de un procedimiento que Bélgica había aceptado en 1845 y con el que en el año anterior el Plenipotenciario sueco Carl F. Liljevalch se había contentado (en este caso tomando el tratado de los Estados Unidos como modelo). Liljevalch ni siquiera se había llegado a reunir personalmente con

<sup>7</sup> Una de sus acciones más sorprendentes fue la de abrir una carta de Xu Guangjin sin romper el sello de modo que, en caso de que su contenido no se ajustase a lo por él esperado, pudiese volverla a cerrar y devolverla supuestamente sin abrir al emisor aduciendo problemas de forma y protocolo en el envío. Véase AMAE, H1445, n° 23, Macao, 19 de mayo de 1848.

<sup>8</sup> La crispación de las negociaciones llevará a Xu Guangjin a quejarse en una ocasión del tono poco diplomático de Sinibaldo de Mas: “debo decir que el Noble Enviado se ha espesado de una manera que no parece bastante propia” (AMAE, H1445, n° 67, 3 de abril de 1849).

Qiying. Pero a pesar de que eran tratados válidos y que habían sido ya ratificados, Mas rechazó el procedimiento. Es difícil asegurar que España finalmente habría conseguido firmar un tratado en 1848 de haber aceptado la propuesta, aunque las acciones de Xu Guangjin lo sugieren. En cualquier caso, el rechazo de Sinibaldo de Mas fue inmediato, por cuestiones de protocolo, prestigio, pragmatismo y jurisdicción.

Mas insiste repetidamente en la importancia del protocolo y en la rigidez de su posición; de lo contrario, según indica, el prestigio de España resultaría perjudicado, tanto en el contexto internacional como el estrictamente chino. Sinibaldo de Mas aparentemente se deja llevar por criterios que pueden parecer basados en el orgullo y que antepone a las cuestiones de tipo más práctico, como habría sido la firma de un tratado funcional. Sin embargo, Mas va mucho más allá de esta apariencia: está defendiendo los fundamentos cardinales del pensamiento teórico del imperialismo. Sus razonamientos apuntan a consideraciones sobre el discurso y la representación colonial de China. Se trataba de una negociación con la alteridad, y era preciso que ésta admitiese su presupuesta inferioridad cultural ante un representante como él de la ley internacional y el derecho positivo y universal. Ceder ante los procedimientos -percibidos como arrogantes- de los funcionarios chinos era sinónimo de ceder ante lo no civilizado, de permitir que su percepción -supuestamente errónea- del mundo quedase incontestada. Imponer, en cambio, sus criterios “universales” de negociación era sinónimo de mostrar a las supuestamente taciturnas autoridades Qing la realidad uniforme que se extendía más allá de las fronteras del mundo chino.

Sinibaldo de Mas será el agente español que mejor interpretará esta función pedagógica. No sólo como negociador contumaz e intransigente, función que desempeñó en dos ocasiones distintas, sino también como colaborador directo del gobierno chino, posición que sólo pudo conseguir gracias a su capacidad como instructor en China de los valores del mundo racional y civilizado de Occidente.<sup>9</sup> En este sentido, las diferencias entre Sinibaldo de Mas y otros grandes representantes del imperialismo europeo en la China de mediados de siglo XIX (Charles Elliot, James Bruce, Robert Hart) sea más coyuntural que esencial. Compartía con todos ellos unos mismos principios representacionales y similares convicciones civilizatorias. Sin embargo, a diferencia de estas y otras figuras, Mas representaba a un estado en crisis como España, sin capacidad para imponer por la fuerza lo que los diplomáticos británicos habían obligado a aceptar al imperio Qing.

Mas era consciente de la débil posición de España en el Pacífico, que le impedía plantearse la posibilidad de iniciar una guerra con China. Aún así, las estrategias negociadoras de Sinibaldo de Mas, ante el inquebrantable proceder

<sup>9</sup> Véase mi artículo “Perspectives for the Spanish Intervention in Macao in the 19<sup>th</sup> Century”, *Bulletin of Portuguese Japanese Studies*, XVI (2009), pp. 101-117.

de Xu Guangjin, no se apartarán de los modelos de las grandes potencias europeas y, por ello, incansablemente, a partir de mayo de 1848, Mas reclamará el envío de barcos de guerra del apostadero de Manila, o incluso desde Cuba, para que apuntalen sus negociaciones con la amenaza de un ataque armado. Mas no pretende iniciar una guerra con China, sino sólo amedrentar a los funcionarios chinos para que acepten sus exigencias. Sin embargo, Sinibaldo de Mas va mucho más allá en sus convicciones coloniales que el resto de representantes diplomáticos españoles en China, defensores a ultranza del principio de neutralidad y de la moderación ante las autoridades chinas. Él, en cambio, propondrá repetidamente al Ministerio de Estado el envío de buques de guerra para apoyar sus razones, peticiones que una y otra vez serán desatendidas; su insistencia será tal que finalmente Mas acabará enfrentándose con sus superiores del Ministerio, que le acusarán de seguir una estrategia demasiado rígida y equivocada.

Finalmente, después de un largo forcejeo epistolar, Mas cederá parcialmente a las presiones de Madrid, consciente de que no podía conseguir que se enviasen barcos de la armada española para apoyar su estrategia diplomática, y propondrá una alternativa para que las negociaciones con Xu puedan reemprenderse. Xu Guangjin se había negado a satisfacer las exigencias de Mas de visitarle en Macao. Por ello, el Plenipotenciario español propone que sean los secretarios de la legación los que negocien el tratado con funcionarios subordinados de Xu, de modo que no sea necesario el encuentro entre ambos. Además, comunica a Xu que está dispuesto a aceptar para España un tratado similar al francés aunque añadiendo algunas cláusulas específicas.

Xu Guangjin se mostró receptivo a que los secretarios de Mas negociasen en su nombre el tratado, siempre que se desplazasen hasta la ciudad de Guangzhou para tal fin, términos que Mas sólo estaba dispuesto a aceptar cuando Xu le diese garantías de que los funcionarios que tratasen con ellos tendrían autoridad para decidir sobre los contenidos del texto del tratado. Este cambio de estrategia tuvo resultados positivos, ya que los delegados de Xu y el secretario de la legación española se reunieron para tratar sobre los contenidos del tratado. El representante español propuso un convenio de diez artículos, de los cuales Xu puso objeciones a sólo tres: los referidos a la legalización de la emigración de ciudadanos chinos a las colonias españolas, al establecimiento de tasas especiales que ya estaban reguladas en la tarifa vigente, y a los trámites de obtención y devolución de pasaportes. Mas acabó capitulando, apremiado por las exigencias de Madrid de acabar inmediatamente con la negociación, y respondió a Xu que aceptaba firmar el tratado con las modificaciones o la eliminación de los artículos que le proponía.<sup>10</sup> De este modo, la legación española alcanzaba el punto más próximo al acuerdo al que jamás llegaría, y

---

<sup>10</sup> AMAE, H1445, Macao, 27 de Julio de 1849.

sólo faltó el entendimiento final para sancionar las relaciones políticas y comerciales de España y China con la firma del tratado.

No obstante, el acuerdo no fue posible y las negociaciones volvieron al mismo estado de estancamiento de meses atrás. A pesar del acercamiento de las posturas, las diferentes aproximaciones a la realidad de Xu Guangjin, como representante de la cosmovisión tradicional china, y de Sinibaldo de Mas, baluarte del pensamiento ilustrado que se debía imponer sobre cualquier disidencia cultural, eran irreconciliables. Mas inicialmente se mostró receptivo incluso ante la posibilidad de entrevistarse con Xu en la residencia de Houqua, uno de los ricos y bien situados comerciantes que habían formado parte del antiguo Cohong, algo que semanas antes había rechazado por indecoroso. Y a pesar de que Xu ofreció una alternativa difícilmente aceptable para el Plenipotenciario –sellar para España un tratado idéntico al de Francia al que se eliminaría el preámbulo y el último artículo (en el que se estipulaba la ratificación entre los soberanos de ambos países) –, y a pesar también del tono casi burlesco que Xu Guangjin esgrime en su comunicación a Mas,<sup>11</sup> éste, a diferencia de otras ocasiones, encajó con comedimiento la situación, dispuesto a llegar a un acuerdo definitivo, aunque al mismo tiempo recurrió a la amenaza:

[D]ebo decir á V. E. que si contra mi esperanza, sucediese lo contrario, tendré que pedir á mi Gobno. me mande algunos buques de guerra para dirigirme hacia la Corte y entenderme con alguna persona mas alta que V. E.<sup>12</sup>

La amenaza (de la que el gobernador se quejó explícitamente)<sup>13</sup> surgió efecto parcial, ya que Xu accedió a la modificación de un artículo, (aunque rechazó la inclusión del resto de artículos propuestos), y aceptó rubricar el tratado con el sello oficial, aunque consideró innecesario firmarlo y enviarlo a la

<sup>11</sup> Xu incluye frases tendenciosas como “los nuevos artículos son en su mayor parte repeticiones que hacen gastar en balde pluma y tinta” o “¿es posible que no haya oído decir y visto lo que se ha practicado, dejando de celebrar tambien un tratado en aquella época, para pedirme ahora, despues de pasados siete años, que oficie al Emperador?” (AMAE, H1445, n° 104, Macao, 18 de Agosto de 1849). Mas, por su parte, no le irá a la zaga, ya que en algunas ocasiones le echará en cara a Xu Guangjin contradicciones evidentes, citando textualmente comunicaciones previas que mostraban que la tergiversación y la mentira formaban parte de sus estrategias negociadoras. Sin duda, por su experiencia y conocimientos del mundo chino, Mas sabía que dejarlo en evidencia (o hacerle “perder la cara”) era la mejor forma de desacreditarlo y ofenderlo.

<sup>12</sup> AMAE, H1445, Macao, 10 de Agosto de 1849.

<sup>13</sup> Fue la única ocasión en que las amenazas del Plenipotenciario español llegaron a concretarse: el 22 de octubre de 1849, algunas semanas después de su advertencia, llegó a Macao el *Magallanes*, único buque de guerra español que llegó desde Manila en todo el tiempo en que duró la legación para dar apoyo a las negociaciones de Mas. Véase AMAE, H1445, n° 136, Macao, 25 de Octubre de 1849.



corte de Pekín. Esta segunda cuestión puso fin de manera definitiva a las negociaciones, ya que Mas no estaba dispuesto a aceptar un tratado que no estuviese firmado por el emperador.

Es difícil afirmar hasta qué punto el rechazo de Xu Guangjin de enviar el tratado a Pekín para que el emperador lo firmase fue un movimiento premeditado para frustrar las expectativas de Mas y rebajar la validez del tratado, o si era sólo un procedimiento lógico dentro de su concepción de las relaciones internacionales de China. Xu no había negociado ningún tratado antes del de España y no había tomado parte en los acuerdos a los que Qiyong había llegado con diversas naciones occidentales. Además de Gobernador de Guangdong y Guangxi, era también el comisionado imperial en Guangzhou encargado de canalizar las interacciones con los países extranjeros, en un momento en que no existía ningún organismo que centralizase esta función y en el cual los comisionados como él tenían total potestad para conducir las relaciones con el exterior. Negociar y concluir un tratado era un acto de su única incumbencia que no requería de la ratificación del emperador. El sello oficial era la máxima garantía y única ratificación que podía ofrecer.<sup>14</sup> Ello chocaba con el hecho de que la firma de los soberanos era un vértice más del complejo universo que el imperialismo europeo intentaba imponer a China y los países asiáticos. Como tal, la firma imperial era tan importante como la misma noción de igualdad entre naciones o la de derecho universal. De ahí que no sólo Mas sino todos los negociadores que representaban el imperialismo activo insistiesen en que las autoridades chinas transigiesen y substituyesen el estampado del sello, símbolo para de la historia sin progreso y el despotismo con los que Europa caracterizaba al mundo chino, por la firma única de los soberanos, un símbolo más de la civilización que los funcionarios chinos debían aprender a descodificar.<sup>15</sup>

### 3. TRANSFORMACIONES, NEGOCIACIONES, CONCESIONES

La situación fue muy diferente cuando en abril de 1864 una nueva legación encabezada por Sinibaldo de Mas llegó a Macao para negociar la firma de un tratado. Cuatro años antes, China había sido derrotada por una coalición anglo-francesa, que después de saquear el Palacio de Verano obligó al Príncipe

---

<sup>14</sup> Cuando en 1857 las tropas británicas atacaron y tomaron Guangzhou, descubrieron en la residencia del Gobernador de la ciudad que el tratado sino-británico de Nanjing de 1842 y los subsiguientes de Francia y los Estados Unidos de 1843 y 1844 no habían sido enviados a la corte, a pesar de haber sido sellados oficialmente.

<sup>15</sup> En realidad no se trató de una substitución real sino simbólica. Los tratados de la época incluían el sello imperial, junto a la firma de los comisionados que habían negociado los tratados.

Gong a firmar y ratificar las Convenciones de Pekín. Tres años antes se había creado el *Zongli yamen*, y desde entonces cuatro nuevos países europeos habían firmado acuerdos con el imperio Qing: Prusia, Portugal, Dinamarca y Holanda. El contexto político, por tanto, tenía muy poco que ver con el de la anterior legación. Y el Ministerio de Estado era consciente de ello, ya que hacía más de una década que los cónsules de España en China informaban sobre la evolución del escenario político chino.

A partir de enero de 1862 se inician los preparativos para una nueva legación, también con Sinibaldo de Mas como figura visible. En esta ocasión, sin embargo, desde el Ministerio se acepta la necesidad de que se trate de un tratado “calcado” a los de otras naciones (de lo contrario, a causa de las consecuencias que tendría en virtud de la cláusula de nación más favorecida incluida en todos los tratados firmados hasta entonces, sería inadmisibles para el gobierno chino).

Es de destacar que el Ministerio de Estado previera que el entonces cónsul de España en Hong Kong, José de Aguilar, acompañase a Mas en su misión. Aguilar había comenzado su carrera como “joven de lenguas” hacía dos décadas y era el miembro del cuerpo consular español que mejor conocía la lengua china. Además, también dispuso que Mas se hiciera con los servicios de un intérprete capacitado, pieza fundamental para una buena negociación. El Ministerio también indica que la legación deberá estar acompañada por uno o varios vapores de guerra de manera permanente (a diferencia de lo ocurrido años atrás, cuando el único vapor disponible acompañó a Mas hasta China y retornó poco después a las Filipinas). Las instrucciones le ordenan ir directamente a Tianjin, como paso previo a su traslado a la capital. Allí, después de instalarse, Mas debía evitar cualquier conflicto cultural entre los miembros de la legación y los habitantes de China:

[C]uidará de que el comportamiento de los sujetos que le acompañan no choque ni ofenda en lo mas mínimo las costumbres del pais y ser causa de conflictos, ejerciendo especialmente una vigilancia tutelar sobre los jóvenes de lenguas que por sus pocos años necesitarán mas de su cuidado y proteccion en un pais tan excepcional y en el que la prudencia y circunspeccion son mas necesarias qe. en Europa.

Cuando apenas habían pasado tres años de la destrucción del Palacio de Verano y de todo lo que éste representaba, así como de las demostraciones de fuerza simbólica de los ejércitos ingleses y franceses en la capital, el gobierno español exigía una conducta cautelosa e incluso respetuosa ante las costumbres indefectiblemente calificadas de “bárbaras” por el discurso ilustrado europeo. Este esfuerzo se traducirá en un tratado que en algunas cláusulas es más

igualitario que desigual, ya que incluye términos de paridad con China que no se encuentran en los de las grandes potencias, lo que parece indicar un reconocimiento del estado y la soberanía chinos no totalmente acorde con las tesis coloniales ortodoxas.

A diferencia de la anterior legación, las negociaciones no tuvieron lugar en Guangdong, ya que las relaciones con los países extranjeros habían dejado de estar exclusivamente en manos de los gobernadores provinciales o comisionados especiales. En su lugar, la expedición se dirigió hacia el norte (después de unas pocas semanas en Shanghai), y el 26 de mayo llegó a Tianjin, donde se detiene para iniciar las negociaciones.<sup>16</sup> El principal y casi único punto de difícil acuerdo, previsto ya por el gobierno de Madrid antes del envío de la embajada, fue la residencia permanente de un ministro español en la capital Qing, Pekín. Prusia, Dinamarca, Holanda y Portugal habían tenido problemas al negociar este asunto, y ninguno de sus representantes había superado la resistencia de las autoridades chinas. Sinibaldo de Mas tenía instrucciones de, en caso de no poder vencer los argumentos de los negociadores chinos, conceder unos años de transición antes de la aplicación de la cláusula de la residencia permanente, posibilidad a que se había acogido ya el tratado sino-prusiano.

Las negociaciones de Mas se vehicularon a través de Chong Hou, Superintendente de los puertos de Tianjin, Zhifu y Niuzhuang y Gobernador General de Zhili, quien ya había negociado los tratados de Dinamarca y Holanda y posteriormente en esa misma década sería el interlocutor de otros plenipotenciarios llegados de Bélgica, Italia o Austria.<sup>17</sup> Los primeros encuentros con Mas quedaron enmarcados en un trato amistoso, que dominó en general la negociación.<sup>18</sup> Del total de 49 artículos que formaban el proyecto de tratado del que Mas era portador, 40 habían sido tomados textualmente de los tratados firmados por Inglaterra, Francia y Portugal los años anteriores; por ello fueron aceptados sin dificultades por Chong Hou.<sup>19</sup> De los restantes, se

<sup>16</sup> AIHMAS (Archivo del Instituto de Historia Moderna de la Academia Sinica), 01, 21, 25, 25, 2 (*Riño huanyue*), “Comunicación al Superintendente de los tres puertos comerciales del 21º día del 4º mes del 3º año de la era Tongzhi” (26 de mayo de 1864).

<sup>17</sup> AIHMAS, 01, 21, 25, 25, 2 (*Riño huanyue*), “Nombramiento de Xue Huan y Chong Hou como plenipotenciarios del 9º día del 5º mes del 3º año de la era Tongzhi” (12 de junio de 1864). Chong Hou se convertiría en el primer alto emisario del gobierno Qing destinado a un país occidental, cuando en enero de 1871 encabezó la legación china a Francia después de los incidentes de la masacre de Tianjin. Además, visitó también Inglaterra y Nueva York. Véase HUMMEL, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period*, vol. I, p. 209-211. A Chong Hou le acompañó en las negociaciones Xue Huan, antiguo gobernador de Jiangsu que había mantenido un contacto directo con la comunidad española de Shanghai.

<sup>18</sup> AIHMAS, 01, 21, 25, 25, 2 (*Riño huanyue*), “Comunicación de Chong Hou y Xue Huan del 23º día del 5º mes del 3º año de la era Tongzhi” (26 de junio de 1864).

<sup>19</sup> AIHMAS, 01, 21, 25, 25, 2 (*Riño huanyue*), “Comunicación de Chong Hou y Xue Huan del 17º día del 6º mes del 3º año de la era Tongzhi” (30 de julio de 1864).

propusieron algunas modificaciones, especificaciones o añadidos, y el único que generó problemas fue el de la residencia permanente de una embajada española en Pekín.<sup>20</sup> Finalmente, se llegó a una solución de compromiso sorprendente, de la que no tenemos referencia de que existiesen precedentes. España aceptó aplazar el establecimiento de su embajada en Pekín hasta que hubiesen pasado tres años desde la firma del tratado. Sin embargo, esta condición no debía de aparecer en la versión pública del tratado, como finalmente se hizo. Así figura en la versión final del tratado, firmada el 10 de octubre de 1864:

Artº. 2. Su Majestad la Reina de las Españas podrá, si lo tuviere por conveniente, nombrar un Agente diplomático cerca de la Corte de Pekín, y Su Majestad el Emperador de la China podrá del mismo modo, si lo juzga oportuno, nombrar un Agente diplomático cerca de la Corte de Madrid.<sup>21</sup>

Aparentemente, por tanto, España no tenía ninguna restricción para establecer su embajada en la capital. Sin embargo, se firmó un artículo secreto, jamás publicado (sólo lo hemos podido localizar referenciado en la documentación sobre las negociaciones del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y en la versión china del tratado del Archivo de Historia Moderna de la Academia Sinica):

El artículo que aplaza á 3 años despues de la firma del tratado el derecho que según el mismo tiene la España á establecer en Pekin una misión diplomática permanente no está inserto en el cuerpo del tratado, sino que es un articulo secreto, aparte y sin numero.<sup>22</sup>

En ese artículo secreto, España accedía a la moratoria de 3 años en la aplicación del anterior artículo 2 del tratado.<sup>23</sup> A cambio, sin embargo, se permitiría que el Ministro Plenipotenciario español visitase Pekín una vez al año (sin límites temporales a su residencia en la capital) hasta que hubiesen transcurrido los tres años, con la única condición de que Sinibaldo de Mas no exigiese la concesión de un palacio para su legación (como habían hecho

---

<sup>20</sup> AMAE, TR141-003, n° 52, Tianjin, 21 de agosto de 1864. AIHMAS, 01, 21, 25, 25, 2 (*Riguo huanyue*), “Comunicación a Xue Huan y Chong Hou del 15º día del 7º mes del 3º año de la era Tongzhi” (6 de agosto de 1864).

<sup>21</sup> Se puede consultar la versión española del tratado en PARRY, *The Consolidated Treaty Series*, vol. 129 (1864), p. 469.

<sup>22</sup> AMAE, TR141-003, n° 58, Tianjin, 4 de octubre de 1864. La versión china del tratado, que incluye como anexo el artículo secreto, se puede consultar en AIHMAS, 01-21, 25, 25, 4.

<sup>23</sup> AIHMAS, 01, 21, 25, 3, “Comunicación de Chong Hou y Xue Huan del 1º día del 8º mes del 3º año de la era Tongzhi” (1 de septiembre de 1864).

Inglaterra y Francia después de la guerra de 1860). A la práctica, ello significó que España se convertía en el cuarto país europeo en tener un representante (aunque no permanente) en Pekín; en su tratado de 1861 se especificaba que Prusia debía de esperar un plazo de 5 años desde la ratificación del tratado; Holanda, Dinamarca y Portugal no habían conseguido en sus tratados el derecho de tener una legación permanente en la capital. La negociación española, por tanto, había obtenido unas condiciones comparativamente ventajosas.

Para comprender estas concesiones a España, hay que tener en cuenta los privilegios que a su vez el tratado otorgaba a China. De hecho, el tratado sino-español es un caso único y sin precedentes que muestra hasta qué punto el gobierno chino *aprendía* de las *lecciones* del imperialismo europeo. Ante una nación menor, que no había usado de la amenaza militar en la negociación, Chong Hou presentó una serie de exigencias a Sinibaldo de Mas, intentando por primera vez que un tratado con un país extranjero no fuese totalmente desigual:

Querían primero los Plenipotenciarios Imperiales una rebaja en el arancel nuestro, materia, por decirlo así, a mí vedada. Conseguí yo convencerles de que esto era imposible. Querían luego que pudiese en el tratado que los chinos podrían ir á Filipinas sin limitación de numero y que serían tratados como los subditos de la nación mas favorecida. A ninguna de estas clausulas aunque al parecer inocentes podia yo acceder. [...] Por ultimo exigían los plenipotenciarios imperiales la clausula de que los bienes muebles é inmuebles de los Chinos residentes en Filipinas debían ser el objeto de una protección eficaz.<sup>24</sup>

Esta última exigencia resulta cuanto menos sorprendente si tenemos en cuenta la actitud tradicional del estado chino frente a los emigrantes chinos. La emigración era considerada ilegal desde inicios de la dinastía Qing (ya lo había sido durante buena parte de la dinastía Ming) y los comerciantes privados eran considerados desleales y sospechosos de traición. El código legal Qing compilado en 1810 era muy explícito al respecto, ya que indicaba que todo funcionario, soldado y ciudadano que fuese “al mar a comerciar”, o que se trasladase “a islas extranjeras para poblarlas y cosecharlas” debía ser castigado a morir decapitado.<sup>25</sup> Esta prohibición de la emigración no se abolió hasta 1893, lo que hace más sorprendente el intento de imponer al tratado español una cláusula en que se exigía la protección de los bienes e intereses de los chinos residentes en las Filipinas.

<sup>24</sup> AMAE, TR141-003, n° 58, Tianjin, 4 de octubre de 1864.

<sup>25</sup> PURCELL, *The Chinese in South-East Asia*, p. 34.

Sinibaldo de Mas, después de negarse a estos puntos, ofreció la posibilidad de que China enviase un cónsul residente en Manila, posibilidad de la que “no querían oír hablar” los negociadores chinos. Sin embargo, finalmente Mas tuvo que transigir en la inclusión de la siguiente cláusula, que figura como el artículo 47 del tratado:

Artº. 47. Los buques mercantes chinos, sin limitacion de número, podrán ir á comerciar á las islas Filipinas y serán tratados como los de la nacion más favorecida. Si la España concede en adelante nuevas ventajas á los comerciantes de otra nacion, los negociantes chinos gozarán de ellas como los de la nacion más favorecida.

Era la primera ocasión en que una nación occidental realizaba concesiones explícitas al gobierno chino a través de un tratado. La cláusula de la nación más favorecida (que a favor de España aparece como el artículo 50 del tratado) había representado la expresión máxima de la ley internacional y pretendidamente universal que el imperialismo decimonónico había conseguido imponer a China a partir de octubre de 1843. Con ella, China se veía indefensa ante la agresión jurídica a que estaba siendo sometida, ya que representaba la aplicación de una política de cooperación tácita entre los diferentes imperios de Occidente. De ahí la importancia de que fuese incluida a favor del estado chino en el tratado sino-español de 1864. Sin duda, para un representante acérrimo del pensamiento colonial europeo como Sinibaldo de Mas, la inclusión de esa cláusula significó una derrota a nivel personal (que en sus despachos intentó minimizar mostrando al Ministerio hasta qué punto había rebajado las pretensiones de los funcionarios chinos).

Otra novedad respecto a los tratados de Tianjin de las diferentes potencias la encontramos en el artículo 9. En él se indica que los españoles residentes en China podrán contratar súbditos chinos sin que su gobierno pueda oponerse, algo que aparecía en los tratados de todas las otras naciones occidentales. Sin embargo, el tratado español añade: “Del mismo modo podrán los chinos tomar á su servicio á los súbditos españoles”, concesión que no figuraba en el proyecto de tratado elaborado por el gobierno español en 1863 y que incide nuevamente en el hecho de que el español es un tratado mucho menos desigual que sus precedentes.

Además de conseguir de España concesiones destacadas, los negociadores chinos denegaron algunas pretensiones anheladas por el gobierno español. Una propuesta del Ministerio de Estado que no fue aceptada por los funcionarios imperiales sugería que Manila fuese considerada un puerto de cabotaje con China, lo que hubiese significado que los barcos que, retornados a las Filipinas desde la costa china, ya hubiesen pagado derechos de aduana en cualquier puerto chino no habrían tenido que volver a pagarlos al amarrar

nuevamente en cualquiera de los puertos chinos al volver desde Manila. Razonablemente, los funcionarios imperiales se negaron ante esta posibilidad, que habría podido repercutir negativamente en su economía.<sup>26</sup>

El tratado fue finalmente firmado por Sinibaldo de Mas, Chong Hou y Xue Huan en Tianjin el 10 de octubre de 1864, y se acordó que se procedería a la ratificación tres años más tarde. Mas inmediatamente preparó su traslado a Pekín. A partir de noviembre, el plenipotenciario dirige su correspondencia desde la capital e intenta concertar una entrevista con el Príncipe Gong, con la intermediación de los ministros de Francia e Inglaterra.<sup>27</sup> Finalmente, en marzo de 1865 Sinibaldo de Mas consiguió entrevistarse en diversas ocasiones con el máximo dignatario chino:

Durante el curso de nuestra larga y amena conversacion se mostró muy amable y aun familiar. Se nos sirvió algunas frutas y dulces invitándonos S. A. por dos veces á beber y enseñando luego su copa vacia para estimularnos á seguir su ejemplo. Continué la conversacion durante la cual me hizo multiplicadas preguntas, y cuando me despedí salió á acompañarme fuera del salon.

Pocos dias despues me pasó el Príncipe una esquela anunciándome que habia fijado el dia 9 del corriente para hacerme una visita, usando de la letra 館 (cuan) para designar mi casa, cuya significacion es morada de un funcionario público y nunca se aplica á la habitacion de un particular.<sup>28</sup>

Mas residió en Pekín hasta octubre de 1865, momento en que tuvo que abandonar la capital en virtud de la cláusula secreta, a pesar de que él mismo afirma que el Príncipe Gong y el *Zongli yamen* no habrían puesto ningún problema a que continuase en Pekín.<sup>29</sup>

#### 4. CONCLUSIONES

De este modo finalizaba la negociación del tratado sino-español, que representa el punto culminante de la acción política y diplomática de España en

<sup>26</sup> Sin embargo, cuatro años después Mas consiguió renegociar este punto y obtuvo esta concesión de las autoridades chinas con una restricción de cuatro meses de exención de pago (AIHMAS, 01, 25, 5, 5, 1 (*Aomen dang*), “Comunicación al Ministro de España Mas del 19º día del 3º mes del 7º año de la era Tongzhi” (11 de abril de 1868).

<sup>27</sup> AIHMAS, 01, 21, 25, 3, “Comunicación a Feng Daye del 4º día del 10º mes del 3º año de la era Tongzhi” (2 de noviembre de 1864).

<sup>28</sup> AMAE, H1445, nº 90, Pekín, 12 de marzo de 1865.

<sup>29</sup> AMAE, H1445, nº 115, Pekín, 16 de octubre de 1865.

China iniciada en la década de 1840. El tratado fue ratificado y posteriormente canjeado el 10 de mayo de 1867 en un acto en que nuevamente Chong Hou actuó como representante del gobierno chino y que se desarrolló con total normalidad.<sup>30</sup>

Más allá de sus contenidos políticos y diplomáticos, el tratado sino-español contiene otras implicaciones de una dimensión cultural. Representa un cierto grado de reconocimiento del Otro, reconocimiento que se ha gestado a través de una negociación y en el que, por tanto, esa alteridad ha tenido un papel determinante. Esto no sólo es válido desde la perspectiva española, sino también desde la china. No hay que olvidar que en China existía una determinada representación del Otro, una cierta *orientalización* de lo llegado de Occidente: Occidente era inicialmente una globalidad informe que con el paso de las décadas fue adquiriendo complejidad. Con la firma del tratado, España toma un carácter propio, se convierte en un agente individual que aunque participa de ese constructo global que es Occidente tiene elementos de especificidad que lo distinguen en contraposición de otras aristas y vértices de esa alteridad.<sup>31</sup>

En este sentido, quizás tan o más importante que la dimensión política o comercial del tratado, que regula las relaciones entre ambos países, sea su relevancia cultural. España quedaba oficialmente reconocida, comenzaba a existir como realidad individualizada. Así, pues, la importancia de ser o no ser un *treaty power*, especialmente cuando hablamos de naciones menores como España, que no han recurrido al enfrentamiento armado con China, no residía tanto en los cambios que podía representar a nivel comercial (ya que la aplicación de los tratados se extendía tácitamente a todos los extranjeros que llegaban a China, salvo excepciones, independientemente de que sus países hubieran firmado o no tratados) cuanto en ese reconocimiento cultural. Los cambios que en los años 1860 transformaron las estructuras políticas del imperio Qing tuvieron enormes consecuencias en las relaciones de China con los países de Occidente. China comenzaba a *aprender* de las *enseñanzas* que el imperialismo impartía en su territorio. Por ello, en el discurso colonial euroamericano, a partir de entonces dejará de ser el otro “no civilizado”, tal como antes de los años 1860 tan frecuentemente había sido referida en las fuentes españolas, para convertirse en un discípulo poco aventajado pero en constante

<sup>30</sup> AMAE, TR141-003, Pekín, 16 de mayo de 1867. El canje se realizó en Tianjin (SHEN, *Zhongguo lishi dashi nianbiao. Jindai juan*, p. 267).

<sup>31</sup> Hay que señalar que lo que *Occidente* significa a uno y otro lado del continente euroasiático es muy diferente. El Occidente del mundo euroamericano se define en contraposición a todo lo que no es occidental, y excluye por tanto a Asia, a África, a América del Sur o Oceanía; el Occidente del mundo chino se define como lo no-chino (o en algunos casos como lo no-asiático), y por tanto se refiere a Europa y América del Norte, pero no excluye a América del Sur e incluso África.



aprendizaje de los pedagogos extranjeros que dominarán algunas de sus instituciones e infundirán nuevos valores al mundo chino.

## 5. BIBLIOGRAFÍA CITADA

FAIRBANK, J. K. (1969). *Trade and Diplomacy on the China Coast. The opening of the Treaty Ports, 1842-1854*. Cambridge: Harvard University Press.

HEVIA, J. (1995). *Cherishing Men from Afar. Guest ritual and the Macartney Embassy of 1793*. Durham: Duke University Press.

HEVIA, J. (2003). *English Lessons. The Pedagogy of Imperialism in Nineteenth-Century China*. Durham, Hong Kong: Duke University Press, Hong Kong University Press.

HUMMEL, A. W. (ed.). (1991). *Eminent Chinese of the Ch'ing period: 1644-1912* [2 vols.]. Taipei: SMC Publishing.

MARTÍNEZ-ROBLES, D. (2009). "Perspectives for the Spanish Intervention in Macao in the 19th Century", *Bulletin of Portuguese Japanese Studies*, XVI, pp. 101-117.

PARRY, C. (COMP.). (1984-1986). *The Consolidated Treaty Series* [231 vols.]. New York: Oceana Publications, Inc.

PURCELL, V. (1965). *The Chinese in Southeast Asia*. Londres: Oxford University Press.



## CAPÍTULO 31. EL INTERCAMBIO CULTURAL ENTRE EL NŌ Y LAS ARTES MARCIALES A PARTIR DE MUROMACHI

*Gustavo Pita Céspedes*

Universidad Autónoma de Barcelona

### RESUMEN

El presente estudio se propone examinar cómo influyó la interacción entre los representantes de la vertiente *Komparu* de teatro *Nō* y de la escuela de esgrima japonesa *Yagyū* en la conformación de ambas manifestaciones de la cultura samurai. Al propio tiempo, en relación con este fenómeno histórico, el autor reflexiona sobre las premisas y motivaciones de este intercambio y sus posibles implicaciones para la investigación de la cultura japonesa.

### 1. EL MOVIMIENTO, LA ENERGÍA Y LA EXPRESIÓN

El afamado novelista y estudioso de las artes marciales japonesas Tsumoto Yō, describe en uno de sus artículos sus vivencias de los entrenamientos del agresivo estilo conocido como *Maniwa Nenryū*:

Los discípulos más avanzados – dice – comienzan su práctica de *katas* y mi atención queda totalmente absorta en sus rostros. Manifiestan una expresión parecida a la máscara de *Nō* de tipo *beshimi* o a la careta conocida como *hyottoko*. Poco a poco he llegado a comprender que esa es la expresión típica que suelen mostrar los practicantes de *kenjutsu* del estilo *Nenryū*.

Pero la analogía, más que una semejanza superficial o aparente, oculta en el fondo una ley, a saber: la relación esencial existente entre el dominio de la expresión y el manejo de la energía, entre la cultura expresiva y la cultura del movimiento. El mismo Tsumoto así lo comprende, y comenta a propósito:

Quizás sus rostros adoptan esa expresión porque al hacerlo, eso les permite concentrar al máximo la energía de sus espíritus en el enfrentamiento o *tachiai*. (Tsumoto (1996), 31)

La profunda relación entre la cultura de la expresión, la cultura del movimiento y el manejo de la energía constituye una de las urdimbres fundamentales del mundo del samurai, uno de los robustos hilos verticales que atraviesan de la base a la cima su singular textura y a través de los cuales se

entretejen de una manera u otra las tramas principales de su historia. Acaso por eso suele estar ésta tan saturada de teatralidad como de historia su teatro. Según se infiere del pensamiento de M. S. Kagán, el eje de toda cultura es la cultura artística, como de esta lo son las artes escénicas, que tienen, a su vez, su centro en las artes dramáticas, en donde el propio cuerpo es el medio expresivo inmediato del espíritu y el ser humano por mediación de sí no representa otra cosa que a sí mismo. Entre un ser humano y un actor existe en general una tan sutil como fructífera equivalencia, y esto es especialmente válido para el samurai, porque la conciencia de la representación como deber ineludible de su existencia, la intuición de que la representatividad de todo acto humano es consustancial a su legitimidad y la comprensión de la necesidad de representar siempre algo para los demás como una motivación humana fundamental constituyen sin dudas tres características específicas de su credo y su práctica vital.

Para el samurai, por su modo de vida centrado en la guerra y el ejercicio de las armas, la totalidad de su cuerpo (así como también del de su compañero e incluso de su adversario) no puede dejar de representar un instrumento fundamental, que él debe conocer, dominar y manejar con acierto en la actividad colectiva, lo cual resulta imposible si no lo concibe como una *integridad psicofísica*. De modo que para él la forma en que su imagen integral se proyecta ante el colectivo, ante sí mismo y frente a sus enemigos no puede ser en modo alguno indiferente; por el contrario, desde muy temprano y desde el nivel primario de su cultura – la actividad práctico-material de la guerra – constituye tanto una *necesidad* vital como un *valor* espiritual.

En este sentido, para el samurai tan imprescindible como su actividad material práctica, dirigida al uso y transformación de los objetos – el manejo de su cuerpo, sus armas e instrumentos – es, por un lado, la actividad de la *comunicación* como vehículo básico de su educación y desempeño en la actividad colectiva, así como de formación y funcionamiento de su conciencia; y por otro, la *autocomunicación* como medio de formación y funcionamiento de su autoconciencia. Por eso no es raro que dentro de su cultura ocupen desde muy temprano un lugar muy especial los ritos, ceremonias y cultos de carácter mágico que con el propósito de garantizar el éxito en la caza y en la guerra se estructuran en forma de *representaciones*, es decir, de modelos recreativos y reproductivos de estas formas básicas de su actividad. Desde esta perspectiva, en la vida de las primeras comunidades de guerreros el rito, el culto y la ceremonia tienen un peso tan importante como el que con el tiempo llegarán a adquirir en la sociedad samurai, la danza, el teatro y las artes marciales.

Lo que une a todas estas formas culturales es, en primer lugar, el manejo del cuerpo humano o más exactamente *de la integridad psicofísica*, porque la maestría en todas ellas requiere, en el mayor grado posible, de la fusión orgánica de los elementos corporales y espirituales. En segundo lugar, las

emparenta históricamente el elemento *representativo*, en otras palabras una modelación de la realidad humana en la que humano es no sólo el contenido de la modelación, sino también el material que emplea: la integridad psicofísica del actor, el bailarín o el artista marcial; como tercer elemento en común, las tres comparten el componente *interpretativo*, porque los sujetos de estas artes precisamente *actúan*, es decir, son intérpretes o ejecutantes de un texto sui generis codificado según un determinado patrón. Resulta significativo el hecho de que en el desarrollo de las artes marciales japonesas, la *exhibición* y el *espectáculo* llegan a convertirse en un componente esencial de su subcultura, cuya importancia varía de un género a otro, pero que no hace sino crecer con el tiempo.<sup>1</sup> Por último, en todas estas formas culturales resulta esencial el componente *expresivo-emocional*.

Su presencia y papel en las artes interpretativas es tan evidente, como necesaria; pero en las artes marciales no es en modo alguno menos necesaria o evidente. En efecto, ni en el entrenamiento, ni en el combate real, ni en la exhibición el elemento expresivo escapa a la atención y el dominio consciente del ejecutante de la técnica. Cualquier avezado practicante de artes marciales conoce de la relación entre el funcionamiento de los ojos, el fluir de la energía y el trabajo corporal (眼—氣—身), porque en la ejecución de una técnica, hacia donde va la vista, va también el *ki* o la energía, y la dirección de esta define la del cuerpo. Y qué decir de la importancia del *kiiai* (気合) tanto en los entrenamientos como en el combate real, e incluso, en el buen desenlace de una ceremonia interactiva a la par que interpretativa como el *harakiri*<sup>2</sup>.

La expresión es, por lo visto, uno de los componentes de las artes marciales cuya evolución y diversificación demarca las etapas de su historia o como señala Futaki Ken-ichi, el proceso de su transformación de una *técnica* en un *arte* y de este en un *camino* (Tsumoto (1996)); en otras palabras, el proceso de su conversión en un tipo específico de *subsistema cultural* dentro del mundo del samurai. La expresión, que acompaña al movimiento, facilita tanto su enseñanza, como su aprendizaje (en una palabra, su *educación*) dentro de los *dojos*

<sup>1</sup> No menos sugerente es la evidencia de que en la lengua japonesa a la acción de ejecutar frente a un público una *kata* o forma marcial se le denomine *enbu* (演武) y de que a la ejecución de la técnica se la llame *engi* (演技), lo cual deja ver que más que de una simple ejecución, de lo que se trata es precisamente de una *interpretación* (en japonés, *enjiru* (演じる) significa *interpretar*).

<sup>2</sup> Makiguchi Yohee, a lo largo de su vida había servido de *kaishaku* a numerosas personas. En una ocasión, cuando cierto individuo de apellido Kanahara se hizo el *seppuku*, Yohee asumió una vez más el papel de *kaishaku*, pero en el momento en el que Kanahara se clavó la espada en el vientre y trató de cortarlo horizontalmente de izquierda a derecha trazando el carácter de número uno (一), no logró siquiera moverla. Entonces, Yohee se le acercó y a la voz de “*jei!*” pateó la tierra, de modo que con ese impulso Kanahara logró por fin desplazar la espada sobre su vientre como si escribiera un uno. Dicen que en aquella ocasión, tan pronto Yohee terminó de cumplir con su papel de *kaishaku* expresó entre lágrimas: “Y eso a pesar de que antes siempre interactuábamos tan bien como amigos íntimos. (Yamamoto (2004), 69) (Traducción – G.P.C.)

o academias, y en el combate real sirve de vehículo y catalizador a la energía, además de permitir el manejo a voluntad de la psique del contrario.

Las formas de expresión en las artes marciales son muy diversas, desde las que están incorporadas a la propia ejecución de las técnicas cual componentes expresivos del movimiento, pasando por las que se agregan a los movimientos desde fuera sin ser parte orgánica de estos, como ocurre en el caso de los saludos del inicio y el fin de todo enfrentamiento – los cuales funcionan como el marco que delimita la situación del combate con respecto a la vida corriente, vinculándola al propio tiempo a esta – hasta los diversos modos de provocar, distraer e intimidar al adversario, de los cuales merecen una distinción especial los que tienen un sutil carácter simbólico y ya desde antes de la mutua presentación que sirve de umbral a cada duelo, empiezan por afectar al espíritu mismo del oponente, más que a su psiquismo elemental. Así, en el célebre duelo entre Miyamoto Musashi y Sasaki Kojirō, encontramos, por lo visto, este tipo de expresión sofisticada y simbólica, en la decisión de Musashi de enfrentar al célebre maestro del sable largo conocido metafóricamente como *monoboshisao* (物干し竿, es decir, “vara de bambú para secar cosas”), ni siquiera con un sable común de tamaño corriente, sino precisamente con un sucedáneo suyo que, según la leyenda, Miyamoto esculpiera poco antes en la madera de un remo de la propia barcaza que lo transportaba, mientras se dirigía al combate en la isla de Ganryūjima.

Como veíamos, justamente el enriquecimiento y diversificación de estas modalidades expresivas marca el proceso de definición de las artes marciales como una forma de cultura en el sentido más completo e integral de este concepto, por lo mucho que aporta la educación consciente de las más variadas formas de la expresión al control sobre la energía y el movimiento, y a la inversa, por la importancia del dominio del movimiento y la energía para la conformación de la cultura de la expresión.

Ahora bien, es interesante constatar que para la conformación de las artes marciales como forma de cultura tuvo a todas vistas una importancia fundamental su interacción con otros subsistemas culturales, y específicamente de la cultura artística, como, por ejemplo, la danza y el teatro. El samurai vive, por cierto, en una época, bien distinta de la nuestra, en la que la guerra constituye todavía una vía totalmente lícita de solución de los conflictos y no existe aún contradicción de principio entre ella y el desenvolvimiento de la vida humana; por el contrario, el camino del guerrero o del samurai constituye una de las vías clásicas de formación del hombre, de tal manera que tanto la guerra como el modo de vida que lleva aparejado, por muchas razones forman todavía parte de la cultura. En el desarrollo histórico ulterior resulta inevitable la gradual y creciente divergencia entre el camino de la destrucción de la vida y la creación cultural, lo que significativamente se revela como el inapelable divorcio entre el llamado arte de la guerra y la cultura artística, la cual sólo

puede subsistir hoy en la periferia de la guerra, enmarcándola y delimitándola simbólicamente, cual mariposa que con cálida delicadeza reposa temporalmente sobre la frialdad del cañón. Sin embargo, si en el mundo del samurai la guerra es todavía cultura (en la medida en que el hombre conserva allí aún su dominio sobre sí y sobre su armamento, hasta el punto de pretender fundirse con su sable en la identidad plena del humano armado y el arma humanizada), lo es precisamente merced a la vinculación intrínseca entre las artes marciales y la cultura artística, entre el samurai y el artista que como el guerrero y su sable confluyen con frecuencia en una y la misma figura.

Como mismo la filosofía de la cultura no puede subvalorar la significación del análisis cualitativo, tampoco puede la historia de la cultura prescindir de los nombres propios. Ambas asumen siempre el punto de vista de la repercusión y trascendencia histórica de las acciones individuales. La historia no es otra cosa que la actividad del hombre que persigue sus objetivos y la trascendental interacción entre los universos culturales de las artes marciales y la cultura artística no se produce en la realidad de otra manera que, por ejemplo, mediante la interacción específica del teatro *Nō* y el *Kendō* a través de la viva comunicación empírica de individuos concretos, cuyos nombres recuerda la historia. Es precisamente esa *comunicación* real la que establece en la práctica una relación de *comunidad* entre factores cuya afinidad habría descartado a priori la más aguda actividad asociativa del pensamiento, y son sólo los individuos los que mediante un esforzado entrenamiento logran fertilizar con su sudor un topos de universalidad en el que pueden convivir por primera vez como congéneres y parientes cercanos entidades a primera vista tan incompatibles como el sable, el abanico y el pincel.

Sin una figura singular como el samurai, llegado al centro de la sociedad y la historia japonesas desde la periferia misma de su imperio, su organización social y su cultura, cargando en su conciencia de paria con remordimientos y culpas sobre el trasfondo de la cosmovisión budista – “es diestro en el asesinato” escribe en su *Midōkampakuki* Fujiwara no Michinaga de Minamoto no Yorichika –, de lo que no pasaba de ser en sus inicios un espectáculo callejero y marginal de variedades, acaso no hubiera surgido nunca el arte del *Nō*, y sin un individuo como el shōgun Ashikaga Yoshimitsu, un pequeño saltimbamqui de hermosa presencia y “piernas diestras” para el juego del *kemari*, quizás no hubiera llegado nunca a ser Zeami<sup>3</sup> por mucho que se esforzaran en su formación su benefactor, el noble Nijō Yoshimoto, y su propio padre y maestro Kan-ami. Pero es en esa historia real, conformada por la creativa interacción de individualidades singulares y concretas, donde un gobierno que se hace llamar *Bakufu* (幕府) porque sus principales protagonistas, los shogunes, deciden en el frente de batalla sus estrategias entre telones (*maku*

<sup>3</sup> El hecho mismo de que un artista, que en aquella época era identificado con un mendigo, haya dejado escritas sus propias ideas es casi un milagro. (Omote (1976), I, 25)

(幕) cual actores entre bambalinas, llega a convertirse en patrocinador de un arte de la representación escénica como el teatro, al que transforma precisamente en su arte representativo.

Tras la conformación del *Nō*, como tras la del samurai y la de su arte marcial, hay sin lugar a dudas un largo y complejo proceso de interacción y “mestizaje” en el que elementos heterogéneos, surgidos de fuentes muy distintas, llegan finalmente a sedimentarse como el *sujeto cultural*, su *cultura* y el *arte* que los representa a ambos, así como también al propio proceso de su interacción. La concurrencia en su conformación mutua, de componentes tan diversos y disímiles como la cultura de la palabra y la del movimiento, la llamada cultura de élite, la popular y la marginal, la cultura de la vida y la de la muerte, etc., resulta hasta tal punto decisiva y definitoria, que sólo en un sentido muy convencional podría hablarse del protagonismo prioritario de uno de ellos sobre los demás en dicho proceso. Desde este punto de vista, constatamos aquí, complementando y enriqueciendo la comprensión socio-clasista, la regularidad de que tanto las culturas producen a los sujetos como estos a las culturas, de modo que tras la divisa que desde la cúspide de la sociedad samurai llega a postular en la época Tokugawa la paridad entre el camino de las letras y el de las armas –*Bunburyōdō* (文武両道)– encontramos, por una parte, más que una simple consigna política con la que la clase dominante impone sin más su arbitrio a la realidad, un rico proceso a través del cual a lo largo de la historia se van aproximando y entrecruzando gradualmente, entretejiéndose en la estructura de clases, tendencias culturales de signo distinto cuando no diametralmente opuesto; pero, por otra, en lugar de una *identidad* acabada y atemporal entre entidades ideales o metafísicas como las que manejan en sus abstracciones los pensamientos filosófico y político, un prolongado y complejo proceso real de paulatino acercamiento e *identificación* histórica de muchísimos más elementos que los que resaltan simplemente como *Bun* y *Bu* en la llamativa superficie del iceberg.

Ahora bien, para poder apreciar el rico panorama de todo ese “continente hundido” bajo las aguas de interpretaciones tradicionales es fundamental, como propone Matsuoka Shinpei, que para empezar, concibamos desde una perspectiva totalmente distinta “la esencia de la cultura medieval japonesa, más que como una cultura de la palabra, como una cultura del *performance* corporal que hunde profundamente sus raíces en el fundamento popular” (Matsuoka, 2004:8) y cuyos rudimentos se hallan ya, como señala siguiendo a Bajtín el especialista japonés, en el mundo del carnaval. Y cuando así lo hacemos, descubrimos en la historia japonesa una especie de nueva dimensión, dijérase transversal a la determinada por la estructura socio-clasista, aunque no inferior a ella en consistencia, repercusión o influencia, pero que ofrece, sin embargo, en contraste con aquella otras reglas del juego, otras pautas y otros motivos diferentes para la más viva interacción entre sujetos que



acaso nunca interactuarían o cuya interacción jamás llegaría a revelarse desde otra perspectiva.

## 2. EL INTERCAMBIO

Las primeras evidencias reveladoras del contacto real entre el *Nō* y las artes marciales, así como de sus afinidades técnicas e incluso artísticas, las encontramos ya en las propias obras de Zeami como *Fūshikaden*, *Kakyō*, *Shikadō* o *Shūgyokutokka*. En ellas, dejó expuesta Zeami una detallada teoría del aprendizaje que a finales de su vida designó con el término de *shūdō* (習道) y que por su riqueza resultó aplicable a la práctica de los más diversos “caminos”, entre ellos, el Budō (武道).

En dichas obras, encontramos diseminados diversos términos, asimilados por su autor en su directa interacción con los samuráis; pero además, al describir en *Fūshikaden* la forma de interpretar en la escena a los personajes de guerreros condenados o *shuras* (con posterioridad empleó para designarles el término más amplio de *guntai*), Zeami habla de la necesidad de que los actores se instruyan previamente con los propios guerreros sobre la forma correcta de llevar y manejar armas como el arco, la flecha, la aljaba y el sable (Zeami, 1992).

En este sentido, es importante resaltar que para explicar la mejor manera de interpretar el papel de *shura*, Zeami enfatiza claramente como aspecto básico la necesidad de lograr una adecuada representación de sus movimientos; pero es que además de esta sutil apreciación, trascendente ya por sí misma porque nos induce a comprender que para un guerrero *su manera de moverse* no es un rasgo meramente externo o superfluo, sino precisamente *esencial*, Zeami nos ofrece el lugar preciso de la cinética del guerrero dentro del espectro de la cultura del movimiento, cuando lo ubica entre los movimientos de los *Onis* o demonios y los de *Mai* o de la danza. (Zeami (1992)).

Si consideramos las vicisitudes del desenvolvimiento ulterior de las artes marciales y específicamente del camino del sable o *Kendō*, esta precisión de Zeami nos resulta cuanto menos sorprendente. En efecto, si bien, por una parte, en *Fūshikaden* previene a los actores para que sus movimientos no se desdibujen, es decir, no se disuelvan ni en los de un demonio ni los de un danzante, en *Shūgyokutokka*, por otra, les especifica que aunque su representación debe ser fuerte, en ningún caso sea violenta (Omote (1976)). Como se insinúa ya en tan precisos señalamientos, para su ulterior desarrollo y supervivencia el manejo del sable, a semejanza del acero, tenía que llegar a alcanzar sin falta su adecuado *temple* y devenir un *camino* o una forma de *cultura*; pero al propio tiempo, era imprescindible también que como a su Escila y su Caribdis eludiera los peligros del burdo pragmatismo bélico y del rebuscado

amaneramiento esteticista. Y cuando siglos más tarde, en 1645, Miyamoto Musashi se lamenta precisamente de que el arte marcial de su época tenga más flores que frutos, no hace otra cosa que confirmar la certeza de esta advertencia de Zeami, formulada con agudeza desde el interior de la más excelsa cultura artística de la Época Muromachi.

Desde la perspectiva de nuestro estudio, otro aspecto de sumo interés en la obra de Zeami es que al desarrollar su concepción de “la flor”, el artista pone directamente como ejemplo “el camino del arco y la flecha” (*Yumiya no Michi*), término que (en una época en la que aún no se habían conformado las artes marciales y las armas representativas eran aquellas y no el sable) servía para designar, en general, el arte de la estrategia y su aplicación en las batallas. Como sugiere con acierto Omote Akira, el hecho de que al explicar una de las nociones más importantes de su enseñanza recurra Zeami a ejemplos tomados del camino de las armas no es resultado de casuales asociaciones mentales, sino un preciso reflejo de la época en que vive el actor y autor, en la cual surgen muchos colectivos artísticos o *Za* de *Sarugaku* y otras modalidades del arte popular que y con el objetivo de conquistar el apoyo de la emergente casta de los *Buke* tienen que competir de una manera ardua, no siempre limpia ni decorosa, entre sí. El natural desenfado con que en su doctrina artística emplea Zeami términos como *tachiai* o *tachiaishōbu*, la fría determinación con la que a sus competidores los llama *tekijin* o *tekigata*, es decir, “enemigos”, y la forma en que al responder a la pregunta de algún discípulo sobre los medios para alcanzar la victoria, compara al actor que no escribe sus propias obras (y que así sea muy bueno, nunca puede interpretarlas como lo desea) con un extraordinario guerrero (*tsuwamono*) que aunque vale por mil, está sin armas en el frente de batalla (Omote (1976); Zeami (1992)), evidencian en qué medida durante las competiciones funcionaban de hecho en la conciencia de los actores las nociones de victoria y derrota, hasta qué punto eran conscientes todos de la agudeza de su mutua rivalidad y de la necesidad de mantener por ello en el ejercicio de su arte un entrenamiento diario tan severo como el de cualquier artista marcial.

Sobre semejante transfondo histórico se nos hacen mucho más comprensibles aspectos de la concepción de Zeami como su realista visión de las peripecias del desarrollo en modo alguno lineal del actor, su elevada valoración de la educación de las nuevas generaciones, de la transmisión de formas que cimenten un camino cultural, así como de la celosa conservación de los secretos de la tradición como condiciones para la supervivencia del arte. Es en su compleja y dinámica interacción con el exigente entorno natural y social que el individuo, obligado a cultivar su talento, consume y produce la cultura; de modo que no es raro que un hombre como Zeami, quien pese a sus notables dones naturales, como simple artista recibía en su época un tratamiento de mendigo, haya podido crear una concepción del arte que ha resultado

compatible con los más diversos caminos y que ha sobrevivido al paso de las generaciones. (Omote (1976)). El impacto de su legado se percibe claramente en la historia de las artes marciales y las huellas de su influencia pueden rastrearse incluso mucho después, en textos como el tratado sobre *kendō* y estrategia *Hyōhōkadensho* (『兵法家伝書』) (1632) del maestro del sable Yagyū Munenori (1571-1646), quien merced a sus habilidades no sólo marciales, sino también políticas (Tsumoto (1996)), logró cimentar a partir del siglo XVII una escuela de esgrima reconocida como oficial por el shogunato Tokugawa.

Desde el punto de vista de la interacción práctica entre el mundo del *Nō* y el de la esgrima japonesa, es importante resaltar que el propio Munenori fue un inveterado practicante de esta forma teatral (por lo visto, de la vertiente Komparu, como antes lo había sido también Toyotomi Hideyoshi) a la que se consagró, sobre todo a finales de su vida, y según parece, con no pocos éxitos.

Sin embargo, el inicio de la interacción entre los Yagyū y los Komparu se remonta a un período anterior. Es, por lo visto, Zempō (1454-1532) (nieta de Zenchiku el yerno de Zeami), quien primero se refiere en sus textos a la profunda afinidad entre el *Nō* y las artes marciales (*Hyōhō*), sobre las que demuestra tener sobrados conocimientos; y aunque no existen pruebas convincentes de que él mismo haya practicado con asiduidad algún arte marcial, fue por lo visto precisamente en su época que empezó a gestarse dentro de la familia Komparu la atmósfera de aprecio y acercamiento a dichas artes en la que se educaría más tarde el actor Komparu Ujikatsu (1575-1610), quien sí llegó a ser un verdadero experto en varias de ellas. Hay sobradas evidencias de que Ujikatsu mantuvo en vida una estrecha relación de amistad y un fructífero intercambio con el gran maestro de la escuela *Shinkageryū* Yagyū Muneyoshi (1527-1606), padre de Munenori, quien había recibido directamente la enseñanza de su fundador Kamiizumi Ise-no-Kami Nobutsuna, y de quien fue también el actor de *Nō* un excelente discípulo. Acaso valga la pena especificar que tanto la brevedad de su existencia, como la infortunada circunstancia de haber sido desheredado por su padre Yasuteru, deben haber influido asimismo en el hecho de que Ujikatsu, más que como actor, se destacara en vida precisamente como artista marcial; en todo caso, en el archivo que atesora el patrimonio documental de los Komparu se conservan hoy en día, además de cartas dirigidas a él por Muneyoshi, varios textos relacionados con la escuela de *Shinkageryū* y el certificado o *inka* que le otorgara Yagyū reconociendo que Ujikatsu había consumado el aprendizaje hasta su nivel de mayor profundidad y sutileza.

Al repasar las peculiaridades de la interacción entre la esgrima y el *Nō* merced al contacto entre los miembros de las familias Yagyū y Komparu, llama nuestra atención el hecho de que, en diametral contraste con el samurai y maestro de esgrima Munenori, quien sentía especial preferencia por las obras serenas y las formas más asentadas del *Nō*, el actor Ujikatsu, perteneciente a

una generación anterior, se sentía atraído, a la inversa, por las que brindaban un mayor margen para el manejo de armas en la escena y que estaban dirigidas específicamente al público samurai. Fue justamente en estrecha relación con esta inclinación de Ujikatsu y por mediación suya, que la vertiente Komparu incorporó a su repertorio obras que de otra manera hubieran permanecido al margen de su quehacer escénico como compañía teatral, y en esto podemos constatar una vez más la influencia, a través de las preferencias de un actor, de las artes marciales en el mundo del *Nō*, en este caso, específicamente en la reconfiguración del programa tradicional de una de las cuatro más importantes vertientes de esta forma de teatro (Omote (1976)).

Sin embargo, ni fue Ujikatsu el único actor de esa vertiente con semejantes motivaciones, ni fueron las artes marciales las únicas que influyeron en la conformación del *Nō*.

Otro profundo conocedor del *budō* fue, por ejemplo, el actor y maestro de *Kyōgen* Ōkura Toraaki (1597-1662), quien en su obra *Waranbegusa*, en la que desarrolla su concepción de la farsa, nos deja entre otras evidencias un valioso testimonio de su intercambio personal con el maestro Yagyū Tajima-no-Kami Munenori. Tras un diálogo en el que Ōkura, a propósito del manejo escénico del abanico, recuerda a Yagyū que tanto en la esgrima como en el *Nō* la atención no debe quedar atrapada en ningún punto, y que para un buen actor los cuatro lados del escenario representan todos por igual el frontal, Munenori concluye que, en efecto, en su ejecución magistral todas las artes coinciden plenamente, y es que la actitud de *zanshin* o de *conservar el espíritu* es consustancial a la maestría artística tanto en el dominio del teatro como de la esgrima. (Watanabe (2000))

Por otra parte, como ha explicado la especialista Ishii Tomoko, en la conformación del *Nō* y, en especial, de la figura del actor, es decir del tipo de integridad psicofísica que sirve allí de vehículo al desempeño actoral durante la representación, influyeron no sólo las artes marciales, sino también el juego de balompié tradicional o *kemari*.<sup>4</sup> En la época Muromachi, cuando la representación de *Nō* se desarrollaba con un tempo mucho más rápido que el que apreciamos en la actualidad y al manejo de las piernas le correspondía un peso específico mayor, una cualidad como la de ser “de piernas diestras”

<sup>4</sup> Este juego no competitivo llega a Japón desde China por la misma época en que lo hace el Budismo, en un inicio es practicado esencialmente por la nobleza y de él hace mención incluso en su *Makura no Sōshi* Sei Shōnagon; sin embargo, a partir de los grandes disturbios sociales de los siglos XIV y XV, se difunde ampliamente entre los más diversos estratos de la población, y para la época en que Luis Frois visita Japón, el sacerdote constata que su popularidad está también muy extendida entre los *bushi*, estimulada en parte por la afición que sienten por él los shogunes Ashikaga. (Watanabe (2009)) Por lo visto, los samurais lo practicaron activamente desde la época Kamakura y cabe preguntarse si acaso la influencia de su espíritu no competitivo no está detrás del carácter eminente lúdico que llegó a asumir con el tiempo la práctica de algunas artes marciales, en contraste con otras que optaron por acentuar su competitividad.

constituía una condición imprescindible para un actor (Omote (1976); pero ya Komparu Zempō, cuando afirma que las artes marciales (*Hyōhō*) y el *kemari* son cercanas al *Nō*, acto seguido sugiere que en el balompié hay, empero, algo no deseable. Incluso antes de él, el propio Zeami, en la etapa tardía de su producción artística, había llegado a percibir la que había sido años atrás una encomiable destreza suya, como un deplorable defecto (Omote (1976); Ishii (1998)). Y es que el manejo del cuerpo en el *Nō*, inseparable como es del aspecto psicológico-espiritual del trabajo actoral, evoluciona con el tiempo del “cuerpo del *kemari*” al “cuerpo del *bugei*”, en otras palabras, de un uso de la cadera que facilita el andar a grandes pasos, con las piernas rectas y pisando desde el talón a la punta del pie, a una forma de desplazamiento que es típica de las artes marciales bajando la cadera y deslizando los pies en *suriashi*:

Está claro que la transformación del cuerpo en el *Nō* – de los movimientos elegantes y graciosos en los que el énfasis principal recae en el *ashibumi*, en el subir y bajar de las piernas al andar, al *kamae* en el que el actor concentra su conciencia en el *hara* y en la cadera – guarda íntima relación con técnicas como las del *kemari* y el *heihō* (artes marciales). O dicho a la inversa, si los actores de *Nō*, no hubieran asimilado estas técnicas, seguramente tampoco se habría formado un cuerpo como el que es propio del *Nō* actual. (Ishii (1996)).

### 3. EL GESTO, EL SABLE, LA GUBIA Y EL PINCEL

Para tratar de comprender desde otra perspectiva las peculiaridades de la interacción entre las artes marciales y el teatro *Nō* nos parece importante, finalmente, preguntarnos por qué en el desarrollo histórico de la cultura samurai son precisamente el teatro y las artes marciales los dos subsistemas culturales que tienden a aproximarse mutuamente y van de hecho a un encuentro que resulta en un productivo intercambio. Dicho de otro modo, cuál es la dinámica socio-cultural que coloca y destaca en un determinado momento de la historia al teatro en el centro de la cultura artística del samurai y, de entre las artes marciales, específicamente al arte de la espada, en el centro del sistema educativo del guerrero japonés.

Aunque desde una etapa muy temprana el mundo de la expresión poético-verbal refinada desempeñó como lenguaje un papel mediador fundamental en la interacción entre la cima del naciente estrato samurai y la aristocracia en el centro del poder, mientras que, por otra parte, favoreció el intercambio entre la cúspide de aquel estrato y sus capas más bajas, así como también, en general, los demás sectores populares (Matsuoka (2004), hay que reconocer que por las características de su cultura centrada en el ejercicio de las

armas y el manejo del cuerpo que conlleva, la afinidad fundamental del alma del samurai estaba, más que en aquellas artes donde mayor era el peso de la palabra verbal o escrita, poética o prosaica, en otras como el baile, la acrobacia o la danza, donde el énfasis fundamental recaía precisamente en el movimiento del cuerpo y su uso como lenguaje expresivo. No es menos cierto que un arte marcial tan dinámico como el tiro con arco, constituyó otro importante punto de contacto entre la élite samurai y la aristocracia; pero ni el estrato samurai se agotaba en su cima, ni el mundo del movimiento, especialmente llamativo para él y consustancial con su cultura, se reducía ni mucho menos al estilizado arte llamado *kyūba*, que requería de toda una serie de condiciones, tanto circunstanciales como económicas, para su ejercicio. De ahí que para el estudio de la especificidad de la cultura samurai *en su sentido más amplio*, resulte muy significativo que su interés por la palabra poética como vehículo expresivo haya nacido, no como un atractivo centrado en la poesía o el verbo en su aspecto, digámoslo así, más “puro”, sino más bien en aquellas formas de la expresión verbal que inicialmente constituían apenas elementos para matizar el desempeño de la expresión corporal dentro de las danzas, los juegos, las fiestas populares, las ceremonias y los ritos; dicho de otro modo, que fuera la palabra, la cual, orgánicamente incorporada en el movimiento, funcionaba dentro del elemento “carnavalesco”, la que atrajera al samurai. Pero no menos significativo resulta que como mismo ese movimiento, dentro de su ámbito específicamente marcial, tendía a buscar en su relación con el sable la menor dependencia posible de los factores y circunstancias externos, garantizando con ello la mayor libertad de acción al individuo, también fuera de él llegó a alcanzar junto con su diversificación y refinamiento un grado de aplicabilidad universal que reluce no sólo sobre la escena, sino incluso en la escultura, la pintura y la caligrafía, manifestaciones no menos gestuales que representativas, las cuales parecen compactadas virtualmente en el sable, como la gubia y el pincel.

Es conocido que históricamente, son varias las artes que conmueven y motivan al samurai, por ejemplo: la danza, la escultura, la pintura, la caligrafía, el teatro y la poesía. En cada una de ellas los elementos *lúdico, gestual, expresivo, interpretativo-representacional, constructivo y comunicacional* tienen un carácter y peso específicos que les son propios. Pero es en la danza y en el teatro donde el hombre se representa a sí mismo utilizando para ello todos los recursos que le brinda como material su propio cuerpo, su peculiar identidad psicofísica. Sin embargo, tanto por su génesis histórica, en virtud de la cual deviene un arte que sintetiza a varios otros e incluye a la música, la danza, la pantomima y la poesía, como por la variedad de recursos que dicha síntesis genera, es precisamente el teatro, más que la danza, el que mejor puede desempeñar, por lo visto, la función de autorepresentación multilateral a la que al principio aludíamos, y

cuyo perfeccionamiento, a partir de determinada etapa de su historia, demanda para su funcionamiento la cultura samurai.

En el caso específico de un teatro como el *Nō*, a estas características se une otra que es para el guerrero no menos relevante: por sus orígenes y posibilidades expresivas se trata de un arte que puede representar además del mundo de los vivos, también *el mundo de los muertos*. Sin hablar de los personajes que la imaginación del creador presenta como dotados de una existencia en el más acá, la cual comparten con el espectador, el poder de la imagen artística permite aquí convertir no sólo un objeto, sino también un *sujeto fallecido* en un *quasisujeto* vivo (Kagán (1996)), con quien el espectador puede dialogar y de quien puede incluso aprender lecciones *para su propia vida*, así sea en su imaginación. En otras palabras, aun en el caso de que sea un muerto el personaje principal de la representación, el propósito de esta no es sustraer la atención del espectador de los temas mundanos, sino crear en él una determinada perspectiva sobre estos – y con ello, sobre sí mismo – que le permita asumirlos activamente, aunque desde un ámbito periférico que sigue siendo, sin embargo, un límite extremo o una especie de paréntesis dentro de la propia vida y la realidad del mundo. En este sentido, considerando las características de la sociedad japonesa medieval, en la cual el arte no existe todavía como una manifestación totalmente independiente, sino siempre subordinada a otros fines, debemos prestar atención al hecho de que el teatro tiene, en todo caso en el mundo del samurai, una función más política que religiosa. Inducir al espectador a renunciar al mundo o a la lucha no es precisamente el propósito de la representación. Terminado el espectáculo el samurai debe reintegrarse, como renacido, al mundanal ruido con sus contiendas. Y esto se logra merced al hecho de que la realidad socio-política es trascendida aquí por una vía que no es la religiosa, sino precisamente la artística.

De la misma manera, en las artes marciales encontramos una muy diversa combinación del elemento técnico-utilitario, propiamente marcial con cada uno de los componentes arriba señalados que comparten con el resto de las artes. Ahora bien, en este ámbito no es ni el arte del combate inerme ni el que utiliza armas del tipo del arco y la flecha, la lanza, la hoz o el bastón, sino precisamente *el arte de la espada* el que mejores condiciones demuestra tener con el paso de los siglos para permitir erigir sobre su función utilitaria básica todo un edificio de las más variadas connotaciones y sentidos de naturaleza socio-política y cultural: por sus mesuradas proporciones y su sobrio aunque elegante diseño como instrumento dador de vida y de muerte (Yagyū Munenori), en el manejo del sable japonés, el ámbito de movimientos queda reducido al grado de estilización *necesario* como para poder servir de medio expresivo-gestual universal, y al propio tiempo, *suficiente*, como para seguir ejercitando todavía con eficiencia su función utilitaria fundamental, así como seguir exhibiendo su

inconfundible sello distintivo, específicamente japonés y marcial. Acaso por eso es, de entre todas las armas, la que mayores posibilidades tiene para asumir una función simbólica.

El sable como reluciente prolongación de los brazos potencia considerablemente el gesto revelador de la individualidad y la colectividad, y por cuanto su manipulación presupone básicamente la posición erguida del cuerpo, tampoco está reñida con una riqueza de la expresión facial apreciable y comprensible para el espectador. No hay dudas de que cuando al lenguaje del cuerpo y al del sable se une el de la palabra, hablada y escrita, la interacción de estos tres niveles de la interacción comunicacional enriquece hasta grados impredecibles las posibilidades expresivas y de generación de sentidos.

## BIBLIOGRAFÍA

ISHII T. [石井倫子](1998): *Furyū Nō no Jidai. Komparu Zempō to sono Shuben* [風流の時代. 金春禪鳳とその周辺] [La época del Furyū Nō. Komparu Zempō y su entorno] (en japonés). Tokio [東京], Tokyo Daigaku Shuppankai [東京大学出版会]

KAGÁN, M. S. [Каган, М. С.] (1996): *Filosofiya kul'tury* [Filosofía de la cultura] (en ruso). San Petersburgo [Санкт-Петербург], Petropolis [Петрополис]

MATSUOKA, SH. [松岡心平] (2004): *Utage no Shintai. Basara kara Zeami he* [宴の身体. バサラから世阿弥へ] [El cuerpo del Utage. De Basara a Zeami] (en japonés). Tokio [東京], Iwanamishoten. [岩波書店].

MINAMOTO, R. ET AL. [源了圓] (1992): *Kata* [型と日本文化] [Kata y cultura japonesa] (en japonés). Tokio [東京], Sōbunsha [倉文社].

OMOTE, A. [表章] (1976): “Nōgaku to Budō (I-VII)” [能楽と武直(第一回〜第七回)] [“Nōgaku y Budō (I-VII)”] (en japonés), *Gekkan Budō*. [月刊武直] [Revista mensual “Budo”, Tokio, Nippon Budōkan] (東京, 日本武道館), números de diciembre de 1975 a Julio de 1976.

TSUMOTO, Y. [津本陽] (1996): *Bu no Kokoro* [武の心] [El espíritu del Bu] (en japonés). Tokio [東京]: Bunshun Bunko [文春文庫]

WATANABE, T. [渡辺融] *Futbooru, Mukashi to Ima*. [フットボール、昔と今] [El futbol, ayer y hoy] (en japonés), The Association of Japanese University Presses [en línea] (2009): [http://www.ajup-net.com/web\\_ajup/047/dokusho47-2.shtml](http://www.ajup-net.com/web_ajup/047/dokusho47-2.shtml) [consulta: 29 de enero de 2010].

WATANABE, T. [渡辺融] et al. *Taiiku ni okeru Yōgo no Rekishi* [体育における用語の歴史(4)] [Historia del uso de los términos técnicos en Educación física (4)] (en japonés). Taiikushikenkyū Keisairombunmokuroku [『体育史研究』掲載論文目録] [en línea] (2000):



[http://www.shgshzmz.gn.to/gakkay/public\\_html/contenus/Histterm4.htm](http://www.shgshzmz.gn.to/gakkay/public_html/contenus/Histterm4.htm)

[consulta: 29 de enero de 2010]

Yamamoto, J. y T. Tashiro. [山本常朝 田代陣基 (2004) *Hagakure*. (*Gue*).  
*Watsuji Tetsurō, Furukawa Tetsushi Kōchū.*  
 [葉隠(下)。和辻哲郎 古川哲史校註][Hagakure. Tercer tomo. Notas y  
 comentarios de Watsuji Tetsurō y Furukawa Tetsushi] (en japonés). Tokio [東京  
 : Iwanamishoten [岩波書店]

Zeami [世阿弥] (1992) *Fūshikaden* [風姿花伝] [La transmisión de los estilos  
 interpretativos y de la flor] (en japonés). Tokio [東京: Iwanamishoten [岩波書店].



## CAPÍTULO 32. YUNNAN, ENTRE CHINA Y EL ÍNDICO

*Alexandra Prats Armengol*

Universitat Oberta de Catalunya y Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

## RESUMEN

Yunnan ha constituido a lo largo de la historia un punto de encuentro entre diferentes tradiciones culturales. Geográficamente ocupa el espacio donde confluyen de forma natural China, el Sureste asiático, Tíbet y la India, circunstancia que ha favorecido el desarrollo de todo tipo de relaciones e intercambios. Partiendo de esta idea, la presente comunicación pretende, en primer lugar, mostrar el papel que ha tenido Yunnan como núcleo en el que diferentes rutas se entrecruzan, conectando todas las regiones circundantes; y, a continuación, se pasará a profundizar en un periodo que podemos considerar clave, la dinastía Ming, momento en el que se establecen las bases de la incorporación definitiva de este territorio al estado chino.

## 1. REDES COMERCIALES Y CONTACTOS CULTURALES

La actual provincia de Yunnan se encuentra en el extremo suroccidental de China y comprende los territorios que quedan entre Tíbet, Sichuan, Guizhou, Guangxi y la frontera. Sin embargo, no se trata de una entidad que históricamente haya tenido unos límites establecidos claros, ya que engloba grupos de población totalmente diferenciados que tradicionalmente se identificaban con su etnia, clan o tribu y con el territorio que estos ocupaban, no con toda la región como una unidad. El mismo término Yunnan no deriva de ninguna expresión local, sino que es una invención china usada para designar todo aquello que había en la frontera suroeste, en aquellos lejanos lugares que quedaban al sur del nubloso Sichuan<sup>1</sup>. Las primeras referencias a la presencia directa de China en Yunnan se remontan al siglo IV aC<sup>2</sup>, y a partir de ese momento se irán sucediendo periodos de mayor o menor influencia, aunque la incorporación definitiva al estado chino no se produce hasta la dinastía Ming.

<sup>1</sup> Yunnan puede traducirse literalmente como “al sur de las nubes”, 云 *yun*: nube, 南 *nan*: sur. El vocablo aparece por primera vez en época Han para referirse a una pequeña parte de lo que es la actual provincia y posteriormente siguió usándose para designar un territorio cada vez más extenso. Para una visión amplia de cómo se ha ido formando Yunnan a lo largo de los siglos y un recorrido histórico detallado puede consultarse YANG, B. (2008): *Between winds and clouds the making of Yunnan, second century BCE to twentieth century CE*. New York, Columbia University Press.

<sup>2</sup> *Shiji*, 116.

A parte del influjo chino, Yunnan también ha estado ligado a lo largo de la historia con el Sureste asiático, el mundo tibetano e incluso la India, con los que ha establecido relaciones culturales y económicas muy estrechas, conectándolos y convirtiéndose en un nodo de comunicaciones entre todas estas regiones. Todavía hoy, cuando se viaja por Yunnan, se perciben claramente estos contactos: en el extremo noroccidental la cultura es prácticamente tibetana, el Yunnan central es el área que mantendría un carácter más propio y distinto y, por lo que respecta al sur, se conserva el sabor birmano en el oeste, la cultura tailandesa (incluyendo la escritura) en el centro, y un aire vietnamita en el este. Todo ellos salpicado por numerosas minorías étnicas<sup>3</sup>, con formas de vidas y culturas diferenciadas, que a menudo se extienden a lado y lado de la frontera.

Esta afinidad cultural tiene motivaciones geográficas claras ya que, topográficamente, las regiones que se encuentran en el norte de Tailandia, Myanmar, Laos y Vietnam, y diversas porciones de las provincias chinas de Yunnan, Guizhou y Guangxi forman un corredor natural que ya fue utilizado tanto por los mamíferos como por los primeros homínidos que poblaron la zona.<sup>4</sup> Así, no es de extrañar que autores como Sun Laichen hablen del “norte del sureste asiático continental”<sup>5</sup>, en el que se incluye el sur de Yunnan y el noroeste de la India. Por su parte, Ling Chunsheng<sup>6</sup> ha llevado a cabo un estudio en el que lista 50 características culturales comunes en los pobladores de Sureste asiático, entre las que destacan el sistema de filiación patronímica<sup>7</sup> (父子連名制), el enterramiento secundario/enterramiento de huesos limpios (洗骨葬), los enterramientos en riscos (崖葬), la construcción de pilotes (干欄) o los tatuajes (文身). Unas costumbres presentes en gran parte de los pobladores originales de Yunnan, que en general son de origen tai o tibeto-birmano. Otro elemento en común serían los tambores de bronce que aparecen

<sup>3</sup> Yunnan es la provincia que cuenta con un mayor número de minorías étnicas de toda China. Cuando se hizo la primera clasificación en los años 50 se llegaron a distinguir más de 250 nacionalidades, y actualmente se reconoce oficialmente la presencia de 24 minorías, que aún hoy constituyen el 38% de la población. Sobre la clasificación de 1954 véase MULLANEY, T. S. (2004): “Ethnic Classification Writ Large”, *China Information*, 18 (2), 207-241; y los datos actuales pueden consultarse en “Tabulation on Nationalities of 2000 Population Census of China”, *China statistical Yearbook 2007*: <http://www.stats.gov.cn/tjsj/ndsj/2007/indexeh.htm>. [consulta: 29 de enero de 2010].

<sup>4</sup> SCHEPARTZ, L. A., MILLER-ANTONIO, S. y BAKKEN, D. A. (2000): “Upland resources and the early Palaeolithic occupation of Southern China, Vietnam, Laos, Thailand and Burma”, *World Archaeology*, 32, 1-13.

<sup>5</sup> SUN, L. (2000): *Ming-Southeast Asian overland interactions, 1368-1644*. University of Michigan.

<sup>6</sup> LING, C. (1979). *Zhongguo Bianjiang Minzu yu Huantaipingyang Wenhua* (Studies of Chinese minorities and circum-Pacific cultures). Taipei, Lianjing Chuban Shiye Gongsi.

<sup>7</sup> Sistema para mostrar el orden generacional y la filiación, en el que el nombre del hijo siempre contiene un elemento del nombre del padre.

en todas las culturas neolíticas de la zona a mediados del segundo milenio aC, y que pueden encontrarse en Vietnam, Malasia, Tailandia, Myanmar y Yunnan<sup>8</sup>.

Así, no es de extrañar que se desarrollaran frecuentes contactos comerciales entre estos territorios, creándose lo que se ha venido a denominar la “ruta de la seda del suroeste” (西南絲綢之路), que unía Yunnan con Sichuan, Tibet, el Sureste asiático y la India. En este contexto, Yunnan y sobretodo sus principales ciudades, Dali y Kunming, constituyeron un verdadero *hub* por el que se interconectaban las diferentes áreas. El conocimiento más exhaustivo sobre las caravanas nos viene del siglo XIX y principios del XX, en parte procedente de los informes dejados por europeos que, entre otras cuestiones, examinaban la posibilidad de abrir rutas entre China, la India, y el Sureste asiático<sup>9</sup>. Para períodos anteriores los datos son más escasos, aunque existen evidencias documentales que se remontan a la dinastía Han. Ya en el *Shiji* se dice que la prosperidad de Ba y Shu (Sichuan) se debe al control que ejercen sobre el comercio de riquezas, ganado y esclavos procedentes del suroeste<sup>10</sup>; en otras fuentes antiguas como el *Hou Hanshu* se habla de la llegada músicos y comediantes procedentes de Haixi (parte asiática del imperio romano) a través de Birmania<sup>11</sup>; y desde el siglo III aC, y probablemente antes, hay constancia de la existencia de rutas comerciales que iban hasta Birmania y la India, y de la presencia de mercaderes indios y birmanos viviendo en Yongchang<sup>12</sup>. Sin olvidar el relato más conocido de todos, el de Zhang Qian, que en el siglo II aC descubrió que, vía Yunnan y el norte de la India, estaban llegando sedas y bambú de Sichuan a lugares tan lejanos como el actual Afganistan<sup>13</sup>.

Con posterioridad al período Han, hay noticias de que esta región experimentó un incremento del comercio de objetos relacionados con el budismo, y de que algunos monjes y peregrinos utilizaron también

<sup>8</sup> Véase HIGHAM, C. (2000): *The Bronze Age of Southeast Asia*. Cambridge, Cambridge Univ. Press; y MUROWCHICK, R. (2002): “The Political and Ritual Significance of Bronze Production and Use in Ancient Yunnan”, *Journal of East Asian Archaeology*, 3, 133-192.

<sup>9</sup> Véases FORBES, A. D. W. (1987): “The 'Cin-Ho' (Yunnanese Chinese) Caravan Trade with North Thailand during the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries”, *Journal of Asian History*, 27, 1-47; HILL, A. M. (1998): *Merchants and migrants: ethnicity and trade among Yunnanese Chinese in Southeast Asia*. New Haven, Yale University; y PRASERTKUL, C. (1998): *Yunnan Trade in the Nineteenth Century: Southwest China's Cross-Boundaries Functional System*. Bangkok, Chulalongkorn University Printing House.

<sup>10</sup> *Shiji*, 116/96.

<sup>11</sup> *Hou Hanshu*, 86/550, en YÜ, Y. (1967): *Trade and expansion in Han China; a study in the structure of Sino-barbarian economic relations*. Berkeley, University of California Press, 175.

<sup>12</sup> STARK, M. T. (2006): “Early Mainland Southeast Asian Landscapes in the First Millennium A.D.”, *Annual Review of Anthropology*, 35, 407-432.

<sup>13</sup> *Shiji*, 116/98.

ocasionalmente esta ruta.<sup>14</sup> En el relato del monje Yijing, por ejemplo, se habla de un templo erigido a finales del siglo III por uno de los reyes Gupta en honor a la visita de 20 peregrinos chinos que habían usado la ruta terrestre a través de Yunnan y Birmania para visitar su reino<sup>15</sup>. Pero es en la dinastía Tang cuando aparecen evidencias claras de que estas rutas eran bien conocidas<sup>16</sup>, tal y como demuestra la precisión en distancias y días presente en los relatos de los monjes budistas Xuanzang y Yijing (siglo VII)<sup>17</sup>, la descripción que hace Fan Chuo en el *Man Shu* (863 dC)<sup>18</sup> o el detallado informe sobre las diferentes rutas que unían China con el extranjero que Jia Dan presentó en el año 801 al emperador<sup>19</sup>. El próspero reino de Nanzhao, que se había hecho con el control de gran parte de Yunnan, dominaba en estos momentos el comercio, desarrollando contactos y expandiéndose hacia todas las regiones circundantes<sup>20</sup>. Sin embargo, cuando la dinastía Tang intentó interponerse, Nanzhao reaccionó invadiendo el delta del río rojo y el consecuente conflicto entre los dos poderes acabó destruyendo las condiciones estables para el comercio que habían permitido este desarrollo<sup>21</sup>.

A principios del siglo X, la situación vuelve a mejorar, ya que la complicada coyuntura en la frontera norte provoca un giro hacia el sur por parte de la dinastía Song, por el que se ven impulsados tanto el comercio marítimo como el que discurre a través de la ruta del suroeste. En Yunnan el sucesor de Nanzhao, el reino de Dali, supo mantener durante esta época contactos comerciales con sus vecinos del sur, como Pagan, de los que obtenía oro y cauris. A su vez, proporcionaba caballos a la corte Song a través de Guangxi, y logró incluso introducirse en el restringido comercio de la sal<sup>22</sup>.

<sup>14</sup> WANG, G. (1998): *The Nhai Trade: The Early History of Chinese Trade in the South China Sea*. Singapore, Times Academic Press, 46-47; BOCKMAN, H. (1991): "Yunnan Trade in Han Times: Transit, Tribute and Trivia", en HAELLQUIST, K. R. (ed.): *Asian Trade Routes*. London, Curzon Press, 174-180.

<sup>15</sup> STARGARDT, J. (1971): "Burma's Economic and Diplomatic Relations with India and China from early Medieval sources", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 14, 41.

<sup>16</sup> Sobre las rutas en la dinastía Tang el estudio más completo, pese a su antigüedad, continúa siendo PELLIOU, P. (1904): "Deux itinéraires de Chine en Inde à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle", *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 4 (1), 131-413.

<sup>17</sup> Para lo relatos de Yijing y Xuanzang véase FANG, G. (2001): *Works of Fang Guoyu*. Kunming, Yunnan jiaoyu chubanshe, vol. 4, 338-369.

<sup>18</sup> LUCE, G. H. (trad.) (1961): *Man Shu* (Book of the Southern Barbarians). Ithaca (N.Y.), Cornell University (Data Paper No. 44, Southeast Asia Program, Dept. of Far-Eastern Studies).

<sup>19</sup> A pesar de que estos informes no han llegado hasta hoy, se encuentran recogidos dentro del *Xin Tang Shu*, juan 43, consultable gracias a la magna obra de FANG, G. (ed.) (1998): *Yunnan shi liao cong kan* 雲南史料叢刊 Kunming, Yunnan daxue chubanshe, vol. 2, 240.

<sup>20</sup> STARGARDT, J. (1971): *Op. cit.*, 47-48.

<sup>21</sup> GLOVER, I. Y BELLWOOD, P. S. (2004): *Southeast Asia from prehistory to history*. London, Routledge Curzon, p. 228.

<sup>22</sup> FAURE, D. (2007): *Emperor and Ancestor: State and Lineage in South China*. Stanford, Stanford University Press, 45.

Posteriormente se produce la ocupación mongol de Yunnan, que es utilizado como base de operaciones para las incursiones en el Sureste asiático (en concreto hacia Myanmar y Vietnam). Este interés parece que provocó un nuevo impulso<sup>23</sup>, y si tenemos en cuenta que a mediados del siglo XIV, las operaciones mineras en Yunnan estaban produciendo más de la mitad del oro y la plata que circulaban en China, y un porcentaje importante del cobre y el hierro, no debemos dejar de lado el interés económico<sup>24</sup>.

Durante la dinastía Ming (que será tratada con más profundidad en el apartado 2), empieza a intervenir por primera vez un número importante de chinos en este comercio. Y bajo los manchúes el control de las rutas pasará a estar en manos de los musulmanes, que habían empezado a establecer su supremacía sobre la red tradicional de caravanas del Yunnan a partir de la dinastía Yuan. Es muy probable que la obligación del Hajj, la peregrinación a la Meca, jugara un papel en ello, ya que Wang Dayuan constató a mediados del siglo XIV la existencia de una ruta por tierra que iba de Yunnan a Arabia.<sup>25</sup> Este tráfico siguió desarrollándose y en el XIX los primeros europeos que llegaron a la zona se encontraron con que la red de caravanas estaba totalmente dominada por los musulmanes *hui*.

A causa de la abrupta topografía de Yunnan, y de toda esta región en general, el comercio a través de estas rutas estaba basado en el principio de “volumen pequeño/valor elevado”<sup>26</sup>, ya que el transporte resultaba largo, complicado y costoso. Las mercancías fueron cambiando dependiendo de las zonas y las necesidades de cada momento, pero en general se puede destacar productos como la seda, los metales y piedras preciosas, el jade, colmillos de elefante, caballos, sal, te, hierbas y especias, y más modernamente el algodón y el opio<sup>27</sup>. A grandes rasgos podemos diferenciar cuatro rutas principales con múltiples subramas<sup>28</sup>. La más importante era la llamada ruta *Chuan-Dian-Mian-Yin* (川滇緬印), que une Sichuan y Yunnan con la India a través de Myanmar. Esta ruta se iniciaba en Chengdu, centro cultural de Sichuan y foco de primer

<sup>23</sup> STUART-FOX, M. (2003): *A short history of China and southeast Asia: tribute, trade and influence*. St. Leonards, Allen & Unwin, 57.

<sup>24</sup> HERMAN, J. E. (2007): *Amid the clouds and mist: China's colonization of Guizhou, 1200-1700*. Cambridge, Harvard University Asia Center, 79.

<sup>25</sup> FORBES, A. D. W. (1988): “The Role of hui Muslims in the Traditional Caravan Trade between Yunnan and Thailand”, en LOMBARD, D. y AUBIN, J. (ed.): *Marchands et hommes d'affaires dans l'Océan Indien et la Mer de Chine, 13-20e siècles*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 289-295.

<sup>26</sup> ATWILL, D. G. (2005): *The Chinese sultanate: Islam, ethnicity, and the Panthay Rebellion in southwest China, 1856-1873*. Stanford, Stanford University Press, 19.

<sup>27</sup> REID, A. (1988): *Southeast Asia in the age of commerce: 1450-1680. Vol. 1, The lands below the winds*. New Haven, Yale University Press, 90-92.

<sup>28</sup> La siguiente descripción de las rutas está basada en YANG, B. (2004): “Horses, Silver, and Cowries: Yunnan in Global Perspective”, *Journal of World History*, 15 (3), 281-322.

orden desde como mínimo la dinastía Shang<sup>29</sup>. Desde Chengdu hasta Kunming y Dali (los dos principales centros políticos, comerciales y culturales de Yunnan) existían dos vías principales: la norte, conocida como *Lingguan dao* (靈關道), que entraba en Yunnan a través de Qingling (actual Dayao) hasta Dali; y la sur, *Wuchidao* (五尺道), que pasaba por el condado de Wei (actual provincia de Guizhou), llegaba a Kunming y desde allí se dirigía hacia Dali. En ambos casos se trata de rutas que cruzan zonas montañosas y difíciles de transitar, por lo que requerían de comerciantes conocedores del territorio. Una vez en Dali, las dos vías se unían y daban paso a la *Bonan dao* (博南道), también llamada *Yongchang dao* (永昌道), que cruzaba las montañas Bonan, iba hacia Yongchang (actual Baoshan), Tengyue (actual Tengchong), y desde allí continuaba hacia Birmania. Una vez en territorio birmano se presentaban de nuevo dos opciones<sup>30</sup>. En principio, lo más sencillo parece que tuviera que ser atravesar el noroeste de Birmania hacia Manipur y los valles de Assam. Sin embargo, esto obliga a cruzar pasos montañosos y terrenos insalubres, dominados por la jungla y la malaria y poblados por tribus poco amistosas. Es por ello que a menudo se optaba por un camino más largo, pero también más seguro y probablemente más lucrativo, que consistía en reseguir el curso de Irawadi (lo que proporcionaba la posibilidad de comerciar en las principales ciudades birmanas) hasta llegar a Arakan y, desde allí se embarcaba hasta Bengala.

Partiendo de Yunnan hacia el sureste había la ruta Yunnan-Vietnam, que seguía aproximadamente el curso del río Rojo, uniendo Dali con Hanoi y el mar de la China meridional, a la vez que desde Dali se conectaba con la *Bonan dao*. La tercera rama es la que se dirigía hacia Laos, Tailandia y Camboya. Desde un punto de vista geográfico cultural y étnico no existe una división entre el sur de Yunnan y el norte de Birmania, Laos y Tailandia, por lo que las comunicaciones por toda esta región eran fluidas. Y por último cabe destacar la ruta Yunnan-Tíbet-India (a veces vía Sichuan), también conocida como *Dianzang chama gudao* (滇藏茶马古道)<sup>31</sup>, la “Antigua ruta del te y los caballos entre Yunnan y Tíbet”. Esta nomenclatura se debe a la importancia que toma el consumo de te en el Tíbet a partir del siglo VIII, hecho que potencia el comercio con esta zona a cambio de caballos, de los que hay escasez en China a causa de los conflictos en la frontera norte. A partir de ese momento la ruta tendrá su origen en la zona productora de te de Pu'er, aunque anteriormente ya

<sup>29</sup> Cerca de aquí se desarrolló la cultura de Sanxingdui.

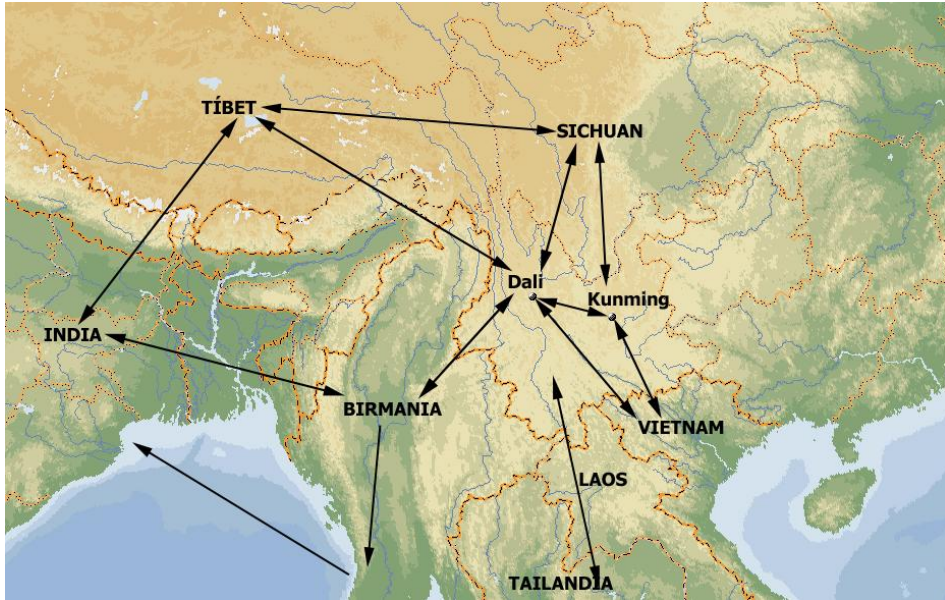
<sup>30</sup> Sobre las rutas en territorio birmano véase DEYELL, J. (1994): "The China Connection: Problems of Silver Supply in Medieval Bengal", en SUBRAHMANYAM, S. (ed.): *Money and the Market in India 1100-1700*. Delhi, Oxford University Press.

<sup>31</sup> Sobre la ruta Yunnan-Tíbet-India véase FUCHS, J. (2008): “The Tea Horse Road”, *The Silk Road*, 6.1, 63-72, y GU, W. et al. (2004): *Cha ma gu dao* 茶马古道 / *Ancient tea-horse trails*. Beijing, Zhongguo Lujou chubanshe.



circulaba por Dali, Lijiang y Zhongdian hacia Lhasa, y de Lhasa a Nepal y la India. Una variación era la que se dirigía en primer lugar a Sichuan y desde allí se internaba en el Tíbet, a donde también se podía llegar vía India.

Dependiendo del momento histórico han tenido más preponderancia unas u otras ramas y han sufrido algunas variaciones, pero lo realmente importante es que los principales núcleos estaban todos interconectados y los artículos podían circular de un lugar a otro siguiendo las diferentes combinaciones:



Conexiones establecidas a través de la ruta de la seda del suroeste

El desarrollo de estas rutas explica también la presencia en Yunnan de algunos elementos que conectan plenamente este territorio con el mundo del Índico, como la introducción del budismo Theravada en toda la zona sur de Yunnan<sup>32</sup> (del mismo modo que en el sureste asiático), o la existencia en Dali de esculturas de influencia india y con inscripciones en sánscrito pertenecientes al período Nanzhao<sup>33</sup>. Pero lo más destacable de todo es el uso de cauris como moneda, que llegaban a Yunnan vía Birmania y Bengala procedentes de las Maldivas y eran utilizados en todo el Índico<sup>34</sup>, hecho que supone una clara

<sup>32</sup> ANDERSON, J.A. (2009): "China's Southwestern Silk Road in World History", *World History Connected*, 6 (1).

<sup>33</sup> FITZGERALD, C. P. (1972): *The southern expansion of the Chinese people*. New York, Praeger, 72-73.

<sup>34</sup> Se tiene constancia de la presencia de cauris en Yunnan desde el periodo de los Reinos Combatientes (475-221 aC) y su uso como moneda perdura hasta el siglo XVIII. Sobre esta

señal de integración económica en este circuito. Además, las rutas terrestres de Yunnan conectaban con las marítimas que recorrían el Índico complementándose, ya fuera a través de Hepu (en Guangxi)<sup>35</sup> o de Birmania.

## 2. EVOLUCIÓN DURANTE LA DINASTÍA MING

Durante la dinastía Ming se produce la incorporación definitiva de Yunnan a China, un proceso que permite que el estado chino pase a tener un control más directo sobre estas rutas. Así no es de extrañar que a lo largo de los siglos XV y XVI empiecen a intervenir por primera vez un número importante de chinos en este comercio, en general mercaderes privados y funcionarios Ming que adquirirían rubís, jade y ámbar, mientras la plata china fluía hacia el “Mercado de las ocho gemas” de Tengyue<sup>36</sup>. Además, en el siglo XVI el puerto de Katha en el Irawadi contaba con un “Gran mercado Ming” donde confluían comerciantes y artesanos. Y está documentada también la presencia de numerosos mercaderes chinos en Chiangmai, en el norte de Tailandia, según la información dada por Ralph Fitch, un londinense que visitó esta ciudad durante el viaje que realizó por Asia entre 1583 y 1591.<sup>37</sup>

Tal y como ya habían hecho los mongoles, el control sobre Yunnan permitió al estado Ming aprovechar las rutas que conectan con el Sureste asiático para potenciar su presencia en estos territorios. Esta estrategia tuvo una especial importancia durante el reinado del emperador Yongle (r. 1402-1424), ya que en esos momentos se estaba impulsando el control del Índico mediante las expediciones comandadas por Zheng He (1405-1434)<sup>38</sup>; al mismo tiempo que se estaba llevando a cabo la campaña de Annam (1406-1428), para cuya conquista y dominio se aprovechó la presencia en Yunnan; y se estaba potenciando la expansión por el norte de Birmania, en parte por su riqueza natural y en parte por el contacto que proporcionaba con el mar.

Si analizamos la fuente más completa del periodo, el *Ming Shilu*, encontramos numerosas referencias al respecto. Lo primero que resulta evidente es que el comercio, especialmente centrado en objetos de dimensiones reducidas y valor elevado como las piedras preciosas, era muy activo pese a las

---

cuestión véase VOGEL, H. U. (1993): "Cowry Trade and Its Role in the Economy of Yunnan: From the Ninth to the Mid-Seventeenth Century", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 36, 211-252, 309-353.; YANG, B. (2004): *Op. cit.*

<sup>35</sup> GILBERT, M.J. (2006): “Paper Trails: Port Cities in the Classical Era of World History”, *World History Connected*, 3 (2).

<sup>36</sup> GIERSCH, C. P. (2006): *Asian borderlands: the transformation of Qing China's Yunnan frontier*. Cambridge, Harvard University Press, 169.

<sup>37</sup> RYLEY, J. H. (1899): *Ralph Fitch, England's pioneer to India and Burma: his companions and contemporaries, with his remarkable narrative told in his own words*. London, T.F. Unwin, 171.

<sup>38</sup> WADE, G. (2004): “The Zheng He Voyages: A Reassessment”, *ARI Working Paper*, No. 31.

prohibiciones que lo restringían. En él intentaba participar y sacar provecho todo el mundo, ya fueran eunucos enviados por la corte, funcionarios chinos, gobernantes nativos o mercaderes privados. Por ejemplo, en 1473, está registrado que la administración china estaba obteniendo piedras preciosas a través del comercio en Gongzhang<sup>39</sup>; en 1480 hay otro informe que habla del comercio ilegal de piedras preciosas a través de Tengchong entre los *yi* del norte de Birmania y la población nativa de Yunnan<sup>40</sup>; y una referencia de 1506 señala que algunos funcionarios locales están aprovechando su posición para beneficiarse del comercio de piedras preciosas birmanas<sup>41</sup>.

Destacan especialmente las referencias a la riqueza del norte del actual Myanmar, una región donde las fronteras y el control no estaban claros, pero los intereses económicos eran más que evidentes. En una entrada de 1479 se señala que los emisarios de Ava-Birmania, cuando se dirigían a China a través de Yunnan, ascendían por el Irawadi hasta Gongzhang, donde atracaban y continuaban el viaje por tierra<sup>42</sup>. Y unos años más tarde, en 1499, encontramos una descripción de Manmo (Bhamo) como un centro comercial regional de primer orden<sup>43</sup>. De él se dice que es el lugar donde las rutas terrestres y marítimas se encuentran, por lo que todos los bienes comerciados en la región pasan por allí. Parece evidente, por tanto, que Gongzhang y Bhamo (ambos en el noreste de Myanmar y cercanos a la frontera con China) constituían un centro de intercambio logístico y comercial que conectaba varias áreas del Sureste asiático y China. Hecho que explica el interés por controlar esta zona, ya que puede proporcionar grandes beneficios económicos. Así no es de extrañar que el siglo XV estuviera marcado por las disputas por este territorio, hasta el punto que, en un periodo de 30 años, el control sobre Manmo pasó de Mubang a Mengmi y más tarde a Mengyang<sup>44</sup>.

De estas entradas cabe destacar también las referencias a los contactos entre las rutas terrestres que cruzan este territorio y las rutas marítimas. Ya en 1409, ante las quejas del emisario de Mubang por la conducta del gobernante de Ava-Birmania, Yongle anuncia la posibilidad de ordenar un ataque simultáneo por tierra, desde Yunnan, y por mar, aprovechando la presencia de la flota de Zheng He<sup>45</sup>. Este ataque no llegó a llevarse a cabo, pero en 1440 está registrado que un grupo de soldados chinos que habían desembarcado en el país de Bu (en algún lugar de la actual costa birmana) debían viajar de vuelta a la capital a través de Lanna y Yunnan<sup>46</sup>. Todo ello demuestra que el gobierno

<sup>39</sup> *Xianzong shilu* 118/6b

<sup>40</sup> *Xianzong shilu* 199/1a-b

<sup>41</sup> *Wuzong shilu* 10/6a

<sup>42</sup> *Xianzong shilu* 195/1b

<sup>43</sup> *Xiaozong shilu* 153/10b-11b

<sup>44</sup> *Xiaozong shilu* 195/3a-4a

<sup>45</sup> *Taizong shi-lu* 94/5b

<sup>46</sup> *Yingzong shilu* 69/2b-3a

chino tenía presente esta ruta y el interés que podía suponer conectar a través de Birmania con el mar.

Sin embargo, las referencias en el *Ming Shilu* van aún más allá y en 1446 se nos muestra cómo las rutas que pasaban por Yunnan no sólo conectaban con el mar, sino que existía también una conexión con las rutas de la seda del norte<sup>47</sup>. Esta evidencia nos viene dada por la actividad de un mercader de Ningxia del que se nos informa que se desplaza regularmente entre Ningxia y Yunnan intercambiando caballos del norte por sal. En el fondo, tal y como señala Bin Yang<sup>48</sup>, las diferentes vías se encontraban de algún modo intercomunicadas, formando una gran red que cubría todo Eurasia.

Esta última referencia nos lleva también a otra cuestión: la integración de Yunnan y sus rutas en la red comercial china. Los productos procedentes de Yunnan y de las regiones con las que existían contactos empiezan a llegar inicialmente a través las misiones tributarias (que progresivamente serán substituidas por los impuestos). Y si observamos los productos que las diferentes entidades políticas enviaban a la corte, podemos hacernos una idea de cuáles eran sus riquezas y qué mercancías interesaba al estado chino. En este sentido encontramos toda una serie de artículos exóticos como elefantes, cuernos de rinoceronte, substancias aromáticas, medicinas, plumas de pavo real, ropas de los Océanos Occidentales o tejidos hechos con hilo teñido con alazor. Pero los elementos más destacados son, sin duda, los caballos, el oro y la plata.

Los caballos yunnaneses son conocidos por los chinos como mínimo desde la época de Sima Qian (135-86 aC) y su importancia es especialmente destacable si tenemos en cuenta que Yunnan es la única región productora de caballos al sur del Yangzi.<sup>49</sup> Por lo que se refiere a los metales, Yunnan es una región con una gran riqueza mineral, sobre todo en lo que se refiere a plata, que inicialmente llegará a China a través de las misiones tributarias y la explotación de minas en manos de militares Han<sup>50</sup>, y posteriormente a través de los impuestos. Pero lo realmente importante es que el nivel de explotación a lo largo de la dinastía fue tal que muchas minas llegaron a agotarse. Se ha calculado que entre 1458 y 1580 los ingresos en plata desde Yunnan suponían entre el 50 y el 100% del total nacional; y se estima que a finales de la dinastía Ming habían salido de Yunnan 2,5 millones de kilogramos de plata, lo que supone tres cuartas partes de la producción total de China.<sup>51</sup> Además, se sabe que el comercio de caballos y plata no se limitaba a China, sino que se extendía

---

<sup>47</sup> *Yingzong shilu* 142/8b

<sup>48</sup> YANG, B. (2004): *Op. cit.*

<sup>49</sup> Para un estudio sobre la importancia de los caballos yunnaneses véase YANG, B. (2004): *Op. cit.*

<sup>50</sup> *Xuanzong shilu* 28/9a

<sup>51</sup> SUN, L. (2000): *Op. cit.*, 100.

también a otras áreas como Bengala<sup>52</sup>, hecho que demuestra aún más la importancia de este comercio a nivel global.

Estas estrategias de explotación pueden entenderse como un primer paso en la integración económica de la nueva provincia dentro de las redes comerciales chinas, aunque evidentemente se basaban en un principio de uso de la periferia para beneficio del centro que acabó teniendo resultados cuestionables. Otro de los mecanismos usados en este sentido fue el sistema *kaizhong* (開中) de intercambio de sal por grano, por el que se otorgaba a ciertos mercaderes contratos para que proporcionasen grano a las tropas a cambio de licencias que les permitían monopolizar la venta de bienes producidos en el sur, sobre todo la sal.<sup>53</sup> Esta estrategia, que en principio tenía como objetivo paliar la escasez de suministros para las tropas, se acabó convirtiendo en una manera de favorecer la entrada de mercaderes en la región y lograr que, en cierto modo, la economía yunnanesa empezara a integrarse en la del conjunto del país.

Finalmente, merece una mención a parte el comercio de armas con regiones fronterizas como Jiaozhi, Ava-Birmania, Mubang, Babai o Cheli<sup>54</sup>, que supuso la introducción de nuevas tecnologías que acabaron provocando cambios en el equilibrio de poderes de la región. Sobre esta cuestión cabe destacar el estudio de Sun Laichen, que muestra cómo a finales del siglo XIV principios del XV la tecnología militar china (sobre todo en lo que se refiere a las armas de fuego) se propagó por todo el sureste asiático, especialmente a través de las rutas terrestres, y cómo esto tuvo un profundo impacto en la evolución de estos territorios, favoreciendo la expansión de algunas entidades políticas como Luchuan, Lanna o Dai Viet<sup>55</sup>. En resumen, podemos decir que la incorporación de Yunnan y el control de sus rutas por parte del estado chino permitió una mayor presencia de China en el Sureste asiático que acabaría conduciendo a profundos cambios en todo este territorio.

---

<sup>52</sup> Sobre el comercio de caballos entre Yunnan y Bengala véase CHAKRAVARTI, R. (1999): "Early Medieval Bengal and the Trade in Horses: a Note", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 42 (2), 194-211; y sobre el comercio de plata entre estas mismas regiones véase DEYELL, J. (1994): "The China Connection: Problems of Silver Supply in Medieval Bengal", en SUBRAHMANYAM, S. (ed.). *Money and the Market in India 1100-1700*. Delhi, Oxford University Press, 112-136.

<sup>53</sup> HERMAN, J. E. (2007): *Op. cit.*, 138.

<sup>54</sup> *Yingzong shilu* 117/2b-3a

<sup>55</sup> Véase SUN, L. (2003): "Military Technology Transfers from Ming China and the Emergence of Northern Mainland Southeast Asia (c. 1390-1527)", *Journal of Southeast Asian Studies*, 34, 495-517.

## BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, J.A. (2009): "China's Southwestern Silk Road in World History", *World History Connected*, 6 (1).

ATWILL, D. G. (2005): *The Chinese sultanate: Islam, ethnicity, and the Panthay Rebellion in southwest China, 1856-1873*. Stanford, Stanford University Press.

BOCKMAN, H. (1991): "Yunnan Trade in Han Times: Transit, Tribute and Trivia", en HAELLQUIST, K. R. (ed.): *Asian Trade Routes*. London, Curzon Press

CHAKRAVARTI, R. (1999): "Early Medieval Bengal and the Trade in Horses: a Note", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 42 (2), 194-211.

DEYELL, J. (1994): "The China Connection: Problems of Silver Supply in Medieval Bengal", en SUBRAHMANYAM, S. (ed.): *Money and the Market in India 1100-1700*. Delhi, Oxford University Press.

FANG, G. (ed.) (1998): *Yunnan shi liao cong kan* 雲南史料丛刊. Kunming, Yunnan daxue chubanshe.

FANG, G. (2001): *Works of Fang Guoyu*. Kunming, Yunnan jiaoyu chubanshe.

FAURE, D. (2007): *Emperor and Ancestor: State and Lineage in South China*. Stanford, Stanford University Press.

FITZGERALD, C. P. (1972): *The southern expansion of the Chinese people*. New York, Praeger.

FORBES, A. D. W. (1987): "The 'Cin-Ho' (Yunnanese Chinese) Caravan Trade with North Thailand during the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries", *Journal of Asian History*, 27, 1-47.

FORBES, A. D. W. (1988): "The Role of hui Muslims in the Traditional Caravan Trade between Yunnan and Thailand", en LOMBARD, D. y AUBIN, J. (ed.): *Marchands et hommes d'affaires dans l'Océan Indien et la Mer de Chine, 13-20e siècles*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 289-295.

FUCHS, J. (2008): "The Tea Horse Road", *The Silk Road*, 6.1, 63-72.

GIERSCH, C. P. (2006): *Asian borderlands: the transformation of Qing China's Yunnan frontier*. Cambridge, Harvard University Press.

GILBERT, M.J. (2006): "Paper Trails: Port Cities in the Classical Era of World History", *World History Connected*, 3 (2).

GLOVER, I. Y BELLWOOD, P. S. (2004): *Southeast Asia from prehistory to history*. London, Routledge Curzon.

GU, W. et al. (2004): *Cha ma gu dao* 茶马古道 / *Ancient tea-horse trails*. Beijing, Zhongguo Lüyou chubanshe.

HERMAN, J. E. (2007): *Amid the clouds and mist: China's colonization of Guizhou, 1200-1700*. Cambridge, Harvard University Asia Center.

HIGHAM, C. (2000): *The Bronze Age of Southeast Asia*. Cambridge, Cambridge Univ. Press.

HILL, A. M. (1998): *Merchants and migrants: ethnicity and trade among Yunnanese Chinese in Southeast Asia*. New Haven, Yale University.

LING, C. (1979). *Zhongguo Bianjiang Minzu yu Huantaipingyang Wenhua* (Studies of Chinese minorities and circum-Pacific cultures). Taipei, Lianjing Chuban Shiye Gongsi.

LUCE, G. H. (trad.) (1961): *Man Shu* (Book of the Southern Barbarians). Ithaca (N.Y.), Cornell University (Data Paper No. 44, Southeast Asia Program, Dept. of Far-Eastern Studies).

MULLANEY, T. S. (2004): “Ethnic Classification Writ Large”, *China Information*, 18 (2), 207-241

MUROWCHICK, R. (2002): “The Political and Ritual Significance of Bronze Production and Use in Ancient Yunnan”, *Journal of East Asian Archaeology*, 3, 133-192.

PELLIOT, P. (1904): “Deux itinéraires de Chine en Inde à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle”, *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, 4 (1), 131 – 413.

PRASERTKUL, C. (1998): *Yunnan Trade in the Nineteenth Century: Southwest China's Cross-Boundaries Functional System*. Bangkok, Chulalongkorn University Printing House.

REID, A. (1988): *Southeast Asia in the age of commerce: 1450-1680. Vol. 1, The lands below the winds*. New Haven, Yale University Press.

RILEY, J. H. (1899): *Ralph Fitch, England's pioneer to India and Burma: his companions and contemporaries, with his remarkable narrative told in his own words*. London, T.F. Unwin.

SCHEPARTZ, L. A., MILLER-ANTONIO, S. y BAKKEN, D. A. (2000): “Upland resources and the early Palaeolithic occupation of Southern China, Vietnam, Laos, Thailand and Burma”, *World Archaeology*, 32, 1-13.

STARGARDT, J. (1971): “Burma's Economic and Diplomatic Relations with India and China from early Medieval sources”, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 14, 38-62.

STARK, M. T. (2006): “Early Mainland Southeast Asian Landscapes in the First Millennium A.D.”, *Annual Review of Anthropology*, 35, 407-432.

STUART-FOX, M. (2003): *A short history of China and southeast Asia: tribute, trade and influence*. St. Leonards, Allen & Unwin.

SUN, L. (2000): *Ming-Southeast Asian overland interactions, 1368-1644*. University of Michigan.

SUN, L. (2003): “Military Technology Transfers from Ming China and the Emergence of Northern Mainland Southeast Asia (c. 1390-1527)”, *Journal of Southeast Asian Studies*, 34, 495-517.

VOGEL, H. U. (1993): “Cowry Trade and Its Role in the Economy of Yunnan: From the Ninth to the Mid-Seventeenth Century”, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 36, 211-252, 309-353.

WADE, G. (1994): *The Ming Shi-lu (veritable records of the Ming Dynasty) as a source for Southeast Asian history, 14th to 17th centuries*. University of Hong Kong.

WADE, G. (2004): "The Zheng He Voyages: A Reassessment", *ARI Working Paper*, No. 31.

WADE, G. (trad.) (2005): *Southeast Asia in the Ming shi-lu an open access resource* [en línea]. Singapore, Asia Research Institute and the Singapore E-Press, National University of Singapore, <http://www.epress.nus.edu.sg/msl/>. [consulta; 29 de enero de 2010]

WANG, G. (1998): *The Naihai Trade: The Early History of Chinese Trade in the South China Sea*. Singapore, Times Academic Press.

WATSON, B. (1962): *Records of the Grand Historian of China. Translated from the Shib chi of Ssu-ma Ch'ien*. New York/London, Columbia University Press.

YANG, B. (2004): "Horses, Silver, and Cowries: Yunnan in Global Perspective", *Journal of World History*, 15 (3), 281-322.

YANG, B. (2008): *Between winds and clouds the making of Yunnan, second century BCE to twentieth century CE*. New York, Columbia University Press.

YÜ, Y. (1967): *Trade and expansion in Han China; a study in the structure of Sino-barbarian economic relations*. Berkeley, University of California Press.

"Tabulation on Nationalities of 2000 Population Census of China", *China statistical Yearbook 2007*: <http://www.stats.gov.cn/tjsj/ndsj/2007/indexeh.htm>. [consulta; 29 de enero de 2010].



PARTE 7

**LENGUA**



## CAPÍTULO 33. APROXIMACIÓN A LA PARTÍCULA 了 EN BUSCA DE UNA RESPUESTA PEDAGÓGICA

*Yu-Chin Li*

Universidad Pompeu Fabra

### RESUMEN

Abordamos en el presente artículo una de las cuestiones más espinosas a que se enfrentan profesores y alumnos, especialmente alumnos occidentales (Sun, 2006:329) de chino mandarín como lengua extranjera (en adelante CH/LE): la partícula 了. Con el máximo rigor, justificaremos y expondremos su complejidad. A continuación, desde distintas perspectivas lingüísticas, pero adoptando una visión esencialmente pedagógica, sondearemos propuestas y observaciones pedagógicas con el fin de poder trazar un imagen más global de la cuestión y facilitar en la medida de lo posible la comprensión y la adquisición de la partícula 了 a nuestros alumnos de CH/LE.

### 1. ¿POR QUÉ LA PARTÍCULA 了?

A diferencia de las lenguas flexivas como el español, el portugués y las demás lenguas románicas, en las lenguas no flexivas, como el chino mandarín, las partículas constituyen una de las principales estrategias lingüísticas. Cada una de estas partículas posee sus especificidades; sus usos y contextos de aparición requieren de un conjunto de factores (sintácticos, semánticos, pragmático-discursivos y socioculturales) determinados. Para los hablantes de lenguas neolatinas y germánicas, lenguas en las que esta clase de partículas o bien no presentan un índice de frecuencia tan elevado, o bien simplemente no existe tal categoría lingüística, la asimilación cognitiva y el uso de estos elementos puede entrañar grandes y graves dificultades. No extraña, por tanto, que el estudio de estas partículas coincida con los más arduos capítulos a que han de enfrentarse tanto los docentes como los aprendices de CH/LE.

Entre las partículas del chino mandarín, hemos seleccionado para nuestro estudio el polivalente 了. Ciertamente, por sí mismo no reviste significación semántica; sin embargo, puede cumplir diferentes funciones en el enunciado donde se integra: focalizar un punto, expresar intención, emociones, indicar perfectividad, un cambio de estado, u otros valores aspectuales. Su uso es frecuente en todos los niveles de lengua, pero sus requerimientos son rígidos; ello aumenta su complejidad y dificulta tanto su enseñanza como su aprendizaje/adquisición en clase de CH/LE. Así, los errores en el uso de 了 son corrientes entre los aprendientes de CH/LE.

A pesar de todo, merece la pena apuntar el vacío y las pocas conclusiones entre los gramáticos y pedagogos de CH/LE. Consecuentemente, los docentes carecen de investigaciones y herramientas, así como de buenos manuales y gramáticas pedagógicas que ofrezcan descripciones acerca de los usos y de las condiciones, no solo sintácticas y semánticas, sino también pragmáticas, discursivas y socioculturales, que caracterizan a esta partícula. Por otro lado, hacen falta propuestas y bases pedagógicas que contribuyan a la labor docente, de modo que los profesores puedan proporcionar el andamiaje<sup>1</sup> adecuado a sus alumnos.

Por todas estas razones, consideramos sumamente interesante un trabajo exploratorio, desde una perspectiva global, pero a través de una visión principalmente didáctica, que permita la revisión y la discusión de la partícula 了.

## 2. LA IMPORTANCIA Y LA COMPLEJIDAD DEL 了

Si preguntamos cuán complicada es la partícula 了, obtendremos, presumiblemente, como respuesta, que es hasta tal extremo complicada que ni los mismos docentes y gramáticos del chino mandarín logran ponerse de acuerdo a la hora de describirla y de explicarla. Prueba de ello, cada año se publican numerosos artículos que intentan dar cuenta de su gramática y de sus funciones. Convendrá, así, en primer lugar, presentar un resumen a partir de esquemas visuales para ilustrar esta complejidad.

### 2.1 BREVE COMPARACIÓN DEL SISTEMA ASPECTUAL-TEMPORAL DEL CHINO

En chino mandarín, existen tres partículas temporal-aspectuales<sup>2</sup> paradigmáticas: 了, 著, 過. Todas ellas pertenecen al grupo de la aspectualidad realizada, que se subdivide en los aspectos terminativo (subdividido a su vez en

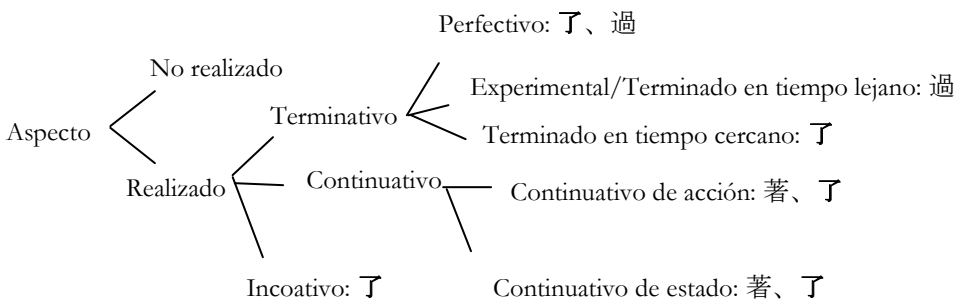
---

1 Creado por W. Bruner y sus colaboradores en las década de 1970. Con este término “andamiaje” (*scaffolding* en inglés) pretenden denominar el proceso desarrollado durante la interacción en el que un aprendiz es guiado en su aprendizaje por su interlocutor. La idea es tomada de la teoría de la zona de desarrollo próximo de Vigotsky de las décadas de 1920 y 1930 (Diccionario de términos clave de ELE).

2 Como el chino es una lengua no flexiva, obviamente, los verbos carecen de una representación morfológica para la categoría tiempo, tal y como sucede en las lenguas neolatinas. El tiempo en chino se refleja por medio de otros elementos: los adverbios y las partículas temporales, etc. En los casos de 過 y de 了, al aparecer comúnmente vinculados a acciones pasadas u orientadas al pasado y, a la vez, en entornos perfectivos, difícilmente podemos diferenciar en ellos la función temporal de la función aspectual. Sin embargo, sí que podemos afirmar que en mandarín, al contrario de lo que ocurre en las lenguas románicas, la aspectualidad ocupa un lugar más destacado que la temporalidad.

perfectivo, experimental/terminado en tiempo lejano, terminado en tiempo cercano), continuativo (subdividido a su vez en continuativo de acción y continuativo de estado) e incoativo<sup>3</sup>. La Figura I revela la distribución de la partícula 了. Esta partícula tiene presencia en cinco de los seis ámbitos. Nótese, por tanto, que los usos y las funciones de 了 superan a los de 著 y 過, con las que además comparte casi todos los contextos. De ello se sigue que el grado de complejidad semántica de 了, efectivamente, es mayor que el de 著 y el de 過, y, por consiguiente, también será superior su dificultad en la enseñanza y en el aprendizaje/adquisición del CH/LE.

Figura I La distribución de los marcadores aspectuales prototipos. (Adaptado de Jin 2004)



Por otra parte, la complejidad aumenta debido a que su aparición depende de una serie de condiciones; así, su presencia o ausencia determinará la intención comunicativa del emisor, así como la información de que ya dispone su interlocutor, es decir, definirá el valor pragmático de un enunciado. Aunque la utilización de las partículas no siempre es obligatoria en mandarín, su frecuencia de aparición es sensiblemente superior a la constatada para las partículas del inglés y del ruso (Sun, 2006: 63). Tanto su alternancia presencia/ausencia como su no obligatoriedad, causan a muchos aprendices de CH/LE la impresión de carencia de reglas, lo cual incrementa la ansiedad en sus procesos de aprendizaje/adquisición.

## 2.2 CUESTIONES PEDAGÓGICAS RELACIONADAS

Asimismo, desde un punto de vista pedagógico, por todo lo mencionado anteriormente, no ha de sorprender que para los profesores y alumnos de CH/LE éste sea un sufrido tema. Sobre todo para los estudiantes occidentales, por cuanto sus lenguas nativas no confieren tanta importancia a las partículas temporal-aspectuales como el chino mandarín. Por ende, la

<sup>3</sup> En este trabajo, nos hemos ocupado personalmente de las traducciones del mandarín al español.

dificultad en el aprendizaje/adquisición de estas partículas suele ser para ellos desalentadora, tal y como demuestran muchas investigaciones: Jin (2002, 2004), Sun (2006), Chen (2008), etcétera. En este sentido, queremos destacar tres de las conclusiones de Sun (2006: 211): en primer lugar, los errores que cometen los aprendices relacionados con el 了 (69.45%) son usos expletivos o innecesarios de esta partícula; en segundo lugar, a pesar del nivel de los alumnos y del tiempo que lleven estudiando, la adquisición del 了 evoluciona poco. En tercer lugar, el propio autor cree que estos fenómenos provienen, aparte de la complejidad en sí de la partícula, de la insuficiencia de estudios sobre la cuestión, de la enseñanza misma, y de la variable inherente de cada alumno.

Nos llama especialmente la atención que los estudios sean insuficientes. Ciertamente, la enseñanza de CH/LE se halla en una difícil situación como consecuencia de las escasas conclusiones a que han llegado los gramáticos acerca de la forma<sup>4</sup> de la lengua y de los pocos recursos existentes para la enseñanza de CH/LE. Las conclusiones anteriormente citadas nos llevan a conjeturar que verdaderamente los alumnos no alcanzan una satisfactoria comprensión de los usos, funciones y contextos del 了 (con independencia de las características de cada alumno) debido a la ausencia de una asistencia externa válida. Justamente, este es el núcleo de nuestro trabajo: ¿cómo contribuir con nuestra labor docente a una mejor comprensión y a una adecuada adquisición de esta partícula?

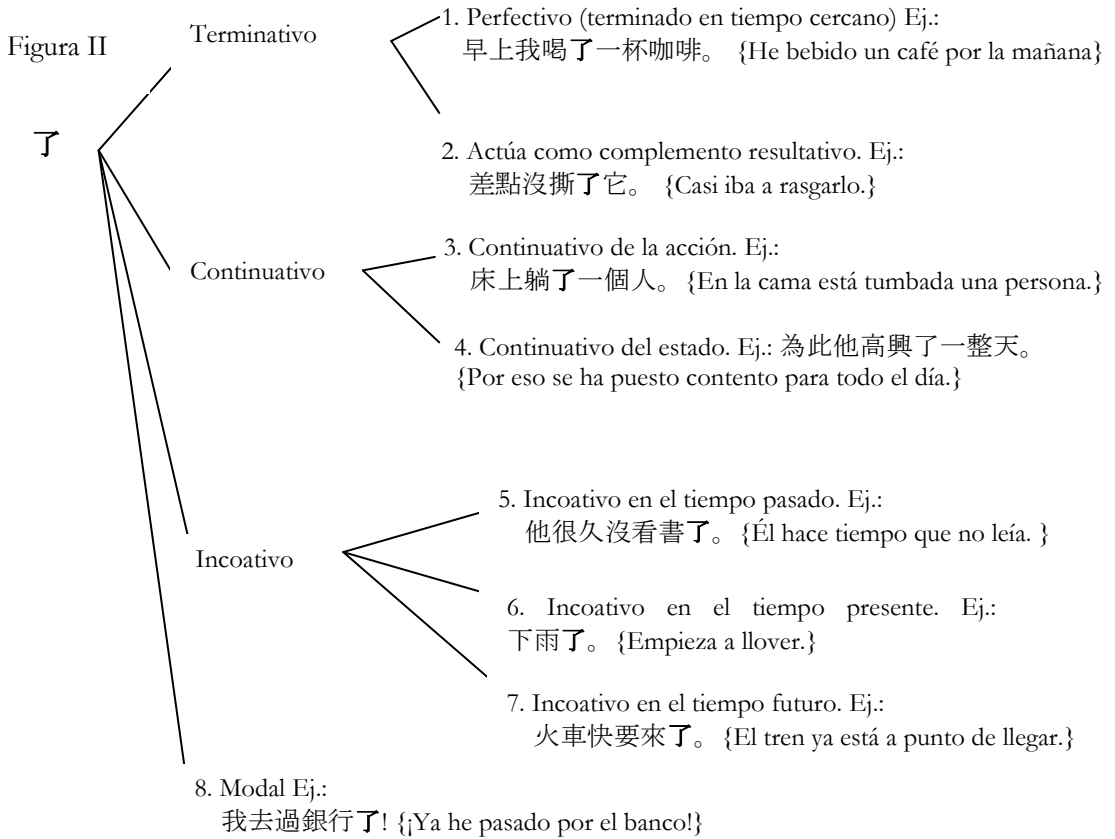
### 2.3 DIFERENTES TIPOLOGÍAS DEL 了

Según los gramáticos<sup>5</sup>, por las diferentes funciones sintácticas, semánticas, pragmáticas y discursivas del 了, pueden distinguirse hasta ocho funciones distintas. Efectivamente, salvo el 了 modal, el resto de tales funciones son de índole aspectual: perfectiva (terminativo en tiempo cercano), terminativa que actúa como complemento resultativo, continuativa de la acción, continuativa del estado, incoativa en el tiempo pasado, incoativa en el tiempo presente, incoativa en el tiempo futuro. Consecuentemente, podemos categorizarlas en cuatro grandes grupos: terminativo, continuativo, incoativo, modal (vid. Figura II).

---

4 Nos referimos a la forma, no a las formas de la lengua (Long, Michael H. 1991). Es decir, la lengua como tal, incluyendo todos los planos lingüísticos: fonología, morfología, sintaxis, semántica, pragmática, sin descuidar el discurso y los elementos socioculturales.

5 Adaptamos Jin (2002) y añadimos nuestros ejemplos para ilustrar los usos concretos.



Sin embargo, en este trabajo hemos preferido optar por la dicotomía 了<sub>1</sub> y 了<sub>2</sub><sup>6</sup>, más práctica, desde un punto de vista pedagógico, y dado que la mayoría de los manuales de CH/LE y libros de gramática china eligen esta distinción. Seguidamente, desde distintas perspectivas de la lengua, expondremos, por un lado, las descripciones lingüísticas de la partícula 了, y, por otro lado, exploraremos la comprensión y la adquisición de sus usos en alumnos de CH/LE.

<sup>6</sup> Tal dicotomía responde a la diferente distribución sintáctica que presentan 了<sub>1</sub> y 了<sub>2</sub>

### 3. OBSERVACIONES PEDAGÓGICAS DEL 了 DESDE DIFERENTES PERSPECTIVAS DE LA LENGUA

#### 3.1 LA PERSPECTIVA SINTÁCTICA

##### 3.1.1 *La descripción lingüística*

Sintácticamente, el 了<sub>1</sub> y 了<sub>2</sub> se distinguen por su diferente posición en la frase. El 了<sub>1</sub> se pospone al verbo y se antepone al objeto. Por su parte, el 了<sub>2</sub> se ubica al final de la frase en la mayoría de los casos. Efectivamente, en la Figura II, podemos observar que los primeros cuatro usos pertenecen al 了<sub>1</sub> y los cuatro últimos corresponden al 了<sub>2</sub>.

##### 3.1.2 *La observación pedagógica*

###### 3.1.2.1 ¿Es importante la clasificación del verbo?

Respecto a la enseñanza de la estructura de las frases con 了<sub>1</sub>, ante todo, nos gustaría verificar si realmente la función del 了<sub>1</sub> depende de las distintas tipologías de los verbos. Tal como hemos mencionado anteriormente, el 了<sub>1</sub> casi siempre se coloca detrás del verbo principal. No es de extrañar que los gramáticos y pedagogos cuando buscan la respuesta acerca del uso de esta partícula recurran al verbo. Así, explican las diferentes funciones del 了<sub>1</sub> según diferentes tipos de verbos. Tai (1984), Liu et al. (2000), por ejemplo, para explicar los distintos usos del 了<sub>1</sub>, clasifican los verbos en tres grupos: (1) verbos de acción (跑 “correr”, 跳 “saltar”); verbos de estado (累 “cansar/se, 滿意 “satisfacer”); verbos de logro (結婚 “casarse”, 畢業 “graduarse”) (Liu et al. 2000: 362-367).

El objetivo de esta clasificación, de acuerdo con la explicación de los autores, reside en que los tres tipos de verbos con la adición del 了<sub>1</sub> codifican mensajes distintos. Los verbos de acción expresan con 了<sub>1</sub> **la sucesión y el cumplimiento de la acción**; los posibles complementos temporales señalarán **el final de la acción y el tiempo transcurrido hasta el momento del habla**. En cambio, los verbos de estado indican con 了<sub>1</sub> el surgimiento de un estado; en este caso, los complementos temporales marcarán que el **estado dura hasta el momento del habla**. Por último, los verbos de logro informan con 了<sub>1</sub> de la sucesión y de la finalización simultáneas de la acción; los complementos temporales pondrán de manifiesto el tiempo transcurrido desde el término de la acción **hasta el momento del habla** (Ibídem 2000: 362-367).

Sin embargo, podemos encontrar excepciones a tal explicación:



(a) 沙發上坐了一個人。

(Una persona se ha sentado en el sofá)

En esta frase el verbo de acción坐 (sentarse), más que señalar la sucesión de una acción, describe un estado que surge o se ha percibido. Lo que no describe la frase es la finalización del acto; por lo tanto, no debe considerarse como una actividad, sino como un estado que aparece y se mantiene.

(b) 他今年養了一群牛。

(Este año él se ha puesto a criar toros)

Lo mismo pasa en este enunciado: el verbo de acción養 (criar) junto con 了 no expresa una acción que sucede y acaba en el tiempo indicado, sino que tal tiempo señala el comienzo de la actividad (nótese que en español ha de recurrirse a una perífrasis incoativa para expresar este significado), sin que su fin esté precisado. A menudo, el contexto u otros elementos de la frase proporcionan esta información. Ambos casos se contradicen con la explicación anterior, ya que, aun con 了, no marcan ningún cumplimiento.

Consideramos que esta distinción de los grupos de verbos no es del todo válida y necesaria para enseñar el uso del 了<sup>1</sup>. Por varias razones: en primer lugar, ante tantas excepciones y la falta de claridad de la clasificación, la mente de nuestros alumnos se llenará de confusión y duda; en segundo lugar, la categorización de los grupos exige una revisión detenida. Obsérvese, por ejemplo, que, según Liu, los verbos de acción son télicos (íbidem: 362). Sin embargo, los verbos de acción son, por definición, atélicos, salvo que estén delimitados por complementos: mientras que *correr* es atélico, *correr cien metros*, en cambio, es télico. Esta distinción, a nuestro entender, es más relevante que la clasificación de los grupos de verbos, puesto que está relacionada con el uso de los clasificadores después del 了<sup>1</sup>. Asimismo, lo más importante es que la información de acción cumplida o de logro alcanzado, no viene dada únicamente por la sinergia entre el verbo y la partícula 了<sup>1</sup>, sino también por los otros elementos de la frase y por el contexto.

### 3.1.2.2 Optimizar el recurso cognitivo del alumno

Es de suma importancia que los docentes sepan cuándo hay que aprovechar y optimizar el recurso cognitivo de sus alumnos. Ciertamente, aun cuando los profesores no expongan la clasificación de los verbos conforme a su aspecto léxico, sólo por el contexto y los otros constituyentes de la frase, los alumnos pueden deducir el significado del verbo utilizando sus propias estrategias y recursos cognitivos: lengua(s) nativa(s), otras segundas lenguas,

conocimientos asentados de la lengua meta, etcétera. Tales conocimientos les ayudarán a deducir el significado de cada enunciado sin necesidad de saber la clasificación de los verbos.

Es innegable que el significado que imprime 了<sub>1</sub> al enunciado cambia en función de la naturaleza del verbo. No obstante, intentamos mostrar que la clasificación anterior es incompleta y confusa. Nuestra propuesta se funda en la idea de que cada verbo posee grados de dinamismo y de estatismo. Así, el estatismo es mayor en verbos de estado y en verbos de acción con continuidad (por ejemplo, 養 “criar”), de ahí que su combinación con 了<sub>1</sub> exprese un estado que se mantiene o una acción que continúa. Por el contrario, si el verbo presenta un grado mayor de dinamismo se interpretará como una acción realizada o cumplida. Una vez los alumnos asimilen este conocimiento, a través de su propia capacidad cognitiva, podrán inferir a menudo el significado de un enunciado como (c):

(c) 小王的狗死了一年了。

(El perro de Wang murió hace ya un año.)

Esta frase, probablemente, admite la inferencia “su perro murió durante un año”; ahora bien, por su propio repertorio de conocimientos previos, el alumno sabe que 死 “morir” es un verbo de logro, y así lo colige, no como estado o acción, sino como logro. Efectivamente, el tiempo en el aula es muy limitado. Como docentes debemos aprovechar al máximo el tiempo de que disponemos.

## 3.2 LA PERSPECTIVA SEMÁNTICA

### 3.2.1 *La descripción lingüística*

Desde un punto de vista semántico, 了<sub>1</sub> expresa la perfectividad de una acción o de un estado; y 了<sub>2</sub> marca un cambio de estado o tiene una función de cierre de frase.

### 3.2.2 *La observación pedagógica*

Antes de nada, dada la profusión de errores en las producciones de los estudiantes de CH/LE en este apartado, conviene aclarar que 了 es una marca morfológica, no de tiempo pasado, sino de aspecto perfectivo para una acción o un estado. Es recomendable, por tanto, presentar a nuestros alumnos el concepto de perfectividad que lleva asociado el 了<sub>1</sub>. De acuerdo con Comrie

(1976:16): “Perfectivity indicates the view of a situation as a single whole, without distinction of the various separate phases that make up that situation.” Es decir, la acción o el estado pasan a ser hechos. Es por ello que no posee una relación directa con el tiempo, de modo que tanto pueda aplicarse en el pasado como en el presente y el futuro, así como servir de referencia en la sucesión de dos acciones (Lin 2003; Tai, 1997 citado por Lin 2003):

- (d) 他吃了飯就去找你。  
(Te irá/fue a buscar después de comer.)

En español se emplea la locución adverbial temporal *después de* para expresar la secuenciación que media entre ambas actividades y la flexión verbal para expresar futuro. Sin embargo, en chino mandarín, 了<sub>1</sub> marca ya ese punto de referencia y establece la sucesión. Es curioso observar el hecho de que en mandarín, como ocurre en el ejemplo (d), en vez de una locución que describe claramente la secuenciación (que también existe) se usa una partícula aspectual perfectiva para mostrar la secuencia habida entre dos actividades. Por otro lado, como la traducción indica, tanto es posible la orientación al futuro como al pasado, de forma que hay que apelar al contexto para la desambiguación. Si se ubica en el tiempo presente del habla, y se declara que hay un hecho perfectivo, entonces, el receptor sobreentenderá, pues el tiempo presente no está cumplido, que dicha información, naturalmente, ha de orientarse al futuro. Análogamente, si se ubica en el pasado, simplemente se describe un evento que tuvo lugar.

Igualmente, 了<sub>2</sub> marca un punto de referencia y conecta el tiempo del habla con el tiempo de la realización de la acción. Es decir, con 了<sub>2</sub>, dispuesto al final del enunciado (e), el hecho de que “después de comer / ir a buscarte” se pone en relación con el tiempo de referencia (por lo común, si no se especifica, éste será el tiempo del acto del habla). Con 了<sub>2</sub> se establece la correlación de los dos tiempos. En caso de que el tiempo de referencia sea el momento del habla, el significado es similar al del pretérito perfecto en español:

- (e) 他吃了飯就去找你了。  
(Ha ido a buscarte después de comer)

Podemos advertir que la diferencia entre los enunciados (d) y (e) reside tan solo en la presencia de 了<sub>2</sub> al final (e). Sin embargo, entre uno y otro enunciado ha cambiado completamente la orientación temporal y la implicatura pragmática<sup>7</sup>: 了<sub>2</sub> traza una línea entre dos tiempos que implica dos hechos distintos. En (d), como muestra la Figura III, 了<sub>1</sub> determina la primera acción

<sup>7</sup> Con respecto a la implicatura especificaremos en el apartado 3.4.

como referente y subordinante de la segunda. En cambio, en (e), como describe la Figura IV, 了<sub>2</sub> resalta el tiempo de referencia y lo compara con el tiempo en el que ha(n) sucedido la(s) acción(es) que se indica(n) en la frase. Por esta razón, muchos manuales y gramáticas denominan la partícula 了<sub>2</sub> **marcador de cambio de estado** o le atribuyen la función aspectual **incoativa**.

Figura III

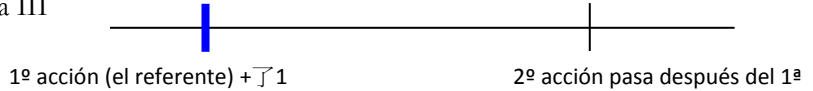
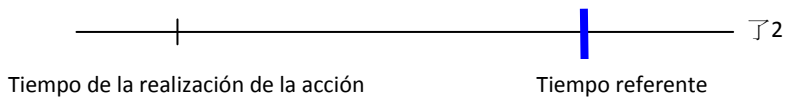


Figura IV



No obstante, también se emplea 了<sub>2</sub> para expresar un resultado o un estado que no alcanza lo esperable o lo deseable:

(f) 這件褲子太小了。

(Estos pantalones son demasiados pequeños.)

Normalmente, los autores aducen otro tipo distinto de 了 para estos casos, que, sin embargo, pueden explicarse por la misma regla del punto de referencia, ya que se expresa algo que incumple una expectativa. Tal expectativa, pues, está actuando de referente. Aunque parezca que no hay mucha diferencia, de esta manera se optimiza el conocimiento y los recursos cognitivos de los alumnos, quienes no necesitarán memorizar un listado de reglas sueltas, sino comprender un mismo concepto subyacente. Sin duda, ello facilita la tarea de comprender el por qué y el cómo emplear un elemento lingüístico como 了.

### 3.3 OBSERVACIÓN GENERAL PEDAGÓGICA DESDE PERSPECTIVA PRAGMÁTICA Y DISCURSIVA.

El índice de aparición de la partícula 了 es sumamente alto, y, sin embargo, no siempre está exigida por la sintaxis del enunciado<sup>8</sup>. Realmente, la sintaxis y

<sup>8</sup> El estudio de Jin (2002) a partir de seis novelas medio-largas y de la base de datos del diario Ren Min Ri Bao de 1998. Las ocurrencias de 了, 著, 過, en este orden, revelan una proporción

la semántica no son a menudo capaces de explicar la presencia/ausencia de 了. Ha de acudirse, rebasando los márgenes de los niveles sintáctico y semántico, a la pragmática y al discurso. En efecto, para la enseñanza de esta partícula es imprescindible ampliar la visión con estos dos enfoques. He ahí, sin embargo, que actualmente las perspectivas pragmática y discursiva son el mayor vacío en el campo de la enseñanza de CH/LE.

### 3.4 LA PERSPECTIVA PRAGMÁTICA

#### 3.4.1 *La implicatura*

En relación con lo que hemos comentado anteriormente, desde el punto de vista de la pragmática, podemos decir que, mientras 了<sub>1</sub> pone de relieve el verbo, 了<sub>2</sub> resalta toda el enunciado como información nueva. Detrás de esta información nueva, existe una implicatura, una intención, un valor pragmático que el emisor quiere imprimir y transmitir con su enunciado. Muestra la subjetividad del hablante. Por lo tanto, 了<sub>2</sub> desempeña una función modal. A través de 了, el emisor puede recubrir sus palabras con un valor ilocutivo e incluso causar un efecto perlocutivo en su interlocutor (Liu et al, 2000):

(g) 下雨了, 別出去了。

(Empieza a llover. Es mejor que no salgas) [Desaconsejar, disuadir]

(h) 我去過銀行了!

(¡Ya he ido al banco!) [Interjección, expresar emoción]

(i) 我功課作完了 [Petición]

(Ya he terminado mis deberes.)

Con la ayuda de los ejemplos podemos observar mejor las funciones de esta partícula. En (g), el evento emergente *empieza a llover* [+ fuerza ilocutiva; + efecto perlocutivo pretendido: *el interlocutor no saldrá*] mueve a aconsejar a nuestro interlocutor que *no salga*. Por otro lado, 了 en 別出去了 ejerce una función atenuativa. Este mismo enunciado sin 了 (別出去 “no salgas”) experimenta un incremento de la violencia hasta el punto de trocar la disuasión en prohibición. Por el contrario, 了 en (h) resalta el hecho efectuado y quiere que el interlocutor lo sepa, quizá porque se lo ha estado recordando repetidamente. En (i) podemos imaginar claramente un contexto en el que un

---

aproximada de 5: 2: 1 en las novelas medio-largas; en el periódico la proporción se eleva a 28: 4: 1.

chico comunica a su profesor o a sus padres que ha terminado los deberes, y solicita, de esta manera, permiso para salir a jugar, volver a casa, etcétera.

### 3.4.2 Tema y rema

Por *tema* o *tópico* se entiende la información conocida; y por *rema* o *comentario*, la información nueva. Esta diferencia también es útil a la hora de decidir el uso de la partícula 了:

(j) A: 對不起, 我遲到了!  
(Lo siento por haber llegado tarde.)

B: 你遲到也不是一二次的事  
(No es la primera ni la segunda vez que llegas tarde)

En (j) el interlocutor A admite el hecho de llegar tarde, por lo tanto usa el 了, y convierte ese hecho en el *rema* de la frase; en B, en cambio, esa misma información ha dejado de ser nueva, de modo que, retomada, ha pasado a ser *tema*. Por ese motivo, en B no figura el 了 de A, aun cuando el hecho es el mismo. Éste fenómeno pasa en todos los idiomas por una razón de uso. Todo esto tiene que ver con el discurso.

## 3.5 LA PERSPECTIVA DISCURSIVA

Una manera más panorámica de observar y analizar la cuestión, efectivamente, consiste en abordarla desde el punto de vista del análisis del discurso. En este sentido, el estudio del uso de 了 no puede obviar su valor como marcador discursivo: como **marca de culminación**<sup>9</sup> (高峰記號).

En el apartado anterior hemos comentado que, pragmáticamente, podemos observar que la partícula 了 posee valores y funciones varios. Desde un punto de vista discursivo, hemos introducido el 了 de marca de culminación. Un discurso puede comprender diferentes géneros: descripción, narración, argumentación, etcétera; asimismo, puede presentar un hecho puntual o el resultado de la actividad. Es este último caso del que participa 了. En una narración o en una descripción la ausencia/presencia de 了 permite una distinción similar a la que opera en español la alternancia pretérito indefinido/pretérito imperfecto de indicativo:

<sup>9</sup> Hemos traducido a partir del sentido de clímax y finalización derivado de su significación perfectiva.

(k)

\*經過(了<sub>a</sub>)加泰隆尼亞廣場以後,他順著格拉西亞大道往前走(了<sub>b</sub>)。就在他轉彎(了<sub>c</sub>)的時候, 突然,他看見(了<sub>d</sub>)前面路斷了<sub>e</sub>。附近的交通也一片混亂(了<sub>f</sub>)。

(Después de haber cruzado por Plaza de Cataluña, **seguía** andando todo recto por Paseo de Gracia, hasta que, al girar, de repente, **vio** que el camino **estaba** cortado. El tráfico era caótico)

En este texto, hemos diseminado seis 了, sintácticamente posibles, pero, a excepción de 了<sub>e</sub> **marca de culminación**, disonantes respecto del uso real de la lengua. La razón, principalmente, estriba en que el discurso, la actividad o la situación forman parte de una descripción o de una narración (了<sub>e</sub>, por el contrario, resalta un evento o un hecho en el discurso); y, además, **la marca o la estructura de telón de fondo es incompatible con la marca de culminación**. Por ejemplo, en (k), la locución temporal 的時候 “cuando/ en el momento en que”, es una estructura de telón de fondo y su función consiste en enmarcar la escena donde el evento transcurre. Así, efectivamente, su función se contradice con la de 了<sub>e</sub> marca de culminación. De ahí que el uso de 了<sub>c</sub> se considere erróneo. Cuando un enunciado es descriptivo y en él la actividad o el cambio de estado están desfocalizados, la presencia de 了 es innecesaria o incluso agramatical.

(l) \*媽媽昨天煮(了)的菜很好吃。

(Eran muy buenos los platos que cocinó ayer mamá)

El enunciado (l) ilustra el típico error que cometen los alumnos de CH/LE. La razón por la cual se sanciona aquí como incorrecto el uso de 了 no es sintáctica, sino discursiva. En chino mandarín el foco de este enunciado es la ponderación 很好吃 “eran muy buenos” y no la acción de 煮 “cocinar”, por más perfectiva que ésta sea.

#### 4. CONCLUSIÓN

Con nuestro trabajo queremos mostrar, tomando 了 como ejemplo, la necesidad de prestar debida atención a las partículas del chino mandarín en clase de CH/LE. Luego, ofrecemos observaciones pedagógicamente útiles en la enseñanza de 了, puesto que tal partícula constituye un capítulo de riesgo tanto en la enseñanza como en el aprendizaje del CH/LE. En este artículo, hemos adoptado una posición panorámica con objeto de que nuestras explicaciones fueran lo más sintéticas posible con respecto al tema. Finalmente, hemos llegado a la conclusión de que tanto el 了<sub>1</sub> como el 了<sub>2</sub> pueden operar

como marcadores discursivos, expresar marcas de perfectividad, de subjetividad, de intencionalidad, focalizar un resultado alcanzado o un estado transformado, etcétera. Por otro lado, puede fijar un punto de referencia, tanto para marcar la secuencia cuanto para resaltar un hecho, un cambio de estado o un evento que ha tenido lugar.

Este bagaje y el aprovechamiento de los recursos cognitivos de los alumnos, permitirán a los profesores optimizar su mediación entre el aprendiente y la lengua meta. Los docentes tenemos el deber, no sólo de sintetizar y simplificar los fenómenos lingüísticos para facilitar su aprendizaje/adquisición, sino también de reflexionar sobre los posibles errores que puedan cometer nuestros aprendices y actuar en consecuencia.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

JIN, LI-XIN 金立鑫 (2002): 詞尾“了”的時體意義及其句法條件 [*Las características temporal y aspectual de “le” al final de una locución y su sintaxis*],

[http://www.eastling.org/paper//jinlixin/jinlixin\\_zhuo\\_liao\\_guo2.doc](http://www.eastling.org/paper//jinlixin/jinlixin_zhuo_liao_guo2.doc)

[consulta: 12 de marzo de 2009]

JIN, LI-XIN 金立鑫 (2004): “着”“了”“过”时体意义的对立及其句法条件 [*The Tenses and Aspects of ‘Zhe’ ‘Le’ ‘Guo’ and the Corresponding Syntactical Requirements*]:

[http://www.eastling.org/paper//jinlixin/jinlixin\\_zhuo\\_liao\\_guo.doc](http://www.eastling.org/paper//jinlixin/jinlixin_zhuo_liao_guo.doc) [consulta: 5 de mayo de 2009]

LIU, YUE-HUA ET AL. 劉月華 等 (2000): 實用現代漢語語法 [*Modern Chinese Grammar*], Taipei, Shidashuyuan

LIU, XUNNING 劉勛寧 (1999): “現代漢語的句子構造與詞尾“了”的語法位置” [La estructura de la frase en el chino moderno y la posición gramatical del “le” en el final de la frase], *Yu Yan Jiao Xue Yu Yan Jin*, 3 26-39

LONG, M.H. (1991): “Focus on form: A design feature in language teaching methodology”. en K. DeBot, R. Ginsberg, y C. Kramersch (ed.), *Foreign language research in crosscultural perspective*. Amsterdam: John Benjamins.

MORIMOTO, YUKO (1998): *El aspecto léxico: delimitación*, Madrid, Arco/Libro, S.L.

SUN, DE JIN 孫德金 (2006): 對外漢語語法及語法教學研究 [*Investigación sobre la gramática china para los extranjeros y la enseñanza del chino mandarín como lengua extranjera*], Pekín, Editorial Comercial



CAPÍTULO 34. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO SOBRE LA  
DENOMINACIÓN DE LOS PERSONAJES DEL SUEÑO EN EL  
PABELLÓN ROJO

Lu Jia

Universidad de Valencia

## RESUMEN

La historia de una novela se cuenta a través de los personajes, cuyos nombres forman una parte muy importante de la elaboración del trabajo. Aquí se trata de un breve análisis lingüístico sobre dicho aspecto de la novela más influyente de la historia china *El Sueño en el Pabellón Rojo*. En base al sistema de denominación tradicional china de personas, se ha realizado un análisis lingüístico acerca de la fonético, la composición de los caracteres, el léxico, el género y la retórica de los componentes más característicos de la denominación de los personajes, concretamente el nombre de lactancia y el nombre formal. Mediante ello también se ha demostrado la función de los nombres en el desarrollo de la novela.

## 1. INTRODUCCIÓN

*El Sueño en el Pabellón Rojo*, en chino *Hong Lou Meng*, es una de las cuatro novelas clásicas más importantes de la literatura china. La obra se distingue no sólo por su especial importancia en la literatura china, sino sobre todo por la gran cantidad de personajes que contiene y por las características y el destacado valor artístico de la denominación de los mismos. Según Chi Fei<sup>1</sup>, hay más de quinientos personajes en la novela<sup>2</sup>. Entre ellos unos trescientos tienen apellido con/sin nombre.

*Hong Lou Meng* (hóng, rojo; lóu, pabellón; mèng, sueño), también llamada *Shítou Jì* (shítou, roca, piedra; jì, crónica) es una novela escrita por Cao Xueqin, en el siglo XVIII, que cuenta con 120 capítulos en total. El propio autor escribió los primeros ochenta capítulos y los últimos cuarenta fueron

<sup>1</sup> Chi, Fei (2007): Estudio sobre el apellido y el nombre de los personajes de *EL SUEÑO EN EL PABELLÓN ROJO* (《红楼梦人物姓名谈》). Beijing, Xinhua Chubanshe. Pág.11.

<sup>2</sup> Teniendo en cuenta el gran interés que existe por la obra maestra, durante décadas multitud de estudiosos han hecho investigaciones acerca del número exacto de los personajes. Según el artículo de Xiang Jing'an publicado en Zhonghua Wenzhai (2005), los resultados variaban según la época y el investigador. La última cifra de Xu Gongshi/徐恭时 era de 975. En la página cuyo vínculo sigue se encuentran estos datos <http://cul.beelink.com.cn/20050304/1796505.shtml> (9-9-2008)

completados por Gao <sup>3</sup>. La obra cuenta una historia de amor entre tres jóvenes, descendientes de familias nobles de la Dinastía Qing describiendo, desde distintos ángulos, la vida de cuatro familias influyentes de la época, los conflictos y las relaciones complejas entre los personajes, la ética social, la cultura y la educación feudales. Al mismo tiempo presenta imágenes de las distintas clases sociales: nobles, personas corrientes y también esclavos. De esta forma revela con viveza el panorama general de la sociedad feudal china, la cual se encontraba en su etapa de decadencia. Se trata, más bien, de una enciclopedia que engloba todos los aspectos de una sociedad, de varias generaciones y de una etapa histórica completas.

La denominación de los personajes, de igual modo que en cualquier otra novela, es uno de los componentes básicos de la misma y contribuye al éxito de la obra. Con carácter general, a pesar de los centenares de personajes que aparecen, los apellidos de los personajes de la obra se limitan a una cantidad muy reducida, lo cual por una parte facilita la lectura y por otra, también se corresponde con la realidad social. El nombre como indicador de la clase social corresponde a la identidad de los personajes y a la realidad social. Todos los miembros de la familia Jia (la familia protagonista) comparten el *Fanzī*, el carácter o el radical empleados para diferenciar las distintas generaciones dentro de un clan o una familia.

Generación I: Jiǎ Yǎn / 贾演, Jiǎ Yuán / 贾源

(Los nombres comparten el radical “礻”)

Generación II: Jiǎ Dàirú / 贾代儒, Jiǎ Dáihuà / 贾代化,

Jiǎ Dàixiū / 贾代修, Jiǎ Dàishàn / 贾代善

(Los nombres comparten el carácter “代”)

Generación III: Jiǎ Jìng / 贾敬, Jiǎ Shè / 贾赦, Jiǎ Zhèng / 贾政

(Los nombres comparten el radical “攴”)

Generación IV: Jiǎ Bǎoyù / 贾宝玉, Jiǎ Zhū / 贾珠, Jiǎ Lián / 贾琏,

Jiǎ Zhēn / 贾珍, Jiǎ Huán / 贾环

(Menos el primero, todos comparten el radical “王” que es la variante de “玉”)

Generación V: Jiǎ Róng / 贾蓉, Jiǎ Lán / 贾兰, Jiǎ Yún / 贾芸,

Jiǎ Qiáng / 贾蔷, Jiǎ Qín / 贾芹

(Comparten el radical “艹”)

- a. El nombre de los criados revela los deseos y el nivel educativo del dueño.

Jia Mu es la abuela de la familia Jia, la imagen típica de una señora mayor de familia noble. Sus criadas se llaman “Zhēnzhū / 珍珠

<sup>3</sup> Hubo muchos escritores chinos que se dedicaron a completar el trabajo de Cao, el más exitoso de ellos fue Gao E. Así que la suya es la versión más popular y la mejor recibida por los lectores.

(perla)” y “Yuānyang / 鸳鸯 (pato mandarín)”. Uno, el elemento usual en las joyas y el otro, la imagen simbólica de la felicidad matrimonial. Jia Mu quedó viuda siendo joven. Durante decenas de años vivió “sola” en compañía de sus hijos, nietos y criadas. “Yuānyang” significa la manifestación de la aspiración a la felicidad y a una vida normal en pareja. También tenía otra sirvienta llamada “Yīnggē / 鹦哥 (loro, paraguay)”, indicativo de la soledad que sufría la anciana y las ganas que tenía de estar en compañía. “Zhēnzhū” fue regalada más tarde al nieto de Jiǎ Mǔ, el protagonista masculino de la novela, Jia Baoyu. Éste le sustituyó el nombre por “Xírén / 袭人” que es una alusión al verso de Lu You “Hā qì xī rén zhī zhòu nuǎn, Què shēng chuān zhú shí xīn qíng / 花气袭人知骤暖, 鹊声穿竹识新晴”, el cual, obviamente, es distinto del nombre anterior y refleja que el joven tiene un nivel educativo más alto. Consecuentemente el nombre suena más elegante. Xue Yima, la tía del protagonista, pertenece a una poderosa familia de negocios. Sus criados llevan nombres como “Tóng Xǐ (xǐ: felicidad)” o “Tóng Guì (guì: precioso, noble)” que expresan los deseos de los comerciantes.

- b. El nombre de los criados revela la personalidad, el carácter y la afición del dueño.

El protagonista Jia Baoyu tiene cuatro hermanas, llamadas “Yuánchūn”, “Yíngchūn”, “Tànchūn” y “Xīchūn”. El nombre de sus criadas son respectivamente “Bǎo Qín (“bǎo”: llevar, abrazar; “qín”: instrumento musical antiguo de cuerdas)”, “Sī Qí (“sī”: cargarse de, dirigir; “qí”, ajedrez)”, “Xī Shū (“xī”: amar, gustar; “shū”, libro)” y “Xī Huà (“xī”: amar; “huà”, pintura)”. Los cuatro nombres indican claramente la afición de cada una de las señoritas, que son, respectivamente, la música, el ajedrez, la lectura y la pintura. Jia She, uno de los tíos del protagonista, es un mujeriego. Sus concubinas se llaman “Yān Hóng (rojo vivo)”, “Cuì Yún (nube verde)” y “Jiāo Hóng (rojo hermoso)”, todas con nombres vulgares que incluso recuerdan a prostitutas, lo que demuestra la mediocridad de estos personajes. Los criados del protagonista Jiǎ Bǎoyù se denominan “Chú Yào (recoger medicinas)”, “Yīn Quán (guiar fuentes)”, “Tiāo Yún (llevar las nubes con una palanca)” y “Bàn Hè (acompañar a las grullas)”, un estilo de vida que adora el joven protagonista. Todos estos conceptos tienen mucho que ver con la ideología taoísta, lo que coincide con el desenlace de Jia Baoyu, quien terminó convirtiéndose en monje taoísta.

- c. El nombre revela la profesión del personaje con la fórmula de “apellido + profesión”.

“Wáng Yītiē”, un monje taoísta. La típica imagen de muchos monjes que existía en la china feudal que vendían medicinas falsas aprovechando la confianza de los creyentes del taoísmo. “Yītiē”, “un parche”. “Lǐ Tiězǔ”, otra imagen típica de la sociedad china, es adivinador. “Tiězǔ” significa “boca de hierro”. En la China antigua existía una profesión dedicada a la adivinanza mediante el análisis de los trazos de un carácter chino. Lo imprescindible para esta profesión era disponer de una extraordinaria capacidad persuasiva y para ello tener “una boca de hierro”. También había otro tipo de monjes taoístas que se suponía que tenían el don de poder vencer a los malos espíritus o monstruos. Su representante en la novela se llama “Máo Bānxiān”. “Bānxiān”, “semi-inmortal”.

- d. El apellido revela la profesión del personaje.

En la novela hay personajes como Lǎo Tián Mā (la señora Tián), Lǎo Zhù Mā (la señora Zhu) y Lǎo Yè Mā (la señora Yè). “Tián” significa “tierra”. La señora Tián es la que se encarga de la huerta de Dào xiāng cūn. “Zhù / 祝” es homófono de “zhú / 竹 (bambú)”. La señora Zhù es la encargada de todos los bambúes de Dà guān yuán. “Yè” significa “hoja”. La señora Yè es la jardinera que cuida las plantas de Yí hóng yuán y Héng wú yuán.

- e. Los nombres reflejan el sistema y la costumbre de la denominación de la época.

En la novela se pueden encontrar todos los componentes del sistema de denominación, concretamente: el nombre de infancia, el nombre oficial (míng), el segundo nombre (zì) y el seudónimo.

A continuación haremos un estudio acerca del nombre formal de los personajes de la novela.

## 2. RUMING O EL NOMBRE DE LACTANCIA

Los nombres de lactancia forman un aspecto llamativo de la novela debido a la gran cantidad que existe y el destacado papel que desempeña. Curiosamente el protagonista número uno, Jia Baoyu, se dió conocer únicamente por su *ruming* a pesar de las pistas que se han descubierto, hasta hoy día ningún investigador ha podido asegurar con toda firmeza su nombre formal. Las dos protagonistas femeninas “Lín Dàiyù” y “Xuē Bǎochāi” también se conocen por su *ruming*. Muchos personajes del primer plano sólo utilizaron el nombre de infancia como en el caso de las cuatro hermanas que

mencionamos anteriormente, “Fèng Gēr” de Wang Xifeng, “Lián ‘Er” de Jia Lian, “Zhū ‘Er” de Jia Zhu, “Huán ‘Er” de Jia Huan, “Dà Jiě” de Qiaojier, etc.

La costumbre de emplear nombres despreciativos también ha sido revelada en la novela. Una anciana “la Abuela Liu (en chino “Liú Lǎolao””, pariente lejana de la familia vino con su nieto a visitar a los Jia. El niño se llamaba “Gǒu ‘Er (gǒu: perrro; er: la sílaba que se suele utilizar al final de las palabras en el dialecto de la zona de Pekín)”, un típico nombre despreciativo con el fin de desviar la atención demoniaca. Otra costumbre parecida fue la de “Jiao Hunr (llamar al espíritu de una persona)”. Se creía que si un nombre era llamado por mucha gente y muchas veces, el espíritu se quedaría dentro del cuerpo. En el capítulo LII la discusión entre dos criadas es testimonio de esa costumbre. Una criada de Jia Baoyu es criticada por otra de faltar respeto al señorito por haberle llamado directamente con el nombre. Esta, en su defensa, explicó:

Desde que era pequeño hasta ahora siempre le hemos llamado por el nombre porque así ordenó la señora suprema (se refería a la abuela). Vosotros también lo sabéis. Antes escribíamos su nombre de lactancia en las calles para que miles de personas pudieran llamar su nombre con el fin de que él pudiera crecer sano y salvo. Si los portadores de agua, de excrementos y los mendigos pueden llamarle por su nombre, ¿por qué nosotras no?<sup>4</sup>

Por otra parte Jia Baoyu, al ser el nieto preferido de la abuela y el centro de atención de la familia, es protegido cuidadosamente en todos los sentidos. Naturalmente se solicitó también el amparo de los dioses. Varias veces aparece el papel de un monje, un tal Zhang, el “maestro” de Jia Baoyu, quien lo reconoce como discípulo y le concede una identidad en el mundo taoísta para pedir el amparo de los dioses. La novela nos proporciona detalles de cómo el apellido del nombre religioso del protegido debe seguir al del maestro. El nombre también era concedido por él y a cambio la familia debía hacer una donación al monasterio y al maestro. Luego recibiría objetos simbólicos de patrocinio, tales como collares con candado u oraciones escritas en papel.

Otra costumbre relacionada con el nombre de lactancia, que ya hemos mencionado al principio del capítulo II de este trabajo, es relacionar el niño o la niña con personajes que tienen edad avanzada o que se supone que disfrutaban

<sup>4</sup> Cao, Xueqin y Gao, E (2006). *El Sueño del Pabellón Rojo/Hong Lou Meng* (《红楼梦》). Changchun: Changchunchubanshe. Pág. 382. El texto original: “.....便是叫名字, 从小儿直到如今, 都是老太太吩咐过的。你们也知道的, 恐怕难养活, 巴巴的写了他的小名儿各处贴着, 叫万人叫去, 为的是好养活。连挑水、挑粪、花子都叫得, 何况我们。.....”

del amparo del Dios, como en el caso anteriormente mencionado de Qiaojier o de Jia Baoyu, quien tiene una madrina llamado Ma Daopo, una mala monja taoísta.

### 3. MING, EL NOMBRE FORMAL

En China el vocabulario empleado en los nombres masculinos es distinto del de los femeninos, como en la mayoría de los países del mundo. *Hong Luo Meng* una vez más nos ofrece muestras al respecto. En la novela hay en total más de trescientos personajes con nombre. Entre ellos, más de doscientos masculinos y unos ciento veinte femeninos. El autor logra combinar los nombres casi a la perfección desde el punto de vista fonético y morfológico. Los nombres tanto de los protagonistas como de los personajes secundarios son fáciles de recordar gracias a su perfecta combinación fonética, la selección estructural de los caracteres y el estudiado léxico. El vocabulario de los nombres también coincide con el criterio tradicional de denominación de ambos sexos. En cuanto al aspecto semántico, por una parte, los nombres corresponden a la identidad y la posición social y por otra parte, revelan los caracteres o la suerte de los personajes. En los nombres masculinos y femeninos se emplean diferentes términos. En el primer grupo destacan la fuerza, el vigor, la imponencia y la majestuosidad. Mientras que en el segundo, aparecen la ternura, la tranquilidad, la belleza refinada y la elegancia. En la novela estas normas han sido respetadas estrictamente, excepto en algunos casos aislados en los que se emplean nombres masculinos para las criadas. Sobre estos casos no hay conclusión todavía, no se sabe si es por el capricho de los amos que les han puesto un nombre poco convencional o por la intención del autor de revelar sus tendencias sexuales.

#### 3.1. ASPECTO FONÉTICO

Podemos resumir con pocas palabras las características fonéticas de la obra de Cao:

##### 3.1.1. *Evitar que el apellido y el nombre compartan la parte consonántica*

De entre la gran cantidad de personajes en la novela, solamente encontramos tres que han violado la regla, que son: Jiǎ Jìng / 贾敬, Jiǎ Jūn / 贾菌, Qián Qǐ / 钱启. También hay cuatro sirvientas que tienen nombres de dos sílabas y que comparten la parte consonántica (en la novela aparecen sólo con el nombre), pero si tenemos en cuenta el apellido, las podemos excluir del

grupo. Son: Yuān Yang / 鸳鸯 (con el apellido “Jīn”), Zhēn Zhū / 珍珠 (con el apellido “Huā”), Shì Shū / 侍书, Shuāng Shòu / 双寿. Sobre las dos últimas, aunque no se ha indicado con claridad su apellido en la novela, teniendo en cuenta los que hay en chino, existen pocas posibilidades de que éste comparta también la misma consonante.

### 3.1.2. Evitar que el apellido y el nombre compartan la parte vocálica

En la novela sólo encontramos un personaje que tiene el apellido y el nombre con la misma vocal. Es Lǐ Qǐ / 李绮.

### 3.1.3. Evitar que las unidades del apellido y nombre coincidan en el tono

Los casos negativos que encontramos también son escasos y son todos personajes poco mencionados. Son once en total:

Nombre de una sílaba (la primera es del apellido):

Jiǎ Mǐn / 贾敏	Jiǎ Zǎo / 贾藻
Jiǎ Yǎn / 贾演	Hán Qí / 韩奇
Wáng Chéng / 王成	Fāng Chūn / 方椿
Zhān Guāng / 詹光	Féng Táng / 冯唐.

Nombre de dos sílabas:

Zhēn Yīngjiā / 甄应嘉
Jiǎ Qiǎojiě / 贾巧姐
Zhāng Jīngē / 张金哥

### 3.1.4. En los nombres se suele evitar la homofonía, especialmente en los que se asocian a palabras de significado peyorativo o indeseable.

En *Hong Lou Meng* el autor hace justo lo contrario, recurriendo a la homofonía de los nombres para revelar el carácter o el destino de los personajes. Sobre este aspecto nos detendremos más adelante.

## 3.2. LA ESTRUCTURA DE LOS CARACTERES DE UN NOMBRE

Cao Xueqin también dio importancia a la selección de caracteres no sólo teniendo en cuenta su ritmo musical sino también la belleza visual,

cumpliendo todas las reglas y demostrando de esta forma que la cantidad de trazos de los caracteres que constituyen un nombre es decisiva. En la novela, prácticamente todos los nombres han conseguido el equilibrio estructural. Es decir, han combinado armoniosamente caracteres de distintas estructuras. Es difícil encontrar caracteres constituyentes que tengan gran diferencia en el número de trazos.

Aquí tenemos algunos ejemplos:

- |         |          |
|---------|----------|
| (1) 贾赦  | (6) 秦钟   |
| (2) 贾代善 | (7) 秦可卿  |
| (3) 李纨  | (8) 王成   |
| (4) 薛蟠  | (9) 柳彪   |
| (5) 柳湘莲 | (10) 王若兰 |

Se puede observar que el autor ha evitado que los constituyentes de un nombre compartan el mismo radical o que sean parte de la misma estructura, para no cometer el error de la monotonía. En los ejemplos (1), (3), (4), (6), que son todos de nombre monosilábico, el carácter del apellido sigue la estructura arriba-abajo mientras el del nombre lo hace de izquierda-derecha. En el (2), que se trata de un nombre bisilábico, los dos caracteres que se encuentran en los extremos son de arriba-abajo y están separados por “代” que es de izquierda-derecha. El caso del (10) es parecido ya que los dos caracteres de ambos lados son simples y el de en medio, de la estructura arriba-abajo. Los dos caracteres del (8) son simples pero de distinta distribución, mientras que en el caso (9) ambos son compuestos. “柳” es de izquierda-derecha pero “彪” de la estructura derecha-arriba izquierda-abajo.

### 3.3 ASPECTO LÉXICO Y SU FUNCIÓN PARA EL DESARROLLO DE LA NOVELA

#### 3.3.1. *Los animales en el nombre de los personajes*

En la novela *El Sueño en el Pabellón Rojo* hay unos treinta personajes cuya denominación proviene de animales. Aprovechando las características naturales de distintos animales y las connotaciones socio-culturales de que les ha dotado la sociedad china, el autor eligió el nombre de cada personaje con mucho cuidado para que éste, de forma directa o indirecta, revelara su temperamento, su suerte o su destino.

- ✧ Xuē Pán / 薛蟠: primo del protagonista Jia Baoyu, descendiente de la influyente familia Xue de la zona Jin Ling, lo que llamamos hoy día Nan Jing. El nombre “Pán” viene de “pánlóng”, que se refiere a un



tipo de dragón con forma circular. Por otra parte también se refiere a un dragón antes de subir al cielo. En la arquitectura tradicional se suele encontrar este motivo como decoración en las columnas o vigas. Como sabemos, en China este animal ficticio es de buen agüero y simboliza la prosperidad y el poder. Como nombre, es una palabra muy solicitada tanto en los tiempos antiguos como en la actualidad. Xuē Pán siendo el primogénito y el único descendiente varón de la familia Xue, representaba el objetivo de todas las esperanzas de sus padres. Por eso le pusieron el nombre de “Pán”, deseando que se convirtiera en un dragón humano. Sin embargo, en la realidad es justo lo contrario. Xuē Pán es la imagen de un típico mujeriego. No le gusta el colegio, pasa el día divirtiéndose en busca de peleas o incluso comete homicidio para raptar a chicas guapas. Evidentemente, en este caso la intención del autor fue poner un nombre que sirviera de contraste con la realidad. Se trata de una persona que dispone de todas las condiciones para ser un dragón, pero que se ha convertido en un “mal bicho” para toda la sociedad.

- ✧ Wáng Xīfèng / 王熙凤: la cuñada de Jia Baoyu, mujer de su primo. Es la persona que se encarga de la administración de toda la casa de los Jia. Es joven y muy guapa. Tiene una apariencia física envidiable. Es la administradora de una familia de centenares de miembros, a pesar de su juventud, y dispone de un poderío asombroso. Su nombre “Xīfèng”, deriva de “xī / 熙”, carácter variante de “xǐ / 禧”, que significa “de buen agüero, fausto” y “fèng”, “fénix”. Por lo tanto, por una parte, el nombre es de buen agüero, la imagen de “fénix” le ha dotado del poderío y de la solemnidad de una reina. (En la cultura china, el ave fénix aparece como la reina de las aves, la pareja del dragón.) Por otra parte, el animal ficticio también es el símbolo de la belleza y la pureza, lo cual contrasta con el carácter del personaje, una mujer siniestra y despiadada. Así que visto en sus dos caras opuestas, el nombre define al personaje desde ambos ángulos y deja una imagen intachable en el escenario.
- ✧ Yuānyang / 鸳鸯: nombre de la criada número uno de la señora Jia. Yuānyang, en español “pato mandarín”, gracias a su hábito de vivir siempre en pareja, es desde la remota antigüedad en China el símbolo de los matrimonios felices. La criada Yuānyang, tiene una posición especial en la familia. Por una parte es la criada más cercana, casi se puede decir “imprescindible” para la señora Jia, el poder supremo de la familia y todos la tratan de forma distinta al resto de las sirvientas. Por otra, no deja de ser una criada, su posición social le destina a una

vida sin libertad y al fin y al cabo no podrá escapar de la manipulación de los “amos”. El autor de la novela nos demuestra cómo esa que era en el fondo un “pato mandarín” no puede lograr la felicidad matrimonial bajo las condiciones sociales de la época, sino más bien al contrario, ya que está a punto de quitarse la vida para evitar caer en las manos de un viejo verde, el hijo de la señora Jia. En la novela también aparece una espada de Yuānyang, como señal de amor entre dos jóvenes Liu Xianglian y You Sanjie, que al final es utilizada por la joven para quitarse la vida. Evidentemente la imagen de Yuānyang en *Hong Lou Meng* rompe el tópico y es empleada para denunciar las malas condiciones ambientales en que se encuentran los enamorados.

- ✧ Yàn / 雁: en español “ganso silvestre”, un tipo de ave migratoria que vuela al sur de China en otoño volviendo al norte durante la primavera. En chino hay un dicho “wén yàn ěr sī xiāng / 闻雁而思乡”, que quiere decir, que cuando uno oiga al ganso se acordará de su pueblo. Gracias a estas imágenes literarias, el ganso silvestre en la cultura china se asocia a la idea de nostalgia. En la novela, la protagonista principal, Lin Daiyu, tiene una criada llamada Xuě Yàn (“Xuě”, nieve; “yàn”: ganso silvestre). Resulta que Lin Daiyu se quedó huérfana cuando tenía apenas seis años. Por eso fue a la casa de su abuela materna (Jia Mu), poniendo este nombre a la criada que trajo de su propia casa quizá para expresar la nostalgia y la soledad que sentía. La palabra “xuě (nieve)” añade una sensación aún más fría y triste a este sentimiento.
  
- ✧ Juān / 鹃: de la palabra “dùjuān / 杜鹃”, un tipo de pájaro al que en español se le conoce como “cuco”. En las obras literarias chinas, la imagen del dùjuān está estrechamente relacionada con la tristeza. Según la descripción tradicional, cuando los cucos pían suena como un llanto y cuando pían mucho, “les sale la sangre por la boca”, una confusión debida al color rojo que tiene el pico de este pájaro. La protagonista Lin Daiyu tiene otra criada que se llama Zǐ Juān (“zǐ”: violeta; “juān”: cuco). Quizás se trate de otra advertencia del autor sobre la trágica vida de la joven protagonista.
  
- ✧ Yīngwǔ / 鹦鹉: en español “loro”. Al principio fue criada de la abuela Jia. El nombre indica que es una persona muy elocuente que sabe entretener a la gente. Quizá por esta razón se la regaló a su nieta Lin Daiyu para entretenerla y evitar que se sintiera sola.
  
- ✧ Hè / 鹤: en español “grulla”. En China la grulla es el símbolo de la

longevidad. En las leyendas, se cree que es la compañía de los seres celestiales. Por lo tanto, se trata de un ser que está fuera de las trabas humanas. El protagonista Jia Baoyu tiene un criado llamado Bàn Hè (“bàn”: acompañar; “hè”: grulla), lo que insinúa que el protagonista es una persona fuera de lo normal. Y al mismo tiempo tal vez se trata también de un presagio de que éste al final se convertirá en monje taoísta y vivirá fuera del mundo de los mortales.

### 3.3.2. Plantas y flores en los nombres de los personajes

Por otra parte, en la novela también hay una cantidad considerable de nombres que provienen de plantas y flores. Su cantidad es superior a la de los animales, lo cual se debe a varias razones:

- a. *Fanzì*. Hemos mencionado al principio de este apartado que en los nombres de la generación del protagonista Jia Baoyu se comparte el radical “王 (jade)” y en la generación siguiente se comparte “艹”, que es el radical que llevan las plantas e hierbas. Es decir, toda esa generación se nombra con plantas o hierbas o palabras que tienen que ver con ellas. Si reunimos todos los parientes del clan de dicha generación tendremos más de diez personas. Vamos a enumerarlas a continuación:

Jiǎ Róng / 贾蓉 (“róng”: de la palabra “fúróng” que significa “loto”).

Jiǎ Yún / 贾芸 (“yún”: de “yúnxiāng”, ruda).

Jiǎ Qín / 贾芹 (“qín”: de “qíncài”, significa “apio”).

Jiǎ Qiáng / 贾蔷 (“qiáng”: de “qiángwēi”, rosa trepadora).

Jiǎ Lán / 贾兰 (“lán”: orquídea).

Jiǎ Jūn / 贾菌 (“jūn”: hongo).

Jiǎ Chāng / 贾菖 (“chāng”, de “chānglán”, gladiolo).

Jiǎ Líng / 贾菱 (“líng”: castaña de agua).

Jiǎ Zhēn / 贾蓁 (“zhēn”: de la palabra “zhēnzhēn”, significa “exuberante”).

Jiǎ Píng / 贾萍 (“píng”: lenteja de agua).

Jiǎ Zǎo / 贾藻 (“zǎo”: algas).

Jiǎ Héng / 贾蘅 (“héng”: de “duheng”, ásaro o asarum forbesii, jenjibre silvestre).

Jiǎ Zhī / 贾芝 (“zhī”: de “zhīlán”, de iris y orquídea)

Jiǎ Xíng / 贾荇 (“xíng”: un tipo de planta que se enraiza en el barro del fondo del agua, y las hojas que flotan en la superficie son redondeadas)

Jiǎ Zhǐ / 贾芷 (“zhǐ”: de “báizhǐ”, raíz de angélica)

- b. El nombre de las chicas que trabajaban en las óperas y el baile. La familia Jia compró en Suzhou (una ciudad sur de China) a doce niñas que se dedicarán a aprender ópera y baile para la diversión de la familia. Todas ellas se denominan con términos de plantas o flores. Por Ej.:

Ruǐguān / 蕊官: “ruǐ”: estambre o pistilo; “guān”: un término de moda empleado para los músicos durante las dinastías Ming y Qing.

Ōuguān / 藕官: “ōu”: raíz de loto.

Kuǐguān / 葵官: “kuǐ”: ciertas plantas herbáceas con flores grandes como el girasol, el mirabel, etc.

Dòuguān / 豆官: “dòu”: legumbre.

Àiguān / 艾官: “ài”: artemisa china.

Qíeguān / 茄官: “qié”: berenjena.

Dìguān / 葯官: “dì”: semilla de loto.

- c. A parte de los casos que mencionamos arriba, se encuentran muchos personajes tanto femeninos como masculinos que llevan nombres de árboles, plantas, hierbas, o palabras que tengan que ver con ellos. Por Ej.:

Yīng Lián / 英莲: “yīng”: flor; “lián”: loto. “Yīng Lián”: flor de loto.

Jiāo Xìng / 娇杏: “jiāo”: bonito; “xìng”: albaricoquero. “Jiāo Xìng”: albaricoquero bonito.

Qiū Tóng / 秋桐: “qiū”: otoño; “tóng”: paulonia. “Qiū Tóng”: paulonia otoñal.

Jīn Guì / 金桂: “jīn”: dorado, oro; “guì”: laurel. “Jīn Guì”: laurel dorado, laurel de oro.

Sǎo Huā / 扫花: “sǎo”: barrer; “huā”: flor. “Sǎo Huā”: barrer flores caídas.

Xiù Jú / 绣橘: “xiù”: bordar; “jú”: mandarina. “Xiù Jú”: mandarina bordada.

Fù Qiūfāng / 付秋芳: “Fù”: apellido; “qiū”: otoño; “fāng”: aroma, fragancia. “Qiūfang”: fragancia otoñal.

Gran parte de los nombres de este grupo representan plantas que crecen en el agua o cerca del agua como los casos anteriormente mencionados. Como en estos ejemplos:

líng / 菱: castaña de agua.

píng / 萍 lenteja de agua.

zǎo / 藻 algas.

ōu / 藕 raíz de loto.

dì / 葯 semilla de loto.

lián / 莲 loto.

Todas estas plantas tienen en común el ser frágiles y perecederas. El autor aprovechó estas características para insinuar lo poco duradera que ha sido la prosperidad de la familia Jia y el trágico destino que les espera a los personajes. Igual que el agua, los buenos tiempos son también transitorios.

Por otra parte, hay muchos nombres de plantas aromáticas. Citemos algunas:

lán / 兰 orquídea.  
 qiáng / 蔷 rosa trepadora.  
 chāng / 菖 gladiolo.  
 líng / 菱 castaña de agua.  
 héng / 蘅 ásaro o jeníjbre silvestre.  
 zhī / 芝 iris y orquídea.  
 ài / 艾 artemisa china.  
 yùn / 芸 ruda.  
 guì / 桂 laurel.

Además, en este grupo de nombres el porcentaje de las plantas herbáceas es mucho mayor que el de los árboles, lo que ha sido demostrado por los ejemplos anteriores.

### 3.4. LOS NOMBRES MASCULINOS Y FEMENINOS DE LA NOVELA

Como en la mayoría de los países occidentales, en China en la formación de los nombres masculinos y femeninos se emplea diferente vocabulario. En el primer grupo destacan palabras que hacen alusión a la fuerza, el vigor, el poder y la majestuosidad. Mientras que en el segundo las palabras hacen referencia a la ternura, la tranquilidad, la belleza refinada y la elegancia, entre otras. En la novela estas normas han sido respetadas estrictamente salvo en algunos casos aislados en los que se emplean nombres masculinos para las criadas. Sobre estos casos no hay una conclusión todavía, no se sabe si se deben al capricho de los amos que les han querido poner un nombre poco convencional o a la intención del autor de revelar sus tendencias sexuales.

#### 3.4.1. *Nombres masculinos*

En la sociedad feudal, se creía que los varones eran los únicos que podían heredar el linaje de la familia, por lo tanto el nacimiento de un varón heredero era de gran importancia para cualquier familia. En ellos se depositaba

la esperanza de que pudieran dar lustre a los antepasados. Teniendo en cuenta la época en la que sucede la historia, este tipo de nombres son bastante frecuentes en la novela. Se encuentran personajes que se llaman “Yào Zōng / 耀宗 (“yào”, honrar; “zōng”, antepasado.)”, “Jì Zǔ / 继祖 (“jì”, continuar, seguir; “zǔ”, antepasado. Continuar el linaje de los antepasados.)”, “Jìng Xiān / 敬先 (“jìng”, respetar; “xiān”, antepasado.)”, “Guǎng Sì / 广嗣 (“guǎng”, amplio; “sì”, descendiente. Tener muchos descendientes.)”. Quizá el ejemplo más conocido de la novela sea el del personaje “Sūn Shào zǔ / 孙绍祖 (“Sūn”, apellido; “shào”, seguir; “zǔ”, antepasado. Seguir a los antepasados; prolongar el linaje)”. Los antepasados de Sun fueron militares. Como admiraba la influencia y el poder que tenía la familia Jia, se hicieron discípulos de Jia para aprovecharse de ello. Cuando Jia Yingchun, la hermana de Jia Baoyu, se casó con él, los Jia se encontraban en decadencia y habían perdido la potencia y el poder de que gozaron las generaciones anteriores. Sun Shaozu no sólo olvidó los favores que había recibido su familia de ellos, sino que maltrató a su mujer hasta su muerte. Si analizamos un poco el nombre, no es difícil descubrir lo que está escondido detrás del mismo. Éste no sólo ha seguido el estilo de sus antepasados, sino que los ha superado siendo más desagradecido y más cruel que aquellos. Así que se trata de un nombre aparentemente típico y bonito pero que en el fondo es más bien peyorativo.

En la sociedad feudal china, el sexo masculino era dominante. Los hombres tenían el mando dentro de la casa y también eran los únicos privilegiados que tenían acceso a los cargos públicos. Así que era frecuente que se expresara en sus nombres el deseo de servir al país y la ambición de ser imprescindibles para la nación. En *Hong Lou Meng* podemos encontrar ejemplos semejantes como el caso de los hermanos Zhào. En concreto: Zhào Guó jī / 赵国基 (“Guó”: país, nación; “jī”, base. “Guó jī”, la base del país.); “Zhào Guó liáng / 赵国梁 (“Guó”, país; “liáng”, viga.); Zhào Guó dòng / 赵国栋 (“Dòng”, de “dòng liáng”, pilar del estado.). También los hermanos Shǐ: Shǐ Dǐng / 史鼎 (“Dǐng”, en el origen un tipo de vasija que se utilizaba para cocinar. Más tarde, se convirtió en el símbolo del poder, la corona o de un reino) y Shǐ Nài / 史鼐 (“Nài”, dǐng grande).

Otros esperaban tener prosperidad en la carrera política o en los negocios. Hay personajes que se llaman “Lái Wàng / 来旺 (“wàng”: prosperidad)”, “Lái Shēng / 来升 (“shēng”: subir, prosperar.)”, “Qī Jiàn huī / 戚建辉 (“jiàn”, construir, fundar; “huī”, prosperidad.)”, “Qín Yè / 秦业 (“yè”: causa, empresa)”, “Wáng Chéng / 王成 (“chéng”, lograr éxito)”, etc. Otros nombres expresan el deseo de fortuna y riqueza, como “Lǐ Guì / 李贵 (“guì”: nobleza, riqueza)”, “Shí Guāng zhū / 石光珠 (“guāng”: luz; “zhū”, perla.)”, “Jiǎ Zhēn / 贾珍 (“zhēn”: joya)”, “Yú Lù / 俞禄 (“lù”: salario de los funcionarios de la China feudal)”, “Jiǎ Bǎo yù / 贾宝玉 (“bǎo”: tesoro; “yù”, jade.)”, etc. También hay nombres masculinos en que se destacan la fuerza, la valentía, la

grandeza y la inmensidad. Por ejemplo: Lín Rúhǎi / 林海 (“hǎi”: mar), Féng Yuān / 冯渊 (“yuān”: agua profunda, abismo), Mǎ Kuí / 马魁 (“kuí”, robusto, vigoroso), Xiè Jīng / 谢鲸 (“jīng”: ballena), Bāo Yǒng / 包勇 (“yǒng”: valentía), etc. Por otra parte, también encontramos nombres que llevan términos que expresan conceptos de virtud propios del confucianismo, como Zhōng, Xiào, Rén, Xìn, tales como “Xià Shǒuzhōng / 夏守忠”, “Lín Zhīxiào / 林之孝”, “Wū Jìnxiào / 乌进孝”, “Shàn Pīnrén / 单聘仁”, “Wáng Rén / 王仁”, “Bǔ Shìrén / 卜世仁”, “Yú Xìn / 余信”, “Wáng Xìn / 王信”, etc.

En general los nombres de los descendientes de la familia Jiǎ de la cuarta y la quinta generación tienden a ser neutros. Es decir, muchos de ellos pueden ser nombres masculinos y también femeninos. Los de la cuarta generación llevan el radical de jade “王”, símbolo de nobleza y fortuna. Y los de la quinta generación llevan el radical “艹”, radical que suele hacer referencia a nombres de plantas, flores o a palabras relacionadas con ellas. Los herederos que habían nacido bajo las mejores condiciones económicas no habían aprendido más que a malgastar la fortuna que les habían dejado los antecesores, aprovechándose del poderío de la familia y abusando de las personas corrientes y desamparadas. Los “mejores” son como el “jade”, bonitos en apariencia pero poco prácticos, mientras que los peores son tan frágiles e inútiles como las malas hierbas. A través de estos nombres, no es difícil descubrir la intención del autor de revelar la inevitable decadencia de la familia.

### 3.4.2. Nombres femeninos

El éxito que logró Cao en la denominación de los personajes femeninos ha sido reconocido comúnmente por los estudiosos de China. Por una parte, estos nombres reflejan la realidad y las características de la denominación femenina de la época, especialmente de las mujeres de la sociedad alta y de sus criadas. Por otra parte, cada nombre es una perfecta combinación fonética, estructural y semántica.

En los nombres femeninos se encuentran ejemplos como “Fèngjiě / 凤姐”, “Qiǎojiě / 巧姐”, “Yóu Èrjiě / 尤二姐” y “Yóu Sānjiě / 尤三姐”. La palabra “jiě” tiene el significado de “hermana mayor” pero en este caso más bien se trata de un indicador de sexo femenino en el nombre. Otras palabras como “niáng / 娘” o “niūr / 妞儿” tienen la misma función. La existencia de estas palabras en la denominación femenina fue una muestra de la posición social baja en que se encontraban ellas en aquella época ya que la función principal de estos términos era la de ocupar el lugar del nombre. En español también hay tratamientos parecidos como “la hija de la familia X”, “la niña de los X”, etc. Los términos se solían poner detrás del apellido y en medio se añadía un número para indicar el orden fraternal. También había casos en que

se empleaban estas palabras junto con el nombre como muestra de afecto y cariño. Por ejemplo:

Dù Shíniáng: “shí”, diez. La décima chica de la familia Dù.

Yóu Èrjiě: “èr”, dos. La segunda hija de los Yóu.

Yóu Sānjiě: “sān”, tres. La tercera hija de los Yóu.

También encontramos nombres en que se destacan la belleza física, el aire, la gracia y la elegancia femeninos, tales como Miào Yù / 妙玉 (“miào”: bonito, excelente), Jiāo Xìng / 娇杏 (“jiāo”: bonito y gracioso), Yān Hóng / 嫣红 (“yān”: belleza del aspecto). Otros como Liánhuā / 莲花 (flor de loto), Jīn Guì / 金桂 (laurel dorado), Yīng Ēr / 莺儿 (oriol chino), Chūn Yàn / 春燕 (golondrina de primavera) provenían de nombres de flores, plantas, pájaros o aves de tamaño pequeño. Al mismo tiempo, como hemos mencionado anteriormente, los objetos de adorno personal también solían formar parte de los nombres femeninos. En la novela hay muchos ejemplos al respecto: Bǎo Chāi / 宝钗 (“chāi”: orquilla), Ruì Zhū / 瑞珠 (“zhū”: perla), Hǔpò / 琥珀 (ámbar), Fěicùi / 翡翠 (jadeíta), etc. Los fenómenos naturales que en la cultura china se asocian con la ternura, la suavidad, la feminidad y la belleza con frecuencia formaban parte de los nombres femeninos. En *Hong Lou Meng*, estas palabras fueron empleadas tanto en los nombres de las señoritas de la familia como en el de las criadas como “chūn (primavera)” de los nombres “Yuán Chūn”, “Yíng Chūn”, “Tàn Chūn” y “Xī Chūn”; “wén (nube con dibujos)” de “Qíng Wén”; “yuè (luna)” de “Shè Yuè”; “yún (nube)” de “Xiāng Yún”, etc. Teniendo en cuenta la época en que ocurrió la historia, era imprescindible la presencia de las virtudes femeninas promovidas por el confucianismo, como el caso de “Lǐ Wán (con la palabra “wán” se insinúa sencillez, modestia y lealtad)” y “Jiǎ Mǐn (“mǐn” fue citado de la frase “mǐn yú xíng, nè yú yán / 敏于行, 讷于言”, es decir, “ágil al actuar y lerdo al hablar”, lo que se consideraba virtud de la mujer”).

### 3.5. RETÓRICA: LA HOMOFONÍA EN LA DENOMINACIÓN DE LOS PERSONAJES

En China a la hora de buscar un nombre, como regla general, se suele evitar la homofonía negativa, es decir, evitar que el nombre se asocie con palabras cuyo significado sea despreciativo o desagradable. Sin embargo en la novela *El Sueño en el Pabellón Rojo* sucede justo lo contrario. El autor la emplea como una de las técnicas principales para la creación de los nombres revelando el carácter, la personalidad o el destino de los personajes, lo cual por una parte aumenta el interés de la lectura, haciendo que la novela sea mucho más divertida y por otra parte, también convierte la historia en un laberinto que



transmite informaciones de forma indirecta. Así que obliga a los lectores a leer entrelineas.

*Hong Lou Meng* cuenta la historia de una familia burócrata feudal abarcando desde su época de esplendor hasta el final de su decadencia. Para evitar revelar muchos detalles importantes como el tiempo y el país donde ocurre la historia, el autor opta por empezar la novela al modo de una antigua leyenda china. Se dice que al inicio del mundo, había un gran agujero en el cielo. En la tierra vivía una diosa gigante llamada Nǚ Wā. Esta utilizó rocas gigantes para tapar el agujero. De las treinta y seis mil quinientas una rocas que había utilizó sólo treinta y seis mil quinientas. La única que sobró con el paso del tiempo logró tener alma. Un día dos monjes pasaron por el lugar. La roca sabiendo que eran seres celestiales les rogó que la llevaran con ellos al mundo humano, petición que fue aceptada. Y de allí viene la historia. Los primeros dos personajes que aparecieron se llamaban “Zhēn Shìyǐn / 甄士隐” y “Jiǎ Yǔcūn / 贾雨村”. En el primer caso quitando el apellido “Zhēn”, “shì” significaba “hombre instruido”, y “yǐn”, “refugiarse, esconderse”. Sin embargo por la homofonía “Zhēn Shìyǐn” se puede interpretar con otras palabras como “zhēn shì yǐn / 真事隐”, lo que quiere decir “esconder la verdad”. Éste era su segundo nombre, el 字. Su nombre oficial era “Zhēn Fèi / 甄费” que corresponde a la palabra “zhēn fèi / 真废 (la verdad eliminada)”, lo que indica una vez más que no se trata de una historia verdadera. Por la misma razón el segundo nombre “Jiǎ Yǔcún (yǔ, lluvia; cún, pueblo)” también se puede entender como “jiǎ yǔ cún / 假语存”, que quiere decir “palabras falsas (historia ficticia)”. Su nombre “Jiǎ Huà / 贾化” se asocia con “jiǎhuà / 假话 (mentira)”.

Gracias a la homofonía, los nombres indican la suerte de los personajes y las relaciones entre ellos. En el párrafo anterior, mencionamos los nombres de las cuatro hermanas del protagonista “Yuánchūn / 元春”, “Yíngchūn / 迎春”, “Tànchūn / 探春” y “Xīchūn / 惜春”. Si quitamos el carácter compartido “chūn”, tendremos una frase “Yuán Yíng Tàn Xī / 元迎探惜”, que coincide en pronunciación con la frase “yuányíngtàn xī / 原应叹息”, que quiere decir “es lamentable”. ¿Qué es “lamentable”? La suerte y la vida de las señoritas son lamentables. La mayor, siendo la concubina favorita del emperador, murió joven llevándose con ella el respaldo de la familia. La segunda, “vendida” por su propio padre a un acreedor, murió recién casada en las manos de un marido maltratador. La tercera, la más independiente, se casó con un príncipe de una etnia minoritaria que fue enviado a tierras remotas contra su voluntad. Y la pequeña, se hizo monja. La homofonía es la característica primordial de la denominación en *Hong Lou Meng*. Haremos un análisis detallado más adelante.

Hemos mencionado antes que en la novela hay centenares de personajes. Naturalmente el autor no pudo describir con la misma intensidad a todos ellos. Muchos personajes de segundo o tercer plano sólo aparecen un par de veces. Así que aprovechando la homofonía, Cao Xueqin revela la

personalidad a través de sus nombres. Probablemente éste sea el aspecto más característico y llamativo de la denominación de los personajes. Por ejemplo: (Chi Fei, 2007)

Nombre original	Significado del N. O.	Palabra homofónica	Significado de la P. H.
Zhān Guāng / 詹光	Zhān: apellido Guāng: luz.	Zhānguāng / 沾光	Beneficiarse, sacar provecho.
Shàn Pīnrén / 单聘仁	Shàn: apellido. Pīn: contratar. Rén: benevolencia.	Shàn piàn rén / 善骗人	Ser bueno/hábil en engañar.
Bǔ Gùxiū /卜固修	Bǔ: apellido. Gù: fortalecer, reforzar. Xiū, reparar, formarse.	Bù gù xiū / 不瑕疵	Sin vergüenza
Bǔ Shìrén /卜世仁	Bǔ: apellido. Shì: vida, mundo. Rén, benevolencia.	Bǔ shì rén / 不是人	No es ser humano, sin vergüenza.
Zhāng Rúguī /张如圭	Zhāng: apellido. Rú: como. Guī: tablilla alargada y puntiaguada de jade que tenía un soberano en las manos en un acto ceremonial	Zhāng rú guǐ /张如鬼	“Zhāng” como monstruo; el monstruo “Zhāng”.
Wáng Rén / 王仁	Wáng: apellido. Rén: benevolencia.	Wàng rén / 忘仁	Olvidar la benevolencia.
Fù Shì / 傅式	Fù: apellido. Shì: intentar, probar.	Fù shì / 附势	De la palabra “qū yán fù shì” que significa “adular a los poderosos”.
Jiǎ Lián / 贾连	Jiǎ: apellido. Lián: vasija de madera para el	Jiǎ lián / 假冷	Fingir en compadecer a alguien.

	mijo de los sacrificios.		
Shí Dāizi / 石呆子	Shí: apellido. Dāizi: tonto.	Shì dāizi / 是呆子	Es tonto.
Hú Jūnróng / 胡君荣	Hū: apellido. Jūn: término antiguo para hombres de posición social alta. Róng: orgullo, gloria.	Hú Jìyōng / 胡技庸	Hú: apellido. Jì: habilidad. Yōng: mediocre. Jì Yōng: (ser) mediocre en habilidades.
Yín Dié / 银蝶	Yín: plata. Dié: mariposa.	Yǐn dié / 引蝶	Yǐn: atraer. Dié: mariposa. Yǐn dié: en China la mariposa tiene el significado simbólico de “mujer frívola”. Por lo tanto “yǐn dié” insinúa atraer a mujeres frívolas.
Mù Shí / 穆苻	Mù: apellido. Shí: un tipo de plantas herbácea.	Mù shì / 慕势	Mù: admirar. Shì: poder, influencia. Mù shì: admirar el poder.
Qín Zhōng / 秦钟	Qín: apellido. Zhōng: campana, reloj.	Qíngzhōng / 情种	(Una persona) afectiva, sobre todo se refiere al amor entre un hombre y una mujer.
Jiāo Dà / 焦大	Jiāo: apellido. Dà: grande, primogénito.	Jiāo dà / 骄大	Se asocia con la palabra “jiāo’ào zì dà / 骄傲自大”, que significa “arrogante, creído”.
Yú Xìn / 余信	Yú: apellido. Xìn: credibilidad.	Yū xìng / 愚性	Estupidez.

Ní Èr / 倪二	Ní: apellido. Èr: número dos.	Ní éér / 泥儿	De “làn zuì rú ní / 烂醉如泥”, que significa “estar completamente borracho, estar hecho una cuba”.
Zhān Huì / 詹会	Zhān: apellido. Huì: saber.	Zhēn huài / 真坏	Malo de verdad.

Gracias a la homofonía, los nombres también pueden revelar la suerte y el destino de los personajes. En la novela la mujer de Jiǎ Yǔcūn se llama “Jiāo Xìng / 娇杏” que corresponde a la palabra “jiǎoxìng / 侥幸”, que significa “afortunado/a”. Y efectivamente Jiāo Xìng fué muy afortunada al ser la criada de una buena familia de pueblo y sólo por el hecho de que la mirase un par de veces y de encontrarse con Jiǎ Yǔcūn en el momento oportuno. Se convirtió primero en su concubina y más tarde en su mujer. Y éste tuvo cargos importantes dentro de la corte. Feng Yuan / 冯渊 en cambio, perdió la vida porque quería casarse con una mujer que era deseada por el déspota local Xue Pan. Así que su nombre “Féng Yuān” se interpreta como “féng yuān / 逢冤”, es decir, “sufrir injusticia”. La mujer en cuestión se llama “Yīng Lián / 英莲”, homófono de “yīng lián / 应怜 (merecer compasión, dar lástima)”. Nació en una buena familia y era muy querida por su padre. Pero fue robada y vendida cuando era pequeña. Podría haber tenido una vida cómoda y feliz pero en realidad tuvo tan mala suerte que primero se vio obligada a vivir como criada para después casarse con un tirano y pasar a ser su concubina. Para colmo después de la boda de este, tuvo que sufrir el abuso y el maltrato de su mujer. Se trata pues de una chica que da pena por su mala suerte y por las injusticias que sufre. El hermano de Wáng Xīfèng / 王熙凤 sólo es mencionado una vez en toda la novela. Con el nombre que tiene ya se sabe perfectamente cómo es. Se llama “Wáng Rén / 王仁 (“Wáng”: apellido; “rén”, benevolencia)” y la gente le llama “wàng rén / 忘仁 (“Wàng”: olvidar; “rén”, benevolencia)”.

Los nombres están relacionados con los acontecimientos que tienen que ver con el personaje o con su profesión. En la novela el administrador del almacén de la familia Jiǎ se llama “Dài Liáng / 戴良” que tiene la pronunciación parecida a “dàiliàng / 大量 (gran cantidad)”. Es decir, se encarga de cuidar una gran cantidad de artículos, lo que refleja la vida lujosa que llevaban los Jia. Lo mismo pasa con “Wú Xīndēng / 吴新登” que es el encargado del depósito de dinero, en chino “yín kù”. El nombre se asocia con “Wú xīng dēng / 无星戥”. “Dēng” es un tipo de balanza romana pequeña que se utilizaba antiguamente en China para pesar medicinas tradicionales o plata u oro (el dinero que circulaba en aquel momento). “Wú xīng” significa “sin estrellas”. Es decir, se trata de una balanza sin graduación. Si el encargado del depósito es “una

balanza sin graduación”, se puede imaginar el desorden y desperdicio que tenía la familia en los mejores momentos de su economía. En el caso de algunos personajes sólo con el nombre ya se pueden imaginar los acontecimientos con los que está relacionado. Por ejemplo, el criado que perdió a Yīng Lián, la que mencionamos anteriormente, en la feria de faroles se llama “Huò Qǐ / 霍启”, homófono de la palabra “huò qǐ / 祸起 (suceder una tragedia o un desastre)”. El mismo nombre daba indicios de lo que le iba a pasar. Un jefe de los eunucos de palacio se llama “Dài Quán / 戴权”, es decir, “dà quán / 大权” que indica claramente que se trata de una persona con gran poder e influencia.

Por otra parte, a veces es necesario juntar nombres de personajes que tienen relaciones estrechas tales como hermanas, madre e hijo, dueña y criada para descifrar la información que se esconde en ellos. Como el caso de las hermanas Jia, anteriormente mencionado. Cuando juntamos sus cuatro nombres la palabra resultante nos indica un destino, que es “Yuán Yíng Tàn Xī (es lamentable)”. La cuñada de Jia Baoyu, se llama “Lǐ Wán / 李纨”. Su hijo, Jiǎ Lán / 贾兰 “Wán / 纨” se asocia con “wán / 完 (de wánměi que significa perfección)” y “Lán / 兰”, con “nán / 难 (difícil)”. Por lo tanto, la información es “wán (rén) nán”, que quiere decir, es difícil (ser) una persona perfecta. De hecho, la imagen de Lǐ Wán es la de una mujer ejemplar de la sociedad feudal. Cuando era muy joven su marido murió. Ella intentaba ser una buena madre llevando una vida ejemplar cumpliendo todas las normas dictadas por el confucionismo. Sin duda alguna, la vida de una viuda no es fácil y la de una mujer ejemplar de aquel tiempo era más difícil aún. Por eso “es difícil ser una persona perfecta”.

Los nombres arriba citados de los personajes de *El Sueño en el Pabellón Rojo* demuestran que el autor a la hora de buscar los nombres tiene en cuenta todos los aspectos lingüísticos y socioculturales para que éstos no solamente encajen con la identidad de cada personaje sino para que al mismo tiempo también sirvan, de manera discreta, para revelar el desarrollo de argumentos o el destino del personaje correspondiente. Sin duda alguna, el autor Cao logra un gran éxito en dicho aspecto. La denominación de los personajes de esta novela ha sido el objetivo de estudio de muchos investigadores y lingüistas chinos durante décadas. Su influencia sobre la literatura china ha sido inestimable.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1998): *Diccionario de lexicografía* [Ciyuan / 《辞源》]. Beijing, Shangwu yinshuguan.

AA.VV. (2004): *El gran diccionario de caracteres chinos* [Hanyu da zidian / 《汉语大字典》]. Wuhan, Hubei cishu chubanshe.

MEZCUA LÓPEZ, ANTONIO J. (2007): *El concepto de paisaje en China*. Granada, Universidad de Granada.

CAO, XUEQIN Y GAO, E. (2006): *El Sueño en el Pabellón Rojo* [Hong Lou Meng / 《红楼梦》]. Changchun, Changchun chubanshe.

CHI, FEI (2007): *Estudio sobre el apellido y el nombre de los personajes de EL SUEÑO EN EL PABELLÓN ROJO* [Hong Lou Meng renwu xingming tan / 《红楼梦人物姓名谈》]. Beijing, Xinhua chubanshe.

CHEN, GUANGLEI, HU, QIGUANG Y LI XINGLAI (2002): *Diccionario de las frases conocidas de la China antigua* [Zhongguo gudai mingju cidian / 《中国古代名句辞典》]. Shanghai, Shanghai cishu chubanshe.

CHEN, NAIQIAN (1936): *Lista de nombres de estudio y seudónimos* [Shiming biebao suoyin / 《室名别号索引》]. Beijing, Zhonghuashuju.

hun: Changchun chubanshe, 2006.

DONG, BAOJUN (2009): *El arte de denominación* [Qiming de yishu / 《起名的艺术》]. Jinan, Shandong meishu chubanshe.

HOU, MINGHUA (2006): “Intento de análisis del significado simbólico de las palabras de color en las culturas china y occidental [Shi lun zhongxi wenhua zhong yanse ciyu de xiangzheng yiyi / 《试论中西文化中颜色词语的象征意义》]”. :Keji zixun daobao. No.1.

LUO, XIAOFAN (2002): *Los Xing y Shi de los chinos* [Zhongguo Xing Shi / 《中国姓氏》]. Hefei, Anhui jiaoyu chubanshe.

## CAPÍTULO 35. CONTRASTES FUNCIONALES ENTRE LAS LENGUAS JAPONESA Y ESPAÑOLA

*María Amparo Montaner Montava*  
Universitat de València - Estudi General

### RESUMEN

En estas páginas voy a contrastar desde la Lingüística algunas semejanzas y diferencias entre el japonés y el español basándome en parámetros universales a los que responden todas las lenguas. Para la selección de aspectos se ha seguido una perspectiva funcional y se tienen en cuenta cuestiones formales pero siempre desde su realización funcional. Este estudio debe arrojar luz sobre el grado de distancia existente entre ambas lenguas con respecto a los aspectos trabajados.

### 0. PRESENTACIÓN

En este trabajo me planteo realizar un análisis contrastivo entre aspectos funcionales de las lenguas japonesa y española. Voy a adoptar el enfoque funcional y los planteamientos propuestos por Moreno Cabrera (1987)<sup>1</sup>, quien contempla la existencia de unos parámetros generales de funcionamiento de las lenguas, pues postula que bajo su diversidad, todas las lenguas responden a unas necesidades y estrategias habituales, cubiertas por cinco parámetros: Determinación, deixis, adscripción, participación y pertinencia.

Mi intención es comprobar a partir de la propuesta citada cómo funcionan estos parámetros en español y japonés, a fin de sacar unas conclusiones sobre el grado de distancia existente entre estas dos lenguas con respecto a los aspectos trabajados.

### 1. DETERMINACIÓN

La determinación es una función lingüística que consiste en la concreción de las referencias de las palabras que se usan para denotar entidades, de acuerdo con Moreno Cabrera (op cit.: 15.). Esta función integra las subfunciones de univocidad, deixis, cualificación y cuantificación.

#### 1.1. UNIVOCIDAD

---

<sup>1</sup> En líneas generales seguiré la línea expositiva de Moreno Cabrera, con matizaciones de otros autores y propias en algunos puntos y aplicada a las lenguas contrastadas.

La univocidad se expresa en español mediante la oposición determinado (*el*) /indeterminado (*un*). Sólo *el* presupone la referencia a un elemento determinado por el contexto. Sin embargo, y de acuerdo con Krámský (1972), esta oposición no se expresa igual en todas las lenguas. Tipológicamente existen lenguas que expresan ambos elementos como palabras independientes, otras que los expresan como morfemas y otras como un morfema y un lexema. Algunas no expresan la univocidad mediante artículos, sino mediante otros procedimientos, como la flexión nominal, adjetival y verbal.

En este aspecto el japonés difiere grandemente del español, pues mientras que esta lengua posee artículo determinado e indeterminado, el japonés emplea otros mecanismos para determinar contextualmente un elemento y se apoya fuertemente en su alta dependencia del contexto.

## 1.2. DEIXIS

Otra subfunción determinativa es la deixis. Una referencia puede determinarse indicando el lugar que ocupa la entidad respecto del acto de comunicación. Hay lenguas que distinguen tres grados de alejamiento, como el español o el latín y lenguas que distinguen dos, como el inglés o el alemán. En este aspecto el japonés coincide con el español, pues indica tres grados de alejamiento.

Ejemplos:

Español: Este, ese, aquel    Esto, eso, aquello.

Japonés: Kono, sono, ano.    Kore, sore, are

La deixis determinativa posesiva se puede realizar con adjetivos (o pronombres) posesivos como en español (*mi, tu, su, etc.*) o con morfemas personales nominales. El japonés difiere del español pues emplea habitualmente una perífrasis de pronombre personal más partícula de genitivo.

Ejemplos:

Mi libro

Watashi no hon (Literalmente: Yo + de + libro)



### 1.3. CUALIFICACIÓN

La cualificación es otra función determinativa que consiste en determinar la referencia de un nombre añadiendo alguna nota de alguna cualidad poseída por la entidad en cuestión. Esto puede realizarse mediante uno o más adjetivos (cualificación nominal) o mediante una proposición relativa (cualificación proposicional).

#### 1.3.1. La cualificación nominal

En el primer caso existen tres tipos de lenguas en cuanto al orden superficial adjetivo-nombre, el que sólo admite la posición pronominal (chino, inglés, alemán), el que sólo admite la posición postnominal (árabe) y el que admite ambos (español).

En realidad, para el español, aunque admite ambas posiciones, el orden más natural es el postnominal o [determinado+determinante]. En ese sentido difiere del japonés que prefiere el orden pronominal o [determinante+determinado].

Ejemplos:

persona guapa  
kireina hito

Otra cuestión interesante relacionada con la anterior es la de los grados de la cualidad. En las lenguas se dan los tres grados de comparación positivo, comparativo y superlativo. Autores como Stassen (1985) han trabajado en la tipología de las construcciones comparativas y han establecido los siguientes casos:

- Comparativas de alejamiento. El segundo término de la comparación está en un sintagma locativo que indica alejamiento.
- Comparativas de acercamiento. El segundo término de la comparación está en un sintagma locativo que indica acercamiento.
- Comparativas de contacto. El segundo término de la comparación está en un sintagma locativo que indica contacto.
- Comparativas de exceso. El segundo término de la comparación es el objeto directo de un verbo transitivo especial que significa “exceder”, “sobrepasar”.
- Comparativas de partículas. El segundo término de la comparación es introducido por una partícula especial.

Pues bien, el español pertenece al último grupo, pues forma comparativas con partículas, al igual que el latín, inglés, francés, ruso, etc. Sin embargo el japonés pertenece al primero, al de las comparativas de alejamiento.

Ejemplos:

Mikan wa ringo yori oishii desu.

Las mandarinas están más buenas que las manzanas.

### 1.3.2. *La cualificación proposicional*

La cualificación proposicional se realiza en las lenguas europeas mediante la preposición adjetiva o de relativo, pero esta no es la única forma. De acuerdo con Lehmann y Moreno Cabrera existen diez tipos de cualificación proposicional. Primeramente se establece una división según el criterio de si existe subordinación sintáctica (incrustadas) o no (adheridas). Después se emplea el criterio de la posición de la relativa respecto del antecedente o principal. Así, la incrustación puede ser pronominal o postnominal. La incrustación pronominal puede ser participial, con marca de subordinación o sin ella. La incrustación postnominal puede ser sin marca de subordinación, sin elemento introductorio, con elemento introductorio o con pronombre relativo. La adhesión puede tomar tres formas: anteposición, posposición o ambas. En la siguiente tabla se presenta de forma esquemática lo dicho:

#### A Incrustación

Incrustación pronominal:

- Participial
- Con marca de subordinación
- Sin marca de subordinación.

Incrustación postnominal

- Sin marca de subordinación
- Sin elemento introductorio
- Con elemento introductorio
- Con pronombre relativo

#### B Adhesión

- Anteposición
- Posposición
- Ambas

Como hemos dicho en español y otras lenguas europeas se emplea un pronombre introductorio. En este aspecto, el japonés difiere del español, pues no emplea marca de subordinación. Otra diferencia importante se refiere al hecho de que la proposición en español se pospone y en japonés se antepone, pues se mantiene el orden de palabras habitual en ambas lenguas.

Ejemplos:

Kobe he itta hito. Literalmente: [Kobe + a + fue + persona]

La persona que fue a Kobe

#### 1.4. CUANTIFICACIÓN

La especificación de la cantidad constituye una forma de determinar lo denotado por el nombre. La cuantificación más débil posible consiste en especificar que existe más de una entidad. Esto puede hacerse con el número como determinante en español (*coge libros*), pero no en japonés, que no es sensible a esta diferencia morfológica y se apoya más en el contexto.

Los cuantificadores determinan cuantitativamente al nombre. En español la determinación con cuantificador supone la determinación morfológica del número, que no es necesaria en otras lenguas. En esto el español difiere del japonés. En los ejemplos siguientes se ve cómo el sustantivo *lápiz* refleja morfológicamente el cambio de singular a plural, mientras que su correspondiente japonés *enpitsu* permanece invariable.

Ejemplos:

1 a Enpitsu o ippon kaimashita

1 b Compré un lápiz

2 a Enpitsu o sanbon kaimashita

2 b Compré tres lápices

Con respecto a la cuantificación, no se puede perder de vista que sólo se pueden determinar cuantitativamente los nombres que denotan unidades discretas. Para determinar los nombres continuos con un numeral hay que introducir una palabra mediadora de carácter discreto. Es lo que sucede en español con expresiones como *una botella de aceite*.

Pues bien, al contrario de lo que sucede en español, en algunas lenguas no existe la oposición discreto/continuo. En chino todos los nombres son continuos y no pueden recibir continuamente la determinación cuantitativa y deíctica. Cada sustantivo pertenece en chino a una clase nominal y exige un palabra que denota esta clase cuando se determina. Estas palabras son los

clasificadores, que indican clases formales de palabras aunque existen algunas nociones que caracterizan semánticamente estas clases.

En japonés también existen los clasificadores y autores como Lakoff han demostrado que, aunque a veces sea difícil encontrarlo, existe un trasfondo semántico y cognitivo común que relaciona a las palabras que emplean determinado clasificador. El uso de clasificadores constituye otra diferencia importante entre el japonés y el español.

Ejemplos:

Compré cuatro manzanas

Ringo o yotsu kaimahita [Literalmente: Manzana + partícula de objeto directo + clasificador + compré]

## 2. ADSCRIPCIÓN

La adscripción es una función lingüística que consiste en predicar algo de entidades ya determinadas en el discurso. Esta característica puede realizarse mediante diversos procedimientos, como la localización, posesión, existencia y atribución.

### 2.1. LOCALIZACIÓN: EXISTENCIA Y POSESIÓN

Para Moreno Cabrera, existe una íntima relación entre localización, existencia y posesión. La posesión se puede ver en realidad como una localización en que el lugar es animado. La posesión pertenece en realidad a la determinación y a la adscripción. La determinación deíctica se puede realizar con diversas estructuras que van desde la yuxtaposición a la afijación.

El español y el japonés difieren en este sentido, pues mientras que el español puede emplear adjetivos posesivos específicos, el japonés emplea la estructura [pronombre personal + partícula de posesión + núcleo]

Ejemplos:

Mi libro

Watashi no hon

### 2.2. ADSCRIPCIÓN CUALITATIVA (ATRIBUCIÓN)

Es importante diferenciar la atribución de la ecuación. La atribución en español se realiza con los verbos *ser* y *estar*, que se corresponden con el verbo

japonés *desu*. Este aspecto constituye también una diferencia destacada entre ambas lenguas.

### 3. LA PARTICIPACIÓN

La participación es la función encargada de establecer la participación en la acción o estado de los elementos que se ven envueltos en ella. La subfunción esencial es la transitividad, que dispone a los participantes en diferentes perspectivas o diátesis. Así, tenemos las diátesis transitivas e intransitivas, entre las cuales se establece una oposición gradual. La segunda subfunción es la ergatividad.

Antes de examinar las funciones citadas es conveniente introducir los conceptos de predicación nuclear y predicación secundaria. En la predicación nuclear entran los protagonistas directos de la acción y aquello a lo que esta se dirige o crea. Se denotan con sujeto y objeto directo. La predicación secundaria supone la especificación de las circunstancias. El cambio de diátesis puede suponer que un sintagma de la predicación nuclear pase a la periférica o viceversa.

#### 3.1. DIÁTESIS TRANSITIVAS

##### 3.1.1. *Transitividad*

Dentro de la transitividad existen dos situaciones de transitividad mitigada, la transitividad sin sujeto y la transitividad sin objeto. Cuando el objeto es muy definido e independiente está separado del verbo, pero los objetos internos están muy unidos al verbo y pueden ser engullidos por él mediante técnicas de intransitivización.

De acuerdo con Bossong la subfunción de la transitividad se plasma en estructuras que van de lo léxico a lo sintáctico dependiendo del mayor o menor grado de dependencia del objeto respecto de la acción denotada por el verbo. Esto se ve en el siguiente esquema, donde el grado de transitividad es creciente:

#### Relaciones verbo-objeto en la transitividad

- Verbo sin objeto
- Verbo con objeto incorporado
- Verbo con objeto en caso no marcado
- Verbo con objeto en caso marcado (acusativo)
- Verbo con objeto en caso oblicuo
- Verbo con adposición

Los verbos coinciden en gran medida en su combinatoria sintáctica en ambas lenguas, pero también se observan numerosas diferencias, como verbos que emplean la partícula *o* con objetos semánticamente locativos (*Kooen o sanposhimasu, michi o arukimasu, kissaten o demasu*), verbos rigen con objeto directo en una lengua y no en la otra, verbos que integran el objeto en su significado solo en una de las lenguas (*kaimonoshimasu* frente a *hacer compras*), etc.

Con respecto al contraste japonés-español, es interesante señalar que la lengua española en ocasiones no marca el objeto directo y en ocasiones lo hace mediante la partícula *a*, mientras que la lengua japonesa normalmente marca el objeto directo con la partícula postpuesta *o*. Sin embargo, el objeto directo de algunos verbos (como *suki, wakarimasu, arimasu, hoshii, dekimasu*, etc.) se marca con *ga*.

Ejemplos:

Watashi wa ongaku ga suki desu. (Me gusta la música)

Watashi wa supeingo ga wakarimasu. (Entiendo el español)

Watashi wa nihongo ga dekimasu. (Sé japonés)

Watashi wa tokei ga arimasu. (Tengo un reloj)

Kuruma ga hoshii desu. (Quiero un coche)

Como vemos, se trata de verbos de significado no activo, que se relacionan semánticamente con un primer argumento experimentador o similar y un segundo argumento semánticamente no afectado. El español no refleja sintácticamente esta oposición de carácter semántico.

### 3.1.2. La hipertransitividad: Construcciones causativas

La función de la transtividad puede aplicarse a verbos intransitivos para obtener verbos transitivos o a verbos transitivos para obtener verbos causativos. Esta subfunción puede manifestarse de diversas formas como la variación léxica y las perífrasis.

En japonés existen procedimientos morfológicos para la creación de verbos causativos, que en japonés pueden indicar obligación o permiso.

Ejemplos: *Ikimasu: ikakemasu, tabemasu: tabesasemasu, shimasu: sasemasu*.

El español, sin embargo, prefiere el uso de la perífrasis causativa *hacer a alguien hacer algo*. En los ejemplos siguientes se pueden contrastar ambos usos.

Ejemplos:

Watashi wa musume o arukasemasu.

Hago andar a mi hija.

### 3.2. DIÁTESIS INTRANSITIVAS

Estas diátesis se caracterizan porque no hay objeto sino sujeto y uno o varios complementos oblicuos. En estos coinciden las construcciones medias, pasivas e impersonales.

#### 3.2.1. Pasividad

En japonés existe un procedimiento morfológico para la formación de verbos pasivos (*Kakimasu: kakaremasu, homemasu: homeraremasu, shimasu: saremasu*), mientras que la pasiva canónica en español es perifrástica. Esta es la primera diferencia relevante entre las dos lenguas. Por lo demás, la pasiva canónica japonesa coincide en gran medida con la española.

Ejemplo:

Watashi wa sensei ni homeraremasu.

Fui elogiado por el profesor.

Sin embargo, la pasiva en japonés permite comportamientos que no se dan en español. Por ejemplo, la oración siguiente se expresaría en forma activa en español, o mediante una impersonal sin expresión del agente.

Ejemplo:

Watashi wa haha ni kaimono o tanomaremasu. (Literalmente: \*Fui pedido por mamá que fuera de compras.)

Otras posibilidades: Mamá me pidió que fuera de compras. Me pidieron que fuera de compras. Se me pidió ir de compras.

Otra diferencia interesante es que el japonés permite que el objeto indirecto sea sujeto, como señala Shibatani (1990: 287)

Ejemplo: Gakusei.tati ga Kakehi.sensei ni eigo o shikomari-te-iru.

La pasivización no ha de verse como una operación sobre la activa. En algunas lenguas se obtienen pasivas a partir de verbos intransitivos. De hecho, como señala Moreno Cabrera (op. cit), en japonés existen pasivas que no se pueden relacionar directamente con una activa, aspecto interesante desde la perspectiva del español.

Ejemplo: Watashi wa obaasan ni shimareta. Activa: Watashi no obaasan ga shinda. (Se me murió la abuela. Mi abuela murió.)

En la pasiva indirecta del japonés se ve la independencia de la subfunción intransitivizadora. El verbo pasivo indica que el sujeto no es el agente sino el objeto afectado por la acción del agente.

Ejemplo: Boku wa suri ni saifu o nusumareta.

Profundizando en estas observaciones de Moreno Cabrera, lo que sucede es que en japonés cuando la acción de una persona se dirige a un objeto perteneciente a otra y esta se siente preocupada o molesta por ello, la persona

negativamente afectada se convierte en el tópico y no sería adecuado expresar esta situación mediante la pasiva canónica.

Ejemplos: *Watasbi wa tomodachi ni rajio o komashimashita.*

En realidad, no es posible traducir los matices que esta estructura encierra, pues la traducción *Mi amigo me estropeó la radio* no refleja la afeción negativa sentida por el hablante.

### 3.2.2. Impersonalidad

En la diátesis impersonal no aparece sujeto animado agente. Las construcciones impersonales pueden admitir o no un agente humano, si lo hacen, este no puede ser sujeto sino un circunstancial opcional.

Es interesante señalar que la lengua japonesa posee el recurso formal de emplear un verbo en forma pasiva para no mencionar al agente.

Ejemplo: *Kaigi wa Bankoku de hirakaremashita.*

La reunión se celebró en Bangkok.

Otro recurso consiste en el empleo de la partícula *ga* en vez de *o*, que permite no mostrar al agente así como sacar al objeto semántico de la función de objeto directo.

Ejemplo: *Mado ga oku.*

Se abre la ventana

## 4. DEIXIS

La deixis conecta los mensajes con sus circunstancias de emisión. Esta puede ser personal, espacial o temporal. Son tres subfunciones que pueden realizarse en nombre y en verbo.

### 4.1. LA DEIXIS PERSONAL

El sistema de personas se asienta sobre primera, segunda, y tercera persona (no persona), que refieren las entidades del acto comunicativo. En este intervienen tres entidades: Hablante, destinatario y persona o cosa tratada.



Estos siguen una jerarquía, según la cual el hablante predomina sobre el destinatario y este sobre la cosa tratada.

La deixis personal japonesa es mucho más compleja que la española porque refleja a una sociedad altamente jerarquizada. El uso de los pronombres forma parte del sistema honorífico y está muy reglamentado. En consecuencia, el uso de pronombres personales es menor que en español, frecuentemente se omiten o son sustituidos por títulos o expresiones honoríficas, por ejemplo para referirse o dirigirse a un superior. También el uso de verbos honoríficos o humildes es una forma sutil de identificar al hablante.

#### 4.2. LA DEIXIS ESPACIAL

Esta se refiere a la denotación de lugares determinados a partir de su distancia respecto a uno de los protagonistas del discurso. No todas las lenguas distinguen tres distancias, pero el español y el japonés sí lo hacen.

Ejemplos:

Adjetivos: Kono, sono, ano- Pronombres: Kore, sore, are- Adverbios: Koko, soko, asoko

Este, ese, aquel Esto, eso, aquello. Aquí ahí allí

Existe también una deixis espacial de carácter verbal. En español se da en pares de verbos como *ir* y *venir*, *volver*... En japonés también existen verbos de este tipo, como *ikimasu*, *kimasu*, *kaerimasu*...

También se puede orientar espacialmente al verbo con un adverbio deíctico como *aquí*, *ahí*, *allí* o sus correlativos japoneses *koko*, *soko*, *asoko*.

#### 4.3. LA DEIXIS TEMPORAL

Esta consiste en orientar lo descrito respecto al momento del habla. Se puede manifestar nominalmente mediante adverbios o bien verbalmente mediante el tiempo gramatical. Los tiempos gramaticales básicos son pasado, presente y futuro y se corresponden con las relaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad con respecto al momento del habla. Tenemos una oposición de retrospectión que opone pasado a no pasado y una oposición de proyección que opone ambos tiempos al futuro. Así, el presente es un tiempo por excelencia no marcado que se puede usar para los otros. Lógicamente las formas de pasado tenderán a estar marcadas frente a las de presente y las de futuro frente a las otras dos, por tanto, tenderán a tener una marcación fuerte. Existe un cuarto tiempo que se suele denominar perfecto.

Mientras que el español emplea desinencias para pasado, presente y futuro, La lengua japonesa marca al pasado frente al presente (*ikimasu/ikimashita*). El presente, tiempo no marcado, puede funcionar como futuro, una posibilidad que también está presente en español.

## 5. LA PERTINENCIA

La pertinencia se ocupa de que un discurso sea informativo, para lo que necesita conectarse a un conocimiento previo y aportar algo nuevo a este. La pertinencia es condición necesaria para que un discurso sea eficaz. Lo nuevo del mensaje surge de la relación entre lo conocido y lo que aporta, tema y rema. La función de pertinencia se puede realizar de las siguientes formas:

- Negación del rema
- Identificación del rema (Interrogación)
- Relieve del tema o del rema

### 5.1. NEGACIÓN

La negación es una subfunción de la pertinencia que consiste en el rechazo de que el tema convenga al rema. Los procedimientos de negación se sitúan entre los polos sintáctico y morfológico. En el polo sintáctico están los verbos negativos. También existen auxiliares verbales, partículas negativas, más hacia la morfológización están los morfemas de negación. La negación puede afectar morfológicamente a toda la oración.

En español la negación se puede realizar con verbos negativos, pero principalmente emplea la partícula *no*. El japonés tiene formas negativas especiales para los verbos.

Ejemplo: *ikimasu / ikimasen*

### 5.2. INTERROGACIÓN

La interrogación sirve para pedir la identificación del rema. Puede ser absoluta o relativa. La absoluta afecta a toda la oración. En español se puede usar la inversión o la entonación. El japonés emplea la partícula *ka* para transformar una oración en interrogativa.

En chino y japonés, señala Moreno Cabrera, se ve la relación de la interrogación con la negación y la reducción de coordinadas.

Ejemplo: *Kono hon wa omoshiroi desuka omoshirokunai desuka*

Con respecto a la interrogación relativa existen palabras relativas especiales para señalar el elemento de la oración que queremos que se nos especifique. Los pronombres interrogativos suelen hacer distinción entre lo animado y lo inanimado.

Ejemplos: Donata, dare. Nan

Quién, qué

### 5.3. LA FOCALIZACIÓN

Es importante diferenciar entre foco, tema y rema. Como es bien sabido, una de las principales diferencias del japonés con respecto a otras lenguas es que es una lengua de tópico, el cual se señala como tal en la oración y no debe confundirse con el sujeto.

Por su parte, la subfunción de la focalización consiste en señalar explícitamente un constituyente o parte de una oración para hacer énfasis en ella. El foco resulta de una subfunción opcional, como la negación y la interrogación y tema y rema son obligatorios, pues son la realización de la subfunción de la pertinencia.

Según Coyaud (1979) podemos clasificar en cuatro tipos los medios de focalización de las lenguas:

- Utilización de un morfema focal especial
- Utilización de un verbo copulativo o de un sintagma que lo contiene
  - Nominalización de la parte no enfatizada y extracción de la parte focal
  - Cambio del orden de palabras

Es interesante comentar que el tercer procedimiento, común en las lenguas indoeuropeas, se da también en chino y japonés.

La reducción de coordinadas implica un contraste muy interesante entre el japonés y el español, explicado por Moreno Cabrera. Cuando podemos recuperar fácilmente el material temático de una oración, podemos eliminarlo quedando a la vez resaltada la parte remática o de aportación.

Ejemplo: Mi hermano compró los huevos y mi hermana, el pan

En japonés sucede lo contrario

Ejemplo: Taroo ga Amerika ni, Hanako ga Furansu ni itta

Esto se puede relacionar con el orden de palabras básico, en español es SVO, si eliminamos el verbo de la segunda oración queda SVOSO, pero si eliminamos el de la primera queda SOSVO, lo que implica una contradicción entre el orden estructural y el orden de recuperación del verbo.

EL japonés es SOV, el objeto va hacia el verbo, por lo que si se elimina el verbo de la primera oración, queda SOSOV, donde el objeto va hacia el verbo, pero si se elimina el de la segunda se obtiene SOVSO, donde hay contradicción entre orden lineal y orden estructural.

## BIBLIOGRAFÍA

BOSSONG, G. (1985): *Empirische Universalienforschung. Differentielle Objektmarkierung in den neuranischen Sprachen*. Tübingen. Gunter Narr.

COMRIE, B. (1981): *Language Universals and Linguistic Typology*. Oxford: Basil Blackwell

COYAUD, M. (1979): "Les modes d'expression de l'emphase dans diverses langues". En Ch Paris (ed) *Relations Predicat-actants dans des langues de types diverses*. I París: LACITO, 109-122

CROFT, W. (1990): *Typology and Universals*. Cambridge University Press.

GREENBERG (1963): *Universals of Language*. Cambridge: Massachussets.

ISHIJARA, T. (1965): *Gramática moderna de la lengua japonesa*. Madrid: Edelsa

KRAMSKY, J. (1972): *The Article and the Concept of Definiteness in Language*. Mouton: La Haya

KUNO, S. (1973): *The Structure of the Japanese Language*. Cambridge: MIT

LAKOFF, G. (1987): *Women, fire and dangerous things. What categories reveal about the mind*. Chicago and London: The University of Chicago Press

MORENO CABRERA, J. (1987): *Fundamentos de Sintaxis general*. Madrid: Síntesis

MORENO CABRERA, J. (1997): *Introducción a la Lingüística. Enfoque tipológico y universalista*. Madrid. Síntesis

SHIBATANI, M. (1990): *The Languages of Japan*. Cambridge University Press.

STASSEN, L (1985): *Comparison in Universal Grammar*. Oxford: Basil Backwell

TAKAGI, K. (1996): *Manual de lengua japonesa*. Madrid. Universidad Autónoma

VVAA (1999): *Minna no Nihongo*. Tokio: 3ª Corporation.

---

CAPÍTULO 36. SINTAXIS DE LAS NOMINALIZACIONES LÉXICAS  
EN CHINO<sup>1</sup>

*María Querol Bataller*

Universidad Católica de Valencia

RESUMEN

El presente trabajo se organiza en torno a la descripción de las nominalizaciones léxicas en la lengua china desde una perspectiva sintáctica, es decir, la forma de las construcciones en las que un evento es denotado mediante una categoría sustantiva. Para ello, realizamos, en primer lugar, una revisión bibliográfica de la cuestión, en la que se observará como esta apenas si comienza a ser referida. En segundo lugar, realizamos, a partir de las traducciones de hablantes nativos, un esbozo de la descripción sintáctica de dichas construcciones. En este punto centramos nuestra atención en la descripción de sus diferencias, y similitudes, con respecto a sus homólogas verbales.

1. DESCRIPCIÓN GENERAL

Las llamadas nominalizaciones léxicas constituyen una de las estrategias que pueden actualizar las lenguas para referir la ocurrencia de un evento mediante una categoría sustantiva, con las implicaciones semántico-perceptivas que ello implica (v. Querol, 2009). Por otra parte, desde el punto de vista formal, como consecuencia de dicho proceso “las marcas gramaticales y contextuales de relación entre núcleo predicativo y sus argumentos se gramaticalizan y desaparecen paulatinamente bajo la forma de morfemas flexivos y/o de preposiciones” (Azpiazu, 2004b: 296)<sup>2</sup>. Por ello, las nominalizaciones léxicas, al menos en español, no muestran las características morfológicas propias de la categoría verbal, es decir, los morfemas de aspecto, tiempo y modo, pero sí otras sintácticas, como p. ej., la obligatoriedad de una determinada estructura argumental, y semánticas, la denotación de la ocurrencia de un evento. Asimismo, algunos rasgos propios de la categoría sustantiva, tal es el caso de la determinación o la pluralización, se restringen notablemente. Pese a ello, el proceso que acabamos de describir no se da necesariamente de forma idéntica en todas las lenguas, y las diferencias obedecen, además de a las características formales y estructurales propias de cada lengua, a las divergencias

---

<sup>1</sup> El presente texto incorpora una revisión de los contenidos expuestos en Querol (2009).

<sup>2</sup> De acuerdo con la propuesta de Azpiazu (2004a), que sigue la estela funcionalista de Porzig (1930), la nominalización se define como la creación de “objetos” a partir de la interacción de los principios de generalización e individualización.

que se producen en la intersección de los dominios, categorías lingüísticas y categorías de pensamiento. Por ejemplo, puede suceder que en una lengua la referencia a un evento no se relacione con la categoría lingüística sustantiva, y como consecuencia de ello, no se lexicalice, o su uso sea poco frecuente, una forma sustantiva con dicho significado. Así, aunque la forma *derretimiento* sí aparece en DREA<sup>3</sup>, en CREA<sup>4</sup> únicamente se registran nueve casos<sup>5</sup>. Asimismo, una singularidad de las nominalizaciones léxicas en algunas lenguas es la “polisemia” a la que pueden dan lugar, pues no solo denotan el desarrollo del evento, sino también el resultado de este e, incluso, alguno de los elementos que lógicamente lo forman, tales como el tiempo, el lugar, el agente etcétera. Por ejemplo, *maquillaje*, puede denotar la ‘acción y efecto de maquillar’ pero también la sustancia cosmética con la que se realiza tal acción. Veamos pues qué sucede en la lengua china.

Es evidente que tanto el chino clásico<sup>6</sup> como el chino moderno<sup>7</sup> carecen, en términos generales, de marcas morfológicas que indiquen la categoría gramatical o la función de la forma en cuestión. En este sentido, recientemente Golden (en prensa) afirmaba lo siguiente:

En la lengua china clásica una misma palabra puede ser sustantivo o verbo, adjetivo o adverbio, sin ninguna modificación morfológica. Eso hace que la lengua china sea a la vez ambigua y polisémica. Un sustantivo incluye, de alguna manera, su actualización en forma de verbo. Dicho de otra manera, cada verbo incluye, de alguna manera, su nominalización. [...] Así que el hecho de llamarse *general* quiere decir ‘ganar batallas’, y una persona que no ganaba batallas no debería decirse *general*.

Sin embargo, ¿quiere decir esto que no existen categorías gramaticales en chino?, ¿no hay diferencia entre la referencia a un evento mediante la categoría sustantiva y la categoría verbal? Obviamente no, pues una cosa es negar la existencia de marcas morfológicas para la identificación de la categoría gramatical y otra muy distinta la existencia de estas (v. Vendryes, 1921: 140-143, Packard, 2000: 80). En consecuencia, ¿podemos hablar también de nominalizaciones léxicas en chino? Trataremos de responder a dicha cuestión en los siguientes apartados.

<sup>3</sup> *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* en su versión on-line (<http://drae.rae.es/>)

<sup>4</sup> *Corpus de Referencia del Español Actual* (<http://corpus.rae.es/creanet.html>)

<sup>5</sup> En los criterios de selección se incluyeron todos los medios y ámbitos geográficos. Cuando la búsqueda se restringió al ámbito español la muestra se redujo a tres casos.

<sup>6</sup> Se llama chino clásico a la variedad de lengua hablada y escrita en el periodo que comprende desde el final del Periodo de Primavera y Otoño (722-481 a.C.) hasta el final de la dinastía Tang (618-907 d.C.).

<sup>7</sup> Nos referimos al modelo de estándar de la lengua china, en la actualidad reconocido con el nombre de *putonghua*.

## 2. DESCRIPCIONES TIPOLÓGICAS

Probablemente podamos atribuir al trabajo de Comrie (1976a) sobre la sintaxis de los nombres de acción el carácter de pionero en el estudio de las nominalizaciones, y en concreto de los *sustantivos de acción*<sup>8</sup> desde la perspectiva interlingüística. Dicho trabajo fue posteriormente desarrollado y ampliado en Comrie y Thompson (1985), y en gran medida los trabajos posteriormente realizados estructuran, sistematizan y ejemplifican en un número mayor de lenguas lo ya apuntado por los mencionados autores.

Comrie y Thompson (1985) se refieren, por una parte, a las características morfológicas de los sustantivos de acción y, por otra parte, a las características sintácticas de las frases en las que estos se realizan. Dado que una de las singularidades más llamativas de los sustantivos de acción obedece a que, en mayor o menor grado, muestran simultáneamente propiedades atribuidas a la categoría verbal y a la categoría sustantiva, Comrie y Thompson (1985) examinan cómo se realizan los rasgos morfológicos más significativos de ambas (modo, tiempo, aspecto, voz, valencia y negación, por una parte; y determinación, número y caso, por otra parte) en dichos sustantivos. De igual modo muestran también cómo la realización de tales rasgos varía sustancialmente en las distintas lenguas. Sin embargo, en el estudio de Comrie y Thompson (1985) no se hacía referencia explícita a las nominalizaciones en chino, y únicamente señalaron que en algunas lenguas— diegueño y yunan—, en las que el núcleo sustantivo debe ser inferido, no es fácil distinguir la oración de relativo de una nominalización. (Comrie y Thompson, 1985: 394)

Givón (1984-90, II: 500-510), al describir las consecuencias formales que implica el proceso de nominalización, se refiere brevemente a lenguas como el chino, el tamil o el avar. En relación con la primera, si bien no niega la existencia de nominalizaciones, afirma no hallar diferencias en la expresión de la categoría sustantiva y la categoría verbal. En esta lengua, continúa Givón (ob. cit.), la realización del Sujeto o del Objeto junto a un núcleo predicativo sustantivo o verbal no se marca de forma diferente, como tampoco oración principal y oración subordinada difieren en cuanto a la ordenación de sus constituyentes. Por todo ello concluye que solo el contexto puede desambiguar la interpretación categorial de sus unidades.

De acuerdo con Li y Thompson (1989: 575-593), en todas las lenguas existen mecanismos de nominalización (i.e. la posibilidad de realizar un verbo o frase verbal en una función típicamente sustantiva), y, aunque se anotan

---

<sup>8</sup> Con el término *sustantivos de acción* Comrie y Thompson (1985: 354) identifican al sustantivo cuyo contenido semántico refiere a la ocurrencia o existencia de un evento, “noun phrase which contains, in addition, to a noun derived from a verb, one or more reflexes of a proposition or a predicate. [...] the derived noun itself in the action nominal is formed by the process which creates action/state nouns from action or stative verbs.”

diferencias entre las lenguas, estas se fundamentan en las estrategias o mecanismos formales para llevar a cabo tal acción. Dicho esto, según Li y Thompson (ob. cit.), en la lengua china tal proceso se realiza mediante la adición de la partícula的 (*de*) después del verbo. En cuanto a la función del segmento nominalizado, Li y Thompson (ob. cit.) señalan que este puede identificarse bien como Sujeto/Objeto (1), bien como complemento de un sustantivo “abstracto” (2).

(1) 我们卖的是中国货

(*wǒ men mài de shì zhōng guó huò*, ‘lo que vendo es mercancía china’)

(2) 我们合作的问题很简单

(*wǒ men hé zuò de wèn tí hěn jiǎn dān*, ‘el problema de nuestra cooperación es muy simple’)

Ya en la década de los noventa encontramos el importante trabajo de Koptjevskaja-Tamm (1993), cuyo objetivo fue, nuevamente, determinar la estructura sintáctica de las construcciones nominalizadas, en concreto, aquellas que tienen un sustantivo de acción (*AN*) como núcleo, y que dan lugar a *action nominal constructions* (*ANCs*, en adelante)<sup>9</sup>. Koptjevskaja-Tamm (1993) lleva a cabo una comparación interlingüística de tales construcciones, acción que le permite sistematizar la tipología de patrones sintácticos que exhiben las diferentes lenguas cuando formalizan dicho contenido. Para ello describe las características sintácticas de las construcciones en las que se insertan los sustantivos cuyo verbo matriz es un predicado transitivo<sup>10</sup>, si bien la clasificación se dispondrá en función de la forma en que se marcan las relaciones entre el núcleo y sus complementos.

Esencialmente considera, al igual que hicieran Comrie y Thompson (1985), si dicha relación se marca de igual forma que en la oración (*balanced complements*) o mediante mecanismos específicos (*deranking complements*). Se refiere específicamente a la cuestión del orden (SVO/ SOV y GN/NG<sup>11</sup>) y a la forma de marcar el caso, esto es, si adoptan la forma de genitivo, si mantienen

<sup>9</sup> “In ANCs, by definition, the process of nominalization involves the head, causing a change of its categorial status as compared to independent clauses. Hence this type of nominalization is characterized as a type of lexical nominalization” Koptjevskaja-Tamm (1993: 49).

<sup>10</sup> Con el término *transitivos*, Koptjevskaja-Tamm (1993: 11-13) se refiere a aquellos AN cuyo verbo matriz incluye en su valencia una entidad interpretada como Paciente (segundo argumento de un verbo transitivo), que puede realizarse en la función de Sujeto, como ocurre con los verbos inacusativos, o en la función de Objeto, como ocurre en los verbos transitivos. Excluye, por tanto, de su estudio las realizaciones sustantivas cuyo verbo matriz es de tipo inergativo, puesto que afirma que no todos ellos muestran el mismo grado de transitividad, rasgo que, al igual que Verhaar (1990), considera determinante de su estructura sintáctica, y cuya descripción emplaza a futuros estudios— de los cuales no tenemos constancia.

<sup>11</sup> Hemos mantenido la terminología de Koptjevskaja-Tamm (1993), aunque en ambos casos se refiere al orden en que se realizan *modificador-modificado* (o *determinador-determinando*) en la construcción sustantiva y en la construcción oracional.



la marcación de la estructura oracional (activa o pasiva) o si adoptan la forma de un caso oblicuo<sup>12</sup>. Koptjevskaja-Tamm (1993) fija su atención en la realización de las entidades que refieren al primer y segundo argumento de un verbo diádico, que identifica con las marcas (A) y (P), y cuya realización compara con la de sus homólogos en la construcción oracional.

Dicho análisis permite a Koptjevskaja-Tamm (1993) la elaboración de una nómina de ocho tipos diferentes de ANCs. La propuesta de Koptjevskaja-Tamm (1993) sostiene que las lenguas suelen mostrar la preferencia por la realización de los AN de acuerdo con los parámetros de alguno de los tipos establecidos en la mencionada tipología; por ello, recientemente ha mostrado (*World Atlas of Language Structures*) la distribución de dichos esquemas en las diferentes lenguas habladas en el mundo. Pese a que en la imagen del *Atlas de Estructuras Lingüísticas* sí que se hace referencia a las ANCs de las hablas chinas, en concreto a su inexistencia, en su momento Koptjevskaja-Tamm (1993) declinó referirse a los ANCs de estas tanto por cuestiones metodológicas (afirmaba no poseer ejemplos claros) como por cuestiones teóricas.

It may be argued that for a number of languages with no inflectional morphology, like Chinese, the notion of finiteness does not make sense. From this point of view, s-like complements in Chinese could hardly be characterized as finite subordinate clauses. For the sake of simplicity, I will leave these cases aside (Koptjevskaja-Tamm, 1993: 300).

Referimos por último el trabajo de Malchukov (2004), en el que, también desde una perspectiva tipológica, se describe la llamada operación de *transcategorización*<sup>13</sup>, y que implica las operaciones de *decatégorización* y *recategorización*. La aportación de Malchukov (2004) consiste en establecer un principio que permita prever los límites de la operación de *transcategorización*<sup>14</sup>,

<sup>12</sup> Con el término *caso oblicuo*, Koptjevskaja-Tamm (1993) se refiere a la marca que recibe un constituyente en la realización oracional, y que difiere de la marca de Objeto y de C. Agente.

<sup>13</sup> Dicha operación ya había sido descrita, fundamentalmente en el ámbito de la Lingüística Tipológica Funcional. Así, Mackenzie (1987), Lehmann (1989), Givón (1984-90), Dik (1997), o Croft (1991), este último en el ámbito de la Lingüística Cognitiva, enumeraron las consecuencias morfosintácticas de dicha operación, es decir, los rasgos morfológicos y sintácticos que implica la pérdida de las marcas propias de la categoría verbal y la adquisición de las características propias de la categoría sustantiva. Sin embargo, no solo se describen dichas singularidades sino que, además, en muchos de estos trabajos aparecen ordenadas de forma jerárquica.

<sup>14</sup> Malchukov (2004) se deslinda de lo afirmado por Hopper y Thompson (1984), al concebir que la *transcategorización* puede dar lugar tanto a la conceptualización de acciones en forma de “objetos” (nominalización) como a la conceptualización de objetos en forma de “acciones” (*verbalización*). En consecuencia, en este trabajo se describen ambas operaciones. Por otra parte, adviértase que Malchukov (2004), al igual que Koptjevskaja-Tamm (1993), se refiere únicamente a las nominalizaciones que denotan el desarrollo del evento; sin embargo, y a diferencia de esta, no se refiere exclusivamente a las nominalizaciones léxicas, puesto que considera que en algunas

para lo cual considera necesario mostrar cómo dichas jerarquías se interrelacionan. Es decir, a diferencia de las anteriores descripciones que únicamente hacían referencia, bien a la pérdida de rasgos verbales (Bybee, 1985; Noonan, 1985; Lehman, 1989; Croft, 1991); bien al orden de adquisición de rasgos propios de la categoría sustantiva (Mackenzie, 1987; Dik, 1997); Malchukov (2004) trata de establecer una relación de carácter tipológico y universal entre los rasgos que tienden a perderse y a adquirirse más rápidamente en la operación de transcategorización.

Así pues, propone el *GENERALIZED SCALE MODEL (GSM)* para describir y predecir el resultado de la operación de transcategorización.

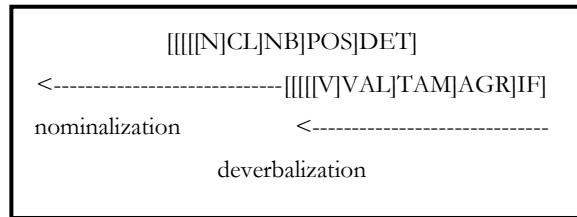


Figura 1. Generalized Scale Model (Malchukov, 2004: 57)

Legitima la validez de dicho modelo al confirmarlo en las 50 lenguas que utiliza como corpus, si bien se vale del concepto *blocking* para explicar y predecir los posibles límites a dicho modelo de interrelación, es decir, la incompatibilidad de ciertas características verbales y nominales en una misma construcción nominalizada.

in some cases a language has to make a choice between taking recourse to nominal or verbal encoding for a particular function. I shall refer to this phenomenon as Blocking: the nominal encoding of a particular category blocks (excludes) its verbal encoding (Malchukov, 2004: 60)

Malchukov (2004: 125-130) se refiere explícitamente a la posibilidad de aplicar dicho modelo para describir y predecir el resultado de la operación de transcategorización en las lenguas aislantes, es decir, lenguas que carecen de flexión o lenguas en las que existe una “indiferenciación categorial”— para las cuales, por tanto, puede resultar complejo identificar las marcas o rasgos en que

---

lenguas resulta difícil distinguir las diferentes formas de nominalización, oración de relativo, infinitivo, etc. Quizá para ilustrar dicha afirmación sirva de ejemplo la siguiente oración china, *讨论的问题很重要* (*táo lùn de wèntí hěn zhòng yào*), que admite su traducción en español como oración relativa, como una oración de infinitivo o como una frase con sustantivo verbal, ‘la cuestión que se debate / a debatir / de debate es muy importante’.

se fundamenta el *GSM*. Tras mostrar cómo se produce la nominalización en nahualt, Malchukov (2004: 130) finalmente afirma la aplicabilidad del *GSM* también para estas, si bien reconoce que se pueden producir ciertas singularidades formales no previstas en el modelo, y que justifica por las particularidades estructurales de la lengua en cuestión. Reproducimos a continuación las palabras del propio Malchukov:

my model makes correct predictions even for “rigid” languages with noun/verbs under-differentiation, although in these languages exotic types of category neutralization may be found (subject agreement on verbs identical to person marking on nouns) [...]

since the model does not presuppose the existence of word-class changing morphology as distinct from word-class-establishing morphology, it can also be applied to account for patterns of “category mixing” in languages, lacking the noun/verb in the lexicon. (Malchukov, 2004: 130-131)

Así pues, nuevamente queda indeterminada la realización y caracterización de las construcciones nominalizadas en general, y de las nominalizaciones léxicas, en particular, de la lengua china.

### 3. DESCRIPCIONES DIACRÓNICAS

Recientemente ha comenzado a estudiarse de forma específica la nominalización en las lenguas asiáticas, y en concreto en las lenguas de la familia sino-tibetana. Por ello, cabe destacar el proyecto de investigación que actualmente dirige Foong Ha Yap “*The Development of Stance Markers in East Asian and Neighboring Languages*”<sup>15</sup>, si bien, al menos por ahora, su interés se centra en el estudio diacrónico de los llamados morfemas nominalizadores.

Los escasos estudios realizados en este ámbito habían centrado su atención en la descripción del proceso de gramaticalización de dichas partículas; ahora, en cambio, proponen determinar su origen y evolución semántica. En concreto, Yap, Choi y Cheung (2007) trazan, a partir de los datos extraídos de *CHANT*<sup>16</sup>, la evolución semántica del nominalizador por

<sup>15</sup> V. <http://www.cuhk.edu.hk/lin/nomz/> (consultado, 8 de febrero de 2009).

<sup>16</sup> *The Chinese Ancient Texts (CHANT)* es un proyecto iniciado en 1988 por el Instituto de Estudios Chinos de la Universidad Hong Kong con el fin de crear una base de datos electrónica de textos chinos anteriores al año 220 d.C. Actualmente el proyecto ha ampliado sus objetivos iniciales e incluye textos desde 1500 a.C hasta 600 d.C. (v. <http://www.chant.org/>, consultado, 8 de febrero de 2009).

excelencia de la lengua china, 的 (*de*)— anteriormente 氏 (*dì*)<sup>17</sup>. En concreto, señalan, desde un punto de vista léxico-semántico, la superposición de la forma 氏 (*dì*) a otros cognados, y desde un punto de vista gramatical la superposición de 氏 (*dì*) a otras formas con función nominalizadora. Referimos, a continuación, brevemente los aspectos más relevantes de dicha investigación.

Yap, Choi y Cheung (2007) señalan que en un primer momento 氏 (*dì*) denotó un nombre propio (familias o lugares) (3), y también ‘origen, fundación de una dinastía’ (4); si bien, en el periodo de los Han del Oeste (206 a.C.–25 d.C.), se encuentran ya realizaciones en las que denota también ‘raíz, arraigar’ (抵) (5) o ‘compensar por alguna pérdida’ (抵) (6)<sup>18</sup>. Seguidamente mostramos algunos de los ejemplos con los que Yap, Choi y Cheung (ob. cit.) ejemplifican tales afirmaciones.

(3) 官司尸僕、小射、底魚。

(*guān sī shī pú xiǎo shè dì yú*, ‘(para) supervisar a Shipu, Xiaoshe y Diyu’)

(4) 尹氏大師! 維周之氏。

(*yǐn shì dà shī wéi zhōu zhī dì*, ‘el comandante Yin (él es) la fundación de la dinastía Zhou’<sup>19</sup>)

(5) 是胃 (謂) 深植 (根) 固氏 (抵) 長生久視之道也。

(*shì wèi shēn jìn gù dī, cháng shēng jiǔ shì zhī dào yě*, ‘a esto se llama plantar las raíces profundamente y firmemente, la manera de producir vida larga y la visión eterna’<sup>20</sup>)

(6) 皮 (彼) 且自氏 (抵) 其刑。

(*bǐ qǐ zì dǐ qí xíng*, ‘ellos también se compensaron a sí mismos por su castigo’<sup>21</sup>)

Posteriormente, aparecieron diferentes cognados, como p. ej., 低 ‘de grado inferior, poco elevado’, 砥 ‘soporte, piedra, acción de soportar’ y 底 ‘fondo’, cada uno de los cuales desarrolló sus propias extensiones semánticas, si bien fue la forma 底 la que finalmente alcanzó una mayor generalización semántica, superponiéndose en uso y extensión semántica a todas las demás.

Thus far we have seen that *di* (底 ‘bottom’) had extended its semantic range to cover a wide range of meanings, sometimes overlapping with other *di* cognates. It had also extended its functional range across different syntactic categories, being used not only as a noun but often also as a verb and

<sup>17</sup> Durante el periodo que comprende las dinastías Tang (618-907 d.C.)-Song (960-1279 d.C.) se constata la intercambiabilidad de las formas 的 (*de*) y 底 (*dì*), hasta que finalmente 的 (*de*), que en la actualidad es el más productivo de los nominalizadores, desplazó a 底 (*dì*).

<sup>18</sup> De acuerdo con la investigación realizada por Yap, Choi y Cheung (2007), los radicales fueron añadidos posteriormente, probablemente para evitar ambigüedades interpretativas.

<sup>19</sup> Trad. Original: *The commander Yin! (He) is Zhou Dynasty's foundation.*

<sup>20</sup> Trad. Original: *This is called planting the roots deeply and firmly, the way to produce long life and eternal vision.*

<sup>21</sup> Trad. Original: *They also compensated (for their misdeeds) through self-punishment.*

sometimes as an adjective and adverbial as well. (Yap, Choi y Cheung, 2007: 24)

Pero, no solo constatan realizaciones en las que 底 se superpone al resto de cognados, sino también la aparición de nuevos usos gramaticales—sustantivos (‘fin, final’), verbales (‘llegar a’), preposicionales (‘hasta’) o adverbiales (‘completamente’, ‘verdaderamente’). En concreto, el origen de su uso nominalizador se atribuye al valor locativo que en dicha evolución semántica adquirió, y a partir del cual se generaron, de acuerdo con Yap, Choi y Cheung (2007), usos en los que 底 denotaba, según su realización post o prenominal, valor de determinación demostrativa (‘de esta manera, de esta forma’), de pronombre posesivo, de marca subordinación, de partícula enfática o de partícula sufijada. Como consecuencia de ello, reemplazó a formas como 之 (*zhī*), 所 (*suǒ*) y 者 (*zhě*)<sup>22</sup>.

Reproducimos a continuación el esquema con el que Yap, Choi y Cheung (2007) sintetizan la evolución léxico-semántica de la partícula nominalizadora 底 (*dǐ*) < 的 (*de*).

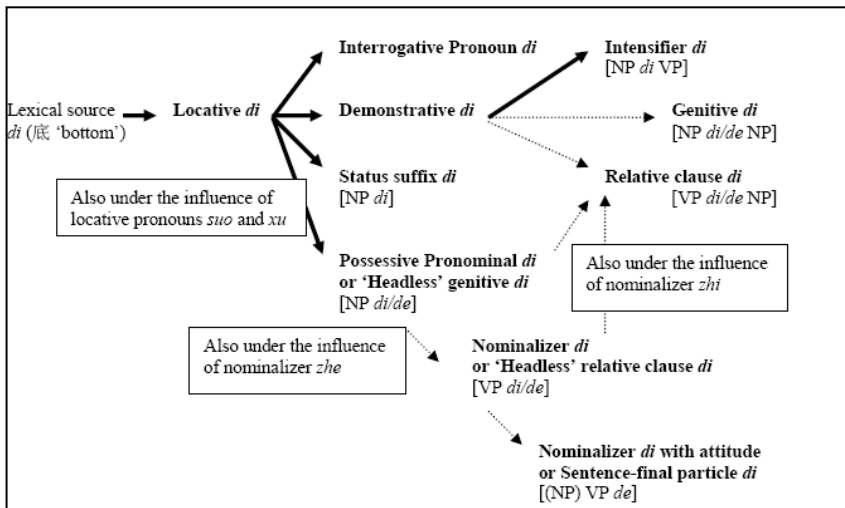


Figura 2. Nominalizador 底 (*dǐ*), evolución léxico-semántica y funcional (Yap, Choi y Cheung, 2007: 32)

#### 4. ESBOZO DE UNA DESCRIPCIÓN

A la vista de las escasas referencias bibliográficas acerca de la realización de ANC's en la lengua china podríamos pensar que, al menos en

<sup>22</sup> En la actualidad solo estos dos últimos han mantenido su vitalidad en la formación de nominalizaciones, en concreto, de formas sustantivas que denotan lugar y Agente, respectivamente.

términos cuantitativos, en esta lengua tienen mayor incidencia otras estrategias de nominalización, como p. ej., la oración de relativo o la formación de compuestos nominales. Puede que así sea, sin embargo, pensamos que posiblemente un factor determinante para explicar dicha ausencia bibliográfica es el número relativamente alto de casos en los que la forma sustantiva y la forma verbal para nombrar al evento son formalmente coincidentes en chino, como p. ej., 收入 (*shóurù*, ‘ingresar, ingreso’), 合作 (*hézuò*, ‘cooperar-cooperación’) o 诊断 (*zhěnduàn*, ‘diagnosticar-diagnóstico’). No obstante, dicha coincidencia en el significante no conlleva que ambas realizaciones coincidan también en sus características sintácticas y/o sintagmáticas. Observemos las siguientes traducciones<sup>23</sup>:

(7) *esta donación facilitó el acuerdo con el museo*

这项捐赠促成了与博物馆的协议 (*zhè xiàng juān zèng cù chéng le yǔ bó wù guǎn de xié yì*)

(8) *han donado una nueva obra al museo de la ciudad*

有人向城市的博物馆捐赠了一个新的作品 (*yǒu rén xiàng chéng shì de bó wù guǎn juān zèng le yí gè xīn de zuò pǐn*)

En español si el evento referido ocupa una posición distinta a la de núcleo del sintagma verbal, necesariamente se ha de producir un cambio en la forma en que este es referido, por ejemplo, su realización mediante un sustantivo verbal, un infinitivo o una oración de relativo. En tales casos es cuando surge la denominada nominalización, léxica o sintáctica, según el caso. En chino, en cambio, basta con la referencia al evento en una posición sintáctica típicamente sustantiva, esto es, Sujeto u Objeto, sin necesidad de cambio alguno en el significante. No obstante, su realización sintagmática permite desambiguar la “indiferenciación” categorial que tradicionalmente se atribuye a las formas chinas. Así, en el primero de los ejemplos mostrados el demostrativo 这 (*zhè*, ‘este’) y el clasificador 项 (*xiàng*) nos indican que la forma 捐赠 (*juān zèng*), que refiere el evento de ‘donar’, solo puede ser interpretada como sustantiva. En el segundo ejemplo, en cambio, la realización del morfema aspectual 了 (*le*) junto a 捐赠 (*juān zèng*) nos indica que esta se interpreta como forma verbal. Análogamente, Ciruela (en prensa) afirma que la/s ambigüedad/es a la que puede dar lugar una oración como 门没有锁 (*mén méi yǒu suǒ*), dado que la forma 锁 puede interpretarse como sustantivo (“cerradura”) o como verbo (“cerrar”), podría eliminarse si se introduce un marcador nominal o verbal

<sup>23</sup> A no ser que se indique lo contrario, los ejemplos que a continuación mostramos son traducciones realizadas por hablantes nativos chinos (con estudios superiores y conocimientos de español de nivel superior). Las oraciones en español fueron extraídas de diferentes textos periodísticos en su versión on-line, así como también de estudios específicos sobre las nominalizaciones léxicas, p. ej., Picallo (1999).

En el primer caso, podríamos reformular la oración como *Mén méi yǒu yī bǎ suǒ*, “La puerta no tiene [una] cerradura (puerta-no-tener-una-cerradura, 门没有一把锁) o mejor *Mén méi yǒu àn suǒ*, “La puerta no tiene instalada una cerradura” (puerta-no-tener-instalar-cerradura, 门没有按锁). En el segundo caso podríamos expresar la idea de que “la puerta no está cerrada” añadiendo un complemento resultativo al verbo *suǒ* como en *Mén méi yǒu suǒ hǎo*, “la puerta no está bien cerrada”.

Por otra parte, en chino cualquier constituyente que modifique al sustantivo debe precederlo, por lo tanto cuando el elemento identificado como *Paciente*<sup>24</sup> del evento modifica, por ejemplo, a un sustantivo lo precede también. Por el contrario, cuando P modifica al verbo tiende, al menos en chino moderno, a sucederlo— y de no ser así partículas, como p. ej., 对 (*duì*), 给 (*gěi*) o 把 (*bǎ*) suelen antecederlo. Así pues, consideraríamos que la realización de modificadores o variables determinadoras permiten identificar si la forma que refiere al evento se interpreta como sustantiva o como verbal y, por tanto, afirmar la existencia, también en chino de ANCs<sup>25</sup>:

(9) *la aprobación de esta ley es urgente*

这项法律的实施很紧急 (*zhè xiàng fǎ lǜ de shí shī hěn jǐn jí*).

(10) *urgentemente aprobaremos esta ley*

我们很紧迫地实施了这项法律 (*wǒ men hěn jǐn pò de shí shī le zhè xiàng fǎ lǜ*)

(11) *el abogado subraya que la congelación salarial*

律师调说薪水的冻结 (*lǜ shī tiào shuō xīn shuǐ de dòng jié*)

(12) *在技术改造, 建设新厂方面*

(*Zài jì shù gǎi zhuàn shè xīn chǎng fǎng miàn*, ‘en lo referente a la transformación tecnológica y la construir nuevas fábricas’)

(13) *生活方式的适应能力*

(*shēng huó fāng shì de shì yìng néng lì*, ‘la capacidad de adaptación a las nuevas formas de vida’)

En ocasiones sucede que, aunque la partícula的 (*de*) actúa como elemento subordinante entre el núcleo sustantivo y sus modificadores, puede omitirse cuando la relación entre ambas unidades resulta obvia para el receptor, bien por causas semántico-lógicas, por ejemplo, en los casos de “posesión inalienable” (en concreto, cuando afecta a la denotación de partes del cuerpo, facultades síquicas o relaciones de parentesco); bien por causas discursivas o de uso. Precisamente como consecuencia de esta última posibilidad encontramos su omisión en muchos compuestos nominales, lo cual favorece la lexicalización

<sup>24</sup> Denominamos *Agente/Fuente* (A, en adelante) al macrorol que identifica al participante en el que, en términos lógico-semánticos, se inicia el evento; mientras que el macrorol caracterizado como *Paciente/Meta* (P, en adelante) identifica a la entidad que resulta de algún modo modificada por la ocurrencia del evento.

<sup>25</sup> Los ejemplos (12) y (13) pertenecen a Ramírez (2004: 262, 267).

de ambas formas en una sola unidad de significado. Pese a ello, en numerosos ejemplos todavía es claramente perceptible la relación semántica entre modificador y modificado de estos compuestos. Zhao et al. (2007a, 2007b)<sup>26</sup> señalan específicamente la existencia de cuatro relaciones semánticas en la medida en la que el modificador se identifique como *Proto-Patient* (PP)<sup>27</sup>, *Proto-Agent* (PA), *Range* (RA), *Manner* (MA).

Rol	Ejemplo	Frecuencia de aparición
PA	血液循环 (xuèyè xúnbuán, ‘circulación sanguínea’)	27 %
	鸟类迁徙 (niǎo lèi qiān xǐ, ‘migración de aves’)	
PP	企业管理 (qǐ yè guǎn lǐ, ‘gerencia empresarial’)	45 %
	动物分类 (dòngwù fēnlèi, ‘categorización animal’)	
MA	激光存储 (jīguāng cúnchǔ, ‘almacenamiento láser’)	26 %
	卫星导航 (wèixīng dǎo háng, ‘navegación por satélite’)	
RA	全球定位 (quánqú dìngwèi, ‘posicionamiento global’)	10 %
	长期发展 (chángqī fāzhǎn, ‘desarrollo dilatado’)	

Figura 3: Relaciones semánticas en nominalizaciones (compuestos nominales), Zhao et al. (2007b: 185)

Pensemos ahora qué ocurre con los predicados inacusativos, es decir, aquellos que únicamente incluyen un argumento en su valencia, que además, al menos en español, debe realizarse en la construcción oracional en la función de Sujeto y, por tanto, suelen preceder al verbo [Suj (P) + V]. Cuando el evento se refiere mediante la categoría sustantiva el orden prescrito para la frase sustantiva china hace que dicha relación se exprese en el mismo orden que en su homólogo oracional [Mod (P) + N (sust.)], por lo que no resulta extraño que oraciones como (14), (15) puedan traducirse de idéntica forma (16).

- (14) *En Barcelona el aumento del número de personas que se mueven en bicicleta es incesante*  
 (15) *En Barcelona aumenta incesantemente el número de personas que se mueven en bicicleta*  
 (16) 在巴塞罗那, 骑自行车出行的人数不断增长 (zài bā sài luó nà qí qì xíng chē chū xíng de rén shù bù duàn zēng zhǎng)

En los ejemplos anteriores únicamente aparece P o A, por ello mostramos a continuación algunos ejemplos en los que A y P se realizaban en una misma construcción nominalizada, y comentaremos seguidamente cómo fueron traducidos.

<sup>26</sup> Dichos trabajos proponen diferentes métodos para la identificación de tales relaciones, si bien ambos coinciden en la nómina de relaciones y jerarquía de frecuencia establecida.

<sup>27</sup> Zhao et al. (2007b: 185) afirman que en chino las nominalizaciones (se refiere únicamente a los compuestos nominales) mantienen la estructura argumental de los correspondientes predicados verbales, y la creación de un método que permita la identificación de tales relaciones le sirve para justificar dicha afirmación.



(17) *para la traducción de documentos por la administración pública gallega*  
文件的翻译是由加西亚公共行政管理部门完成的 (*wén jiàn de fān yì shì yóu jiā xī yà gōng gòng xíng zhèng guǎn lǐ bù mén wán chéng de*)

(18) *la producción de queso por parte de los holandeses*  
荷兰人的乳酪生产, (*hè lán rén de rǔ lào shēngchǎn*)

(19) *nos gustó su interpretación de Chopin*  
我们喜欢他的Chopin翻译 (*wǒ mén xǐ huān tā de fānyì*)

(20) *la descripción del asesino por los testigos*  
证人们对凶手的描述 (*zhèng rén men duì xiōng shǒu de miáo shù*)

En primer lugar, observamos que en el ejemplo (17) el hablante optó por una estrategia de nominalización diferente, la oración de relativo, para la actualización de dicho contenido. En los siguientes ejemplos— (18), (19) y (20)—, en cambio, las realizaciones se asemejan más a la estructura sintáctica de las ANCs. En los tres casos A y P preceden al núcleo al que modifican, pues este es el orden prescrito para la frase sustantiva, no obstante, en ocasiones dicha realización también puede darse en la oración, y precisamente en esos casos el constituyente P puede ser introducido por, entre otras, la partícula 对 (*duì*)<sup>28</sup>, como ocurre en (20). En tal caso, en la partícula subordinante propia de frases nominales, 的 (*de*)<sup>29</sup>, podría identificarse el valor relativo ('la descripción que del asesino (hicieron) los testigos').

Por otra parte, en (18) y (19) la realización de A en forma de posesivo— 荷兰人的 (*hè lán rén de*, 'de los holandeses'), 他的 (*tā de*, 'su (él)')— identifica y delimita ambos constituyentes, (A) y (P). En el ejemplo (20), en cambio, la realización de la partícula 对 (*duì*) no solamente nos permite identificar ambos constituyentes con entidades referencialmente distintas, sino que también contribuye a desambiguar la relación de estos con respecto al núcleo— pues dado el carácter (+) animado de 证人 们 (*zhèng rén men*) y 凶手 (*xiōng shǒu*) podría resultar ambigua. En los ejemplos (18) y (19), en cambio, dicha realización no era necesaria, pues, mientras que en (18) el rasgo (-) animado de 乳酪 (*rǔ lào*) imposibilita la ambigüedad, en (19) el conocimiento enciclopédico del mundo hace lo propio con <Chopin>.

Asimismo, cabe señalar el hecho de que, aunque quizá en una nómima reducida de casos, la diferencia entre sustantivo y verbo también puede haberse lexicalizado en chino. Por ejemplo, 愿意 (*yuàn yì*) se interpreta como verbo

<sup>28</sup> Preposición que se utiliza para introducir al OD de la acción y que significa 'con relación a', 'hacia a'.

<sup>29</sup> Tal y como señala Lin (2001: 136-138), la partícula 地 (*de*) puede adquirir un valor equivalente a 的 (*de*), es decir, indicar la relación entre determinador y determinado, si bien aparece únicamente en la predicación verbal.

‘desear, gustar’<sup>30</sup>, mientras que 意愿 (*yì yuàn*) se interpreta como sustantivo ‘deseo/aspiración’; y de forma análoga sucede con 斗争 (*dòu zhēng*, ‘luchar’) y 争斗 (*zhēng dòu*, ‘lucha’)<sup>31</sup> o 意味着 (*yìwèizhē*, ‘significar’) y 意义 (*yìyì*, ‘significado’). En consecuencia, en las realizaciones a las que dan lugar las formas sustantivas no parecería ilícito hablar también de ANCs.

Por otra parte, una vez referida la posibilidad de que también en chino una forma interpretada como sustantiva denote la ocurrencia de un evento, cabe preguntarse ahora qué ocurre en esta lengua con el sincretismo que afecta a las nominalizaciones léxicas, en concreto a los sustantivos de acción, en algunas lenguas como el español o el inglés. Estos no denotan únicamente el desarrollo del evento, sino que también pueden lexicalizar la referencia al resultado de este, e incluso a algunos de los componentes que lógicamente forma parte de él. Tales realizaciones, además, suelen tener en la construcción en la que se actualizan determinadas implicaciones formales, como p. ej, la restricción en los determinantes y modificadores que acompañan al sustantivo, la posibilidad de que la estructura argumental no se realice o la forma en que sus argumentos se codifican. Precisamente dichas características formales constituyen los criterios tradicionalmente considerados para desambiguar el significado de tales sustantivos en los diferentes contextos en los que se realizan (v. Grimshaw, 1990 y Picallo, 1999). Veamos pues si dichas diferencias se constatan también en la lengua china, y en caso de que así sea la pertinencia, o no, de los mencionados criterios.

Se dice que en la lengua china la noción de aspectualidad es fundamental y, como consecuencia de ello, p. ej., en la denotación de un evento se debe especificar también si el desarrolló de este se completó y cómo fue el resultado. Esto sucede cuando el elemento que refiere el evento es miembro de la categoría verbal, por ello cabe preguntarse si cuando es un sustantivo el elemento que refiere el evento sucede de igual forma. De nuevo consideramos que el examen de algunas traducciones podría ayudarnos a esclarecer dicha cuestión.

- (21) *impedirá la recepción de mensajes personales*  
 将阻止私人短信的接受 (*jiāng zǔ sī rén duǎn xìn de jiē shòu*)  
 (22) *贪污和浪费是极大的犯罪*

<sup>30</sup> Aunque también puede interpretarse como sustantivo y en ese caso tiene el significado de ‘deseo original’.

<sup>31</sup> Comrie y Thompson (1985: 350) ya habían referido la existencia de este recurso como una de las estrategias posibles para la creación de sustantivos de acción, y que, además, consideran de alta productividad en la forma inglesa –ing. Afirmación que ejemplificaban (ob. cit.) con realizaciones como las que a continuación reproducimos: *drive a truck* → *truck-driving*; *trim a tree* → *tree-trimming*; *hunt for a house* → *house hunting*.

(*tān wū hé làng fèi shì jí dà de fàn zuì, 'la malversación y el derroche son delitos de extrema gravedad'*)<sup>32</sup>

(23) *la donación facilitó el acuerdo con el museo*

这项捐赠促成了与博物馆的协议 (*zhè xiàng juān zèng cù chéng le yǔ bó wù guǎn de xié yì*)

(24) *cuando él respondió la pregunta, la policía completó los apuntes*

他回答问题时, 警察做了一份记录 (*tā huí dá wèn tí shí, jǐng chá zuò le yí fèn jì lù*)

(25) *我们的胜利鼓舞了殖民地人民争取独立和解放的斗争*

(*wǒ mén de shèng lì gǔ wǔ le zhī mín dì rén mín zhēng qǔ dú lì hé jiě fàng de dòu zhēng, 'nuestra victoria estimuló luchar por la independencia y liberación de los pueblos de las colonias'*)<sup>33</sup>

De acuerdo con los criterios establecidos por Grimshaw (1990) o Picallo (1999), la presencia de determinantes demostrativos o numerales indica la interpretación *resultativa* del evento. Aunque el uso de los determinantes no es idéntico en todas las lenguas, parece que dicho criterio podría ser igualmente válido para identificar la interpretación resultativa en las realizaciones chinas— (21), (22) /vs/ (23), (24). Sin embargo, parece que los criterios establecidos para la identificación de uno u otro significado en lenguas como el inglés o el español no siempre resultan totalmente válidos para discernir ambas interpretaciones en la lengua china. Por ejemplo, en esta última los conceptos se alinean de forma lógica y la relación entre lexemas no se suele explicitar (en el ámbito nominal) mediante elementos formales. En concreto, en la frase sustantiva los adjuntos que modifican al sustantivo lo preceden, y entre este y aquellos únicamente se realiza la partícula *的* (*de*); en consecuencia, el criterio que identifica la preposición que introduce dichos adjuntos con la interpretación eventiva o resultativa del sustantivo no resulta válido en esta lengua (25)— idéntico comentario podríamos realizar para el ejemplo (18). Asimismo, el criterio que alude a la forma de los adjuntos temporales como una estrategia para la identificación de la interpretación aspectual del sustantivo tampoco resulta útil en chino, pues estos no se marcan de forma diferente en la construcción verbal y en la construcción sustantiva, y, además, en ambos casos el orden no marcado conlleva que estos se realicen con anterioridad al núcleo al que modifican.

Por último, al igual que ocurría en las formas verbales, el aspecto resultativo del sustantivo también se puede indicar de forma léxica, por ejemplo, mediante los llamadores *interpretadores* (26) o mediante un morfema, p. ej., *果* (*guǒ*, 'resultado, consecuencia'). No obstante, también podría ocurrir que la denotación resultativa del evento hiciera que este se refiera mediante un verbo y no un sustantivo (30).

<sup>32</sup> Ejemplo y traducción tomada de Ramírez (2004: 131).

<sup>33</sup> Ejemplo tomado de Ramírez (2004: 140-144).

(26) *La traducción de Pedro estuvo sobre la mesa tres semanas*  
 三周内佩德罗在书桌上完成了翻译工作 (*sān zhōu nèi pèi dé luó zài shū zhōu shàng wán chéng liǎo fān yì gōng zuò*)

(27) 战果 (*zhàn guǒ*, 'resultado de batallar')

(28) 成果 (*chéng guǒ*, 'resultado de conseguir')

(29) *Después de la construcción del templo*  
 寺院建成以后, (*sì yuàn jiàn chéng yǐ hòu*)

## 5. CONCLUSIÓN

El examen de la bibliografía existente nos muestra que los estudios de carácter interlingüístico han centrado su atención en la descripción, clasificación y predicción de las características morfosintácticas de las construcciones nominalizadas, y de los llamados *action nominals* (i.e. sustantivos que denotan la ocurrencia de un evento), en lenguas fusionantes y aglutinantes, pero no ha ocurrido lo mismo en lenguas aislantes como el chino. Pese a ello, observamos que frecuentemente el contexto sintagmático nos permite discernir la denotación del evento mediante la categoría sustantiva o verbal. En consecuencia, pensamos que también en la lengua china podría hablarse de nominalizaciones léxicas, más aún cuando algunas de estas se encuentran lexicalizadas.

Pese a ello, el pequeño esbozo mostrado aquí muestra que ninguno de los tipos sintácticos propuestos por Koptjevskaja-Tamm (1993) se adapta a la estructura de la lengua china, pero no por su carácter aislante, de hecho sí que describe las ANCs de otras lenguas que califica como aislantes, como p. ej., burushakski o el coreano, sino por la preferencia de la lengua china por otras estrategias de nominalización cuando se denotan eventos transitivos. En concreto, parece que cuando A y P se realizan se prefiere a la or. Relativa, y si únicamente es P el constituyente realizado en la construcción existe una fuerte tendencia a formar compuestos nominales.

Por último, consideramos que el estudio de las nominalizaciones léxicas, además de su descripción sintáctica, debe también hacer referencia a su contenido léxico-semántico, y comprobar, por ejemplo, si este es idéntico al de la categoría verbal; y si no lo fuera describir en qué consisten dichas diferencias.

## BIBLIOGRAFÍA

ALMELA PÉREZ, R. (1999): *Procedimientos de formación de palabras en español*. Barcelona, Ed. Ariel.

AZPIAZU TORRES, S. (2004A): *Las estrategias de nominalización*. Frankfurt, Ed. PeterLang.

AZPIAZU TORRES, S. (2004B): “¿Qué es una lengua nominalizante?” en VILLAYANDRE LLAMAZARES, M. (COORD.): *Actas del V Congreso de Lingüística General*. Madrid, Ed. Arco-Libros, 295-305.

BROSCHART, J. (1991): “Noun, verb and participation (A typology of the noun/verb distinction)” en Seiler, H. y Premper W. (eds.): *Partizipation. Das sprachliche Erfassen von Sachverhalten*. Tübingen, Gunter, Narr Verlag, 65–137.

BYBEE, J. (1985): *Morphology: a study of the relation between meaning and form*. Amsterdam, Ed. John Benjamins.

CIRUELA ALFÉREZ, J. J. (EN PRENSA): “Sobre la ambigüedad en la lengua china” en Montava, M. A. y Querol, M. (coords): *Lenguas de Asia Oriental. Estudios Lingüísticos y Discursivos*. Valencia, Ed. Universitat de Valencia, Lynx anexa 18.

COMRIE, B. (1976A): “The Syntax of Action Nominals: a Cross-Language Study” en *Lingua* 40, North-Holland, 177-201.

COMRIE, B. Y THOMPSON, S. (1985): *Lexical Nominalization* en Shopen, T. (ed.): *Language Typology and Syntactic Description*. Cambridge, Ed. Cambridge University, Vol III, 349-398.

COSTAS COYA, L. (2006): “La 'no realización argumental' y los tipos de actantes” en *VII Congrès de Lingüística General*. Barcelona, Ed. Universitat de Barcelona [CD-ROM].

CRISTOFARO, S. (2002): *Subordination*. Oxford, Ed. Oxford University.

CROFT, W. (1991): *Syntactic categories and grammatical relations: The cognitive organization of information*. Chicago, Ed. University of Chicago.

CHAN, MARJORIE K.M. Y JAMES H-Y. TAI. (1994): “From nouns to verbs: verbalization in Chinese dialects and East Asian languages” en Camacho, J. y Choueiri, L.: *Sixth North American Conference on Chinese Linguistics*. Los Angeles, CA, GSIL, II: 49-74.

CHAO, Y. R. (1970 [1968]): *A grammar of spoken Chinese*. Berkeley, Ed. University of California, 2ªed.

DÍAZ HORMIGO, Mª T. (1998A): *La categoría lingüística sustantivo*. Cádiz, Ed. Universidad de Cádiz.

DÍAZ HORMIGO, Mª T. (1998B): *Sintaxis y semántica de la construcción con sustantivo en posición nuclear*. Valencia, Ed. Universitat de València, LynX, Annexa 11.

DIK, S. C. (1997): *The Theory of Functional Grammar*. Berlin: New York, Ed. Mouton de Gruyter (I), 2ª ed.

DIK, S. C. (1997): *The Theory of Functional Grammar*. Berlin-New York, Ed. Mouton de Gruyter (II).

FAUCONNIER, G. Y TURNER, M. (2002): *Mappings in thought and language*. Cambridge, Ed. Cambridge University.

GIVÓN, T. (1984-1990): *Syntax: a functional-typological introduction*. Amsterdam, Ed. John-Benjamins.

GIORGI, A. Y LONGOBARDI, G. (1991): *The Syntax of Noun Phrases*. Cambridge, Ed. Cambridge University.

GOLDEN, SEÁN (EN PRENSA): “El contexto histórico del discurso político chino” en Montava, M. A. y Querol, M. (coords): *Lenguas de Asia Oriental: Estudios Lingüísticos y Discursivos*. Valencia, Ed. Universitat de València, Lynx anexa 18.

GRIMSHAW, J. B. (1990): *Argument Structure*. Cambridge, Ed. MIT Press.

ITURRIOZ, J. L. (1984): *Tipos de abstractividad. Su manifestación en la estructura de los lenguajes naturales*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

ITURRIOZ, J. L. (1985): “Abstracción sustantiva: reificación de contenidos proposicionales”, en Melena, J.L. (ed.): *Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblatae*, Vitoria, Ed. Universidad del País Vasco, 396-414.

KOPTJEVSKAJA-TAMM, M. (2003): *Nominalizations*, London/New York, Ed. Routledge.

KOPTJEVSKAJA-TAMM, M. (2008): “Action Nominal Constructions” en Haspelmath, M. et al. (eds.): *The World Atlas of Language Structures Online*. Munich, Max Planck Digital Library, cap.62 (<http://wals.info/feature/62>. [consultado 12 de enero de 2010])

HOPPER, P. J. Y THOMPSON, S. A. (1984): “The discourse basis for lexical categories in Universal Grammar” en *Language*, 60, 703-753.

LEHMANN, CH. (1989): “Markedness and grammaticalization”, en Tomic, O. (ed.): *Markedness in synchrony and diachrony*. Berlin-Nueva York, Ed. Mouton de Gruyter, 175-190.

LI, CH. Y THOMPSON, S. A. (1989): *Mandarin Chinese: A Functional Reference Grammar*. California, Ed. University of California.

LIN, H. (2001): *A Grammar of Mandarin Chinese*. München, Ed. Lincom Europa.

MALCHUKOV, A. (2004): *Nominalization/ verbalization: Constraining a typology of transcategorical operations*. Munich, Ed. Lincom Europa.

MACKENZIE, J. L. (1987): “Nominalization and basic constituent ordering” en van der Auwera, J. y Goossens, L. (eds.): *Ins and outs of the predication*. Dordrecht, Ed. Foris, 93-105.

NOONAN, M. (1985): “Complementation” en Shopen, T. (ed.): *Language typology and syntactic description*. Cambridge, Ed. Cambridge University, II, 42-140.

PACKARD, J. L. (2000): *The Morphology of Chinese: A linguistic and cognitive approach*. Cambridge, Ed. Cambridge University.

PICALLO, M. C. (1999): “La estructura del sintagma nominal: las nominalizaciones y otros sustantivos con complementos argumentales” en Bosque, I. y Demonte, V. (coords.): *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, I: 363-393.

PORZIG, W. (1930): “Die Leistung der Abstrakta in der Sprache” en *Blätter für deutsche Philosophie*, nº 4, 66-77.

PORZIG, W. (1959): “Die Einheit des Wortes. Ein Beitrag zur Diskussion” en Gipper, Helmut (ed.): *Sprache-Schlüssel zur Welt Festschrift für Leo Weisgerber*. Düsseldorf, Ed. Schwann, pp.158-167.

QUEROL BATALLER, M. (2009): *Estudio general y holístico de los sustantivos verbales*. Tesis Doctoral. Universitat de València.

RAMÍREZ BELLERÍN, L. (2004): *Manual de traducción chino/castellano*. Barcelona, Ed. Gedisa.

RIJKHOFF, J. (2002): *The Noun Phrase*. Oxford, Ed. Oxford University.

SLOBIN, D. I. (1981): “The origins of grammatical encoding of events” en Deutsch, W. (ed.): *The child's construction of language*. London, Ed. Academic Press, 185-199.

VERHAAR, J. W. M (1990): “How transitive is intransitive?” en *Studies in Language*, 14:1, 93-165.

XU, Z. Y ZHOU, M (1997): *Gramática china*. Bellaterra, Ed. Universidad Autónoma de Barcelona.

YAP, CHOI Y CHEUNG (2007): “Delexicalizing DI: How a Chinese noun evolves into a nominalizer, with attitude” en Cuycken, H., Davidse, K. and Verstraete, J-C. (eds.) *Grammaticalization and Grammar*, Berlin-New York, Ed. Mouton de Gruyter [[http://www.cuhk.edu.hk/lin/nomz/pdf/Yap\\_Choi\\_Cheung\\_Chinese\\_DI.pdf](http://www.cuhk.edu.hk/lin/nomz/pdf/Yap_Choi_Cheung_Chinese_DI.pdf)].

YEN, W. (1912): *An english and chinese standard dictionary*. Shanghai, Ed. The commercial.

ZHAO ET AL. (2007A): “Semantic Interpretation of Compound Nominalization Using Automatic Extracted Paraphrase Patterns” en *Natural Language Processing and Knowledge Engineering*, 183-189.

ZHAO ET AL. (2007B): “Identification of Complex Named-Entities in Chinese Queries Using WWW” en *Fifth International Conference on Fuzzy Systems and Knowledge Discovery*, 180-185.

## AUTOR: NOTA BIOGRÁFICA

María Querol es licenciada en Filología Hispánica por la Universitat de València y Doctora en Lingüística por la misma Universidad. Fue becaria de investigación en el departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y realizó estancias de investigación en la Universidad de Ginebra y en la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghái.

Ha desarrollado su actividad docente en Xianda, Escuela Superior de Economía y Humanidades de SISU (Shanghái), así como en los programas *Hispanic Studies* de la Universitat de València y *Estudios Hispánicos* de La Rutgers State University of New Jersey. Actualmente es profesora del área de Lengua y Literatura de la Universidad Católica de Valencia.

Entre sus publicaciones más recientes podemos destacar *Analogías y diferencias en la creación del chino y español estándar* (2009) o "El análisis sintáctico: ¿Para qué sirve? Propuesta didáctica" en Querol Bataller, María (ed.): *El futuro de las humanidades, Estudios dedicados al profesor Ángel López García con ocasión de su sexagésimo Aniversario* (2010).



---

## CAPÍTULO 37. PASEO DEL JAPONÉS ANTIGUO AL JAPONÉS MODERNO

*Takayuki Yamada*

Universidad de Granada

### RESUMEN

El origen lingüístico de la lengua japonesa y de la lengua china es completamente diferente aunque el sistema de escritura japonés tiene su origen en el sistema de escritura chino. Los caracteres chinos fueron introducidos en el curso del siglo VI y el sistema de escritura moderna es un sistema complejo en el que los caracteres chinos se utilizan conjuntamente con los dos silabarios fonéticos que se desarrollaron en Japón a partir de los *kanjis*. Valga este trabajo para comprender todos los cambios: fonéticos, de letras y escritura, de vocabulario, de las normas establecidas hasta llegar a una lengua común, y los inicios de la educación de la enseñanza de la lengua japonesa que se han ido sucediendo a lo largo de la Historia de la Lengua Japonesa para llegar al japonés moderno.

### INTRODUCCIÓN

La lengua japonesa, lengua aglutinante que hablan más de 120 millones de personas que viven en Japón, Hawaii, Estados Unidos y América del Sur, sobre todo en Brasil, además de los chinos y coreanos que vivieron en la época de la ocupación japonesa, durante la primera mitad del siglo XX.

No se ha establecido relación entre el japonés y otras lenguas. Parece que existen ciertas similitudes estructurales que la relacionan con el coreano y las lenguas altaicas, que incluyen el manchú, el mongol y el turco. Sin embargo, esta teoría parece poco probable, dado que no existen similitudes en el léxico, aunque sí con las lenguas del este de Asia, como las tibetano-birmanas y las austroasiáticas. La lengua que se habla en las islas Riu Kiu, el luchuánico, se parece bastante al japonés, por lo que se considera que la primera es un dialecto.

El japonés, comparado con las lenguas indoeuropeas, se caracteriza por su enorme capacidad polisémica. Esto es evidente en las impresiones visuales. Por ejemplo, la palabra japonesa *aoi* significa, azul, verde, pálido o mortecino y cambia de sentido según el lugar que ocupa en la oración. El idioma resulta minuciosamente exacto, en cambio, en lo que se refiere a las impresiones acústicas y táctiles. Contiene numerosas onomatopeyas y varias palabras diferentes para designar matices acústicos o táctiles muy sutiles. Por ejemplo,

distingue con palabras diferentes el ruido de las patas de un animal y el ruido de las pisadas sobre un suelo de madera, y además existen muchas palabras para nombrar el ruido de la lluvia según caiga en sitios de distinta naturaleza. Aunque el origen lingüístico de la lengua japonesa y china es completamente diferente, el sistema de escritura japonés tiene su origen en el sistema de escritura chino. Los caracteres chinos fueron introducidos en el curso del siglo VI y el sistema de escritura moderna es un sistema complejo en el que los caracteres chinos (*kanji*) se utilizan conjuntamente con dos silabarios fonéticos independientes (*hiragana* y *katakana*) desarrollados en Japón a partir de los *kanji*. El japonés ha asimilado también libremente palabras prestadas de otras lenguas, especialmente de los idiomas chinos, entre los siglos VIII y XIX, e inglés, en el siglo XX. Parece haber unanimidad entre los especialistas de la lengua japonesa según la cual el japonés manifestaría sintácticamente una afinidad con las lenguas altaicas, pero en un determinado momento de su prehistoria su vocabulario y morfología habrían recibido la influencia de las lenguas malayo-polinésicas por el sur.

Utiliza dos sistemas: silábico (*kana*) e ideográfico (*kanji*, basado en los caracteres chinos). Al modo de escribir japonés con caracteres latinos se le llama *rōmaji* (ローマ字). Los *kana* (かな) son un par de silabarios japoneses: el *hiragana* (ひらがな) y el *katakana* (カタカナ):

## HIRAGANA

あ a	い i	う u	え e	お o											
か ka	き ki	く ku	け ke	こ ko	が ga	ぎ gi	ぐ gu	げ ge	ご go	きゃ kya	きゅ kyu	きょ kyo	ぎゃ gya	ぎゅ gyu	ぎょ gyo
さ sa	し shi	す su	せ se	そ so	ざ za	じ ji	ず zu	ぜ ze	ぞ zo	しゃ sha	しゅ shu	しょ sho	じゃ ja	じゅ ju	じょ jo
た ta	ち chi	つ tsu	て te	と to	だ da	ぢ ji	づ zu	で de	ど do	ちゃ cha	ちゅ chu	ちょ cho			
な na	に ni	ぬ nu	ね ne	の no				にゃ nya	にゅ nyu	にょ nyo					
は ha	ひ hi	ふ fu	へ he	ほ ho	ば ba	び bi	ぶ bu	べ be	ぼ bo	ひゃ hya	ひゅ hyu	ひょ hyo	びゃ bya	びゅ byu	びょ byo
ま ma	み mi	む mu	め me	も mo				みゃ mya	みゅ myu	みょ myo					
や ya	ゆ yu	よ yo													
ら ra	り ri	る ru	れ re	ろ ro				りゃ rya	りゅ ryu	りょ ryo					
わ wa				を wo											
ん n				ん n	ぱ pa	ぴ pi	ぷ pu	ぺ pe	ぽ po	ぴゃ pya	ぴゅ pyu	ぴょ pyo			

## KATAKANA

アイウエオ a i u e o							
カキクケコ ka ki ku ke ko	ガギグゲゴ ga gi gu ge go	キヤ キュ キョ kya kyu kyo	ギヤ ギュ ギョ gya gyu gyo				
サシスセソ sa shi su se so	ザジズゼゾ za ji zu ze zo	シャ シュ ショ sha shu sho	ジャ ジュ ジョ ja ju jo				
タチツテト ta chi tsu te to	ダヂヅデド da ji zu de do	チャ チュ チョ cha chu cho					
ナニヌネノ na ni nu ne no		ニヤ ニュ ニョ nya nyu nyo					
ハヒフヘホ ha hi fu he ho	バビブベボ ba bi bu be bo	ヒヤ ヒュ ヒョ hya hyu hyo	ビヤ ビュ ビョ bya byu byo				
マミムメモ ma mi mu me mo		ミヤ ミュ ミョ mya myu myo					
ヤ ユ ヨ ya yu yo							
ラリルレロ ra ri ru re ro		リヤ リュ リョ rya ryu ryo					
ワ wa							
	ン n	バビブベボ pa pi pu pe po	ピヤ ビュ ビョ pya pyu pyo				

El *hiragana* se usa para el *furigana* y el *okurigana*, para las palabras que no tienen *kanji* o cuando no se quiere usar. El *katakana* se usa para el *gairaigo* (palabras tomadas de lenguas occidentales, como *tabako* [cigarro] o *pan* [pan]) y nombres propios extranjeros.

Los *kanji* (漢字) son los ideogramas que el japonés tomó del chino para su escritura:

山 yama montaña	川 kawa río	日 hi sol	月 tsuki luna	春 haru primavera	夏 natsu verano	秋 aki otoño	冬 fuyu invierno
火 hi fuego	水 mizu agua	風 kaze viento	土 tsuchi tierra	人 hito persona	男 otoko hombre	女 onna mujer	子 ko niño
北 kita norte	西 nishi oeste	南 minami sur	東 higashi oeste	上 ue arriba	下 shita abajo	右 migi derecha	左 hidari izquierda
鳥 tori pájaro	魚 sakana pez	犬 inu perro	猫 neko gato	愛 ai amor	心 kokoro corazón	氣 ki ánimo	死 shi muerte

La adaptación del ideograma no fue igual para todas las palabras, pues en japonés existen palabras flexivas, a diferencia del chino. Para escribir las palabras con flexión (verbos y adjetivos) se escribe la parte declinable en *hiragana*.

青い aoi (azul)	赤い akai (rojo)
白い shiroi (blanco)	黒い kuroi (negro)
長い nagai (largo)	短い mijikai (corto)
大きい ōkii (grande)	小さい chīsai (pequeño)
行く iku (ir)	来る kuru (venir)
見る miru (ver)	聞く iku (oír)
入る hairu (entrar)	出る deru (salir)
食べる taberu (comer)	変わる kawaru (cambiar)

Al *hiragana* que le sigue al *kanji* de una palabra se le llama *okurigana*.

Los *kanji* pueden tener más de una lectura, dependiendo de si son palabras japonesas (*wago*) o palabras chinas (*hangō*). A la lectura japonesa se le llama *kun'yomi* (訓読み), y a la china *on'yomi* (音読み). Por ejemplo:

<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 60px; margin: 0 auto;">手</div>	
mano	
te <small>(kun'yomi)</small>	zu, shu <small>(on'yomi)</small>
<b>palabras japonesas</b> <small>con kun'yomi</small>	<b>palabras chinas</b> <small>con on'yomi</small>
手 te (mano)	上手 jōzu (hábil)
切手 kitte (estampilla)	歌手 kashu (cantante)
手紙 tegami (carta)	選手 senshu (jugador)

Composición:

Algunos de los ideogramas chinos son pictográficos:

日	月	人	木	山	川
hi	tsuki	hito	ki	yama	kawa
sol	luna	persona	árbol	montaña	río

Otros son señales de conceptos abstractos:

上	下	中	一	二	三
ue	shita	naka	ichi	ni	san
arriba	abajo	enmedio	uno	dos	tres

Otros indican su significado con la unión de radicales:

木 + 木 + 木	=	森	目 + 亡	=	盲
árbol + árbol + árbol		mori	ojo + perecer		mekura
		bosque			ciego
日 + 生	=	星	日 + 月	=	明
sol + vida		hoshi	sol + luna		akarui
		estrella			brillante

Hagamos un recorrido para analizar los fenómenos y cambios más significativos a lo largo de la Historia de la Lengua Japonesa:

## 1. CAMBIO DE FONEMA

### 1.1 ZYODAI (ANTIGUO). PERIODO KOFUN. ASUKA HAKUHO NARA ZIDAI, AÑOS 200-794

#### 1.1.1 Omisión de vocal, fenómeno llamado BOINDATSURAKU

La vocal no se repite dentro de la palabra y tampoco al final de palabra. Para componer cuando la vocal se repite para hacer la palabra compuesta. Una vocal de dos vocales se omitió, ejemplos: NAGAAME >NAGAME (lluvia larga, que continúa varios días), ARAISO>ARISO (costa no fina).

Al principio de palabra las sílabas RA, RI, RU, RE, RO y consonante no aparece casi nada.

En cuanto al monosílabo, la sílaba se pronunció alargadamente.

## 1.1.2 Usos especiales de Kana, llamado YODAI TOKUSYU KANA ZUKAI

En cuanto a la <E> hay distinción entre la <E> de la columna A y la <E> de la columna YA. En cuanto a la consonante de la columna HA se pronunció el sonido ligero vibrante.

### 1.2 MEDIA ANTIGUA. CHUUKO (PERIODO HEIAN) (AÑO 794-1192)

1.2.1 La vocal se repite dentro de la palabra y al final de la palabra.

1.2.2 Ha desaparecido la distinción de <E> de la columna A y de la columna YA.

1.2.3 HAGYOUTENKOON. La pronunciación de las palabras que tengan HA al final o en sílabas intermedias se pronunciará WA, por ejemplo: KAHA>KAWA (río).

1.2.4 Nacimiento de ONBIN, el hecho de favorecer la pronunciación de ciertas palabras, ejemplos como: TSUKIGAKI>TSUIGAKI, o KAGUWASHI>KAUBASHI (buen olor).

### 1.3 EDAD MEDIA (1192-1603)

1.3.1 El fenómeno ONBIN ya se ha hecho popular, por ejemplo: HITSUPARU (tirar).

1.3.2 RENZYOU, la sílaba anterior se pronuncia N o CHI o TSU, como los ejemplos: KWAN NON> KWANNON (diosa budista de la Merced), INEN>INNEN (destino o conexión)

1.3.3. La vocal larga apareció, por ejemplo: SEU> SHOU (hacer), o REURI>RYOURI (comida, cocina).

### 1.4 KINSEI. PERIODO EDO (1603- 1868)

1.4.1 Excepto <FU>, la consonante de la columna JA se convirtió en <H>.

1.4.2 La distinción del sonido de ZI y DI, mientras que la ZU y DU se ha perdido.

1.4.3 KUWA se ha convertido en KA, y GUWA se ha convertido en GA.

## 1.5 KIN GENDAI (1869-...)

1.5.1 Los sonidos de Europa y América han influido mucho. Por las aplicaciones de palabras de origen extranjero, los sonidos de <SE>, <TSE>, <TI>, <DI>, <ΦA>, <ΦI>, <ΦE>, <ΦO>, <WI>, <WE> se han establecido firmemente poco a poco.

1.5.2 Documentos de misioneros del Cristianismo. Los misioneros del Catolicismo que vinieron a Japón desde la segunda mitad del siglo XVI hasta principios del siglo XVII han hecho bibliografía para evangelizar al cristianismo en la que se encuentra el sonido <SÉ> está escrito XE y su pronunciación <SE> y el sonido <ZE> está escrito JE y su pronunciación <DZE>. Sobre este asunto, el misionero Rodríguez que era redactor de NIHONDAIBUNTEN. En este libro está escrita la investigación de la gramática japonesa sobre la distinción entre dialecto KANTOU y dialecto KYOUTO, que sería de la siguiente forma la sílaba XE se pronuncia SE como si murmurara, por ejemplo: XEKA (mundo) en vez de XEKAI, se dice SEKAI. Es decir entonces la pronunciación es correcta en la capital, hoy en día si se pronuncia XEKAI, KAJE; etc. se dice que tiene acento regional pero hace 400 años la gente que pronunciaba SEKAI, KAZE era una persona de clase humilde, un campesino...

## 2. CAMBIO DE LETRAS Y ESCRITURA.

### 2.1 ZYODAI (ANTIGUO) DESPUÉS DE CRISTO 200-794

2.1.1 Los japoneses asimilaron los kanjis introducidos. Se han utilizado libremente.

2.1.2. MANYOUGANA que escriben japonés utilizando sonidos de kanjis, por ejemplo: el sustantivo flor (HANA), el pronombre personal tú (KIMI) o el adjetivo nostálgico (NATSUKASHI).

## 2.2 CHUUKO DESPUÉS DE CRISTO 794-1192

2.2.1 Inventaron KATAKANA como signos para leer los caracteres chinos con su pronunciación japonesa. Por ejemplo: las sílabas KA, KE, TA y TE.

2.2.2 Inventaron HIRAGANA. Especialmente se ha utilizado como letras de WAKA (poema japonés) y la carta entre las mujeres. Por ejemplo: KA, KE, TA, TE.

## 2.3 CHUUSEI DESPUÉS DE CRISTO 1192-1603

2.3.1 Hubo mucha diferencia entre sonidos y letras por el cambio de pronunciación y los usos de Kana llegaron a confundirse. Por lo tanto TEIKA FUJIWARA y GYOUA intentaron determinar reglas poniendo en orden el estado variable.

2.3.2 Aumentaron caracteres chinos empleados como equivalentes fonéticos, fenómeno llamado ZYUKUZI. Se une más de dos kanjis y se hace una palabra o el fenómeno KUN en la que se lee kanjis utilizando la forma japonesa.

2.3.3. Los misioneros copiaron el idioma japonés en letras romanas.

## 2.4 KINSEI DESPUÉS DE CRISTO 1603- 1868

2.4.1 Ortografía del alfabeto japonés: KEICHUUKANAZUKAI, KEICHUU estableció KEICHUUKANAZUKAI para corregir errores de TEIKAKANAZUKAI. También se llama REKISHITEKIKANAZUKAI.

2.4.2 La tendencia de dar importancia al kanji y se usaba mucho el kanji vulgar.

2.4.3 RANGAKUSHAS intentaron copiar el japonés en letras romanas.

## 2.5 KIN GENDAI 1886 –

El problema de la lengua japonesa y las letras.

2.5.1 Se discutía sobre la lengua japonesa y las letras, como por ejemplo la restricción de kanjis y los usos de kana.



2.5.2 En el año 1946 promulgaron TOUYOUKANZI (la lista de caracteres chinos de uso corriente) y en ese mismo año el uso moderno de KANA.

2.5.3 En el año 1954 promulgaron la ortografía de las letras romanas.

2.5.4 Promulgaron en el año 1959 “Okurigana”, para aclarar la manera de leer kanjis, después de kanjis se pone kana. En el año 1973 se hizo la revisión y en el 1981 una parte de la revisión.

2.5.5 Promulgaron ZYOUYOUKANZI, la lista de kanjis de uso corriente, en el año 1981.

2.5.6 En el año 1986 promulgaron el uso moderno de KANA.

2.5.7 En 1991 promulgaron la escritura de palabras de origen extranjero.

2.5.8 En 1946 el Consejo Nacional de la Lengua Japonesa decidió una nueva norma de escritura de la lengua japonesa y se promulgó como el Uso Moderno de KANA. En 1986 se revisó este “Uso moderno de Kana”, el contenido concreto es añadir un poco uso histórico de kana basándose en el uso fonético de Kana.

### 3. CAMBIO DE VOCABULARIO

#### 3.1 ZYUUDAI (ANTIGUO) DESPUÉS DE CRISTO 200-794

3.1.1 WAGO (YAMATOKOTOBA), palabras típicas japonesas, ocupa la mayoría.

3.1.2 Las palabras bisílabas son fundamentales, KANGO.

3.1.3 En el intercambio entre Japón y China toman KANGO prestado, por ejemplo: CHA (té), GOMA (sésamo) o ZENI (moneda). Y entre las palabras que se han introducido con el Budismo, se incluyen el BONGO (lengua sánscrita), como por ejemplo SOTOBA (tablilla estrecha donde se escribe un epitafio), MANDARA (pinturas), etc.

### 3.2 CHUUKO DESPUÉS DE CRISTO 794-1192

3.2.1 Difundieron KANGO (palabras que se han hecho con el sonido de kanji)

3.2.2 Entre WABUNGO (palabras propias japonesas) y KANBUNKUNDOKUGO (KANBUN, chino clásico y KUNDOKUGO leer los caracteres chinos con su pronunciación japonesa) hay oposición en estilo.

3.2.3 Hicieron muchos adjetivos, palabras derivadas y palabras compuestas. Por ejemplo: ANAI (guía), SEUSOKAO (comunicación), SECHINI (sinceramente).

### 3.3. CHUUSEI DESPUÉS DE CRISTO 1192-1603

3.3.1 La generalización de KANGO.

3.3.2 Existía conocimiento de la diferencia en fase, así como KOGO (palabras antiguas), KAGO (palabras de canciones), HOUGEN (dialecto) o NYOUBOUKOTOBA (las palabras de las mujeres que trabajaban en la Corte), etc.

3.3.3 Transmitieron los budistas de la secta Zen que estudiaban en las dinastías Tou y Sou, transmitieron las palabras que se leen en su sonido, por ejemplo: ANDO (lámpara antigua), ISU (silla), FUTON (colchón), MANZYUU (pollo relleno de pasta de judías azucaradas).

3.3.4 Tomaron las palabras portuguesas prestadas a través de la llegada de misioneros cristianos y de las relaciones comerciales. Por ejemplo: PAN (pan), KARUTA (juegos de naipes japoneses), BOTAN (botón), KATSUPA (capa), etc.

### 3.4 KINSEI DESPUÉS DE CRISTO 1603- 1868

3.4.1 El KANGO se generalizó más y se presentó en la vida cotidiana.

3.4.2 Según la diferenciación de clase social la diferencia de fase de vocabulario se intensificó.

3.4.3 Tomaron palabras holandesas por la relación con RANGAKU (después de mediados del periodo Edo, siglo XVIII) consistía en el estudio de intentar investigar las ciencias y las artes occidentales a través de los libros holandeses. Por ejemplo: ARUKOORU (alcohol), MES (cuchillo), KOTSUPU (vaso), GOMU (goma).

### 3.5 KIN GENDAI 1926 –

3.5.1 La nueva creación de KANGO aumentó como la palabra traducida para palabras europeas. Por ejemplo: TETSUGAKU (filosofía), KAISYA (sociedad anónima), TETSUDOU (ferrocarriles), SHIMIN (ciudadano).

3.5.2 Las palabras prestadas aumentaron, como angloamericano, francés, alemán, italiano.

3.5.3 La fuerza de invención de una palabra en KANGO. El japonés moderno se ha influido mucho por Europa. No sólo se ha adaptado sino que también se han hecho palabras nuevas en proceso de traducción. Se usaba mucho KANGO para la palabra traducida. Por ejemplo las palabras: KEISATSU (policía), KOUZYOU (fábrica), KATEI (hogar) SHIHON (capital), ZIKAN (tiempo), ZYOUKEN (condición), ISHIKI (conocimiento), MONDAI (problema), SYUGI (principio), KAGAKU (ciencia), etc. han aparecido después del periodo Meiji. La causa principal de que se usara mucho KANGO es la fuerza de invención. Eso se ve por ejemplo en los sufijos:

- TEKI, se añade al sustantivo y significa parece algo, como la palabra KOKUSAITEKI significa internacional,
- el sufijo SEI significa carácter, y en GUTAISEI, significa concreto,
- o en KA, que significa cambiarse, como en KIKAIKA que significa mecanización.

## 4. FORMACIÓN DEL JAPONÉS MODERNO (I)

### 4.1 EL LENGUAJE DE FINALES DEL PERIODO EDO (EDAD MEIJI)

El uso de palabras de finales del periodo Edo no se sabe bien puesto que se carece de datos, pero el libro KYUUEHANZYU, año 1878, del escritor Yukichi Fukuzama, en este libro se nota el lenguaje de señorío de la época feudal NAKATSU de KYUUSYUU.

Como podemos ver en el ejemplo: IKEYO (¡vaya!), las diferentes estratos sociales lo dirían así:

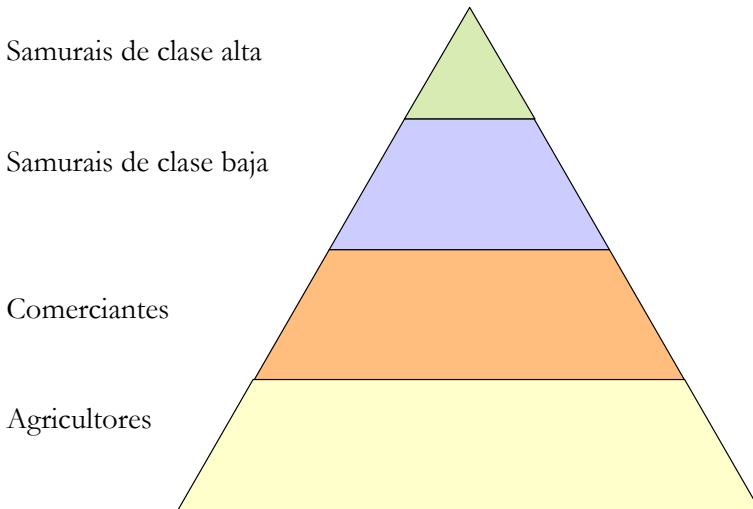
- Samurai de clase alta: “IKINASAI”.
- Samurai de clase baja y comerciantes: “IKINAHAI” y “IKINAI”.
- Agricultores: “IKINAHAI”, “IKINAI”, “IKINAHARII” y “IKIGASENKA”.

O en la palabra DOOSHIYOUKA (¿qué hacemos?):

- Samurai de clase alta: “DOOSHIYOOKA”.
- Samurai de clase baja: “DOOSHIYUUKA”.
- Comerciantes y agricultores: “DOOSHIYUUKA”, “DOGEISHIYUUKA”.

#### 4.2 EL ESTRATO DE LA LENGUA

En los agricultores que son de clase más baja se nota considerablemente la forma de dialecto y en los samurais de clase alta se nota el uso de las mismas palabras que de Edo:



### 4.3 EDOGO

El filólogo de lengua japonesa Hofuman escribió la gramática japonesa NIHONBUNTEN en el año 1867. En su libro dice que <Edogo es el idioma que se puede comunicar con la clase culta en todo Japón>.

### 4.4 EDOGO Y KYOTOGO TOKYOGO

El misionero y educador Hepburn es famoso por las letras romanas “HEBON” que vivía en Japón desde el año 1859 hasta 1892. Escribió el libro “WAEIGO RINSYUUSE” en el que en su segunda edición opinó que el dialecto de Kioto es común y es el más autorizado. Y en cuanto al dialecto de Edo los que hablan dialecto de Edo se entienden en la clase educada en todo Japón sin ninguna dificultad.

En “WAEIGORINSYUUSEI”, la tercera edición en 1886 cambió Edo por Tokio, y el dialecto de Tokio supera al dialecto de Kioto, eso significa que se mudó de capital a Tokio, por consiguiente el dialecto de Tokio es el dialecto que se tiene que entender y el común.

## 5. KINDAIGO (II) JAPONÉS MODERNO

### 5.1 TOKYO SENTO (AÑO 1869)

Al trasladar la capital a Tokio, se cambió Edo por Tokio. Tokio es por lo tanto el centro de la política, la economía y la cultura.

El asunto urgente del gobierno es unificar como nación de pueblo japonés política y socialmente todo el Japón. Es decir, se libera a la gente a quien se permitía sólo en el reino dividido de la época feudal japonesa y que se divide en cuatro clases: samurais, agricultores, obreros y comerciantes. Basándose en la idea de que todo el mundo era igual, se haría una nación y era inminente la necesidad de establecer la lengua oficial como un país moderno al exterior.

### 5.2 COMISIÓN DE INVESTIGACIÓN DE LA LENGUA

La comisión de investigación de la lengua se establece en el Ministerio de Educación con el fin de impulsar la modernización de la lengua y de las letras. Esta comisión decide cuatro normas:

5.2.1 En cuanto a las letras se adaptan los fonemas y se investiga las ventajas y las desventajas del Kana y las letras romanas.

5.2.2 En cuanto a las frases se adapta la unificación de la lengua hablada y de la lengua escrita y se investiga.

5.2.3 Se investiga el sistema fonológico.

5.2.4 Se investigan los dialectos y se selecciona la lengua común. Se basa en suprimir kanji.

### 5.3 LA LENGUA COMÚN

En 28 años de Meiji (año 1895) el profesor Kazutoshi Ueda, catedrático de la Universidad de Tokio de Japón Imperial, expresó (sobre la lengua común) en la revista del primer número de la Literatura Imperial, haciendo una reseña panorámica cómo se ha establecido y evolucionado la lengua común en los países avanzados de Europa e insistió en que la lengua común refinada y hermosa tiene que formarse. Sobre la lengua coloquial, el comité de investigación ha publicado en 1916 el libro Modo de lengua coloquial, en el año cinco.

### 6. KINDAIGO (III)

El primer libro de texto aceptado por el gobierno ha salido con el nombre de ZINZYOSHOGAKU DOKUHON y se utilizaba en todas las escuelas primarias desde el año Meiji 1904 y todas las frases de estilo coloquial se han admitido.

El cambio de nombres de los parientes:

El año 20 de Meizi	El año 33 de Meizi	El año 37 de Meizi
Libro: “ZINZYOSHOGAKU DOKUHON” Ministerio de Educación	Libro: “KOKUGODOKUHO N” Sr. Tsubouchi Yuuzo	Libro: “ZINZYOSHOGAKU DOKUHON” Ministerio de Educación

CHICHI (padre)	TOTOSAMA	TOTOSAMA
HAHA (madre)	HAHASAMA	HAHASAMA
ANI (hermano mayor)	ANISAN	ANISAMA
ANE (hermana mayor)	ANESAN	ANESANA
OTOUT O (hermano menor)	OTOUTO	OTOUTO
IMOUTO (hermana menor)	IMOTO	IMOTO
OZI (tío)	OZI	OZISAN
OBA (tía)	OBA	OBASAMA
SOFU (abuelo)		ZIZI OZIISAMA
SOBO (abuela)		BABA

## 7. LA EDUCACIÓN DE LA LENGUA COMÚN

En esta época el periodo de la educación obligatoria se marcó en un 94.4% de Japón, donde “leer” y “escribir” en la lengua común ha tenido mucho éxito.

El inicio de la radiodifusión ha dado la oportunidad a todo el pueblo japonés de escuchar la lengua común concretamente al todo el pueblo japonés y ayudaba a la difusión de la lengua común.

### 7.1 GENDAIGO (I), DESPUÉS DEL AÑO 1945

#### 7.1.1 La unificación de la lengua

La idea de la educación de la lengua común es la destrucción del dialecto y la unificación de la lengua.

## 7.1.2 “KYOUTSUUGO”

Apareció la nueva palabra “KYOUTSUUGO” y se ha hecho la propaganda de sustituir “HYOUZYUNGO” a “KYOUTSUUGO”.

## 7.2 GENDAIGO (2)

## 7.2.1 Neo-dialecto

El idioma en el que se ha mezclado dialecto y la lengua común (HYOUZUNGO)

Por ejemplo: DAMEZYANAINO (dialecto de Tokio) y AKANYANAIIKA (dialecto de Osaka), que significa es inútil.

## 7.2.2 Dialecto de HAKATA, ejemplos:

- KORESENDE YOKATO>KORESENDE IITO (no tiene que hacer esto)
- MOU TABENME>(MOU TABENAIDEOKOU)>TABENDOKO (no comemos más)
- MINNADE TABYOUYA>(MINADE TABEYOUYO)>TABEROOYA (todos comemos juntos)

## 8. LA EDUCACIÓN DE LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA JAPONESA.

El interés por el estudio de esta lengua se remonta al siglo XIX, aunque hoy día cada año va en aumento el número de estudiantes que se sienten atraídos por esta lengua, y por su riqueza cultural.

ÑO	ACONTECIMIENTOS
1985 (Meizi 28)	Syuuzi Izawa (1851-1917), en Taiwan empezó la enseñanza del japonés
1910 (Meizi 43)	En Corea se enseñó japonés
1915 (Taisyō 4)	En Saipan, Islas palau , empezó la enseñanza de japonés.
1918 (Taisyō 7)	Instituto de japonés chino, aceptó a estudiantes chinos.
1923 (Taisyō 14)	El señor Nayanuma (1895-1973) tomó posesión de su cargo de Japonés en la embajada de Estados Unidos.
1934 (Syōwa 9)	El señor Kiichiro Yamaguchi enseñó el método de



	enseñar japonés a alumnos chinos, con su libro NIHONGOKYOZYU NO ZITSUSAITEKI KENKYUU.
1935 (Syowa 10)	Fundó la Asociación Internacional de estudiantes. Estableció la clase de japonés.
1936 (Syowa 11)	El Señor Yahei Matsumiya (1871-1946) enseñó la enseñanza de japonés para pueblos de habla inglesa., con su libro NIHONGO KYOZYUHO.
1940 (Syowa 15)	Fundó la organización promotora de la enseñanza de japonés.
1941 (Syowa 17)	El comienzo de la enseñanza de japonés en los países del sudeste de Asia.
1943 (Syowa 18)	Se fundó la promotora internacional de la cultura. La asociación internacional de estudiantes acogió a estudiantes.
1945 (Shouwa 20)	La organización promotora de enseñanza del japonés se disolvió.
1953 (Shouwa 28)	La Asociación Internacional de Estudiantes aceptó a 60 alumnos de tecnología mandados por el gobierno de Indonesia.
1954 (Shouwa 29)	El Ministerio de Educación estableció el régimen de invitar s expensas del estado a estudiantes extranjeros a Japón.
1957 (Shouwa 32)	Se fundó la Asociación Internacional de la Educación de la Lengua Japonesa.
1962 (Shouwa 37)	Se fundó la Sociedad Japonesa de la Educación de la Lengua Japonesa para Extranjeros. Sociedad civil con personalidad jurídica que se llamó en 1977 Sociedad Japonesa de la Educación Japonesa.
1964 (Shouwa 39)	Se estableció un departamento de estudiantes extranjeros en el Ministerio de Educación.
1974 (Shouwa 49)	Se estableció un departamento de la educación de la lengua japonesa en el instituto estatal de lengua.
1980 (Shouwa 55)	Se fundó The Japan Foundation en Pekingo Gengahwin, China.
1984 (Shouwa 59)	El Ministerio de Educación hizo público un plan de 100.000 estudiantes extranjeros. The Japanese Language Proficiency Test comenzó.
1989 (Heisei 1)	The Japan Foundation se estableció como instituto internacional de la lengua japonesa.

Para concluir decir que el japonés moderno es fruto de los cambios sociales, políticos y culturales que han ido teniendo lugar a lo largo de la historia. Espero que con este paseo se puedan comprender los cambios fonéticos, sintácticos y léxicos que la lengua japonesa ha experimentado desde su época más remota hasta el japonés de hoy.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- AKIMOTO, M. (2005): *Yokuwakaru Goi*. Tokio, Aruku.
- CORTE, F. (1995): *El japonés escrito*. Madrid, Hiperión.
- ISHIHARA, T. (1985): *Gramática moderna de la lengua japonesa*. Madrid, Edelsa-Edi 6.
- MATSUURA, J. (2007): *Japonés para hispanohablantes. Libro de texto. 1*. Barcelona, Herder.
- MIYARI, Y. (2005) *Nibongogaku*, tomo 4. goi 2. Tokio Meijisyoin.
- NAKAZAWA, Y. (2003) *Vocabulario clasificado de japonés*. Madrid, Hiperión.
- PARDAVILA, A. A. (2002): *Japonés paso a paso : la lengua hablada A. libro 1*. Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- PARDAVILA, A. A. (2002): *Japonés paso a paso: la lengua hablada B. libro 2*. Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- PARDAVILA, A. A. (2001): *Japonés paso a paso: la lengua escrita. Libro 3*. Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- SANADA, SHINZI (1999): *Yokuwakaru Nibongoshi*. Tokio, Editorial ALC.
- TAKAHASI, M. (1981): *Diccionario abreviado español-japonés*. Tokio, Hakusuisha.

CAPÍTULO 38. SOME CULTURAL FACTORS ON ENGLISH-CHINESE  
AND CHINESE-ENGLISH TRANSLATION OF BRAND NAMES

*Qing Yang*

Escuela Oficial de Idiomas de Valencia

SUMMARY

Language is a part and a carrier of culture that reflects culture. It plays a very important role in culture. However, language is very much influenced and shaped by culture. Brand names are also strongly influenced by culture. A brand name may possess certain cultural connotation, which suggests aesthetics standard of a certain culture so as to ignite the consumers' buying desire. This essay testifies some cultural influence on English-Chinese and Chinese-English brand names from perspectives of religion, myths, literary works and folklores, names of people and places, animals, colours and numbers.

1. LANGUAGE AND CULTURE

Usunier (2000) notes that language is an essential part of culture: it is regarded as a reflection of culture. It is the basic input of any culture-based communication process, because everyday life is mostly a matter of interaction through communication in a culturally homogeneous community. It plays a very important role in culture. The Chinese language is very different from Indo-European languages. It has the following specific linguistic features, which directly influence Chinese translation of brand names.

The Chinese language has two systems: one is phonetic system, which is pinyin and the other one is writing system, which is Chinese character. Chinese people read Chinese characters directly as English people read English alphabetic letters. Each Chinese character is one morpheme. Chinese word formation is based on compounding structure. Most of words are combined together with two or more morphemes and these morphemes are monosyllabic, that is each morpheme has only one syllable. All morphemes have tones and most morphemes are meaningful,

“... for example, bei “north”, jing “capital”. Both bei and jing are bound morphemes. When we combine them, we form a well-known word Beijing, the capital of People’s Republic of China. The word is made up of two morphemes and two syllables. The name of Shanghai is another example for it is the combination of shang “above” and hai “sea”, so the meaning of Shanghai is above the sea. Over 70 percent of the modern

Chinese words are such kind of two morpheme words. (Chan and Huang, 2001: 106)”

In the business world, “*a writing system that represents languages is a key tool for expressing a corporate and brand identity in the form of corporate and brand names in conjunction with logos*” (Schmitt and Simonson, 1997: 260). Chinese writing consists of signs or ideographs, composed of strokes. Unlike the western alphabetic writing system, which is phonological, Chinese provides a different ideograph for every word. Based on Usunier’s study (2000), there are 50,000 ideographs in Chinese. These characters are pronounced differently according to the dialect spoken (Mandarin, Cantonese, etc.), and there are a large number of homonyms. Thus there are many possibilities for the transposition of alphabetic brand names into Chinese characters. The advantage of this kind of transposition is to find similar sounds of Chinese characters to replace the original brands. However, choosing homonyms may bring different images or meanings of original brands to Chinese consumers because different characters carry different meanings. From the complex of Chinese linguistic features, we can see Chinese translation of foreign names must be influenced by sounds and meanings.

Social Values also affect the preferences of brand naming and consumers’ behaviour. Different value orientations will lead to variations in preferences of products and brands. Values of both consumers and marketers are defined by their culture. Usunier (2000: 75) stated:

“In individualistic cultures, one’s identity is in the person, people are ‘I’-conscious, express private opinions, and self-actualisation is important. In collectivistic cultures, people are ‘we’-conscious, their identity is based on the social system to which they belong, and avoiding loss of face is important. Most Asian countries are collectivistic culture.”

Chinese people belong to collective culture and they are concerned about their neighbours’ judgment and social assessment. Harmony with nature plays a strong role in Chinese life, which is Confucian-influenced value. The Chinese people pay much more attention to the relation with the group than people in individualistic cultures.

## 2. TRANSLATION OF BRAND NAMES AND CULTURE

A good brand is indeed embroidered with cultural connotations because it can represent fashion, lifestyle and culture. Advertising content analysts agree cultural values are added through advertising messages “as

powerful forces shaping consumers' motivations, lifestyles, and product choices" (Cheng and Schweitzer, 1996: 28, also see Tse et al., 1989). It is obvious that there are cultural meanings in brands, and sometimes people do consume the meanings. For example, the reason why Chinese consumers are receptive to foreign brands is because cultural meanings are added to the brand value, like those for Scotch whiskey, German beer, Cuban cigars, French wine and American jeans due to the images based on countries-of-origin, and Mercedes-Benz and Audi for the reputation of quality.

A good brand and its translation may influence several generations because of its cultural connotations. For example, the Coca-Cola drink has been with us for more than a hundred years but it still maintains its vitality and is well received by young people in almost every country in the world. For many years Coca-Cola has been one of the most popular brand names in the world not only because it is the name of a drink, but also it became American culture. In the 1930's, it was translated into 可口可乐 (kě kǒu kě lè, 'tasty and happy/enjoyable') in Chinese, which is an improvement on the previous version 可口可腊 (kě kǒu kě là, 'a mouthful of wax'). The later Chinese version merged ingeniously the characteristics of this drink into an image of fantasy, which is so impressive that every Chinese people thinks of American culture immediately when seeing it. Moreover, when the Coca-Cola Company had the intention of creating a new image, numerous people protested against the move. The intention was a failure due to the profound influence of Coca-Cola on people's mind spanning several generations. And as far as the people in the United States and many other countries are concerned, they have been unconsciously exposed to this influence since childhood, mixed up with the culture, tradition, and custom of their own country.

Larson (1984: 33) claims, "Every translator desires to be faithful to the original. To do this, he must communicate not only the same information, but he must also attempt to evoke the same emotional response as the original text." Larson (1984: 425) further states:

"In many ways, the emotional tone of a passage is the key to real communication effectiveness. The author may wish to create a feeling of urgency, persuasiveness, tentativeness, exuberance, or despondency. Whatever the tone of the source text, built into it by choices of tense, mood, voice and choice of the main action verbs, it is important that this same emotion be communicated in the translation. For an effective transfer of the tone of the text, the translator must be well acquainted with both the source and receptor language and culture."

As noted by Pan and Schmitt (1995), brand names as linguistic labels are subjected to structural differences between language systems as well as

socio-cultural differences alluded to in a name. As such, there may be subtle, but important cross-cultural differences on brand name perceptions.

### 3. CULTURAL FACTORS

Li Zhenyi (1999: 249) notes, “Branding is a process of communication of cultural meanings”. So the translation of brand names is culturally bound and has to be culturally conducted. Each language has its own specific words and expressions as a result of its unique cultural background, such as its geographic environment, history, customs and habits, social values, and beliefs. All these are cultural factors to be taken into account in brand name translation. Some cultural factors are commented as below.

#### 3.1. MYTHS AND FOLKLORES

From the cultural view, English brand names often come from Greek and Roman myths as Apollo, Mars, Nike, Taurus, Mercury, Ajax etc. When such English brand names are turned into Chinese, it is important to try to find names that are suitable to Chinese culture.

The American Ford Company employs Mercury (墨丘利, mò qiū lì, in Chinese transliterated version) as a brand of its new car and Ajax is a very famous brand of a detergent and its Chinese transliterated version is 阿贾克斯 (ā jiǎ kè sī). Certain stories from mythology are so common that English-speaking people can recite them offhand.

Apollo (太阳神, tài yáng shén, ‘god of the sun’), the brand of a drink, is adopted from Greek mythology, the God of the Sun who is a strong and handsome man with vigour of vitality. Olympus (奥林帕斯, ào lín pà sī), the residence of all gods in Greek mythology, is used as a brand for a Japanese camera. The brand of sports Nike (耐克, nài kè, ‘overcoming difficulties persistently’) is a goddess of Victory in Greek myth. All these images have no equivalents in Chinese mythical prototypes. Transliteration cannot embody their original meanings because the Chinese are not familiar with them. The only way translators can do is to break through the barriers between cultures. Hence a blending of liberal translation and transliteration becomes a better choice. Although transliteration is getting quite popular, Chinese consumers may not get the meaning implied in the original brand names.

Actually religions can also be displayed on some brand names. According to Ju’s quotation (1999: 272),

“Young Yun Kim, University Professor of Communication at Governors State University, says, ‘traditional cultures throughout Asian countries including India, Tibet, Japan,

China, Korea, and Southeast Asia have been profoundly influenced by such religious and philosophical systems as Buddhism, Hinduism, Taoism, and Zen. On the other hand, the Western European nations have historically followed the Greek and the Judaeo-Christian traditions.”

As we know, Christianity is the keystone of western culture and its main religion. In western countries, with Christianity as the dominant religion, one naturally expects to find a large number of references in the Bible to brand names. Some images in the allusions are often used in brand names, such as Angel, Adam, Eve, Solomon, St. Andrew, St. Bruno, St. Julian, St. Gregory, etc.

### 3.2. FAMOUS LITERARY WORKS

Some foreign brand names are derived from classic works of literature. For example, there is a brand of a cigar named Romeo from Shakespeare's Romeo and Juliet. Another example is Pickwick (皮克威克, pí kè wēi kè), the brand of a ballpoint pen, derives from Charles Dickens' the Pickwick Papers. Shangri-La (香格里拉, xiāng gé lí lā), the brand of a chain hotel group, refers to a place name in Tibet in James Hilton's the Lost Horizon, which signifies a heaven of peace and happiness. As a translator, it is not easy to transfer the message in the original like these sources because they are not very well known in China. No matter which method is taken, translators need to put foreign brand names into suitable Chinese.

### 3.3. NAMES OF FAMOUS PEOPLE AND PLACES

Many foreign brand names originate from historical celebrities. “The brand of an automobile Cadillac (卡迪拉克, kā dí lā kè) is named after the French colonial founder in North America, and the governor of Detroit. With a musical rhythm and exotic sound to Chinese people, the brand Chevrolet (雪佛莱, xuě fú lái) is in memory of Louis Chevrolet, a Swiss engineer who was a super racer at the beginning of the last century. Brand names like York, Windsor, Wolsey, Lincoln, Lacoste, etc. are taken as the same reason” (He, 1997: 45). Some places are employed as foreign brand names, too, such as:

- Champagne--- a place in the north of France;
- Avon--- Shakespeare's hometown;
- Marlboro---a city in the east of Massachusetts;
- Mecca---a city in the west of Saudi Arabia;
- Perrier--- a city in the south of France;
- Pall Mall---a street in London that is famous for clubs;

Salem--- a seaport in the northeast of Massachusetts.

### 3.4. ANIMALS

Different customs should be considered when translating brand names. For example, people often associate certain qualities with certain animals. The qualities of certain animals often arouse certain reactions or emotions, although there is little or no scientific ground for such association. “The qualities that are associated, or the emotions that are aroused, are not always the same with different peoples (Deng: 1995, 56)”. Many Chinese brand names are the names of animals and plants. Crane, dragon, phoenix, rabbit, panda, bee, petrel, magpie, bat, mandarin duck, pine, cypress, plum blossom, orchid, chrysanthemum, and so on, are Chinese favourites, but they may cause different associations to English-speaking people. Dragon is such an example. The dragon in English and 龙 (lóng, ‘dragon’) in Chinese are both imaginary animals but have very different connotations. To the Chinese, 龙 (lóng, ‘dragon’) is a sacred animal regarded as the ancestor of the Chinese nation. That is why the Chinese call themselves descendants of dragon (龙的传人 *lóng de chuán rén*) and Chinese feudal emperors were often referred to as son of dragon (真龙天子 *zhēn lóng tiān zǐ*), wearing dragon’s imperial robe (龙袍 *lóng páo*) and living in palaces decorated with dragons. To westerners, the dragon is an evil monster which can spit fire and who sometimes possesses three to nine heads.

The bird crane is a symbol for longevity in Chinese culture, but to western minds, the crane does not arouse any such association. To Chinese, the bat is a symbol of good fortune. The reason for such association is because the creature’s name is pronounced same as the Chinese character 福 (*fú*) that means happiness and wealth. But the bat is usually associated with negative qualities in the West. It often evokes the image of a sinister, blood-sucking creature on account of the vampire bat. For an instance, the expression ‘to have bats in one’s belfry’ means to be mad. Chen Dezhang states (1999: 361),

“Americans do not use animals as trademarks or brand names, but most of them cherish a special love for animals. And as almost all animals are carbonised in the United States (like those in Disneyland), the distinction between the image of ‘good’ animals and ‘bad’ animals has become very vague, so all the goods with animals as trade marks or brand names sells well in the United States.”

This is good news for marketers and translators so that those brand names with animals can be promoted without any cultural obstacles in the United States.



### 3.5. COLOURS AND NUMBERS

As De Mooij (1998: 55-56) quoted:

“Colour can have a particular strong cultural meaning. Black is the colour of mourning in the Western world. In China, white symbolizes mourning. Gold has a strong symbolic meaning for the Chinese, but not combined with black. In Asia, numbers have significance unknown to Western cultures.”

Numbers can be particularly meaningful in China. For example, numbers 5, 6, 8, 9 and especially even numbers are Chinese favourites because the sound of number 5 (wǔ) in Chinese is similar to a Chinese character 福 (fú, ‘happiness’); 6 implies ‘smooth and unhindered’; the sound of number 8 is similar to Chinese character 发 (fā, ‘enrichment’) and the sound of number 9 is a homophone of another Chinese character 久 (jiǔ, ‘eternity’). The rendition of the brand Buds (an ice cream), 八喜 (bā xǐ, ‘eight happiness’), taken by the sound of the word Buds, is a good example. Another popular example is the 555 cigarette brand in China as there are three fives indicating “much happiness” in its connotation. The Chinese believe that numbers represent the direction and orientation affecting an individual. Chinese numerals are classified as either yin (feminine) or yang (masculine) (Ang, 1997). In English-speaking countries, the number 7 is a lucky number (Boyd, 1985), which is believed to bring happiness and auspiciousness. A number of brand names contain number 7, such as Mild Seven (柔和七星, róu hé qī xīng, “mild seven stars”), 7-Up (七喜, qī xǐ, ‘seven happiness’), 7-Eleven (711), etc.

Some colours and numbers of brand names may also pose as cultural taboos in marketing and translation. Yellow is not popular in Japan; the Thais are not fond of red; Belgians and Egyptians hate blue; purple is not much liked by Americans; the French favour blue but dislike dark green; white signifies purity and dark stands for death in the west, while the Chinese likes red best and dislikes white colour as white symbolizes mourning. The number 13 is unacceptable in the West because it is considered unlucky. In Japan, the number 4 becomes a forbidden number because of its similar pronunciation with the word 死 (sǐ, ‘to die’), just as in China.

## 4. CONCLUSION

So many facts prove that the translation of brand names is a complex job. Whether a version can overcome the cultural barrier successfully or not will affect the promotion of a product in the target market. Cultural factors deserve much attention in the rendition of brand names besides methodologies

and skills. According to Newmark (1988: 46), “where language is used as a symbol, it is treated communicatively.” It is not always possible to state which method is better to translate a certain brand. However, in the rendition of brand names, the receivers’ reaction should be considered foremost. Newmark’s theory (1988:39) on communicative translation has been the preferred method used by translators since

“Communicative translation addresses itself solely to the target reader, who does not anticipate difficulties or obscurities, and would expect a generous transfer of foreign elements into his own culture as well as his language where necessary”.

If the translator thinks the image of the brand is important and is likely to be familiar to the receivers, transcription can be a preferred choice. The brand IBM is a good model. If the message in the brand is unlikely to be familiar to the receivers, what the translator should do is to find a cultural equivalent in the target language, such as Apollo for 太阳神 (tài yáng shén, ‘god of the sun’). If it is hard to find the cultural equivalent, creative liberal translation becomes a better practice. For instance, Ariel is put into 碧浪 (bì làng, ‘viridescent wave’).

In a word, cultural factors in the translation of brand names need special attention. It is impossible to give a panorama of all the details here. However, we are fortunate to have access to a great number of contributions concerning translation and culture.

## BIBLIOGRAPHY

- AAKER, DAVID A. (1996): *Building Strong Brands*. New York, The Free Press.
- ANG, SWEE HOON. (1997): “Chinese consumers' perception of alphanumeric brand names”, *Journal of Consumer Marketing*, 14, 3, 220-23.
- BOYD, C.W. (1985): "Point of view: alphanumeric brand names", *Journal of Advertising Research*, 25, 5, 48-52.
- CHEN, DEZHANG (1999): “The cultural connotation of Chinese and English Phrases with animals”, in Guo, Jianzhong (ed.): *Culture and Translation* (<<文化与翻译>>). Beijing, China Foreign Translation Publishing Company.
- CHAN, ALLAN. K. K. AND HUANG, YUE-YUAN (1997): "Brand naming in China – a linguistic approach", *Marketing Intelligence & Planning*, 15, 5, 227-234.
- CHENG, HONG AND SCHWEITZER, JOHN C. (1996): “Cultural Values Reflected in  
CHINESE AND U.S. TELEVISION COMMERCIALS, *Journal of Advertising Research*, May/June. 28.

DE MOOIJ, MARIEKE (1998): *Global Marketing and Advertising: understanding Cultural paradoxes*. California, Sage Publications, Inc.

DE MOOIJ, MARIEKE (2005): *Global Marketing and Advertising: understanding Cultural paradoxes*, 2<sup>nd</sup> edition. California, Sage Publications, Inc.

DENG, YANCHANG AND LIU RUNQING (1995): *Language and Culture* (<<语言与化>>). Beijing, Foreign Education and research Publishing House.

HE, CHUANSHENG (1997): *English of Brand Names* (<<商标英语>>). Changsha, China, Hunan University Publishing House.

JU, ZHUCHUN (1999): “Wider and more immediate communication: a way to remove Communicating barrier”, in Guo, Jianzhong. (ed.) *Culture and Translation* (<<文化与翻译>>). Beijing, China Foreign Translation Publishing Company.

LARSON, MILDRED L. (1984): *Meaning-based Translation: A Guide to Cross-language Equivalence*. Lanham, MD, University Press of American.

LI, ZHENYI (1999): “Branding Culturally: An Intercultural Communication Viewpoint?”. in Hu Wenzhong (ed.) *Various Views on Cross-cultural Communication* (<<跨文化交际面面观>>). Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press.

NEWMARK, PETER (1988): *Approaches to Translation*. Cambridge, Prentice Hall.

NEWMARK, PETER (1998): *A Textbook of Translation*. New York, Prentice Hall.

NEWMARK, PETER (1991): *About Translation*. Clevedon, Multilingual Matters Ltd.

NIDA, EUGENE A. (1998): *Language, Culture, and Translating*. Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press.

NIDA, EUGENE A. (1982): *Translating Meaning*. San Dimas, English Language Institute.

PAN, Y. & SCHMITT, B. H. (1995): “What's in a name? An empirical comparison of Chinese and Western brand names”, *Asian Journal of Marketing*, 4, 1, 7-16.

SCHMITT, BERND AND SIMONSON, ALEX (1997): *Marketing Aesthetics: the strategic management of brands, identity, and image*. New York, The Free Press.

TSE, DAVID K., BELK, RUSSEL W. AND ZHOU, NAN (1989): “Becoming a Consumer Society: A longitudinal and Cross-cultural Content Analysis of Print Ads from Hongkong, the People's Republic of China, and Taiwan”, *Journal of Consumer Research*, 15. March, 457-472.

USUNIER, JEAN-CLAUDE (1993): *International Marketing: a cultural approach*. Hempstead, Prentice Hall International Ltd.

USUNIER, JEAN-CLAUDE (2000): *Marketing Across Cultures*, 3<sup>rd</sup> edition. Harlow, Pearson Education Ltd.



PARTE 8

**LITERATURA**



CAPÍTULO 39. LU XUN Y LA LIGA DE ESCRITORES DE IZQUIERDA  
DE CHINA (1930-1936)

—鲁迅与中国左翼作家联盟 1930-1936—

*Javier Martín Ríos*

Universidad de Granada

RESUMEN

Esta comunicación tiene como objetivo analizar la trayectoria literaria de Lu Xun (1881-1936) en relación con la Liga de Escritores de Izquierda de China, que estuvo activa entre 1930 y 1936, y que se convirtió en el principal foco de proyección de la literatura revolucionaria durante la década de los años treinta del siglo XX en este país; esta tendencia literaria estuvo fuertemente influida por la teoría marxista y apoyada directamente por el Partido Comunista Chino. Por esa razón, en esta comunicación también se analiza el desarrollo y la influencia de la teoría marxista en el ámbito de las letras chinas, desde sus inicios hasta la fundación de la Liga de Escritores de Izquierda. Por último, se estudia la disolución de la susodicha Liga, que coincidirá con la mayor presencia militar de Japón en territorio chino, momento en el que surgen diferencias dentro de los círculos literarios e intelectuales a la hora de abordar y dar respuestas, desde la creación literaria, a la nueva situación de crisis política en la que se vio sumida el país.

La fundación de la Liga de Escritores de Izquierda de China 中国左翼作家联盟 significó el impulso definitivo para consolidar la literatura revolucionaria 革命文学 en la historia de la literatura china moderna. Esta asociación, inaugurada en Shanghai el 2 de marzo de 1930, tuvo al escritor Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) como eje vertebral y su miembro más distinguido, y estuvo en funcionamiento hasta principios de 1936, año de su disolución, que también coincidió, un poco más tarde, con la fecha del fallecimiento de Lu Xun, acaecida en octubre de ese mismo año. Con la puesta en marcha de la Liga de Escritores de Izquierda comenzó a consolidarse la vía de la literatura revolucionaria en las letras chinas, que desde hacía algunos años comenzaba a abrirse paso entre diferentes sociedades y grupos de escritores, y que en la década de los cuarenta se consolidó plenamente. Tras la fundación de la República Popular China 中华人民共和国 en octubre de 1949, la literatura socialista sería la única literatura amparada por el Estado, marcando toda la creación literaria de este país durante casi cuarenta años. Pero el origen de la consolidación de una literatura claramente revolucionaria, hay que encontrarlo en la fundación de la Liga de Escritores de Izquierda, que con el inicio de la década de los años treinta del siglo XX consiguió aglutinar a los escritores

simpatizantes del comunismo dispersos por diferentes lugares de China (también a escritores chinos residentes en el extranjero durante aquellos años), intentó cerrar los debates y polémicas existentes entre los propios escritores de izquierda, y formar un único frente que defendiera en el ámbito de la literatura y el arte sus postulados ideológicos y estéticos, fuertemente marcados por la influencia de la teoría marxista y el apoyo directo del Partido Comunista Chino 中国共产党 a dicha institución.

El papel de Lu Xun en la consolidación de la Liga de Escritores de Izquierda fue fundamental; en torno a su figura se fueron agrupando los escritores de izquierdas que habían comenzado su carrera literaria con el inicio de la nueva literatura escrita en lengua vernácula o lengua hablada 白话文学<sup>1</sup>, a partir de 1918, y la joven generación de escritores que comenzaba a publicar entre finales de los años veinte y principios de la década de los treinta. El papel del Partido Comunista Chino también fue esencial para cerrar un frente común entre las disputas de varias sociedades literarias y Lu Xun, que, para el PCCh, era una pieza clave para abanderar un nuevo movimiento literario que pudiera realizar los postulados ideológicos marxistas en el ámbito intelectual. Todo coincidió con la llegada de Lu Xun y Xu Guangping 许广平 (1898-1968), su segunda mujer, a Shanghai, en 1927, ciudad que tuvo como residencia hasta su muerte, acaecida, como se ha apuntado anteriormente, en 1936. Shanghai era el centro cultural y editorial de la China de entonces, y el escritor llegó “huyendo de otras partes”, según palabras del propio autor en una conferencia impartida en la ciudad el 25 de octubre de 1927,<sup>2</sup> y allí siguió dedicándose de lleno a la escritura y la traducción, después de muchos años trabajando como profesor en diversas universidades del país. En Guangdong, última ciudad en la que residió antes de su paso a Shanghai, donde era decano del Departamento de Literatura de la Universidad de Sun Yat-sen 中山大学, dimitió de su puesto tras la detención de los estudiantes que habían participado en las manifestaciones de protesta contra el Incidente del 12 de abril.<sup>3</sup>

Cuando Lu Xun llegó a Shanghai en 1927, ya era un escritor consagrado y muy reconocido en toda China. La llegada a esta ciudad también significó un cambio de rumbo en la trayectoria literaria e intelectual del escritor, un cambio de rumbo hacia la literatura revolucionaria, hacia una literatura de claro compromiso político con el comunismo. En Shanghai Lu Xun dejó aparcado su individualismo nihilista, tras largos años muy influido por Nietzsche y su pensamiento filosófico del “superhombre”, y se sumió a ese entusiasmo por la

---

<sup>1</sup> Fechamos el inicio de la literatura moderna china con la publicación en lengua vernácula de *Diario de un loco*, de Lu Xun, en mayo de 1918, en la *Revista Nueva Juventud* 新青年杂志.

<sup>2</sup> Lu Xun: “Estoy en Shanghai desde hace veinte días. En esta ocasión no vine a Shanghai por ningún motivo concreto; llegué aquí huyendo de otras partes”. Texto recogido en *Cultura y sociedad en China*, México D. F., 1972, pag. 63.

<sup>3</sup> Represión sangrienta lanzada por Jiang Jieshi contra una insurrección popular en Shanghai.



revolución que compartían tantos escritores como única vía posible de cambio para China; estudió el marxismo y dedicó una parte de su labor intelectual a la traducción de textos de teoría marxista. El terror desencadenado por la política de Jiang Jieshi<sup>4</sup> 蒋介石 (1887-1975) tras su llegada al poder y las sucesivas represiones lanzadas contra el mundo intelectual (con publicaciones prohibidas, librerías cerradas, censura de la prensa y otros medios escritos...) por parte del Partido Nacionalista 国民党, no hicieron dudar a Lu Xun, como a tantos otros escritores de su época, que el cambio que necesitaba China pasaba por la consolidación de una base cultural y social que propiciara una revolución que, de una vez por todas, derribara los debilitados muros del viejo sistema social chino, como bien dejó escrito en numerosos artículos publicados durante los últimos años de su vida. Así, tras la llegada de Lu Xun a Shanghai, el escritor rápidamente se vio arropado por esa joven intelectualidad que quería cambiar el sistema desde la base, una juventud que simpatizaba con el programa político y la lucha activa del PCCh, y tenía como referencia la Revolución de Octubre de 1917, el modelo que había que seguir para que en su propio país surgiera una nueva sociedad. El mundo académico, tras la fundación de la República Popular China, con Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) como cabeza más visible,<sup>5</sup> ensalzó hasta la extenuación la producción literaria de Lu Xun durante la última etapa de su vida, haciendo hincapié en su papel de consolidación del movimiento literario proletario. Quizás esta asociación de la figura de Lu Xun con el PCCh, especialmente con Mao Zedong, ha hecho que su obra haya sido malinterpretada o subestimada por muchos escritores chinos durante los últimos treinta años, sobre todo su producción literaria de los últimos diez años de su vida, tiempo que comprende el compromiso de Lu Xun con la causa marxista. Pero Lu Xun fue un escritor que nunca perdió su espíritu crítico e independiente, y es necesario valorarlo fuera de las contaminaciones ideológicas que se hizo tanto de su figura como de su obra después de su muerte.

Excepto un corto viaje a Beijing,<sup>6</sup> Lu Xun no salió de Shanghai durante la última etapa de su vida. En 1927 el escritor chino ya había cerrado casi toda su producción creativa, tanto en el relato como en la poesía, que lo habían consolidado como una de las voces literarias de más prestigio de su tiempo, y desde entonces encaminó todo su trabajo intelectual en el género ensayístico y en la traducción. Su labor de traducción se centró en una serie de ensayos

---

<sup>4</sup> Chiang Kai-shek.

<sup>5</sup> Mao Zedong, antes de la fundación de la República Popular de China, ya había señalado en el Foro de Yan'an de 1942, en sus famosas *Intervenciones en el Foro de Yan'an sobre literatura y arte* 在延安文艺座谈会上的讲话, a Lu Xun como el escritor más importante de China, aludiendo a éste con continuas citas en sus intervenciones.

<sup>6</sup> Este viaje lo realizó con el motivo de visitar a su madre, que vivía junto a la primera esposa del escritor, Zhu An 朱安 (1878-1947). Esta visita a Beijing significó un nuevo encuentro con antiguos alumnos y amigos escritores, que aprovecharon su estancia en la ciudad para organizarles charlas y conferencias en diversas instituciones académicas.

escritos por diversos autores rusos, alguno de ellos teóricos esenciales en la historia del marxismo y el materialismo histórico, con el fin de difundir con mayor profundidad las teorías marxistas de la literatura y el arte en el ámbito intelectual chino, que, en opinión de Lu Xun, aunque ya se habían traducido muchos textos marxistas antes de 1930, seguía siendo fundamental y necesario para la popularización de la literatura revolucionaria y, al mismo tiempo, asentar los cimientos teóricos en los que se sustentara la nueva literatura nacional; sus traducciones siempre las hacía desde las versiones que ya existían de estas obras en lengua japonesa,<sup>7</sup> el idioma que dominaba tras su larga etapa de estudiante en Japón, entre 1902 y 1909, y, ocasionalmente, se apoyaba en la lengua alemana. Entre los autores rusos traducidos encontramos obras teóricas de Lunatcharsky, Pléjanov, Yakoulev, Fadéiev y Panteleyev; además tradujo a Gogol (*Almas muertas*), Gorki (*Cuentos populares rusos*) y una colección de relatos de Chéjov, ejemplos muy significativos de la influencia de la literatura rusa en el movimiento literario de izquierdas en China, influencia que había comenzado años antes. También hizo muchos encargos de traducción de obras rusas, entre traductores chinos que podían traducir directamente desde esta lengua, todos ellos en la órbita de la Liga de Escritores de Izquierda. Las publicaciones en forma de libro que dio a la luz durante estos años fueron básicamente recopilaciones de artículos y prosas dispersas publicadas en numerosos periódicos y revistas literarias. Al mismo tiempo, fundó varias empresas culturales con distinta suerte, como periódicos, revistas y una casa editorial, la Sociedad Flores del Alba 朝花社, que se convirtió en uno de los focos más importantes de actividad literaria para la Liga de Escritores de Izquierda, sobre todo en lo referente a la traducción de textos teóricos marxistas.

Esta intensa actividad literaria coincidió con un tiempo histórico de grandes convulsiones políticas y sociales para China, que podría abarcar casi todo el periodo conocido como el Decenio de Nanjing (1927-1937). Con el acceso al poder de Jiang Jieshi y su control absoluto del Partido Nacionalista (y por relación de toda China), las relaciones de Lu Xun con el partido gubernamental fueron siempre difíciles, aunque esta animadversión del escritor por el Partido Nacionalista databa de mucho antes de su llegada a Shanghai. Sus críticas abiertas a la política nacional le supusieron estar en constante alerta, siempre vigilante ante la censura, que el escritor intentó eludir usando numerosos seudónimos a la hora de firmar sus escritos, sin olvidar que en más de una ocasión tuvo que cambiar de domicilio para evitar las persecuciones y redadas policiales que durante aquellos años eran tan frecuentes contra los

---

<sup>7</sup> En Shanghai, Lu Xun tuvo como a uno de sus mejores amigos al librero japonés Uchiyama Kanzô (1885-1959), instalado en la ciudad desde 1913, en cuya librería el escritor chino pudo estar al corriente de la actualidad editorial en Japón, especialmente de las publicaciones relacionadas con la literatura revolucionaria, que en Japón también se venía desarrollando con gran intensidad.

insurgentes comunistas y todas las personas sospechosas de formar parte de los grupos de oposición relacionados con el PCCh. Shanghai se convirtió en un escenario clave para la insurgencia comunista; en las concesiones internacionales de la ciudad, fuera de la jurisdicción de las autoridades chinas, los activistas comunistas encontraron un refugio ideal para dirigir sus operaciones clandestinas; los escritores, por su parte, sus actividades literarias.<sup>8</sup>

Antes de la fundación de la Liga de Escritores de Izquierda de China, en marzo de 1930, la llamada literatura revolucionaria había recorrido un corto camino, no exento de polémicas y debates poco productivos. Desde la introducción de las teorías marxistas en el campo de la literatura, que coincidiría con el inicio de la nueva literatura escrita en lengua vernácula o lengua hablada, no pocos escritores fueron encaminándose gradualmente hacia una nueva literatura marcada por la ideología marxista. En este sentido, muchos escritores chinos siguieron el mismo rumbo que otros escritores en otras partes del mundo, especialmente los europeos, que vieron en la Revolución de Octubre de 1917 como una nueva vía para fundar un nuevo orden mundial de justicia y paz social.<sup>9</sup> Era un tiempo de grandes idealismos y pocos escritores eran conscientes, en aquel momento, del rumbo dictatorial que tomaría la Unión Soviética en las décadas posteriores bajo el poder absoluto de Stalin; no obstante, y este dato apenas ha sido señalado por los sinólogos, Lu Xun ya advirtió en algunos de sus escritos del trágico final que habían tenido algunos escritores rusos en el nuevo régimen político de la Unión Soviética.<sup>10</sup> En el caso de China, la situación política tan caótica, en el que estaba sumida la República, propició una postura ideológica hacia el marxismo por parte de destacados intelectuales que tuvieron un papel esencial en la gestación de una nueva cultura durante la segunda década del siglo XX.

Entre los primeros escritores e intelectuales que simpatizaron y divulgaron el marxismo en China, encontramos a Li Dazhao 李大钊 (1889-1927) y Chen Duxiu 陈独秀 (1880-1942). Li Dazhao fue el primer divulgador del marxismo en China, fundador de la Sociedad de Estudios Marxistas 马克思主义研究会 en la Universidad de Pekín 北京大学, donde fue profesor

<sup>8</sup> Martín Ríos, Javier: “El papel de Shanghai en la historia de China”, *Revista de Occidente*, n° 337, junio 2009. Pags: 118-129.

<sup>9</sup> En noviembre de 1927 se fundó en Moscú la Oficina Internacional de Escritores Proletarios y Revolucionarios, que, en un principio, abarcaba a once países. Por ello no se puede olvidar la influencia que se ejercía desde Moscú (no sólo en el ámbito puramente político) en todas las asociaciones de escritores de izquierdas que surgieron en distintas partes del mundo en aquellos años.

<sup>10</sup> En una conferencia titulada “*Divergencia entre literatura y política*”, pronunciada en la Universidad Jinan de Shanghai, el 21 de diciembre de 1927, Lu Xun rememora las figuras de Esenin y Sobol: “En Rusia dos literatos, Esenin y Sobol, que habían cantado la revolución, han acabado chocando a muerte contra las lápidas auténticas de las esperanzas que ellos habían cantado; ¡y ya se habían fundado los soviets!” En Lu Xun (1972; 83).

de Historia y Ciencias Políticas, y también director jefe de la biblioteca de dicha institución, a cuyas órdenes estuvo un tiempo Mao Zedong cuando éste trabajaba de bibliotecario; esta sociedad de estudios marxistas la fundó junto a su compañero de universidad Zhang Songnian 张菘年 (1893-1986), profesor de Filosofía occidental y de Lógica. En torno a la figura de Li Dazhao se crearía el primer grupo de comunistas en el país, que más tarde se convertiría en el núcleo de fundadores del PCCh, siendo elegido Chen Duxiu primer secretario del partido, fundado en Shanghai el 21 de julio de 1921. Chen Duxiu también fue el fundador de la revista *Nueva Juventud* 新青年, fundada en Shanghai en 1915, publicación que se convirtió en el principal centro de discusión intelectual durante el Movimiento de la Nueva Cultura 新文化运动. La revista *Nueva Juventud*, tras aglutinar desde su fundación a los intelectuales chinos más sobresalientes de la primeras décadas del siglo XX y, por lo tanto, en portavoz de las tendencias literarias, artísticas y de pensamiento que más interés suscitaron entre la intelectualidad china durante la segunda década del siglo pasado, con el paso del tiempo, tras la ruptura con el comité de redacción de intelectuales de primera fila, terminó convirtiéndose en órgano de expresión del PCCh, especialmente a partir de junio de 1923, cuando fue nombrado redactor jefe Qu Qiubai 瞿秋白 (1899-1935), escritor y destacado miembro del partido, hasta el último número de la revista, en julio de 1926.

En el ámbito exclusivamente literario, dos sociedades de escritores entraron en escena a partir de mediados de los años veinte, reivindicando una literatura proletaria en China. Estas dos sociedades fueron la Sociedad Creación 创造社 y la Sociedad Sol 太阳社, que tendrían un papel primordial en la gestación de la Liga de Escritores de Izquierda. La primera de ellas, la Sociedad Creación, fue fundada en julio de 1921 por unos jóvenes escritores que tenían como nexo de unión haber ampliado estudios durante varios años en Japón. Entre ellos destacarían Guo Moruo 郭沫若 (1890-1978), Yu Dafu 郁达夫 (1896-1945), sus dos miembros más significativos, Tian Han 田汉 (1898-1968), Cheng Fangwu 成仿吾 (1897-1984), Zheng Boqi 郑伯奇 (1895-1979) y Zhang Ziping 张资平 (1893-1947). Esta sociedad, en sus inicios, estaría muy lejos de los postulados ideológicos en los que más tarde varios de sus miembros se adherirían con fervor. Del eslogan del “arte por el arte” de 1921 se pasaría a “el arte debe ser revolucionario” de 1925, con Guo Moruo como principal exponente de tan radical giro ideológico. Durante los primeros años que la Sociedad Creación estuvo activa, sus miembros apostaron por una literatura individualista, subjetiva, por una escritura autobiográfica, a menudo decadentista, que ante todo buscaban su ideal en la exaltación de la belleza, en la búsqueda de la perfección a través del arte; tuvieron gran influencia del romanticismo europeo, movimiento literario del que se sentían deudores, y que también había influido en otros escritores de otras escuelas literarias que surgieron en los años veinte, especialmente en el ámbito de la nueva poesía

escrita en lengua vernácula. Pero la manifestación del 30 de mayo de 1925, como protesta al incidente del 13 de mayo,<sup>11</sup> en el que murieron doce manifestantes chinos tras los disparos de la policía británica en la Concesión Internacional de Shanghai, significó la toma de conciencia de muchos escritores por la causa revolucionaria. Este incidente provocó una fuerte reacción en todo el país contra la presencia extranjera en China, en un ambiente antiimperialista cada vez más presente en la vida pública, sobre todo en el ámbito universitario, y que retomaba con fuerza las manifestaciones del Movimiento del 4 de Mayo 五四运动 de 1919. Entre los escritores ligados a la Sociedad Creación, Guo Moruo y Cheng Fangwu apostarían por una literatura al servicio de la revolución, ya muy influenciados por el marxismo; esta decisión derivó en una ruptura dentro del grupo, con el distanciamiento de escritores como Yu Dafu y Tian Han, que más tarde, tras la fundación de la Liga de Escritores de Izquierda, volverían a encontrarse con sus antiguos compañeros de la Sociedad Creación, pero esta vez unidos en la lucha por una causa común.

La Sociedad Sol se fundó en 1928 y tuvo a Jiang Guangci 蒋光慈 (1901-1931) y A Ying 阿英 (1900-1977) como sus miembros más destacados. Dirigidos por Jiang Guangci, que acababa de regresar Moscú, donde había residido como estudiante extranjero<sup>12</sup> y había sido testigo de la transformación de la sociedad de la nueva Rusia bajo el mando de los bolcheviques, los escritores de la Sociedad Sol trabajaron para dar a conocer las teorías marxistas en el campo de la literatura. En sus escritos etiquetaron la literatura como un arte clasista, atacaron a la mayoría de los escritores chinos de defender los intereses de la burguesía (de la que procedían la mayoría de ellos), apostaron por la literatura como medio eficaz de propaganda y defendieron la creación literaria dentro de los parámetros marxistas de la lucha de clases, cuyo fin era tomar conciencia de la clase proletaria y escribir para las masas, con un lenguaje adecuado para las masas, esto es, para los obreros y los campesinos. Formaban parte de la línea más radical de la intelectualidad de izquierdas que en China comenzaba a hacerse oír en el segundo lustro de la década de los años veinte y muchas de estas ideas –con ciertas matizaciones– serían recogidas más tarde por Mao Zedong en sus famosas reflexiones teóricas sobre arte y literatura en el citado Foro de Yan'an, celebrado en 1942.

Pero la radicalidad de las posturas teóricas de los escritores revolucionarios de las sociedades antes mencionadas, pronto sembraron la

---

<sup>11</sup> El incidente se originó el 13 de mayo de 1925 tras la protesta de unos trabajadores chinos ante el cierre de una fábrica textil de Shanghai regentada por japoneses; los guardas japoneses dispararon contra los manifestantes, causando una muerte entre los trabajadores chinos.

<sup>12</sup> Jiang Guangci formó parte del primer grupo de estudiantes chinos que se formaron en la Universidad Comunista de Trabajadores de Oriente 东方劳动共产主义大学, fundada en Moscú en 1921. En esta universidad estudiaron destacados miembros del Partido Comunista Chino.

polémica en el mundo literario, no sólo frente a los escritores que defendían la independencia de la literatura frente a la política o eran simpatizantes del Partido Nacionalista —denunciados por éstos como derechistas y contrarrevolucionarios—,<sup>13</sup> sino también entre los escritores que desde sus inicios habían mantenido una línea crítica contra el poder y habían denunciado los problemas y las injusticias de la sociedad en sus obras literarias, especialmente señalando las desigualdades y las penurias en las que vivían los sectores de la población más desfavorecidos. Para estos escritores, la nueva literatura china surgida en torno al Movimiento del 4 de Mayo nunca había logrado deshacerse de sus ropajes burgueses (ya que la mayoría de los escritores procedían de la burguesía) y, por lo tanto, era imposible que hablaran sinceramente del pueblo, que utilizaran de una forma natural y espontánea el lenguaje de las masas populares, como así comenzaba a llamarse al proletariado, siguiendo los nuevos términos ideológicos marxistas que comenzaban a tomar fuerza en aquella época en los medios escritos y académicos. Para ellos, en definitiva, la mayor parte de los escritores chinos eran contrarrevolucionarios y, por lo tanto, no estaban preparados para emprender el camino de la revolución como se había realizado con tanto éxito en la Unión Soviética; hacía falta el estallido de un nuevo Movimiento del 4 de Mayo, pero esta vez de carácter verdaderamente proletario. Entre sus acérrimas críticas no escaparon escritores tan respetados en el seno de la intelectualidad de izquierdas como Lu Xun, al que tacharon de burgués y de defender los intereses de la burguesía, aunque, un poco más tarde, se convertiría en el foco aglutinador del movimiento literario de la Liga de Izquierda, del que formarían parte los mismos escritores que poco antes le habían atacado con tanta vehemencia. Ante estas críticas, Lu Xun respondió con sus propios argumentos y sus reflexiones de lo que él entendía por literatura y revolución, como dejó manifiesto en diversos artículos en los que abordó este tema en cuestión. Este enfrentamiento se desarrolló entre los años 1928 y 1929. Entre algunos puntos en desavenencia con los intelectuales que formaban parte de las sociedades literarias Creación y Sol, Lu Xun criticó la postura tan radical que habían adoptado estos jóvenes escritores, una postura ideológica, por otra parte, demasiado idealista y subjetiva, con pocos resultados reales en la práctica; no bastaba crear una literatura revolucionaria para lanzar una revolución, sin que antes existiesen realmente fuertes raíces para que una revolución fuese real y se encaminase hacia la victoria. En este sentido, Lu Xun despojó a la revolución china de todo ropaje teñido de romanticismo, en el que tan fácil caían los escritores antes de experimentar en sus propias carnes el proceso revolucionario. Toda revolución necesita su tiempo, pasa por distintas

---

<sup>13</sup> Esta crítica estuvo centrada especialmente contra los miembros de la Sociedad de la Nueva Luna 新月社 y abordada en mi estudio sobre la poesía de Xu Zhimo 徐志摩, Martín Ríos, Javier (2008): “La poesía de Xu Zhimo (1897-1931)”, en *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada. Pags. 465-478.

etapas y en China, según la opinión de Lu Xun, aún estaba en su fase de desarrollo; por esa razón, un par de años más tarde, Lu Xun dedicó gran parte de su trabajo intelectual a la traducción de obras de teoría marxista, para crear una sólida base teórica para el desarrollo real de una literatura revolucionaria. Además, la sociedad china tenía sus propias peculiaridades, culturales y sociales, y Lu Xun pensaba que el modelo soviético no era aplicable por completo a China: era necesario adaptar la teoría marxista a la propia realidad social del país, como antes había preconizado Li Dazhao y que, más tarde, Mao Zedong llevaría a la práctica política. Tampoco contemplaba la idea de que toda literatura debería ser propaganda, como eslogan muy en uso por parte de los escritores que se definían como revolucionarios; podría utilizarse la literatura como arma de propaganda, pero sin olvidar que toda propaganda no era literatura. Y por último, Lu Xun señaló la ausencia de autocritica que se echaba en falta en ambas sociedades literarias, ciegas y presas por el dogmatismo político.

La llegada de Qu Qiubai a Shanghai allanó el acercamiento de Lu Xun con el PCCh y, por relación, el entendimiento entre los diferentes grupos de escritores de izquierdas que hasta entonces mantenían sus diferencias entre sí; en 1927 Qu Qiubai había reemplazado a Chen Duxiu en la secretaría general del PCCh. Además, Qu Qiubai fue uno de los grandes introductores de la teoría marxista sobre arte y literatura en la China de los años veinte, tras su larga etapa de formación en Moscú. El PCCh intentó mediar en las disputas entre los propios escritores de izquierda y, tras la mediación entre miembros del partido y las sociedades literarias enfrentadas con Lu Xun, se consiguió terminar con los ataques escritos contra éste y, al mismo tiempo, se inició un proceso de reconciliación, que tuvo como resultado final la exégesis de la Liga de Escritores de Izquierda de China en marzo de 1930. La iniciativa de unión entre Creación y Sol, por una parte, y Lu Xun, por otra, partió de varios miembros del Partido Comunista, iniciativa que se realizó con la idea de fomentar conjuntamente un movimiento revolucionario de masas.<sup>14</sup> En noviembre de 1929, Feng Xuefeng 冯雪奉, Feng Naichao 冯乃超 y Xia Yan 夏衍 visitaron a Lu Xun en su casa para hacerle la propuesta de presidir una organización de escritores de izquierdas, que Lu Xun aceptó, pero rechazando el título de presidente y demandando que el escritor Yu Dafu, enfrentado también con varios escritores englobados en las sociedades literarias de Creación y Sol, formase parte de la asociación. Un mes después, en diciembre de 1929, hubo otra reunión, entre varios delegados del PCCh, Lu Xun y otros escritores, para solventar los últimos puntos en desacuerdo entre los futuros miembros de la organización.

---

<sup>14</sup> Michelle Loi (1981): *Quelques pages pour le centenaire de Lu Xun (1881-1936)*. París, Publication du Centre de Recherches de Paris VIII. Pags. 89-94.

El 2 de marzo de 1930 se inauguró oficialmente la Liga de Escritores de Izquierda de China, convirtiéndose en la representación china de la Liga Internacional de Escritores Revolucionarios 国际革命作家联盟. Entre los miembros fundadores había unos cincuenta escritores, cifra que fue creciendo en los siguientes años. Lu Xun fue el escritor elegido para iniciar el discurso de apertura, con la conferencia titulada “Opinión sobre la Liga de Escritores de Izquierda” 对于左翼作家联盟的意见. En esta conferencia, de gran significado ideológico, Lu Xun abordó los pasos que se debían dar para llevar a cabo los propósitos que la asociación se había propuesto. Para el escritor era necesario seguir los siguientes puntos: (1) Proceder en la lucha contra la vieja sociedad y el viejo poder de modo decidido, sin interrupciones, y con una valoración justa de las fuerzas; (2) el frente de lucha debía ser amplio; (3) crear una masa de nuevos combatientes; (4) la existencia de un objetivo común en un frente unido.<sup>15</sup> Y el objetivo era la revolución proletaria, situar al escritor al lado de las masas populares para transformar al país por completo, erradicar su quintaesencia feudalista con el fin de crear los cimientos de una nueva sociedad. Para ellos era la única salida, la esperanza de la salvación de China, pero esta vez luchando al lado de los más desfavorecidos, lejos de todo romanticismo literario, con los escritores y artistas inmersos en una lucha real y práctica.

Paralelamente a las diferentes iniciativas lanzadas por la Liga de Escritores de Izquierda, como las numerosas publicaciones que se fundaron en distintas ciudades del país para fomentar la revolución proletaria, se auspició el nacimiento de una literatura de tema revolucionario, encaminada especialmente en la temática de la lucha del pueblo contra los abusos de las fuerzas nacionalistas o la ocupación japonesa, sin olvidar la lucha del campesinado contra las injusticias y la opresión de las clases dominantes. El escritor Mao Dun 矛盾 (1896-1981) nos puede servir de claro ejemplo para sintetizar la línea temática de la literatura realista de carácter revolucionario; por un lado, *Medianoche* 子夜, novela publicada en 1933, ambientada en Shanghai y cuya trama se centra en las luchas obreras en las fábricas de la ciudad y la vida de la alta burguesía; y por otro, *Gusanos de seda de primavera* 春蚕, también publicada en 1933 y ambientada en una aldea de una región del sur, ribereña al río Changjiang, y cuya historia se centra en las reivindicaciones campesinas por el deterioro de la industria textil local, incapaz de hacer frente a la competencia textil extranjera. Además de Mao Dun, escritores como Ding Ling 丁玲 (1904-1986), Zhang Tianyi 张天翼 (1906-1985) y Ai Wu 艾芜 (1904-1992), entre los más renombrados, publicaron por estos años una serie de obras siguiendo la línea de la nueva literatura realista revolucionaria. El realismo 现实主义, heredero del naturalismo 自然主义, corriente literaria que estuvo en boga

---

<sup>15</sup> Lu Xun; 1972, 95-97.



durante la década de los veinte, sobre todo entre los escritores de la Asociación de Investigación Literaria 文学研究会, que tuvo a Mao Dun como uno de sus máximos representantes, se convirtió en la mejor baza estilística y estética de los escritores de la Liga para lanzar sus denuncias contra el sistema y describir los ambientes de lucha de las masas populares. El frente literario se abrió al teatro moderno, que tuvo también su propia asociación de dramaturgos inscritos en la Liga de Escritores de Izquierda, pero especial repercusión tuvo la corriente realista en el ámbito del cine, por su capacidad de llevar el nuevo mensaje de compromiso a un numeroso público urbano.

Por otra parte, la guerra literaria entre los miembros de la Liga de Escritores de Izquierda y otras sociedades literarias alcanzó su máxima expresión dialéctica. Muchos artículos que Lu Xun escribió en los últimos años de su vida muestran el duro enfrentamiento que hubo en las letras chinas por la distinta visión que tenían los escritores de afrontar, por un lado, la realidad social y política del país y, por otro, del propio quehacer literario. Ya hemos mencionado que los escritores de la Liga tildaron de reaccionarios y de derechistas a casi todos los escritores chinos modernos, por defender los intereses de la burguesía o ser partidarios del Partido Nacionalista. Sobre todo estas críticas estuvieron dirigidas a varios escritores relacionados con la Sociedad de la Nueva Luna 新月社, siendo uno de los centros de estos ataques el ensayista y traductor Liang Shiqiu 梁实秋 (1903-1987), convencido defensor del modelo político de las democracias liberales occidentales, que vio en la expansión del comunismo en China como el germen de una futura dictadura auspiciada y proyectada desde la Unión Soviética. Además, estos escritores defendían toda injerencia de la política en el campo literario, estando en las antípodas de las directrices ideológicas de la emergente literatura revolucionaria. En el cruce de acusaciones entraron más escritores y sociedades literarias, de distintas tendencias ideológicas y estéticas, que nos podría servir como símbolo de las fisuras interiores en la que China comenzaba a fracturarse.

El fin de la Liga de Escritores de Izquierda llegó con el movimiento de resistencia antijaponés que se extendía por toda China a mediados de la década de los años treinta. Japón, que desde 1931 había comenzado el control militar de la región de Manchuria, aumentó sus agresivas políticas de expansión sobre el territorio chino (como el ataque a Shanghai el 28 de enero de 1932), hasta que en 1937 estalló la guerra abierta entre los dos países, con una gran parte del país ocupado por el ejército japonés; el conflicto armado terminaría en 1945, cuando Estados Unidos lanzó las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, e, inmediatamente, el emperador Hirohito se vio obligado a anunciar la rendición de su país. El mundo literario, al mismo tiempo que comenzó la injerencia japonesa en China, no pudo quedar al margen de la nueva situación política: ahora la verdadera amenaza procedía del exterior y se proyectó dejar de lado las diferencias entre las diversas tendencias literarias para lanzar un

Frente Unido de resistencia antijaponesa. Esta propuesta de unión entre los escritores de diferentes tendencias iba en paralelo a la necesidad de un nuevo Frente Unido entre el Partido Nacionalista y el Partido Comunista para luchar juntos contra el ejército japonés, aunque hay que recordar que desde la ocupación de Manchuria en 1931 ya había comenzado un frente abierto por parte de los escritores de izquierda contra Japón.<sup>16</sup> Así, entre finales de 1935 y principios de 1936, la Liga de Escritores de Izquierda quedó disuelta para dar paso a un nuevo movimiento impulsado bajo el eslogan de “la literatura de defensa nacional”. De ahí, podemos llegar a la conclusión, que los escritores y artistas siempre fueron por delante en la defensa de los intereses nacionales que los propios políticos chinos, reacios a abandonar y ceder terreno en sus parcelas de poder.

La disolución de la Liga de Escritores de Izquierda y la constitución de un frente unido entre los escritores no acabaron con los enfrentamientos y las diferencias reinantes en el mundo literario, tampoco en el propio mundo literario de los escritores de izquierdas. Si repasamos las últimas publicaciones de Lu Xun a lo largo de 1936, hasta poco antes de su muerte, acaecida en Shanghai el 19 de octubre de ese mismo año, podemos observar el enconado enfrentamiento que existió en las revistas y periódicos de la época por la guerra de los eslóganes a la hora de definir el nuevo movimiento literario que luchara por la resistencia contra Japón. De nuevo se manifestaba esa brecha, ya imposible de salvar, en los medios intelectuales. Era la misma escisión de las dos Chinas irreconciliables, incapaces para el diálogo, incapaces de caminar por la misma senda, que a partir de 1945 terminarían enfrentadas en una guerra civil. La posición ideológica los había separado para siempre. A Lu Xun se le acusó, desde distintas tribunas, de intentar romper ese frente unido por defender un eslogan diferente al de “literatura de la defensa nacional”; el eslogan propuesto por Lu Xun fue el de “la literatura popular de la guerra nacional revolucionaria”. Según él, la literatura popular de la guerra nacional revolucionaria no significaba “limitarse a escribir sobre los combates de soldados heroicos, sobre manifestaciones de estudiantes que presentan peticiones, etc. Estas cosas son, sin duda, muy convenientes, pero no nos podemos limitar tanto. La literatura popular de la guerra nacional revolucionaria se extiende mucho, hasta incluir la descripción de toda forma de vida y de lucha en la China actual, el problema común a todos, es el problema de la supervivencia de la nación.”<sup>17</sup> En realidad, el objetivo defendido era el mismo, pero el enfoque discursivo distinto. Fue una guerra absurda de

---

<sup>16</sup> El primer Frente Unido entre el Partido Nacionalista y el Partido Comunista se firmó en la década de los veinte para la unificación del país durante el periodo de los Señores de la Guerra. El segundo Frente Unido se firmó entre ambos partidos en diciembre de 1936, tras la liberación de Chiang Kai-shek durante su arresto en Xi'an.

<sup>17</sup> Lu Xun; 1972-142.

eslóganes, en la que entraron en liza no pocos escritores, no todos de una manera afortunada, porque como apuntó el propio Lu Xun “de hecho el problema no reside en la lucha de eslóganes, sino en lo que realmente se hace.”<sup>18</sup> Contradictorias palabras, porque él mismo fomentó esta guerra de eslóganes.

La muerte de Lu Xun, en octubre de 1936, fue al mismo tiempo la premonición del fin de una etapa y el principio de otra en la historia de la literatura china moderna. Desde 1937 hasta 1949, China se veía azotada ininterrumpidamente por la guerra, primero contra Japón (1937-1945) y después contra sí misma, en la guerra civil desatada por el Partido Nacionalista y el Partido Comunista (1945-1949). La literatura no pudo quedar al margen de los conflictos bélicos y las luchas internas por el poder. Todo el debate intelectual que se había desarrollado en el país desde la segunda década del siglo XX, ahora se veía mermado y colapsado por la cara más cruel de la Historia. La trayectoria personal de Lu Xun nos puede servir como un claro ejemplo para recorrer la evolución de esas tres décadas de gran florecimiento intelectual, que abrieron las puertas de la modernidad a la literatura china; tres décadas que engloban perfectamente todo el espíritu de una época, el espíritu intelectual del Movimiento de la Nueva Cultura, que comenzó a disiparse cuando la política entró de lleno en el ámbito literario, marcando las directrices estéticas e ideológicas de una buena parte de los escritores chinos durante las décadas treinta y cuarenta del siglo XX, y que a partir de la fundación de la República Popular China, en 1949, sería de una forma absoluta. La Liga de Escritores de Izquierda impulsó la politización de la literatura, igual que el propio Lu Xun, su miembro más destacado, haciendo de puente de transición de dos etapas completamente opuestas en resultados literarios.

---

<sup>18</sup> Lu Xun; 1972-154.

## BIBLIOGRAFÍA

- 林伟民 (2005): 中国左翼文学思潮。上海, 华东师范大学出版社。
- LOI, MICHELLE (1981): *Quelques pages pour le centenaire de Lu Xun (1881-1936)*. París, Publication du Centre de Recherches de París VIII.
- LU XUN (2001): *Breve historia de la novela china*. Barcelona, Azul Editorial. Traducción del chino de Rosario Blanco Facal.
- LU XUN (2001): *Contar nuevo de historias viejas*. Madrid, Editorial Hiperión. Traducción del chino, introducción y apéndices de Laureano Ramírez.
- 鲁迅 (2000): 鲁迅杂文。杭州, 浙江文艺出版社。
- LU XUN (1978): *Grito de llamada*. Madrid, Editorial Alfaguara. Traducción de Juan Ignacio Preciado y Miguel Shiao.
- LU XUN (1972): *Cultura y sociedad en China*. México D. F., Editorial Grijalbo. Versión al español y notas de Miguel Torres.
- 玛利安 高利克 (Marián Gálik) 2000: 中国现代文学批评发生时。北京, 社会科学文献出版社。
- MARTÍN RÍOS, JAVIER (2009): “El papel de Shanghai en la historia de China”, *Revista de Occidente*, nº 337. Pags: 118-129.
- MARTÍN RÍOS, JAVIER (2008): “La poesía de Xu Zhimo (1897-1931)”, en: *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Granada, Editorial de la Universidad de Granada. Pags. 465-478.
- MAO ZEDONG (1967): *Intervenciones en el Foro de Yenan sobre literatura y arte*. Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- PICKOWICH, PAUL G.: “Lu Xun Through the Eyes of Qu Qiubai”, en: *Modern China*. Vol. 2, No 3, July 1976. Pags. 327-369.
- QU QIUBAI (2005): *Des mots de trop 多余的话. L'autobiographie d'un intellectuel engagé chinois*. París-Louvain, Éditions Peeters. Edición bilingüe de Alain Roux y Wang Xiaoling.
- WONG WANG-CHI (1991): *Politics and literature in Shanghai: the Chinese league of left-wing writers, 1930-1936*, Manchester, Manchester University Press.

PARTE 9

**PENSAMIENTO**



---

CAPÍTULO 40. LACAN, HEIDEGGER Y EL PENSAMIENTO  
ORIENTAL\*

*Mercè Altimir Losada*  
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

El psicoanalista francés Jacques Lacan estudió lengua china durante el periodo de ocupación alemana y conservó siempre un vivo interés por el pensamiento nacido en el suelo cultural de China y Japón. Realizó dos viajes a Japón, el primero un viaje privado en 1963 y el segundo en 1971 en ocasión de la presentación de la traducción de su libro *Écrits* (1966). Otra influencia significativa en el pensamiento de Lacan es la obra de Martin Heidegger. En el artículo estudiamos las huellas de este interés por la cultura de los dos países asiáticos en estos pensadores, y argumentamos que a ambos les anima una inquietud similar, que apunta a liberar el pensamiento de la cerrazón especular para abrirlo a una verdadera dialéctica.

1. PRESERVAR LA «EXTRAÑEZA CULTURAL»

Tanto el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) como, sobre todo, el psicoanalista francés Jacques Lacan (1901-1981) se dejaron cautivar, en grado diverso, por el pensamiento oriental. Durante el primer periodo de su enseñanza, el psicoanalista se interesó por la obra del filósofo, tradujo uno de sus artículos, «Logos», y mantuvo con él diversos encuentros y entrevistas. Estudió también lengua china durante el periodo de ocupación alemana y llegó a visitar Japón en dos ocasiones, en 1963 y 1971. Ambos viajes tuvieron repercusión en su enseñanza.<sup>1</sup> Conjeturamos que Lacan se sirvió de Oriente y, en concreto, de Japón como medio para alcanzar una posición de extrañamiento necesaria a la producción de una apertura del pensamiento. Lo «inédito» buscado no es algo que estuviera ya allí esperándolo en Japón o en China, sino que la novedad nace gracias al «extrañamiento» mismo que el acercamiento a estos universos culturales distintos tuvo la virtud de despertar en el pensador occidental. Y precisamente la conservación de esa «extrañeza» en un mundo homogeneizado constituye la preocupación de Heidegger. Lo que perseguimos en las reflexiones que siguen no es tanto verificar las opiniones de Lacan –como tampoco las de Heidegger–, acerca de Oriente, sino ese

---

<sup>1</sup> Roudinesco, É. (1995): *Jacques Lacan: Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Barcelona, Anagrama, p. 323-340; p. 511-520.

peculiar uso instrumental y contingente de la diferencia y la razón de su necesidad.

La palabra «diálogo» significa ‘a través de la palabra’. He ahí la verdad etimológica. Pero, si nos decidimos a jugar con la música de la materia significante al modo de James Joyce (y de la experiencia psicoanalítica del inconsciente), podemos sacarle punta al «falso» (falso aunque lo cierto es que finalmente se escucha) morfema «di-» («dis-») que contiene. Como si se tratara de una nota de la escala musical, lo introducimos en nuevos «temas». La nueva vía nos conduce a nuevos significados: 1. oposición o contrariedad, como en *disentir*; 2. origen o procedencia, como en *dimanar*; 3. extensión o propagación, como en *dilatar*, *difundir*; o 4. separación, como en *divergir*. El problema del diálogo cultural y sus conflictos tiene su raíz en el dominio de la primera acepción de ‘oposición’ y el consiguiente soterramiento de la cuarta acepción, al que corresponde el significado de ‘separación’. Esta cuarta acepción se acerca, a su vez, a la significación de *conversación*, cuyo prefijo «con-» significa ‘juntamente o en compañía’.<sup>2</sup> Las dificultades para el diálogo cultural guardan relación con estos jalones que nos señala el léxico de la lengua. Cabe preguntarse por qué razón los seres humanos nos conducimos de una manera tan necia y nos inclinamos de manera natural en la pendiente que no nos conviene.<sup>3</sup> Uno de los elementos constitutivos de la respuesta a esta pregunta resulta evidente: la inercia. La postura de simple oposición al otro extraño u extranjero es el camino cómodo y fácil. Conversar, en cambio, es la tarea difícil, requiere el despliegue del trabajo y el esfuerzo. No es una posición que esté dada de entrada, sino una posibilidad potencial que debe ser desarrollada.<sup>4</sup> Cuando se dialoga de manera auténtica se desconoce de antemano qué saldrá a la luz. Sin el reconocimiento de la incertidumbre y la aceptación de sus riesgos no hay diálogo auténtico posible. En contraste, habitualmente hablamos con el otro como si lo hiciéramos con el espejo. Nos limitamos a confirmar lo consabido. Como reza el evangelio, y conviene tomárselo en serio, tenemos oídos para no escuchar. El resultado es el hastío y la rutina, un desgaste inútil que, al igual que los círculos dantescos, o esos menos aclamados pero mucho más cercanos, los

<sup>2</sup> Real Academia de la Lengua (2001) *Diccionario de lengua española*, 21ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

<sup>3</sup> N. Chomsky se hacía esta misma pregunta, a la que trataba de hallar una respuesta. La fórmula del siguiente modo: «For many years, I have been intrigued by two problems concerning human knowledge. The first is the problem of explaining how we can know so much given that we have such limited evidence. The second is the problem of explaining how we can know so little, given we have so much evidence. The first problem we might call “Plato’s problem”, “the second, “Orwell’s problem”, an analogue in the domain of social and political life of what might be called “Freud’s problem.”». Cf. Chomsky, N. (1986): *Knowledge of Language: Its Nature, Origin, and Use*. Nueva York, Praeger, p. XXV.

<sup>4</sup> Cf. la cita que hace Freud de la obra dramática *Man and Superman* —en el acto III y dicha por Don Juan— de Bernard Shaw: «Poder escoger la línea de la mayor ventaja en vez de ceder en la dirección de la menor resistencia». Freud, S. (1985): “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico” *Obras completas*, 12. Buenos Aires. Amorrortu, p. 228, nota 15.



surcos de un disco rayado o de un mecanismo encallado, alimenta el malestar y da ocasión a estallidos repentinos y violentos. La dificultad de la escucha es lo que se plantea en el texto que sigue:

«El» pensamiento, esto es, nuestro pensamiento occidental, determinado por el logos y modulado según él. Esto no quiere decir en modo alguno que el mundo antiguo de la India, de la China y del Japón haya carecido de pensamiento. Más bien, la indicación del carácter de logos, propio del pensamiento occidental, contiene para nosotros la conminación, en el caso de que osásemos tomar contacto con esos mundos lejanos, de preguntarnos en primer lugar **si tenemos oídos para escuchar lo que allí ha sido pensado**. Esta pregunta se vuelve tanto más apremiante, en cuanto que el pensamiento europeo amenaza con volverse planetario: ahora ya los indios, los chinos y los japoneses actuales nos relatan las más de las veces sus propias experiencias únicamente en nuestro modo de pensar. Así, se mezcla aquí y allá un gigantesco revoltijo, en el cual ya no se puede juzgar si los indios antiguos han sido empiristas ingleses o Lao-Tzu un kantiano. **¿Dónde y cómo podría darse un diálogo estimulante que apele al propio ser esencial respectivo, si por ambas partes es la inconsistencia la que guía la palabra?**<sup>5</sup>

Este fragmento es de 1957, forma parte de una de las conferencias que el filósofo pronunció en Friburg sobre el tema *Grundsätze des Denkens* (Principios fundamentales del pensamiento). Algunas frases nos invitan a pensar. En primer lugar, la que enuncia: «preguntarnos en primer lugar si tenemos oídos para escuchar lo que allí ha sido pensado». La segunda viene a continuación inmediata: «Esta pregunta se vuelve tanto más apremiante, en cuanto que el pensamiento europeo amenaza con volverse planetario: ahora ya los indios, los chinos y los japoneses actuales nos relatan las más de las veces sus propias experiencias únicamente en nuestro modo de pensar». Según Carlo Saviani, Heidegger es el filósofo más traducido en Japón.<sup>6</sup> La traducción tiene sus sorpresas. En general pensamos que la obra es mejor entendida por aquellos lectores que comparten la lengua del autor. Pero no siempre es así, aunque precisamente tampoco es cuestión de olvidar que recepción,

<sup>5</sup> M. Heidegger, *GA, LXXIX: Bremer und Freiburger Vorträge*, citado en Saviani, C. (2004) *El Oriente de Heidegger*. Barcelona, Herder, p. 24-25. Los subrayados son responsabilidad de la autora del artículo.

<sup>6</sup> *Ibidem*. p. 32 nota 30: «Heidegger no sólo es el filósofo occidental más traducido en Japón, sino que además las traducciones de sus obras en ocasiones se han anticipado muchos años a las europeas; incluso, la conferencia de 1955 sobre *Gelassenheit* fue publicada en japonés en 1958, antes que en Alemania (1959).»

admiración, e incluso comprensión de una obra, no implican necesariamente un «verdadero» entendimiento de la misma. En 1969, en la ceremonia de celebración de su 80 aniversario, Heidegger, dirigiéndose al filósofo japonés Kôichi Tsujimura,<sup>7</sup> que acababa de pronunciar un discurso de elogio durante el transcurso de la ceremonia, dijo las palabras que se transcriben a continuación:

En 1929, como sucesor de mi maestro Husserl en Friburgo, ofrecí una disertación con el título «Was ist Metaphysik?». En aquella lección, el discurso versaba sobre la nada; he intentado mostrar que el ser, a diferencia de todo ente, no es un ente y que, en este sentido, es una nada. La filosofía alemana y también la extranjera tildaron a este discurso de nihilismo. Al año siguiente, en 1930, un joven japonés de nombre Yuasa, precisamente de la edad de su hijo, tradujo al japonés esa lección, que había escuchado cuando asistía al curso del primer semestre. Él comprendió lo que quería decir dicha lección.<sup>8</sup>

Lacan, bien al contrario de Heidegger, en ocasión de la publicación de la traducción al japonés de *Écrits* en 1972, manifestará una actitud más escéptica en relación a las posibilidades de la recepción japonesa. En la época de la publicación de la traducción de *Écrits* al japonés, el psicoanalista francés estaba fascinado, a la par que entusiasmado, con las posibilidades que brinda la lengua y la escritura japonesas al juego del equívoco. Llegará a decir que la *dimensión traductora* de esa lengua y escritura tan peculiar hacen innecesaria, e incluso obstaculizan, la hipótesis del inconsciente. Citamos a continuación dos fragmentos del prólogo de Lacan a la traducción japonesa de los *Escritos*:

Que se me traduzca al japonés, me deja perplejo. Porque es una lengua a la cual yo me he aproximado: en la medida de mis posibilidades.

Me he formado al respecto una idea elevada. Reconozco en ella la perfección que adquiere por soportar un lazo social muy refinado en su discurso.

Este lazo, es el mismo que mi amigo Kojève,<sup>9</sup> el hombre más libre que yo haya conocido, designaba como: esnobismo.

<sup>7</sup> Kôichi Tsujimura, alumno de Heidegger entre 1956 y 1958, pertenece a la tercera generación de la Escuela de Kioto y gran parte de su trabajo intelectual consiste en la búsqueda de afinidades entre el pensamiento de Heidegger y el budismo zen.

<sup>8</sup> *Ibidem.* p. 76.

<sup>9</sup> El filósofo ruso Alexandre Kojève (1902-1968) fue el introductor de la obra de Hegel en Francia. Durante los cursos 1934-35 y 1936-37, en substitución de Alexandre Koyré, dictó una lectura de la *Fenomenología del espíritu* en la École Pratique des Hautes Études a la que asistió Lacan. Kojève realizó un viaje a Japón cuatro años antes del que realizara Lacan por primera vez

(...) Dicho esto, del Japón no aguardo nada. Y el gusto que he tomado de sus usos, incluso de sus bellezas, no me hace esperar más.

Especialmente, no ser escuchado allí.

No es, por cierto, que los japoneses no tiendan la oreja a todo lo que puede elucubrarse como discurso en el mundo. Ellos traducen, traducen, traducen todo lo que aparece en él de legible: y tienen mucha necesidad de eso. De otro modo no creerían en ello: así, se dan cuenta.<sup>10</sup>

Frente al miedo habitual de todo autor ante la traducción de sus obras, cuando la tarea concierne a lenguas de una familia lingüística y de un universo cultural tan distante, el temor se redobra. ¿Dónde empieza y dónde termina el dominio de lo compartible? La pregunta no es fácil de responder. Nos reservamos el propósito de abordar el contenido de ese «Avis au lecteur japonais» en otro estudio posterior. Por el momento, y en referencia a esta particular *sordera* hacia su obra atribuida por Lacan a los japoneses en 1972, de la que hace responsable, curiosamente, a la lengua y la escritura japonesas, transcribimos algunas de las palabras dichas en referencia a sus compatriotas por el psicoanalista, filósofo y escritor japonés Takatsugu Sasaki, responsable del equipo de traductores que llevó a cabo la traducción de los *Escritos*, tarea que duró trece años.

Si, au cours d'une consultation, on donne une interprétation, très souvent, le patient n'est ni étonné, ni surpris. C'est qu'il y a en japonais toujours au moins deux manières de dire. La possibilité de l'interprétation est déjà dans la langue, alors, dans ce cadre, comment faire avec l'inconscient? Il y a d'une part la manière de dire officielle, de politesse. C'est la parole de l'apparence, de la discipline. D'autre part, il y a la parole du sentiment, mais ce n'est pas l'inconscient, c'est toujours conscient. Et si seulement on n'avait que ces deux manières-la! Les manières de dire sont innombrables en japonais. Aucune interprétation ne surprend. (...) C'est très difficile à expliquer. En français, vous avez le mot «leurre». Au Japon, les psychotérapeutes donnent à leur patients un nouveau leurre. C'est du semblant. Les psychanalyste font semblant d'être psychanalystes, et les analysants font semblant d'être analysants.»

---

en 1963. El relato de las impresiones de Japón de Kojève tienen un eco importante en la lectura que hace Lacan de la cultura japonesa. Cf. Roudinesco, É. *Op cit.* p. 156 y p. 515.

<sup>10</sup> Traducción al español de Claudia Bilotta y Ricardo E. Rodríguez Ponce autorizada por Jacques-Alain Miller. Cf. (2008) *Referencias 35/36 (Escritura china, El Escrito)*. Buenos Aires, Fund. Banco Mer.

(...) Notre langue est très riche, très nuancée, très raffinée, mais il n'existe pas de réflexion logique sur la langue, pas de «Pourquoi est-ce que j'ai dit ça?». Il y a tellement de manières de dire que l'on ne peut pas se poser la question, parce que la réponse est déjà là. C'est une énorme difficulté, et c'est aussi une circonstance de désespoir: c'est toujours déjà là. Dans un sens, c'est très naïf, mais le japonais ne s'en rend pas compte, du fait de la richesse de l'écriture.<sup>11</sup>

T. Sasaki destaca en esta entrevista la enorme facilidad para la creación de sentidos múltiples de la lengua japonesa, una característica derivada del uso combinado de tres tipos de escritura, de la conservación de la pronunciación china (*on-yomi*, 'lectura por el sonido') al lado de la japonesa, y de una singular naturaleza fonética de la lengua que resulta muy apropiada para dar paso a la existencia de una gran cantidad de homófonos con distinto significado. De este modo, resulta que todos los japoneses leen entre líneas como actividad normal del uso de su lengua. Y mezclan lengua extranjera y lengua original.

#### 1.1. RAZONES DE LA NECESIDAD DE UNA VERDADERA CONVERSACIÓN ENTRE LAS CULTURAS.

Para Heidegger conservar la diferencia y no identificarse con el otro resulta un factor indispensable para la persistencia misma del pensamiento, una posición que contradice la de aquellos que en la actualidad glorifican la necesidad de «empatía». Esta última, es necesario decirlo, ha embrollado más que aclarado la cuestión del trato con la diferencia.<sup>12</sup> Lo que se requiere para el diálogo cultural no es «ponerse en el lugar del otro», impostura que siempre acaba en confusión, sino realizar la hazaña de «abrir el oído para poder escuchar». Conservar la propia diferencia y la del otro significa dejar que opere una apertura que tiene la virtud de mantener vivo el diálogo y de permitir el funcionamiento de la red simbólica significativa, velada en la cháchara habitual con la que taponamos lo inquietante del silencio. La invitación a la lectura de la parábola de los peces de Zhuangzi fue en cierta ocasión la respuesta indirecta de Heidegger a una pregunta sobre las posibilidades de la empatía<sup>13</sup>:

<sup>11</sup> "Lacan au Japon. Entretien avec Takatsugu Sasaki" en (agosto de 1988) *Quarto*, 32. Bruselas: École de la cause freudienne en Belgique, p. 55.

<sup>12</sup> Cf. Heidegger, M. (1990): *De camino al habla*. Barcelona: Serbal-Guitard, p. 119: «El profesor Tanabe volvía con frecuencia a una pregunta que usted le planteó una vez: ¿por qué no se dedicaban los japoneses a reflexionar acerca de los venerables inicios de su propio pensamiento en lugar de correr ávidamente tras la última novedad de la filosofía europea? De hecho, esto sucede aún hoy.»

<sup>13</sup> Cf. Saviani, Carlo. *Op.cit.*, p.54.

Zhuangzi y Huizi estaban paseándose por el dique, en el río Hao. Zhuangzi exclamó: «¡Mirad cómo brincan y disfrutan esos peces plateados! ¡He aquí el verdadero deleite de los peces!»  
 Huizi: «Pero no sois un pez, ¿cómo sabéis cuál es el deleite de los peces?»  
 Zhuangzi: «No sois yo, ¿cómo sabéis que no sé cuál es el deleite de los peces?»  
 Huizi: «No soy vos y, ciertamente no sé lo que lleváis dentro. Pero está claro que no sois un pez, por tanto no sabéis cuál es el deleite de los peces»  
 Zhuangzi: «Volvamos al punto de partida, si no tenéis inconveniente. Me habéis preguntado cómo sé cuál es el placer de los peces. Por tanto, si me habéis hecho esta pregunta, es que sabíais que yo lo sabía. Pues bien, lo sé, estando aquí, a la orilla del río». <sup>14</sup>

¡Hermosa parábola! Arriesgaremos nuestra propia interpretación, la cual consistirá en decir que se escucha verdaderamente al otro no cuando uno se *identifica* con él ni tampoco cuando uno se pone *frente* a él, sino cuando *uno se coloca «a su lado», preservando «la orilla» de separación*. De esta actitud se desprende una ética, inclusive una política, que debería conducir al establecimiento de un fundamento sólido para el verdadero diálogo intercultural: <sup>15</sup>preservar la orilla e interesarse por los «peces extra-ordinarios» cuidando de no identificarse con ellos ni oponérseles.

## 1.2. LOS PELIGROS DE LA GLOBALIZACIÓN CULTURAL

En 1933, el novelista japonés Jun'ichiro Tanizaki publicó un librito muy breve en cuyas páginas meditaba sobre el empobrecimiento de la cultura sufrido por Japón como consecuencia de su adaptación forzosa (y esforzada) a la cultura dominante de Occidente. Tituló la obra *In'ei raisan* (Elogio de la sombra)<sup>16</sup>, pues la luz y la sombra se convierten por obra de Tanizaki en la metáfora de la diferencia entre Occidente y Oriente. El autor radicaliza el contraste existente entre la sed insaciable de sentido, característica de un Occidente siempre a la caza de la luz, y la valoración positiva que hace, en

<sup>14</sup> Chang, A. (2002) *Historia del pensamiento oriental*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, p. 102-103. El pensamiento de que el filósofo se refería a este pasaje concreto de Zhuangzi no pasa de ser una suposición nuestra.

<sup>15</sup>El prefijo «inter-» quizás tampoco es muy adecuado, pero no abordaremos aquí su problemática.

<sup>16</sup> Jun'ichiro Tanizaki (1896-1968) es junto a Ôgai Mori, Natsume Sôseki, Ryûnosuke Akutagawa, Yasunari Kawabata y Yukio Mishima uno de los escritores japoneses ya fallecidos más importantes de la época moderna.

cambio, Oriente, de la sombra; según el parecer del novelista, a los ojos orientales, ésta no es el reverso *negativo* de la luz. Igual que había ocurrido en 1906 con la publicación de *The book of Tea* de Okakura Kakuzo, las traducciones del libro tuvieron, gracias a la interrogación a que somete esta intersección vacía que existe entre Oriente y Occidente, una enorme repercusión en los lectores occidentales. Nos limitaremos a transcribir un bello párrafo de la obra a modo de resumen de su pensamiento:

¿Cuál es el origen de una diferencia tan radical en los gustos? Mirándolo bien, como los orientales intentamos adaptarnos a los límites que nos son impuestos, siempre nos hemos conformado con nuestra condición presente; no experimentamos, por lo tanto, ninguna repulsión hacia lo oscuro; nos resignamos a ello como a algo inevitable: que la luz es pobre, ¡pues que lo sea!, es más, nos hundimos con deleite en las tinieblas y les encontramos una belleza particular.

En cambio los occidentales, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra.<sup>17</sup>

Tanizaki se lamenta del forzamiento sufrido en tanto miembro de una cultura distinta a la que domina el planeta. La cultura científico-técnica no tiene previsto en sus planes sentarse a la orilla a contemplar peces no clasificados. ¿Qué ocurre, entonces, cuando una cultura no puede competir con otra y, sin embargo, se ve forzada al contacto con una cultura dominadora? El filósofo y lingüista Jean Claude Milner, en un libro publicado en el año 2005 en respuesta combativa a la voluntad cada vez más explícita por parte de los poderes públicos en Francia de hacer desaparecer el psicoanálisis, argumenta que, en última instancia, la única garantía para preservar la libertad del individuo más débil frente al más fuerte es el derecho al secreto.<sup>18</sup> ¡Cuántas veces los japoneses, lo mismo que otros ciudadanos de otras culturas orientales, nos han vendido y siguen vendiendo un japonismo u orientalismo *ready made*, a gusto de las fantasías occidentales, con el doble fin de sacar provecho de nuestra propia necesidad de autoengaño y, principalmente, como medida de primera necesidad a fin de preservar una diferencia intocada e intocable. La máscara «exótica» del japonés que gusta a Occidente sirve de camuflaje y resistencia.

### 1.3. EL DOMINIO DE LA CULTURA DE OBJETO

<sup>17</sup> Tanizaki, J. (1997): *El elogio de la sombra*. 6ª ed. Madrid, Siruela, p.71-72.

<sup>18</sup> Milner, J.-Cl. (2007): *La política de las cosas*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones.

Por último queremos hacer referencia a lo que hemos determinado llamar la *cultura moderna de objeto*, y a cómo la imposición de esta dirección cultural procedente del occidente moderno significó para muchas otras vías de cultura un forzamiento de profundo impacto. En 1954, Tomio Tezuka, profesor de la Universidad Imperial de Tokio, mantuvo una hermosa conversación con Heidegger. Más tarde fue publicada con el título de «Diálogo entre un Japonés y el Inquiridor». En el fragmento que reproducimos mantienen una conversación sobre la película *Rashomon*, creación del célebre director de cine japonés Akira Kurosawa. Heidegger pensaba haber encontrado en la película alguna característica esencial de la manera de ser de los japoneses. Su interlocutor le indica, en cambio, que es aventurado afirmar tal cosa, y que, a pesar de que el director japonés ha logrado sin duda transmitir algo del arte oriental, el formato, es decir, el mismo arte cinematográfico, nacido de la técnica del discurso científico del occidente moderno, es en sí mismo un obstáculo poco propicio a un acercamiento a la vía propia del arte japonés.

**Tezuka:** Al hablar del realismo de la película quería indicar, en el fondo, algo distinto: que el mundo japonés, en general, venía captado en lo objetual de la fotografía y que este mundo estaba dispuesto propiamente para posar ante ella.

**Heidegger:** Si he comprendido, lo que usted quiere decir es que el mundo del extremo-oriente y el producto técnicamente estético de la industria cinematográfica son mutuamente incompatibles.

**Tezuka:** A esto me refiero. Cualquiera que sea la calidad estética de una película japonesa, el mero hecho de que nuestro mundo esté representado en la película, lo reduce al ámbito de aquello que usted denomina lo objetuante (*Gegenständliche*): la película como objetualización fílmica ¿no es ya una consecuencia de una europeización que se expande cada vez más allá?

**Heidegger:** Un europeo sólo comprenderá con dificultad lo que usted dice.<sup>19</sup>

Tal como se desprende del diálogo, tanto el filósofo alemán como su interlocutor japonés nos invitan a reflexionar acerca del modo en que la modernidad científico-técnica ha venido a modificar las relaciones que mantenemos con nuestro semejante así como las mismas cualidades del lazo social. Lacan hará también hincapié en la degradación del pensamiento freudiano, un proceso que conduce paulatinamente al olvido de su fundamento en la lógica del inconsciente, que es una lógica de la palabra en tanto ésta tiene

<sup>19</sup> Heidegger, M. (1987): “De un diálogo acerca del habla” *Op.cit.* p.96-97.

relación con la verdad del sujeto.<sup>20</sup> En detrimento del cuidado por la palabra y la escritura simbólica, se ha desviado la atención en la dirección que conduce a una alienante relación de objeto, que no tiene nada que ver con el psicoanálisis tal como lo fundó Freud, y coincide, en cambio, con el giro mercantil y el rechazo de la palabra característicos de la cultura actual. Heidegger afirmaba en ocasiones la necesidad de dar un paso atrás para seguir avanzando. Okakura Kakuzo, el autor del conocido *Libro del te*, aportó también su grano de arena al debate. Los pensadores japoneses también sienten el vacío de la era moderna y recurren a sus propios «espejismos» de los tiempos pasados.

En las referencias al zen y su novedad para el pensamiento occidental, hay algo que merece la pena destacar, y que sirve tanto en relación a la búsqueda de Heidegger como a la de Lacan. R. Ohashi lo explica muy bien: «Si es verdad que la Filosofía, por su esencia, es aspiración al saber, en la tradición de pensamiento asiático, en el Budismo, en Confucio, en Lao-Tzu, el saber último se caracteriza por el hecho de que está totalmente libre de la forma del saber y se realiza como acción. El saber oriental se disuelve en un «no-saber». La «Experiencia pura» en Nishida o la «Acción» en Tanabe (ambos pensadores de la Escuela de Kioto) significaron la asunción de esta línea de no-saber como inicio y fin del saber.»<sup>21</sup> Esta cuestión de un «saber-práctico» para el psicoanálisis es también una de las preocupaciones de Lacan. Por eso no es extrañar que aparezcan alusiones al zen y a su praxis desde el inicio del seminario en 1953,<sup>22</sup> o en el primer *Discurso de Roma*, del mismo año:

Y no somos los únicos que hemos observado que se encuentra en última instancia con la técnica que suele designarse con el nombre de *zen*, y que se aplica como medio de revelación del sujeto en la ascesis tradicional de ciertas escuelas del lejano oriente.

Sin llegar a los extremos a que se lanza esta técnica, puesto que serían contrarios a algunas de las limitaciones que la nuestra se impone, una aplicación discreta de su principio en el análisis nos parece mucho más admisible que ciertas modas llamadas de análisis de las resistencias [una referencia precisamente al dominio de la relación de objeto], en la medida en que no implica en sí misma ningún peligro de enajenación del sujeto.

Pues no rompe el discurso sino para dar a luz la palabra.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Este enunciado sólo tiene validez para el primer periodo de enseñanza de Lacan.

<sup>21</sup> R. Ohashi en «Introducción» a *Die Philosophie der Kyōto Schule. Texte und Einführung*, p. 39. Cf. Saviani, C. *Op. cit.* p. 38.

<sup>22</sup> Lacan, J. (1981): *Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires, Paidós, p.11.

<sup>23</sup> Lacan, J. (1971): *Escritos*, 1. Madrid, Siglo XXI, 18ª ed. p. 303-304.



Lacan retorna repetidas veces a la cuestión del zen y su *praxis*. Los psicoanalistas posfreudianos habían hecho embarrancar la práctica del análisis en una suerte de reeducación cuya meta sería el encuentro del sujeto maduro con un objeto adecuado. Lacan abre de nuevo la lectura de la obra de Freud para afirmar que el fundador del psicoanálisis nunca dijo tal cosa.<sup>24</sup> El sujeto repite una y otra vez la experiencia de una búsqueda que siempre resultará infructuosa: «El nuevo objeto se busca a través de la búsqueda de una satisfacción pasada, en los dos sentido del término [no coincide con el objeto actual sino parcialmente y además la satisfacción de hecho ya no sirve, es antigua, infantil], y es encontrado y atrapado en un lugar distinto de donde se lo buscaba.»<sup>25</sup> Lacan, con los años de práctica, se dio cuenta de que su concepción primera del inconsciente como «una estructura de lenguaje» tenía como efecto el oscurecimiento de lo más íntimo de su esencia, su ser de sustancia de goce. La constatación de este obstáculo colabora en la asunción de un acto de apertura hacia una nueva perspectiva, la cual tendrá como consecuencia la crítica de la anterior tendencia a reducir los fenómenos a una materialidad simbólica descarnada (hecha habitual y omnipresente gracias a los trabajos realizados por los antiguos labriegos del paradigma estructural). Cuando el practicante no tiene en cuenta este agujero de lo real, los análisis corren el peligro de eternizarse en un goce hermenéutico inacabable, una traducción y retraducción infinita. El analista lacaniano debe orientar el análisis hacia la emergencia de un no-sentido primordial, hacia la manifestación de lo real de la lengua como goce, llamado por Lacan *lalengua*. Quisiéramos llamar la atención sobre la importancia que tiene la investigación de esta realidad de nuestro psiquismo para la traducción. Constituye una posibilidad de establecimiento de los límites del proceso traductor desde la perspectiva de una disciplina ajena a la práctica de la traducción. Ambas prácticas pueden aportar en su confluencia un poco de luz acerca del funcionamiento del lenguaje en los seres hablantes.

Este mismo agujero de lo real que acontece en el proceso de traducción coincide con la necesaria extrañeza que conviene preservar en el mundo actual, obsesionado con el discurso de la homogeneidad y la escasez de respuesta adecuada a una diversidad molesta.

---

<sup>24</sup> Lo cual no es del todo cierto.

<sup>25</sup> Lacan, J. (1994): *Seminario 4, La relación de objeto*. Barcelona: Paidós, p. 15.

## BIBLIOGRAFÍA

CHANG, A. (2002): *Historia del pensamiento oriental*. Barcelona, Ediciones Bellaterra.

CHOMSKY, N. (1986): *Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use*. Nueva York, Praeger.

FREUD, S. (1985): “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico” *Obras completas*, 12. Buenos Aires, Amorrortu.

HEIDEGGER, M. (1987): “De un diálogo acerca del habla” *De camino al habla*. Barcelona: Serbal-Guitard.

LACAN, J. (1981): *Seminario I, Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires, Paidós.

LACAN, J. (1971): *Escritos*, 1. 18ªed., Madrid: Siglo XXI.

MILNER, J.-CL. (2007): *La política de las cosas*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2008): *Referencias 35/36 (Escritura china/El Escrito)*. Buenos Aires, Fundación Banco Mer.

ROUDINESCO, É. (1995): *Jacques Lacan: Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Barcelona, Anagrama.

SAVIANI, C. (2004): *El Oriente de Heidegger*. Barcelona, Herder.

TANIZAKI, J. (1997): *El elogio de la sombra*. 6ªed., Madrid: Siruela.

\* Este artículo se inscribe en el Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC), 2009, SGR 1294, reconocida y financiada por l'Agència de Gestió i Ajuts Universitaris de la Generalitat de Catalunya, y en el proyecto «La traducción en el sistema literario catalán; exilio, género e ideología (1939-2000)», con el número de referencia FFI2010-19851-002-01, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

CAPÍTULO 41. LA NOCIÓN DEL “氣(=KI)” EN LA TRADICIÓN  
CHINO-JAPONESA.  
DIMENSIÓN COSMOLÓGICA, ANTROPOLÓGICA Y PATOLÓGICA  
DEL “氣*Ki*”  
*Moe Kumano*  
Universitat Ramon Llull

## RESUMEN

En este artículo analizaremos la noción del “氣 (=Ki)” en la tradición chino-japonesa, desde la triple perspectiva cosmológica, antropológica y de la medicina. El concepto del “*Ki*” es un fundamento muy importante, tanto para la filosofía o la espiritualidad como para la medicina o la terapia en Oriente. Dicha noción indica un flujo desconocido, del que está lleno tanto en el cuerpo humano como la naturaleza y que vivifica a los seres vivientes. Examinaremos este flujo de la fuerza vital como una clave principal de la unidad cuerpo-mente a través de la tradición oriental del autocultivo, y veremos cómo se han desarrollado sus aplicaciones junto con el método de cuidar la salud (養生=*yōjiyō*).

### 1. EL SENTIDO ETIMOLÓGICO DE LA NOCIÓN DEL “氣(=KI)”

El término “*Ki*” (氣 en japonés, 氣o气 en chino) en el sentido de la respiración humana o el fenómeno vital, desde el punto de vista histórico aparece claramente en los textos antiguos del periodo de los reinos guerreros. Este concepto del “*Ki*” como principio de la energía vital de los seres vivientes, se desarrolla a partir de la consideración sobre la génesis de los seres vivientes en el periodo de los reinos guerreros a la dinastía del Han, junto con la perspectiva ética, patológica y contemplativa china a través del confucianismo, del taoísmo y del budismo.

Para poder acercarnos al significado etimológico del *Ki*, trataremos un texto importante de la antigua etimología china en la época de la dinastía de Han, “說文解字 (*Shuowen Jiezi*)”, diccionario etimológico escrito por Xu Shen, que puso los fundamentos para el estudio de los ideogramas chinos.

Según el análisis de este texto antiguo, el sentido original de la noción del “氣 (*Ki*)” significa ofrecer alimentos a los invitados. El carácter con que se escribe “*Ki*” está compuesto por el radical “米” (= *mai* o *mǐ* en chino, *kome* en

japonés) y “气 (=qi)” que significan respectivamente “arroz” y “nube o vapor que forman las nubes”. El sentido central es el arroz y “qi” es su fonética<sup>1</sup>.

El sentido del “Kí” que nos interesa ahora es la palabra “气 (=qi)” que indica según lo que se señala el texto del “*Shuowen Jiezi*”, el flujo del vapor en la montaña y el río que forman las nubes.

Recordemos aquí qué sentido tenían las nubes para la antigüedad china. En un texto de la *escritura de caparazones y huesos* (甲骨文=*jiǎgǔwén*) se explica que, en la antigüedad china, el arroz era la alimentación principal y recoger arroz o grano abundantemente significa estabilidad de la vida cotidiana y la sociedad. Por tanto, las nubes que aportan lluvia eran grandes dones de la vida.

En este ámbito, emergió una fe hacia la naturaleza y se relacionaba el concepto del “Kí” con los fenómenos naturales (lluvia, nubes y viento) que aportan una gran mutación a la formación de la vida de todos los vivientes: los fenómenos naturales, a veces, pueden causar desastres en la tierra; pero, sobre todo, aportan un don, que hace vivir a cuanto vive en la tierra<sup>2</sup>.

La idea original del concepto del “Kí” se identifica, sobre todo, con el fenómeno del viento y de la tierra: el viento trae un cambio del tiempo e influye en el cultivo de los granos. Por tanto, el viento se asemeja a Dios que existe por todas partes. Para la antigüedad china, la tierra es un lugar sagrado donde se surgen y crecen las criaturas y donde se supone que está la raíz de la fuerza vital. En este ámbito se considera que de la tierra procede la energía negativa, por la que engendra el Kí principio original (元氣=*genki*)<sup>3</sup>.

Por lo tanto, podemos confirmar que el sentido original de la noción del “Kí” se encuentra en la idea del viento (天氣=*tenki*) y del espíritu de la tierra (地氣=*chiki*) representada en los textos de la *escritura de caparazones y huesos* (甲骨文=*jiǎgǔwén*). De este dato, podemos confirmar que la noción del “Kí” no proviene meramente de un concepto, sino que dicha noción consiste en dos ideas principales relacionadas con los fenómenos naturales de aire y tierra: el “天氣 (=tenki)” y el “地氣 (=chiki)”, cuyos conceptos representan respectivamente la energía positiva y negativa<sup>4</sup>.

## 2. LA NOCIÓN DEL KI EN LA DIMENSIÓN COSMOLÓGICA

La idea del “Kí” con su doble naturaleza de energía positiva (=yang) y

<sup>1</sup> Cf. S. ONOZAWA. ET. AL. (2005): *El pensamiento sobre el “Kí” (Ki no shisō)*, Tokio, Universidad de Tokyo, 14-15.

<sup>2</sup> S. ONOZAWA. ET. AL., *El pensamiento sobre el “Kí”*, 20-21.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> En el texto de “*Shuowen Jiezi*”, se representa el carácter de la noción del “Kí” relacionándola con el cielo y la tierra: el principio del “Kí” (元氣=*genki*) se separa entre la energía positiva y la energía negativa. La energía positiva se convierte en el cielo mientras la energía negativa se convierte en la tierra.

negativa (陰=*ying*) se desarrolla junto con el pensamiento cosmológico.

En el marco del pensamiento chino, desde la antigüedad, existía una idea sobre la génesis del mundo a partir de esta doble naturaleza del “*Kí*”: el “陰 (*ying*)” y el “陽 (*yang*)”. “陰 (*ying*)” señala el principio de la oscuridad, el carácter femenino y pasivo, la sombra de la montaña; por lo tanto, es frío. Por el contrario, 陽 “*yang*” indica claridad, el carácter masculino y activo, el lugar donde da el sol en la montaña; por lo tanto, es cálido.

Originalmente esta doble naturaleza del “*Kí*”, se consideraba que forma parte del fenómeno natural de las seis energías o *Ki*: energía negativa o pasiva y positiva o activa (陰陽); el viento y la lluvia (風雨); la oscuridad y la claridad (晦明). Es decir, la energía del “*ying*” y del “*yang*” indicaba un fenómeno natural del frío y del calor.

Sin embargo, al aparecer el pensamiento de la concordancia entre el cielo y el ser humano (天人相關思想), el “*Kí*” es considerado en relación con la cosmología y se centra la atención en su función de concordancia entre el cielo y el ser humano, principio de todas las criaturas.

Toda criatura, según este pensamiento del “*ying*” y “*yang*”, está formada por la armonía o equilibrio de esa doble naturaleza del “*Kí*”. Este pensamiento acerca de la creación del mundo según el “*ying*” y el “*yang*”, se ha transmitido en la corriente del pensamiento filosófico en China. Por ejemplo, la noción del “*Kí*” en el pensamiento de 孟子 (Meng-Zi en chino, Mōshi en japonés, 372-289 a. C.) no indica meramente un fenómeno de la naturaleza, sino que está relacionada profundamente con la cosmología, la antropología y la metafísica. Es decir, el “*Kí*” es considerado como un flujo que hace armonizar el ser humano con el cielo o el mundo. El “*Kí*” originario, según Meng-zi, es una especie de fuerza vital que llena cielo y tierra, de cuyo principio surgen todos los seres vivientes.

El Tao-té-ching de 老子 (= Lǎo-Tsé en chino, Lōshi en japonés) hace su exposición sobre el “*Kí*”, clarificando el principio de la fuerza vital y su relación con el génesis del cosmos y dice como siguiente:

“Del Tao surge el principio, del principio surge el Dos, del Dos surge el Tres, del Tres se engendran los seres vivientes”<sup>5</sup>.

De mismo modo, en la filosofía del “道(=Tao)”, de Lǎo-tsé, se halla una cierta cosmogénesis: el principio de la fuerza vital o activa se denomina “*Tao*” y a partir de este principio germina el principio del “*Kí*” caótico, y de este principio del “*Kí*”, surge la doble naturaleza del “*Kí*”, energía negativa y positiva, y esta doble naturaleza del “*Kí*” crea el tercer “*Kí*”, el soplo vital que engendra a todos los seres vivientes armonizarlos con la energía positiva y

<sup>5</sup> Lǎo-TSU, 老子 (Lǎo-Tsé: *Tao-té-ching*) en T. OGAWA (ed.) (1997): *Sekai no meicho* IV Tokyo, Chuokoron-sha, cap. 42.

negativa. Por lo tanto, según Lǎo-tsé, dentro de cada criatura reside la doble naturaleza del “*Ki*”, del “*ying*” y “*yang*” y cada ser viviente se mantiene por su armonía<sup>6</sup>.

Al desarrollar esta filosofía de Lǎo-Tsé, 莊子 (=Chuang-Tzu en chino, Sôshi en japonés, 369-286 a. C.) presenta el fundamento de la génesis, de la muerte y de la mutación de los seres vivientes, clarificando el concepto del principio del “*Ki*”.

En el pensamiento de Chuang-Tzu, se encuentra varios usos del “*Ki*” en relación con el principio del “*Ki*”: “氣母 (= *kibo*)”, la Madre del “*Ki*” equivale al “元氣 (= *genki*)” origen del “*Ki*”, que indica el principio del mundo orgánico; el “*Ki*” del “*ying*” y “*yang*”: “天氣 (= *tenki*)”, el “*Ki*” del cielo” y “地氣 (= *chiiki*)” el “*Ki*” de la tierra corresponde a la doble naturaleza del “*Ki*”, “*ying*” y “*yang*”; el “*Ki*” de las cuatro estaciones presenta el principio del “*Ki*” como lo que se manifiesta en cada estación de distintas formas; el “*Ki*” séxtuple corresponde a los seis caracteres del “*Ki*” como fenómeno natural. Estos seis caracteres del “*Ki*” están sometidos al principio del “*Ki*”.

En el pensamiento de Chuang-Tzu, se muestra de una manera clara, el principio del mundo y el inicio del cielo y de la tierra y la génesis de los seres vivientes siguiendo la noción del “*Ki*” como origen de los seres vivientes. La cosmogénesis basada en el pensamiento del principio del “*Ki*” unido se desarrolla especialmente dentro de la filosofía taoísta.

### 3. LA NOCIÓN DEL “*Ki*” EN LA DIMENSIÓN ANTROPOLÓGICA

A partir de la noción del “*Ki*” relacionado con el fenómeno del viento (天氣 = *Tenki*) y el espíritu de la tierra (地氣 = *Jiki*) ha surgido la noción del “氣”, relacionándolo con la respiración humana. El acto de respirar es lo principal para las personas vivientes. La actividad de la respiración humana, según el pensamiento antiguo chino, está relacionada con la tierra y el cielo y la corriente del viento: los seres humanos colman la energía vital respirando el *Ki* del cielo y de la tierra, como lo que expone Chuang-Tzu, en su obra *Los capítulos interiores de Chuang-Tzu*, diciendo que el viento es “el soplo de la tierra y del cielo”<sup>8</sup>. El *Ki* que circula entre el cielo y la tierra es inspirado por el cuerpo

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Por lo que atañe al concepto del principio del *Ki*, hay dos perspectivas de la interpretación: la primera es una manera de comprender el principio del *Ki* como una concepción equivalente al “*Tao*” y la segunda sitúa el “*Tao*” o “*Logós* (理)” más allá de la noción del “*Ki*”. Es decir, una manera de interpretar el “*Tao*” como principio del *Ki* (cf. AA.VV., *El pensamiento sobre el “Ki”*, 130).

<sup>8</sup> CHUANG-TZU, 莊子內篇 (*Los capítulos interiores de Chuang-Tzu*) en O. TAMAKI (1968): *Nihon no Meicho: Cuang-Tzu IV*, Tokyo, Chûô kôronsha, 2,2.

humano a través de la actividad respiratoria y, por tanto, la noción del “*Ki*”, en su raíz, tiene una profunda relación con este fenómeno vital de todos los seres vivientes<sup>9</sup>.

La noción del *Ki* como cuestión antropológica emerge visiblemente a partir del “論語 (= *Lunyu*)”, el texto principal confuciano de los comentarios filosóficos.

En este texto, la cuestión del *Ki* se centra especialmente en los elementos fundamentales que componen la vida humana: el *Ki* como fuerza vital (血氣), la respiración humana (氣息), las palabras o la voz espirada por la boca (辭氣), energía vital de los granos de arroz (生氣)<sup>10</sup>.

Por tanto, podemos afirmar que el concepto del *Ki* en el texto del “*Lunyu*” representa una esencia de la ética en la vida de los seres humanos. En el marco del pensamiento confuciano, se subraya especialmente la etiqueta de la actitud humana (礼=*rei*) dentro de la sociedad o la comunidad y los gestos en la ceremonia como elementos esenciales para la vida humana. Por lo tanto, el concepto del “*Ki*” también es considerado dentro de la relación con la ética o la relación interpersonal.

La comprensión del “*Ki*” en la perspectiva de la relación interpersonal se ve claramente en el pensamiento del “浩然の氣 (*kōzennoki*)” de Meng-Zi. La palabra “浩然” indica un estado de ánimo pacífico y calmo como un flujo del *Ki* que llena la tierra y el cielo. Su consideración sobre el *Ki* está relacionada con la virtud y la moralidad que aporta la armonía entre las personas<sup>11</sup>. A partir de ahí han surgido los métodos para cuidar el cuerpo y la salud espiritual de la mente cultivando el “*Ki*”.

La corriente de este pensamiento filosófico confuciano se transmite en la cultura japonesa e influye en la filosofía del “*Ki*” en el marco del pensamiento japonés. El pensamiento del origen del “*Ki*” unitario (一元氣) de Jinsai Itô es un típico ejemplo de reflexión sobre el “*Ki*”, dentro de la influencia de la filosofía confuciana que coloca la relación interpersonal como ética fundamental de los seres humanos. Teniendo en cuenta el pensamiento confuciano del “仁 (= *jin*)”, el estado de ánimo espontáneo de la persona humana como base, Jinsai subraya la visión de la vida como virtud viviente y materia activa fundada en la actividad originaria del *Ki* unitario (一元氣). Jinsai

<sup>9</sup> Cf. S. ONOZAWA. ET. AL., *El pensamiento sobre el “Ki”*, 27-28.

<sup>10</sup> En el texto del “論語 (= *Lunyu*)”, la noción del “*Ki*” es considerada en la relación con la cuestión del cuerpo humano y de la vida humana: “血氣” indica el principio de la energía humana que aporta una mutación según la edad (季氏, vol. XVI, 7); “辭氣” es una de tres etiquetas principales (aspecto físico o presencia, cara y las palabras) según Zeng-zǐ, cuyo concepto representa las palabras (泰伯, vol VIII, 4); “氣息” indica la respiración que se relaciona con la actitud humana (卿党, vol X, 4); 食氣 (生氣) señala el arroz o los granos en la etiqueta durante la comida (卿党, vol X, 8).

<sup>11</sup> Cf. S. ONOZAWA. ET. AL., *El pensamiento sobre el “Ki”*, 39-40.

examina las actitudes humanas fundadas por el amor y considera, por lo tanto, el origen del “*Ki*” unitario dentro de una profunda relación con la concepción del “*Jin*”, que significa la benevolencia.

En cuanto a los significados del “*Ki*” relacionados con las perspectivas antropológicas, en el lenguaje diario en la actualidad japonesa se pueden encontrar numerosas palabras como “*気にかける (=ki-ni-kakeru)*”: preocuparse o acordarse de alguien, “*気を配る 気遣う*” : estar atento de otra persona o preocuparse de alguien, “*気持ち (=kimochi)*”: el estado de ánimo o los sentimientos, “*気が合う、合わない (=ki-gaau, awanai)*”: sintonizar o concordar con su “*Ki*”.

En el pensamiento japonés, el sentido del “*Ki*” se centra en el flujo de los sentimientos o el estado de ánimo entre los seres humanos y el flujo que circula entre las personas. Es decir, un flujo invisible que se puede sentir dentro de nuestro espacio o mundo o cuerpo, así como en la naturaleza entre todas las cosas vivientes, o también entre las personas: el yo y lo otro (*気の感応 = ki-no-kannô*). El flujo del “*Ki*”, que hace sintonizar y garantiza la concordancia entre el yo y lo otro construye la relación interpersonal.

#### 4. LA NOCIÓN DEL KI Y EL CUIDADO DE LA VIDA “養生 (=YOUJYÔ)” EN LA TRADICIÓN ORIENTAL

El concepto del “*Ki*”, por lo que se refiere el principio de los seres vivientes en la antigüedad china, se desarrolla junto con el método de cuidar la vida saludable “*養生 (=yôjyô)*”<sup>12</sup>. Dicho con las otras palabras, al considerar el concepto del *Ki* como principio de la fuerza vital en el cosmos, ha surgido una cuestión sobre cómo se puede cuidar la vida humana saludable activando este “*Ki*”.

En el enfoque del pensamiento antropológico en Oriente, desde la antigüedad, el concepto del “*yôjyô*” indica cultivar la vida para cuidar la salud<sup>13</sup>. En este marco, se ha considerado que cuidar la salud equivale a mantener el equilibrio entre el cuerpo y la mente. Es decir, cuidar la vida, en la tradición oriental, está relacionado con cultivar la energía de lo corpóreo-espiritual, es decir el “*Ki*”.

<sup>12</sup> La palabra “*yôjyô*” que se traduce literalmente como “cuidar la vida” se utiliza en distintos contextos: en el contexto de recuperar o mantener una buena condición de la salud; en el contexto de cuidar los enfermos; en el contexto de cuidar o estar atento de una planta para que crezca bien.

<sup>13</sup> El sentido de la salud que tratamos en este artículo, se refiere al bienestar desde la perspectiva de la Antropología Filosófica. El sentido de salud en la antropología filosófica, no es solamente una condición física de estar sano, sino una condición subjetiva de bienestar. Se acentúa más bien el valor de la vida humana.



El concepto del “*yōgyō*” se refiere a una manera de cuidar la vida humana como condición de la salud física y como manera de vivir en sentido ético o espiritual. Es decir, una manera de vivir bien desde la perspectiva psicossomática, ambiental y comunitaria o social. Con otras palabras, la finalidad de cuidar la vida en la tradición del autocultivo no es solamente el bienestar de un individuo, sino que es también el bienestar en relación interpersonal, en la comunidad. Precisamente por ello, el acto de cultivar el *Ki* está profundamente relacionado, no solamente con la cuestión patológica, sino también con la cuestión espiritual o religiosa.

En la tradición china, se ha dado mucha importancia a la respiración como método de cuidar la propia vida humana, cultivando el “*K’*” que proviene del cielo y de la tierra. Según esta tradición, la respiración tiene una función de mantener el estado de ánimo pacífico y transparente, y hace armonizar tanto el cuerpo con la mente como la naturaleza o el mundo con el ser humano. El “*K’*” es una clave para mantener la salud y recuperar la armonía psicossomática. Por lo tanto, la práctica de cuidar la respiración se ha desarrollado como un método fundamental, tanto para la medicina o terapia como para la meditación, a través de la historia china y japonesa<sup>14</sup>.

El taoísmo es un ejemplo típico de cómo se ha acentuado el cultivo del *ki* a través de la respiración para cuidar la vida humana, tanto en el sentido de cuidar la salud física como en el sentido de cuidar la propia mente. La teoría de cuidar cuerpo-mente, según Lǎo-Tsé, dice que, para cuidar la vida, hay que concentrarse en respirar para hacerse transparente la energía que circula por el propio cuerpo, y calmar cuerpo-mente, liberándose de los deseos que producen turbación. Cultivarse a sí mismo para poder mantener una buena condición de salud cuidando esta energía vital, según Lǎo-Tsé, es el camino (道=*Tao*) de la virtud<sup>15</sup>.

La respiración es clave para inspirar el “元氣 (=genki)” del universo y hacerlo circular dentro del cuerpo y armonizarse con el “Tao” de la naturaleza. La convivencia con la naturaleza, según Lǎo-Tsé, logra la mente pacífica como una corriente de agua que se transforma espontáneamente según la situación, pero el agua es un elemento imprescindible para la vida cotidiana. Por tanto, obtener la mente calma como una corriente natural del agua, se dice en la obra de *Tao- Tê- Ching*, es el camino para cuidar la vida (*Tao- Tê- Ching*, cap. 8, 66, 78). De la misma manera, habla Chuang-Tzu, cuidar el camino espiritual es calmar las pasiones y unirse con el camino de la naturaleza como agua pura que fluye en su forma natural (*Los capítulos exteriores de Chuang-Tsu*, cap. 15).

Esta teoría de cuidar la vida, en el taoísmo, influye en la tradición del autocultivo (“修行 =shūgyō”) en el budismo y se desarrolla de una manera propia. El manual de espiritualidad del budismo *Tendai, Pararse a contemplar*

<sup>14</sup> Cf. S. NAGATOMO (1992): *Attunement through the body*, New York, SUNY 67-69.

<sup>15</sup> Cf. Lǎo-TSU, *Lǎo-Tsé: Tao-tê-ching*, cap. 10.

(小止観=*Shōshikan*) es un ejemplo típico que ha incorporado esa tradición de cuidar la vida en el taoísmo.

Al hablar en su manual para entrar en contemplación, el monje智顛 (=Chi-I o también Zhi-Yi; en japonés, Chigi o Chisha, 538-597) propone así, en su obra *Pararse a contemplar*, ordenar la respiración como un método fundamental para cuidar de sí mismo:

“Hay un alto en el camino, detenerse: he aquí el primero y más importante ejercicio práctico necesario para dominar las pasiones: es lo que llamamos pararse, hacer una pausa para respirar”;  
“Cuidar el cuerpo, acompañar la respiración y ajustar la mente”<sup>16</sup>.

Se considera que la avidez, el egoísmo, la cólera son raíces de la enfermedad humana y, a partir de ello, aparece el fenómeno de las enfermedades. Por tanto, el cuidar de sí mismo significa librarse de estos sentimientos negativos a través de las prácticas de autocultivo<sup>17</sup>. Dice, Chi-I :

“Una vez que se conocen las causas de las enfermedades, hay que poner los medios apropiados. Éstos se reducen a los dos que venimos recomendado aquí: pararse a respirar y contemplar profundamente”<sup>18</sup>.

Chi-I representa los dos puntos fundamentales para la meditación y la terapia: para curar el cuerpo, hay que calmar la mente; para pacificar la mente, hay que cuidar el cuerpo.

Llegar al logro de la iluminación búdica es entonces, según Chi-I, recuperar armonía psicósomática, superando los abusos de los deseos y los pensamientos egoístas<sup>19</sup>.

La respiración ha llamado la atención como una práctica central, tanto para la meditación como para la terapia en Oriente; como una clave para contemplar la condición del cuerpo-mente, y como un método de autocultivo para controlar las emociones.

<sup>16</sup> CHIH-I (2007): *Manual de espiritualidad de budismo Tendai: Pararse a contemplar (Shōshikan)*, Salamanca, Sígueme, 13,45.

<sup>17</sup> En el *Sutra del Loto* citado por Chi-I dice que: “¿Cuál será la causa de las enfermedades? Una relación (con algo exterior) que nos obsesiona, algo nos perturba y nos hace perder la tranquilidad. ¿Cómo impedir que la mente se vea perturbada por lo que viene del mundo exterior? No hay más método que lograr una mente despegada y desligada de obsesiones” (CHIH-I, *Pararse a contemplar*, 94).

<sup>18</sup> *Ibid*, 93.

<sup>19</sup> Cf. Y. YUASA (1999): *La corporalidad cósmica: en Oriente y en Occidente (=Shintaino-Ucyūsei: Tōyō to Seiyō)* Tokio, Iwanami-syoten, 123.

## 5. EL PROBLEMA DEL “Kí” Y SUS APLICACIONES Y TAREAS EN LA ACTUALIDAD

El tema del “Kí” se ha convertido, actualmente, en un objeto central de la búsqueda en el campo intelectual y ha ayudado a desarrollar un nuevo movimiento de la espiritualidad japonesa aplicando el método tradicional de cultivar el “Kí”. Podemos tener presente “氣合い (ki-ai)” o “氣功 (ki-kô; qí-goíng o chi-kung en chino )” como un ejemplo típico de las prácticas del autocultivo de la respiración, de la medicación y del entrenamiento corporal, cuya finalidad es cuidar cuerpo-mente, cultivar la salud y aumentar varias capacidades de lo corpóreo espiritual<sup>20</sup>.

El filósofo contemporáneo japonés, Yasuo Yuasa (1925-2005) trata de descubrir la función del “Kí” dentro de la interrelación entre la espiritualidad, la psicología profunda y la filosofía en la tradición oriental de las prácticas o entrenamientos de autocultivo desde la antigüedad. Teniendo en cuenta el sistema del “Kí” con los meridianos (経絡= *keiraku*), una red de conexión invisible, que hace circular la energía dentro del cuerpo y se conecta también con el mundo exterior, con el “Kí” cósmico, a través del órgano respiratorio, Yuasa pretende retornar la unidad originaria corpóreo-espiritual de la persona humana a través de la tradición de cultivar el flujo del “Kí”, la energía de lo corpóreo espiritual.

La cuestión del “Kí” ayuda a abordar la tarea de la filosofía y la ciencia contemporánea que intenta superar el dualismo de la modernidad occidental y abre una nueva visión sobre la unidad cuerpo-mente o la interrelación entre la filosofía o la espiritualidad y la medicina.

Sobre el flujo del “Kí” en el problema de la unidad cuerpo-mente, Yuasa comenta lo siguiente:

“El sistema de los meridianos del “Kí” está íntimamente relacionado con la mente y el cuerpo o el espíritu y la materia, y es el mediador que influye ellos. Por esta razón, éste es el tercer sistema que no puede ser explicado por la dicotomía de Descartes sobre la mente y el cuerpo; sin embargo, dicho sistema configura el sistema mediador que conecta entre la mente y el cuerpo”<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> S. SHIMAZONO (2004): *From salvation to spirituality. Popular religious movements in modern Japan*, Melbourne, Trans Pacific Press, 287-288.

<sup>21</sup> Y. YUASA (1987): *El Kí, la espiritualidad y el cuerpo (Ki, shugyo,shintai)* Tokyo, Hirakawa, 93.

## 6. CONCLUSIÓN

La noción del “Kí” es una clave fundamental para comprender la tradición cultural en Oriente, especialmente en China y en Japón. La función del flujo del “Kí” se ha considerado como el principio de la fuerza vital de todos los seres vivos, incluidos los seres humanos, y hace armonizar entre ellos, así como entre el cuerpo y la mente o el espíritu.

Esta comprensión sobre el flujo del Kí como el principio de la vida se ha desarrollado junto con el método de cuidar la vida saludable (≡*yozuyô*), tanto en la dimensión física como en la dimensión psíquica.

En la actualidad, la tradición de cuidar la vida cultivando el flujo del Kí es revalorizada en el campo intelectual como apertura a una nueva filosofía o espiritualidad que supera el dualismo y retorna a la unidad originaria de lo corpóreo espiritual.

## BIBLIOGRAFÍA

CHUANG-TZU, 莊子内篇 (*Los capítulos interiores de Chuang-Tsu*) en O. TAMAKI (1968): *Nihon no Meicho: Cuang-Tzu* IV, Tokio, Chûô kôronsha.

CHIH-I (2007): *Manual de espiritualidad de budismo Tendai: Pararse a contemplar (Shôshikan)*, Salamanca, Sígueme.

LÄO-TSU, 老子 (*Läo-Tsé: Tao-té-ching*) en T. OGAWA (ed.) (1997): *Sekai no meicho* IV Tokio, Chuokoron-sha.

MENG-ZI, 孟子 (*Mencio*) en S. KAIZUKA (ed.) (1966): *Sekai no meicho* III Tokio, Chuokoron-sha.

NAGATOMO S. (1992): *Attunement through the body*, New York, SUNY.

ONozAWA S. ET. AL. (2005): *気思想 (El pensamiento sobre el “Kí”)*, Tokio, Universidad de Tokio.

SHIMAZONO S. (2004): *From salvation to spirituality. Popular religious movements in modern Japan*, Melbourne, Trans Pacific Press, 287-288.

YUASA Y. (1987): *The body. Toward Eastern Mind-Body theory*, New York, SUNY.

\_\_\_\_\_. (1986): *気、修行、身体 (el Kí, la espiritualidad y el cuerpo)* Tokio ed. Hirakawa.

Y. YUASA (1999): *身体の宇宙性。東洋と西洋 (La corporalidad cósmica: en Oriente y en Occidente)* Tokio, Iwanami-syoten.

CAPÍTULO 42. PENSAMIENTO CHINO Y FILOSOFÍA OCCIDENTAL:  
 APROXIMACIONES CONCEPTUALES

*Luis Fernando López García\*\**

*Félix Fernández Castaño\**

Universidad de Granada

RESUMEN

Mediante el presente trabajo pretendemos dar a conocer aquellas reflexiones o conclusiones que hayan aparecido durante la lectura de los textos propuestos para la presente comunicación en torno al Pensamiento Chino. En referencia a la parte de Pensamiento desde un punto de vista eminentemente filosófico, consideramos indispensable tratar a los tres autores más emblemáticos de este ámbito, a saber, Confucio, Mencio y Lao Zi. Navegando en los ejemplos de las obras de estos Pensadores podríamos llegar a obtener conclusiones certeras pertinentes para el trabajo seleccionado, y de este modo, hemos querido exponer el resultado de forma lineal e incidiendo en los conceptos filosóficos y morales relevantes que se citan, aludiendo al pensamiento Occidental, bien a modo de comparación eventual, bien sea a modo de confrontación filosófica, dado que el grado de familiaridad con el ámbito filosófico Grecolatino posibilita una óptima comparativa con los términos e influencias del Pensamiento Chino.

PALABRAS CLAVE: Confucianismo, Utopía, Axiología Metafísica, Ética, Pensamiento Chino.

1. INTRODUCCIÓN Y DECLARACIÓN DE INTENCIONES

Salvo el acercamiento hegeliano recogido en las Lecciones sobre la filosofía de la historia Universal, contados han sido los intentos de esbozar una suerte de aproximación al Pensamiento Chino y contrastarlo con los diversos paradigmas que han ido apareciendo en el ámbito Occidental. No obstante, no hablamos de un diagnóstico optimista, sino de una problemática digna de superar en tanto solo nos ofrece reduccionismo y solipsismo. El entendimiento intercultural y la comprensión histórica plural son requisitos omnipresentes en la actualidad, y desde la tarea del pensamiento filosófico, se torna imprescindible ahora más que nunca salir de las fronteras tradicionalmente delimitadas y comenzar a dialogar y problematizar con otras tradiciones.

---

\*\* Departamento de Filosofía II, Universidad de Granada, E-mail [luifelopezga@gmail.com](mailto:luifelopezga@gmail.com)

\* Departamento de Sociología, Universidad de Granada, E-mail [felixfernandez@ugr.es](mailto:felixfernandez@ugr.es)

Por una parte, la intención de la presente Comunicación responde a la necesidad de dar a conocer públicamente un resumen del pensamiento de tres autores básicos para el Pensamiento Chino como lo son Confucio, Mencio y Lao Zi. Es muy probable que en las Facultades de Filosofía, estos nombres resuenen a modo de efímera anécdota más que en calidad de una sólida materia de obligado paso para comprender el mundo que nos sucede, pero estimamos de vital relevancia conocer, al menos, a los representantes más emblemáticos de lo que ha sido esta rama del Pensamiento Oriental.

Por otra parte, la exigencia de dialogo nos obliga a comparar, contrastar y confrontar esta tradición con algunos conceptos o nociones propias de la tradición occidental. Pensamos que una mera comparación que no tenga en cuenta la diferencia contextual o el horizonte histórico de cada pensamiento, podría adolecer de serias deficiencias que invalidarían este planteamiento. No obstante, teniendo clara la ubicuidad y pertenencia de cada pensador con respecto a su situación histórica, es posible mostrar cierta osadía a la hora de interrelacionar distintas formas de pensamiento. No podemos limitarnos a un mero relativismo que imposibilite la comunicación entre posturas filosóficas o axiológicas por pertenecer a épocas distintas.

En definitiva, responde la presente comunicación a una justa necesidad reivindicativa para con el Pensamiento Chino, y a una petición suprahistórica de dialogo filosófico, siempre con el deseo de enriquecimiento intercultural y de desarrollo de las ideas, que en ocasiones no respetan ni las fronteras ni los tiempos, y gustan con frecuencia de instalarse en similitudes internacionales no siempre próximas en la geografía.

## 2. PENSAMIENTO CONFUCIANO

El pensamiento de Confucio recogido en las sentencias estudiadas o en los testimonios expresos en los textos comprende una forma novedosa de axiología y fundamentación vital, llamativa para un lector acostumbrado al pensamiento Occidental. Sin lugar a dudas, el punto que más puede llamar la atención al neófito es la apertura de su comprensión de sentido. Confucio expresa un pensamiento alejado de prejuicios y de cualquier claustrofóbica forma de determinismo o racionalismo inmóvil.

Pese a que podemos observar claras ideas y valores en sus sentencias, estos parecen “adaptarse” de forma casi utilitaria a la circunstancia en la que se desarrollan, de tal modo que podríamos osar definir a Confucio como un Pensador de la Perspectiva. Nuevamente el símil del Ying y el Yang retorna para ejecutar la permanente armonía omnipresente en el Pensamiento Chino, de manera que veremos en el pensamiento confuciano conceptos como la Virtud o la Benevolencia muy próximos a la medida aristotélica del término

medio entre dos polos viciosos y excesivos, esto es, el concepto armónico entre dos conceptos antagónicos o contrarios.

## 2.1. CONSIDERACIONES INICIALES

Las primeras sentencias estudiadas que Confucio incluye en su obra son de carácter moral, presentando una alusión constante a la Virtud. Dicha Virtud se opone al término de Apariencia, siendo esta última un falso sucedáneo del acto virtuoso, que carece de fundamento subyacente. El Respeto y el Honor aparecen también junto con el Amor hacia la Sabiduría que se materializa en la forma de Amor hacia el Mentor. Del mismo modo que, como veremos más adelante, el pueblo ha de identificarse con el gobernador para lograr la armonía social, así ha de obrar el pupilo quien por Amor debe ser en consonancia con su Maestro. La Tradición cobra relevancia en tanto se menciona en numerosas ocasiones al Rito como forma de dar a entender los errores del pueblo, método mucho más pedagógico y persuasivo que los castigos de la carne, que no dan a entender nada más allá del dolor.

Tras la lectura de las primeras sentencias, y tras analizar las alegorías naturalistas que presentan los textos, nos cuestionamos si Confucio tomaría como paradigma el mundo de la Naturaleza. Del mismo modo que una brizna de hierba toma la dirección del viento que la empuja, así debe ocurrir con el Pueblo y el Gobernante, moviéndose ambos en una dirección con la naturalidad propia de lo que ha sido creado con tal fin. Parece como si el mundo social o humano fuese una parte más del mundo natural que debiera rendir con igual obediencia a la armónica finalidad universalmente prevista, y para ello debe nutrirse de grandes dosis de armonía, para no exceder ni salirse de lo planeado.

A propósito de la Tradición, habla Confucio de la necesidad de conjugar lo Antiguo con lo Nuevo formando un Todo armónico. La Tradición viene reflejada en el Rito, preciso para el funcionamiento de la sociedad. Lo Nuevo bien podría reflejarse, en un aire casi nietzscheano, en el Hombre Superior, concepto muy repetido en el pensamiento confuciano que sin duda merece un análisis exhaustivo por encima de los demás conceptos.

## 2.2. HOMBRE SUPERIOR: PROYECTO AXIOLÓGICO EN EL PENSAMIENTO CHINO

Para empezar, este Hombre Superior se define casi como la Meta o el propósito al que debe llegar el hombre actual. Para ello, todo lo negativo debe relegarse al olvido, alcanzándose la Virtud propuesta y el conocimiento del Mandamiento Celestial. El Hombre Superior dejará de ser una herramienta, esto es, un medio, para ser un Fin en Sí Mismo. Este hombre obra de acuerdo a

la Virtud, esto es, no habla sin hacer, sino que hace sin hablar, y una vez hecho, es cuando puede comunicar las propiedades de sus acciones. Su conocimiento se configura como Honestidad, donde no es preciso falsear lo que se sabe. Se entrega por completo a los caminos de la Justicia, y no se ocupa del mundano beneficio como el hombre vulgar, quien solo pugna por complacer sus bajos instintos.

Precisamente en el Hombre Superior se armoniza lo innato (lo natural, lo pulsional, lo instintivo: propiedades del hombre vulgar) con lo aprendido (lo artificial, lo sobre-natural, el logos: lo propio del hombre sabio) en igual proporción. Sus actos se rigen por el término medio sin recaer en vicio alguno y sin presentar degradación moral, siendo capaz de soportar por su alta capacidad de contención cualquier privación que se presente, cosa que no puede llevar a cabo el hombre vulgar, quien accede a la penuria y la desesperación ante el primer problema que se presenta en su vida.

En materia de conocimiento, la prioridad epistemológica del Hombre Superior es la necesidad de que los Nombres se ajusten a la Realidad. Esto encuadra estructuralmente en parte, a nuestro juicio, con el tradicional concepto de Verdad Grecolatina, en tanto supone una “Verdad como Adecuación”. La diferencia reside en que la Verdad como Adecuación opta por adecuar a la realidad las Ideas o Conceptos, estancias jerárquicamente superiores en la escala occidental a los Nombres, que solo serían formas humanas y materiales de denominar o de encuadrar lo ideal, mientras que el Hombre Superior solo encuadra los nombres a la realidad, no las ideas.

El Nombre sin embargo cobra la capacidad de dar comprensión e inteligibilidad a la realidad en el Pensamiento Chino, y por eso existe la importancia de utilizar los nombres adecuados. Si el Nombre no denomina conforme a la ortodoxia, devendría el escepticismo epistemológico, y nada podría ser conocido, lo cual comporta inevitablemente un escepticismo moral y una decadencia social nada pretendida por Confucio, tal y como puede observarse en sus sentencias sobre el Buen Gobernador. El único requisito que deben cumplir las palabras es que expresen significado. Su función presenta una utilidad indispensable, y es en este camino nominalista por donde debe transitar el Hombre Superior en busca del Mandato Celestial.

Las últimas consideraciones con respecto al Hombre Superior refieren a costumbres concretas, como la citada por Mencio acerca de la incapacidad de comer la carne de animales cuya muerte ha sido presenciada o cuyos agónicos sonidos han sido escuchados. Los hombres tienen en su corazón la incapacidad de soportar el sufrimiento de los otros, y así ocurre en mayor medida en el Hombre Superior.

### 2.3. EL HOMBRE SUPERIOR EN OCCIDENTE: METÁFORA ROMÁNTICA Y CRÍTICA NIHILISTA



A lo largo del desarrollo del pensamiento intercultural, la Noción de un Hombre “deseable” o “preferible” que componga una meta a la que aspirar aunque sea de modo utópico o contrafáctico ha estado de algún modo omnipresente. En el panorama Occidental, esta noción de Hombre Superior ha conformado una constante en el planteamiento filosófico de numerosos autores, pero sin duda remitirnos a Nietzsche se torna una necesidad imperiosa, no solo por el grado de tratamiento de este concepto sino por la tentadora comparativa que nos ofrece con respecto a Confucio.

El planteamiento nietzscheano comienza en tal sentido afirmando la Muerte de Dios que revierte en la pertinente Supresión del mundo Suprasensible y en este Ser estático y eterno, como producto platónico, que en nada se corresponde con la realidad, ya que para el Filósofo alemán el Ser es en cualquier caso «Devenir». Por el hecho de identificar Ser con Eternidad e Inmutabilidad, la historia Occidental nos ha llevado a la situación de degradación y devaluación axiológica actual, que hay que interpretar en clave nihilista. Es el mismo Nihilismo el proceso mediante el cual los valores pierden su importancia, y deben ser sustituidos por otros. En Nietzsche, este nihilismo es interpretado como una cuestión axiológica, no ontológica.

La ascensión del Nihilismo es una necesidad, según el filósofo alemán, ya que desde la Filosofía de la Historia es posible predecir el curso de las cosas. La existencia humana puede pasar por la Superación del Nihilismo. Frente a Platón se dispone el espíritu trágico de los presocráticos: todo pudo haber sido diferente. Hay que ver el Nihilismo obrando desde esa lógica interna.

El sacerdote ascético (esto es, la antítesis del “Superhombre” u Hombre Superior) representa en el panorama Nietzscheano lo defectuoso de la vida, lo débil y resentido, aquel que no tolera ser lo que es y que, dada su situación de inferioridad y rencor, pretende salir de su cueva para acabar gobernando. Su estrategia es la Nihilización de la Physis, la duplicidad del mundo, la amenaza del castigo, la culpabilidad y el detrimento de la fortaleza, de la carnalidad, del mundo de la vida... El sacerdote ascético afirma que la vida no vale nada, y que la recompensa vendrá en las estancias de un Mundo Suprasensible donde los enfermos y débiles serán recompensados por su privación y resignación terrenas. Sin duda alguna trabaja con la inversión del Mundo Natural. Peca al relativizar la vida, al nihilizarla destruyendo su valor, siendo incapaz de presentar más alternativa que el dominio de la ideología religiosa pretendiendo ejecutar una Lógica racionalizada y cosificadora que estima al mismo hombre como un medio a disposición de los perversos fines de la Inversión.

Contextualizando tal planteamiento dentro de un ámbito notablemente romántico, donde la ilógica, lo pasional y la oscuridad de la razón forman elementos característicos, es previsible que un movimiento de excesivo

vitalismo pueda llegar incluso a deformar lo que desde el sentido común se esperaría del hombre: una síntesis armónica entre razón y pasión, entre naturaleza y libertad, entre lo innato y lo social y conscientemente aprehendido. En tal sentido, la postura confuciana muestra una apuesta por tal síntesis desde una óptica relajada, en absoluto reaccionaria, y ligada a unas conclusiones vitales mucho más alentadoras. No se trata de devaluar el llamado Mundo de la Vida ni minusvalorar la Naturaleza y los Instintos, pero desde luego Confucio no lleva al hombre a la degradación dionisiaca de la que Nietzsche desprende cierto aroma. Si algo hay que elogiar del Pensamiento Chino es su armoniosa integración con el Mundo Natural sin por ello renunciar a la caracterización de lo determinante y propio humano.

#### 2.4. EL SENTIMIENTO DE BENEVOLENCIA: LA VÍA ÉTICO/POLÍTICA EN EL PENSAMIENTO CONFUCIANO

El Sentimiento de Benevolencia debe ser una constante ética en nuestro comportamiento hacia los demás. Tiene que provenir de uno mismo, y no de lo exterior o lo social, y su origen lo sitúa Confucio en la introspección y en el Rito. El significado de la Benevolencia reside en tratar a todo el mundo como importantes personajes, no recaer en la murmuración, evitar el vicio, no hacer a los demás lo que no quieres que te hagan a ti y procurar por el bien del prójimo. Podríamos decir que es la forma que encuentra el Pensamiento Chino de abordar el tema moral de la intersubjetividad, en un enfoque tan próximo a Occidente que bien podrían confundirse sus mandatos con cualquier parte del Cristianismo o del Kantismo Ilustrado.

En este sentimiento de Benevolencia es donde radica el sustento del Gobierno, pues posibilita la confianza hacia los Gobernantes. Si todo estuviese impregnado por la Benevolencia, la sociedad sería perfecta y no harían falta los procesos judiciales. Es en este momento donde vemos el componente utópico que todas las civilizaciones han tenido y que el Pensamiento Chino en Confucio expresa en términos de un bienestar social casi natural.

Para llegar a este punto, son precisas las Virtudes del Gobernante, que se expresan en la Rectitud y en la Justicia. La Pena de Muerte sería algo inútil si el Gobernante fuera recto porque la identificación con el pueblo sería tal, que ambos velarían por el bien del otro. Vemos que, pese a los consejos y sentencias, Confucio expresa cierta estima por la necesaria figura del Gobernante, cosa que diverge en Mencio, quien argumentará acerca de la legitimidad de eliminar a un mal Legislador. Citando nuevamente al Hombre Superior dice Confucio que experimenta una inclinación por la Justicia y no recae en partidismos.

Aquí Confucio parece recaer en una suerte de Intelectualismo Moral presuponiendo que el conocimiento de la Virtud implica la necesaria asunción y práctica de la misma en la vida personal y política. No obstante, la Razón es una entidad compleja que guarda una cara oscura, influida por las pasiones, por la ilógica y las pulsiones, y no es fácil llegar a algo así como el desarrollo de una Racionalidad Pura, exenta de condicionamientos, límites y tentaciones. El Gobernante siempre tendrá algo que le lleve a no identificarse con el pueblo con el que, si bien comparte una común naturaleza, no guarda un mismo status social, sino que se sitúa por encima jerárquicamente, siendo posible utilizar esta elevada posición tanto para el abuso como para la promoción del bien y la virtud. Lamentablemente la historia muestra que la utopía no guarda una directa proporcionalidad entre su deseo y su presencia.

### 3. MENCIO: COMPASIÓN Y BENEVOLENCIA COMO ÉTICA DE LA ALTERIDAD

El pensamiento de Mencio experimenta continuidad con respecto a Confucio. Vemos en los textos la necesidad de conjugar la armonía frente a la voracidad por obtener el beneficio propio, anteponiendo el interés común o colectivo, frente a lo puramente instrumental y egoísta. La idea subyacente es que donde hay Amor y Rectitud no es preciso el beneficio propio pues la ayuda a los demás es lo que evita el egoísmo como actitud necesaria. Vemos que Mencio amplía la parte ética explorando más aun en el tema de la intersubjetividad, conceptualizando al Otro como la parte necesaria del Yo donde el sujeto se realiza en valores de solidaridad y altruismo. El Ser Humano es constitutivamente bueno, esa es su naturaleza, y dicho pensamiento encuentra evidentes paralelismos con el pensamiento filantrópico de muchos pensadores Occidentales.

Podríamos denominar a esto una suerte de Optimismo Antropológico que encabeza cualquier reflexión o conceptualización desde la inocencia y virtud originarias en el Hombre, cuya mala conducta se atribuye a la Ignorancia, a la adquisición de Vicio o al contagio de actitudes perniciosas. Esta forma de Utopismo encuentra sus paralelismos occidentales en pensadores como Sócrates, Rousseau u Owen, quienes no dudan en atribuir la bondad a la naturaleza humana que es corrompida socialmente. Lo naturalmente marcado es el desarrollo pleno de la Bondad, en cambio, lo socialmente determinante nos aleja del inicial fin de armonía con la constitución natural. Hace falta, pues, conciliar Naturaleza con Sociedad para que el hombre sea lo que debe ser y actúe en consecuencia. El Optimismo Antropológico en Mencio será sin duda

una clave de vital importancia para poder comprender mejor las características de sus consideraciones políticas.<sup>1</sup>

Políticamente, Pueblo y Rey deberían poder fusionarse hasta ser una misma cosa, sin incompatibilidad en tanto a beneficios particulares se refiere. El buen funcionamiento del Gobierno debe dar lugar al buen funcionamiento del Pueblo.

La injusticia en el Gobierno, la corrupción y el egoísmo del Gobernante pueden provocar que todo vaya al revés, que el pueblo sea explotado trabajando sin descanso y que a causa de esta situación, no cumplan las órdenes que les son dictadas desde el Gobierno. Para que exista una política compasiva es preciso que el corazón del Gobernante sea igualmente compasivo. El hombre que no experimenta la compasión en su corazón no puede ser calificado de hombre (encontramos aquí el primer concepto delimitador de lo antropológico en función de la eticidad del Sujeto).

Esta compasión solo es fruto del Amor hacia el prójimo. El Sujeto debe gozar de las cuatro virtudes especificadas en los textos que son la Compasión, que viene del Amor al Prójimo, la Vergüenza y el Desagrado, que vienen de la Rectitud, la Gratitud y la Modestia, que vienen de la Corrección, y la Aprobación o Desaprobación, esto es, el Discernimiento, que viene de la Sabiduría.

Mencio presenta una continuidad filosófica y moral con respecto a Confucio, y ambos exhiben la constante de aludir al Otro, al Prójimo, como la Meta necesaria para la autorrealización, situando la autonomía como dependiente éticamente de la heteronomía. No obstante, existen claras diferencias con respecto al planteamiento político en torno a los gobernantes. Si bien en el Confucianismo es posible otear una consideración respetuosa y patente acerca de los gobernantes, Mencio critica el vicioso uso de poder mediante el exceso y la dureza que plausibiliza la deslegitimación del poderoso. Solamente la justicia comprende el elemento que vertebró la legitimidad del Gobernante, y mientras esta permanezca vigente, podrá otorgar poder y dignidad a aquel que haga uso de la misma. Sin justicia, un Gobernante deja de ser tal, y no puede permanecer en su posición por más tiempo.

---

<sup>1</sup> La vinculación entre las Consideraciones Antropológicas, la Teoría del Conocimiento y el Planteamiento Ético Político comporta un hecho constante en cualquier paradigma presentado a lo largo de la Historia del Pensamiento. Estas tres dimensiones van unidas de forma férrea, de tal modo que sería difícil encontrar una forma de pensamiento humanista de carácter optimista unido a una ética/política de marcadas formas coercitivas o controladoras.

## 4. LAO ZI

Los escritos de Lao Zi son de carácter filosófico y metafísico, aunque son corrientes también las alusiones a la moralidad y a la inmanencia, entremezclando ambos temas. Maneja los conceptos del Ser y el No-Ser (la Nada) como elementos relacionados con lo originario del Universo. De ambos conceptos que presentan contradicción, y de su movimiento, surge el Dao.

Todo lo existente surge del Ser, y el Ser viene del No-Ser. Aquí podríamos comparar toda esta Cosmogonía con el concepto hebreo de creación *ex nihilo* donde la Nada juega un papel aparentemente igual de fundamental que en el pensamiento de Lao Zi, siendo la condición de posibilidad de la amplitud máxima de la Libertad permitiendo que el Todo sea creado sin determinación ni restricción, sino tan solo bajo la Voluntad de la Omnipotencia divina.

Es del Dao de donde surge el Uno, y del Uno el Dos, el Tres y los Diez Mil Seres. Pero todo, en última instancia, deviene de la Identidad “Profunda”, donde no hay una diferencia entre próximos y extraños, esto es, donde no hay conceptos contradictorios, sino unidos por el tercer concepto armónico que efectúa la función de nexo o vínculo que deconstruye lo diferente insertándolo en lo común.

De esta constitución del Universo, surge del mismo modo la benevolencia y la armonía, como un equilibrio entre dos personas que no se decanta por ningún egoísmo particular, sino que posibilita una coexistencia y una convivencia equitativa. No es difícil averiguar que la ética de la alteridad y la intersubjetividad plasmadas en el pensamiento de Confucio y Mencio se extrapolan hasta la metafísica cosmogonía de la Creación de las cosas, de tal manera que si en una explicación era importante la armonía con el Otro, así sucederá en la explicación del Universo, pero sustituyendo el papel de los Sujetos por el de los Conceptos y su interacción.

La Nada es un concepto esencial en tanto define al Dao como Vacío, como algo que debe “rellenarse” de la creación. Es el origen de todo y su resolución. Al contrario que en el pensamiento occidental, nadie se pregunta por el origen del Dao, o lo que sería lo mismo, “el origen del origen”. Así queda plasmado con la sentencia “*Yo no sé de quién es hijo, se manifiesta como antepasado de Dios*”.

La pregunta por la Nada ha sido un acontecimiento vital que vertebra de igual modo la reflexión metafísica occidental, sobre todo en las últimas décadas. Si bien la Nada ya ha estado presente en Parménides con contundencia, es Heidegger quien recupera con actual vigencia la pregunta “¿Por qué el Ser y no más bien la Nada?”.

En resumen, podríamos decir de los textos de Lao Zi que comprenden profundas reflexiones acerca del Cosmos y su creación hasta tal punto que

utiliza términos filosóficos para explicar el sentido de lo creado y la recíproca vinculación entre los contrarios.

## 5. CONCLUSIONES

Cualquier lector familiarizado con la tradición filosófica occidental resolverá con excesiva facilidad en establecer abismales diferencias entre Pensamiento Chino y Filosofía de origen Greco/latino. Ciertamente podría ser así, pese a que en ambas tradiciones se han desarrollado conceptos de iguales características en distintas etapas históricas. Las reflexiones sobre la Nada y el Ser, la legitimidad de la figura del Gobernante, la dualidad entre mundo natural y mundo artificial o la figura contrafáctica del hombre superior han sido constantes tanto en China como en Occidente. Aun así, las diferencias siguen estando presentes.

¿Qué juzgamos tan importante como para ser catalogado de diferencia? Mientras en Occidente el Pensamiento Filosófico ha sido una instancia solitaria gradualmente, el Pensamiento Chino ha constituido una instancia que ha gozado de una apertura hacia otros ámbitos culturales, favoreciendo la interrelación. De este modo, no se concibe la sociedad, caligrafía o arquitectura chinas sin el trasfondo de pensamiento que las vincula. En Occidente esto pudo ser así en los orígenes de la Filosofía, esto es, en Grecia, donde tal disciplina era casi un utensilio constante para el hombre de la polis. No se podía vivir sin Filosofía. En la Edad Media, la Filosofía también sirvió de importante elemento legitimador, hasta que su gradual desvinculación con el método científico y los saberes positivos la han relegado a un status de marginalidad. Ahora, la Filosofía al menos en la tradición continental, es criticada por vivir al margen del Mundo de la Vida, o convertirse en una especie de pseudo-literatura que poco o nada tiene que ver con la realidad.

¿Debe la Filosofía ser una mera abstracción? Dudamos seriamente que esto pueda y deba ser así. Si algo hemos visto a lo largo de la exposición de estos tres pensadores chinos, es que el pensamiento nunca puede ser algo distinto y distante con respecto a la vida. Pensamiento y Vida son dos caras de una moneda, dos facetas complementarias que no pueden anularse o dividirse. El Pensamiento halla su ubicuidad en la Vida, y la Vida sustenta su sentido (por temporal y finito que este sea), en el Pensamiento. Esto ha sido algo tan claro en el Pensamiento Chino que se encuentra implícitamente formulado en sus exponentes filosóficos. No existe “Filosofía China” que no esté destinada a comprender y explicar la Naturaleza y el papel que el hombre debe ocupar en ella.

## BIBLIOGRAFÍA

- FERRATER MORA, J. (1994): *Diccionario de Grandes Filósofos*. Madrid, Alianza.
- FERRATER MORA, J. (1998): *Diccionario de Filosofía*. Madrid, Ariel.
- LAO TSE. (2006): *Tao te Ching: Los libros del Tao. Pliegos de Oriente*. Madrid, Trotta.
- LAO TSE. (2007): *Religión y Mitología*. Madrid, Alianza Editorial.
- LAO ZI. (1998): *Libro del curso y de la Virtud*. Madrid, Siruela.
- LOY DAVID (2000). *No Dualidad*. Barcelona, Kairós.
- MARTÍNEZ MARZOA, F. (1984): *Historia de la Filosofía Moderna y Contemporánea*. Madrid, Itsmo.
- NIETZSCHE, F. (2006): *La Genealogía de la Moral*. Madrid. Alianza.
- YAO XINZHONG. (2001): *El confucianismo*. Madrid, Cambridge University Press





## CAPÍTULO 43. EL EMPERADOR AMARILLO. UN ACERCAMIENTO MÍTICO-SIMBÓLICO AL PATRIARCA CHINO

*Julio López Saco*

Universidad Central de Venezuela

### RESUMEN

El personaje mítico de Huangdi o Emperador Amarillo, es el símbolo referencial de la cultura china, una deidad ancestral de la civilización, portadora de cultura e inventora. En su rol de líder tribal, pudo haber representado a un conductor histórico de una confederación tribal de la cultura neolítica denominada Yangshao. Su recuerdo como un gobernante benévolo y moralizante, y su íntima relación con Laozi, ha sido clave para promover, en torno a su figura, una autoconciencia nacional y un nacionalismo de corte racial, étnico, además de haber generado una nueva religión en la China contemporánea, especialmente en Taiwán.

### EL EMPERADOR AMARILLO: LA FIGURA MÍTICA

La figura mítica de Huangdi (黃籙), Gran Dios Amarillo o Emperador Amarillo, es el símbolo de la cultura china, la deidad ancestral de la civilización, confirmando, de esta manera, que el conjunto de la población china desciende de divinidades, gobernantes míticos ideales y grandes héroes civilizadores, fundadores y restauradores de la más remota antigüedad. En los Anales de los Cinco Emperadores, primer capítulo del Shiji (史記), y en los Anales Xia de la misma obra, se le atribuye “carácter ancestral”, pues aunque Yu (於) es el antepasado oficial, procede directamente de Huangdi<sup>1</sup>. Desde el siglo II a.e., si

---

<sup>1</sup> En algunos textos del período de los Reinos Combatientes la historia se hace comenzar, oficialmente, con Yao (堯文). Sin embargo, en ciertos casos, Yao es considerado una transformación de Shangdi (尚迪) el Alto Señor de época Shang, y éste se establece como Huangdi mismo o como una contrapartida complementaria. Shangdi, “Emperador de arriba”, y ancestro del linaje real, es una arcaica divinidad celeste de carácter supremo que, con el paso del tiempo, pierde su antropomorfismo y se hace abstracto, en época Zhou, convirtiéndose en Cielo-Tian (田), que Confucio y la corriente humanista confuciana consideraba una fuerza moral, consciente e intencional. Como contrapartida “inferior” o como alteración del propio dios, Huangdi pudo conformarse como patriarca, héroe unificador de tribus y fundador del “Imperio”, especialmente en época Han. Véanse al respecto Pas, J.F., “The Human Gods of China. New Perspectives on the Chinese Pantheon”, en Shinohara, K. / Schopen, G., *From Benares to Beijing. Essays on Buddhism and Chinese Religion*, Mosaic Press, Nueva York, 1991, en concreto, pp. 129-160; Jiegang, Gu (edit.), *Gushibian*, Renmin wenzue Beijing / Shanghai, 1926-1941, vol. VII, p. 196, y Preciado, I., *Las enseñanzas de Laozi*, edit. Kairós, Barcelona, 1998, sobre

bien la tradición se remonta al período de los Reinos Combatientes, se cree el primer gobernante de China. El registro más arcaico donde aparece mencionado es una inscripción en bronce ming wen, donde se estipula su rango como antepasado del rey Xuan (宣金) del reino Qi (齊), cuyo nombre tendrá resonancias en las diferentes apelaciones con las que se le conoce. El Emperador Amarillo recibió cultos como una divinidad, en algunos casos vinculados con la guerra y en otros con las actividades agrarias, probablemente desde el período de los Reinos Combatientes, quizá desde el último cuarto del siglo V a.e., resaltándose en ellos sus valores como modelo ritual y como juez, su predisposición a dominar la naturaleza y ordenar el mundo, así como su destacado rol genealógico como gran engendrador de familias y clanes que serán las originarias de la población china. No obstante, es únicamente a partir de la época Han que tenemos segura constatación del tipo de cultos y ofrendas que habitualmente se le rendían, como aquellas llevadas a cabo por el emperador Wu (王武) según relata el eminente historiador Sima Qian (司馬遷) en el capítulo 28 de sus Memorias Históricas.

## DIOS Y GOBERNANTE. LA RITUALIDAD

Las más antiguas ceremonias rituales hechas en su honor se remontan a los Reinos Combatientes, en el templo Shangsi (上思) en Wuyang, y en el mausoleo del Emperador Amarillo, Huangdi Ling (黃狄離嚶)<sup>2</sup>, en el Monte Qiao en Shaanxi, compuesto por una presunta tumba de época Han y un templo de la dinastía Tang. Como líder tribal, de una tribu cercana al río Ju, se le recordaba como un gobernante benévolo y moralizante, aunque hay que esperar hasta comienzos del siglo XX, en una época caracterizada por las luchas

---

todo p. 11 y pp. 17-18. El término Huang (黃), agosto, es, en origen, un sol brillante sobre la tierra, referido, por lo tanto, al Cielo, lo que puede sugerir que el Emperador Amarillo pudo ser, en principio, el Señor del Inframundo y contrapartida de Shangdi. Será con el primer emperador de Qin (221-210 a.C.), que Huangdi se use como “gobernante terrenal”, más que como Augusto Señor o Soberano. Sobre las evoluciones de Huangdi debe revisarse Allan, S., *The Shape of the Turtle: Myth, Art and Cosmos in Early China*, State University of New York Press, Albany, 1991, en concreto, p. 65 y ss. Huangdi se identifica con claridad con Yu: éste y su padre Gun (槍) se convierten en una tortuga amarilla de tres patas o en un dragón, y cuando Yu pasa, convertido en oso, por una montaña la cumbre recibe el nombre “huangdi”. Finalmente, uno de los sobrenombres del Emperador Amarillo, Xuan Yuan Shi (軒苑師) es el Celestial o Tortuga negra.

<sup>2</sup> Véase Zhang, Q. / Bai Ning / Li Yingke, “Issues relating to the Yellow Emperor and the Yellow Emperor Mausoleum”, en Zhang Qizhi (edit.), *Wuqian Nian Xiemai*, Xiber Daxue Press, Xi’an, 1984, pp. 211-222, en especial, pp. 212-216; y Liu Li, “Who were the ancestors?. The origins of Chinese ancestral cult and racial myths”, *Antiquity*, 73, n° 28, 1999, pp. 602-613, en específico, p. 605 y ss. Sobre los cultos modernos de Huangdi es recomendable Seidel, A., “Huang-ti”, en *ER*, n° 6, 1993, pp. 480-496, en concreto, pp. 484-485.

contra las agresiones extranjeras y la corrupción manchú, para verlo consolidado como ancestro común de China. Bajo todas estas circunstancias los revolucionarios promovieron una autoconciencia nacional y un nacionalismo “racial”, “étnico”, fundamentado en el predominio del grupo Han (漢族), que Huangdi lideraba. El continuado recuerdo del dios ha inspirado, incluso, una nueva religión en la China contemporánea, fundada en el siglo XX en Taiwán, y llamada Xuanyuan Jiao (軒轅嬌) o Religión del Emperador Amarillo. Sus adherentes y seguidores combinan aspectos del daoísmo con otros confucianos y mohístas, y su propuesta esencial es el retorno a los valores chinos más antiguos. Desde un punto de vista político esperan y reivindican la reunificación del imperio chino perdido tras el final de los dinastas Ming. Todo esto significa que su exaltación desde el carácter de héroe mítico, rey-sabio, a progenitor de la etnia Han y a fundador-ancestro de la nación china, proceso este último, paralelo al desarrollo de la autoconciencia nacional, se debe, primordialmente, a las necesidades políticas de las elites.

Por otra parte, la identificación de Huangdi con los cultos de inmortalidad, asociados con las míticas montañas Kunlun, que pueden haber sido imaginadas como entrada al reino de los muertos, se inicia en el período de los Reinos Combatientes, cuando comienza a haber una preocupación no sólo por los ancestros sino también por la prolongación de la vida y la preservación del cadáver, lo cual incide en la prominencia de Huangdi como Señor del Inframundo, luego transformado, asimismo, en el Señor del Paraíso Occidental, quizá por influencia budista. En este sentido, en definitiva, su leyenda, que lo hace un hombre de estado, pero también un guerrero y un místico, se puede interpretar como una subordinación del ámbito terrenal en la búsqueda de una perfección del espíritu, aunque sin desdeñar también el significado cultural de la vida individual y colectiva o social como medios de mejorar espiritualmente.

## EL EMPERADOR Y SU MITOLOGÍA. LA VINCULACIÓN CON EL TAO

Buena parte de sus mitos lo muestran como portador de cultura, inventor de las armas, del calendario, la medicina (el primer libro médico chino, Nei Ping (內經), contiene las conversaciones entre el soberano y el físico Qi Bo (岐波) acerca de diagnóstico y terapias), de los sistemas de pozos de agua en los campos, de los espejos de bronce, los mercados, las regulaciones rituales y las leyes, la moneda, la cerámica de cocina, y de las prendas de vestir, que “humanizan”, y también como dios guerrero que busca imponer la total supremacía, la soberanía regia en todos los territorios del espacio central,

civilizado y ordenado, chino<sup>3</sup>. Sólo tardíamente se le consideró dios supremo del daoísmo, en estrecha vinculación con Laozi, si bien antes de ser adoptado por esta corriente como divinidad en su panteón, fue, desde el período de los Reinos Combatientes, estrechamente vinculado con esta filosofía, siendo respetado como un antiguo santo que perseguía la inacción y el silencio, además de encarnar la adoración de la naturaleza<sup>4</sup>. Huangdi, cuyos mitos, originariamente, tuvieron un estatus local, quizá vinculados a sociedades secretas y gremios metalúrgicos<sup>5</sup>, es leído e interpretado de distinto modo según el enfoque sea confuciano o daoísta. Desde la perspectiva confuciana tardía, Huangdi es un héroe que triunfa sobre el caos, un héroe cultural que fundamenta el ideal político del emperador, mientras que desde aquella taoísta, más antigua y, por lo tanto, anterior, se identifica con la fuente creativa prehumana, con el ancestro mítico de la época del diluvio cosmogónico, siguiendo un ideal místico. El Emperador amarillo más conocido será, no obstante, aquel que sanciona la ideología religioso-política del imperio chino como historia oficial sacra.

La referida relación con Laozi, a partir del siglo III a.e., en la corriente de pensamiento denominada Huanglao Dao (黃老道) o Dao de Huangdi y Laozi, supone que el mítico emperador representa el reinado perfecto, el arte del gobierno ideal, factor que le hace perder algunos atributos mágicos y míticos que encarnaba en períodos más arcaicos. Uno y otro así enlazados se convierten en patriarcas de la doctrina política, cuyo fundamento es gobernar sin intervenir; sabiduría y gobierno, poder y perfección, quedan, de este modo, fundidas y emparentadas para siempre<sup>6</sup>. Esta conexión con los inmortales

<sup>3</sup> Acerca de la serie de mitos vinculados con Huangdi es relevante la síntesis ofrecida por Yuan Ke en *Zhongguo shenhua ziliao zupian*, Sichuan sheng shehui xueyuan, Academia de Ciencias Sociales de Sichuan, Chengdu, 1985, en especial, pp. 60-118.

<sup>4</sup> Acerca del trasfondo daoísta de la mitología asociada a Huangdi es interesante Christie, A., *Chinese Mythology*, Peter Bedrick Books, Nueva York, 1985, en particular, pp. 96-97 y ss.

<sup>5</sup> Véase Granet, M., *Danses et légendes de la Chine ancienne*, Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Études (2 vols.), 1926, reedición en Presses Universitaires de France, University of France, París, 1959, *passim*; Chantal, Z., *Mythes et croyances du monde chinois primitif*, edit. Payot, París, 1989, p. 24 y ss. La arcaica tecnología del trabajo en bronce puede considerarse un arte chamánico de la transformación de la materia, según el cual el hombre emula las actividades cosmogónicas de las deidades. Revítese al respecto, Eliade, M., *Herreros y Alquimistas*, Alianza editorial, Madrid, 1986, en especial, p. 51 y ss. y también 99-112.

<sup>6</sup> La estrecha relación entre sabiduría y poder es palpable, no obstante, desde los orígenes de la civilización china, como los principios cosmológicos de época Shang demuestran. Sobre esta asimilación véase Román, M.T., *Sabidurías orientales de la antigüedad*, edit. Alianza, Madrid, 2004, en particular, pp. 382-390; Schipper, K., *El cuerpo taoísta*, edit. Paidós-Orientalia, Barcelona, 2003, sobre todo, p. 23 y ss; y Seidel, A.K., "The image of the perfect ruler in Early Taoist Messianism: Lao-Tzu and Li Hung", *History of Religions*, vol. 9, n.º. 2-3, 1969-70, pp. 216-347, en especial, p. 229. Una tardía y elaborada genealogía y un cúmulo de leyendas folclóricas asociadas al personaje culminaron su elevación a la condición de divinidad principal del panteón taoísta. Su apoteosis, uno de los dos grandes episodios de su vida (el otro es el combate con Chiyou (郗優), es contemplada por los taoístas como una historia paradigmática. Después de vivir 110

taoístas hará de él un emperador celestial en los paraísos taoístas de las utopías Taiping (太平), honor incluso vigente todavía hoy en la moderna religión del dao, lo que confirma la tenaz pervivencia de la mitología en China a pesar de su enmascaramiento por parte del racionalismo humanizante y la ortodoxia confuciana, y también lo convertirá en símbolo perenne del dao. En este sentido, se dice que Huangdi es el autor del Libro Rojo, que le fue entregado desde el Cielo por un pájaro de ese color, que estaba dedicado al dao, con lo que se convierte así en el representante práctico de dao y de sus beneficios. Asimismo también se cuenta que en un viaje al monte Kontong es “conducido” a encontrarse con un maestro, de nombre Guangchen (陳光), que sería el encargado de enseñarle los métodos adecuados para la realización del dao, transformándose, de esta manera, en una especie de divinidad del dao, como el propio Laozi. De aquí en adelante éste será el preceptor de Huangdi, dios ciudadano y de las artes, y héroe civilizador excelso, y ambos representarán, en un nivel filosófico, el dao y su virtud o fuerza, de.

## HUANGDI: SU INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA Y ANTROPOLÓGICA

En un principio, Huangdi se asoció con una deidad local, entendida mitológicamente como un ancestro de las tribus bárbaras Jung (榮格), Ti (鈇), Miao (苗) y Mao (毛澤東), todas ellas identificadas con lo “caótico” y, por ende, con Hundun. Tradicionalmente, se le ha asociado con el color amarillo a través de su vinculación con el simbolismo del pájaro teriomórfico (lechuza, cuervo, cisne o pelícano), y por medio de su unión al simbolismo del centro-*axis mundi*, que balancea, armoniza y equilibra Cielo y Tierra, yin-yang y las cuatro estaciones<sup>7</sup>. En este sentido, desde su magnífico palacio en el centro del mundo, es decir, en la cima del monte Kunlun, divide la tierra en cuatro partes, norte-sur-este y oeste, asignando a cada territorio una deidad, un color imperial y una estación. A través de sus diversos sobrenombres (You Nai 您乃, Xiong Shi 夔式 o Xuan Yuan Shi 軒苑師), Huangdi pudo haber representado, no obstante, a un líder histórico de una confederación tribal de la cultura neolítica Yangshao. Las guerras tribales míticas entre el Emperador Amarillo y Chiyou, contadas en el Taiping Yulan (太平玉蘭), (donde también se narra la creación del hombre por Nüwa 女媧 a partir del barro amarillo), del siglo X y compilado por Li Feng (黎峰), reflejan el momento en que vencido el monstruoso Chiyou, Huangdi comienza a liderar las diferentes tribus de las

---

años sube al Cielo a lomos de un dragón barbado, afirmando así, su relación con el Sol-Cielo, al igual que con la Tierra.

<sup>7</sup> Al respecto puede consultarse Kaltenmark, M., “La Naissance du Monde en Chine”, en Kaltenmark, M., *La Naissance du Monde*, edit. du Seuil, París, 1959, pp. 452-478, específicamente, pp. 466-467, y Erkes, E., “Spüren chinesischer Weltschöpfungsmythen”, *T'oung Pao*, n° 28, 1931, pp. 335-368, en especial, pp. 338 y ss.

planicies de la China central. La tribu Jiu Li (李長久) en Shandong y Anhui, estaba liderada por el monstruoso Chiyou. Cuando esta tribu inició su expansión hacia el oeste se encontró de frente con las tribus Yan di (炎帝) y Huang di. Se entabló un conflicto y Jiu Li fue derrotada, integrándose, en parte, con las tribus victoriosas, mientras que otra parte se dirigió hacia las zonas de Jing y Chu, mezclándose con los Miao. Tras varias batallas entre los Yan y los Huang, ambos clanes se establecerían, con algunos miembros de Jiu Li, en las planicies, y profesarían, desde ese instante, su respeto y devoción a Huangdi. De este modo, el conflicto reflejaría la resolución de los problemas territoriales intertribales del neolítico.

En este combate, en busca del control total, cada uno lucha con un arma particular: Huangdi con el agua y su contrincante con el fuego, elementos antitéticos que pueden relacionarse con la filosófica secuencia alternante de los Cinco Elementos (Wuxing 五星) o Fases constitutivas del Cosmos<sup>8</sup>. En su papel de prototipo de gobernante sabio y civilizador, que crea las comunicaciones, los números y el calendario que rigen la vida humana, no tiene más remedio que enfrentarse al desafiante del poder establecido, que encarna, en su facha monstruosa-caótica, Chiyou. El fragor de la lucha es por la unidad del poder imperial, pues el oponente del Emperador Amarillo es percibido como un gobernante despótico ilegítimo del sur, acompañado de terribles cómplices. Es el enfrentamiento entre la hueste humanizante y la monstruosa, la civilizadora frente a la de la barbarie, el buen gobierno frente a la brutalidad, la legalidad frente a la usurpación. En el marco de la batalla actúan las fuerzas elementales desmedidas de la naturaleza (sequía e inundación, fuego-agua), por lo que está en juego el orden y armonía naturales. Para contrarrestar las armas de Chiyou, Huangdi envía un dragón, pero la fuerza de éste es aplacada por los vientos de los espíritus de la Lluvia y el Viento. En vista de tal contratiempo, ordena a su mujer, Ba (巴金) o Chishui Nuizixian (赤水山賢) que baje del Cielo y detenga las lluvias desoladoras, tarea que cumple pero que termina generando el efecto contrario: fuerte sequía, ante la que la agricultura seguiría

<sup>8</sup> Su vinculación con los Cinco Elementos se asocia con la tierra, los dragones, lo amarillo y el centro: “como la tierra central, su señor es el Señor Amarillo...su animal, el dragón amarillo”, Huainanzi (淮南子) 3, 3a, edic. Sibei yao 四步北耀, Shanghai, 1927-1936. Existen de esta obra clásicas traducciones parciales al inglés debidas a Evan Morgan y Charles Le Blanc y, más recientemente, de J.S. Major y Enzo Cozzi (Royal Holloway, University of London, 2001). A través de uno de sus hijos, Zhuang Xu (徐壯), cuyo “opuesto” es Gonggong (龔龔) (cf. Huainanzi, 3, 1a-b), se establece cierto vínculo con el inicio de los mitos de inundaciones, que finalmente resuelve Yu. Gonggong es el monstruo que golpeó la montaña Bu Zhou (步週) en el noroeste de la tierra, rompiendo el pilar del Cielo y provocando la inclinación de éste, con el sol, la luna y los demás astros, hacia el noroeste, mientras que la tierra, con las aguas, tendió hacia el sureste. El desequilibrio generó una gran inundación, una “catástrofe acuosa”, que Nüwa se encargó de solucionar. Véase al respecto Boltz, W., “Kung kung and the flood: reverse euhemerism in the Yao Tien”, *T'oung Pao*, LXVII, 3-5, 1981, pp. 141-183, en específico, p. 150 y ss.

sin prosperar. Su carácter mediador servirá, finalmente, para dulcificar el clima y mantener el equilibrio natural, el orden, domoñando los extremos climáticos. Su victoria definitiva es, así, el triunfo del cosmos sobre el caos<sup>9</sup>.

La alusión a Huangdi como un personaje con cuatro caras, que podían mirar de modo simultáneo hacia todos los orientes, en una mítica fisonomía omniabarcante que también está presente en India y Grecia, supone enfatizar su deseo de tener bajo su gobierno los cuatro puntos cardinales y, quizá, la plasmación de una alianza con otros cuatro líderes políticos, en una especie de confederación para gobernar de modo “centralizado”<sup>10</sup>, unitario, en modo análogo a como hace el centro respecto de la periferia. A partir del Emperador Amarillo se traza, convencionalmente, el linaje de los reyes y emperadores de las dinastías Xia<sup>11</sup>, Shang, Zhou y Qin. El específico sobrenombre Xuan Yuan (禪淤庵) parece hacer referencia a una afiliación tribal patrilineal, que lo hace inventor<sup>12</sup> de adelantos técnicos como el compás o el carro, pero su otro apodo

<sup>9</sup> La victoria de Huangdi, mejor armado que su oponente, especialmente con carros de guerra, es, por consiguiente, una alusión a los enfrentamientos entre jefes tribales, conflictos propios de grupos rivales neolíticos o de la Edad del Bronce. Las tribus que acabaron asentándose en el valle del río Amarillo (Huanghe), se denominaron tribus Huaxia (華夏), es decir, descendientes o vástagos de Huangdi, que serán las que van a reivindicar su carácter “propio” y “exclusivamente” chino. Véase sobre el conflicto Chiyou-Huangdi, Binjie, Ch. / Yongqing, Y., *Relatos Mitológicos de la Antigua China*, edición en Lenguas Extranjeras / Miraguano Ediciones, Beijing / Madrid, 1992, en especial, pp. 46-50; Chen, Te-k'un, “Ch'ih Yu: The God of War in Han Art”, *Oriental Art*, n° 4, 2, 1958, pp. 45-54; García-Noblejas, G., *Mitología clásica china*, edit. Trotta, Pliegos de Oriente, Madrid, 2004, en concreto, pp. 59-67; Shanhai Jing, XVII, 23, en Ning, Y. / García-Noblejas, G. (edits.), *Libro de los Montes y los Mares. Cosmografía y Mitología de la China Antigua (Shanhai Jing)*, Miraguano ediciones, Madrid, 2000, fundamentalmente, p. 237. La lucha por el poder con Chiyou, dominador, hasta su derrota, de un sector del mundo, debe vislumbrarse también como un antiguo drama que representa la lucha de cofradías, cuya rivalidad se expresaba por medio de danzas y rituales que significaban la organización de la sociedad y la conformación de la autoridad unificada soberana.

<sup>10</sup> Desde esta posición será visto como un eminente generador de linajes y clanes, con carácter ordenador y controlador, a veces portando una sogá en la mano. El combate mítico con los cuatro emperadores, dioses de los cuatro puntos cardinales, dios-verde del Este, Gran Luz Blanca, el dios-escarlata del sur, divinidad de la llama, el Joven Cielo Brillante, dios-blanco del Oeste, y Zhuang Xu o Amante Cuidadoso, deidad negra del norte, implica el dominio del mundo, concebido como un cuadrado, y representa China misma y el ideal de cultura superior y jerarquizada frente a los grupos bárbaros incivilizados y “caóticos”, desordenados. En su carácter de dios guerrero, usa su fuerza destructiva para lograr una paz constructiva.

<sup>11</sup> Se le presenta como el ancestro de las tribus con el tótem del dragón, del que descenderían los habitantes del pueblo Xia, tradicionalmente considerado como las gentes de la primera dinastía. Hoy Xia permanece aun envuelta más en el mito que en la historia, aunque algunos modernos arqueólogos la asocian con la cultura neolítica Erlitou (二裡頭).

<sup>12</sup> Su carácter de legendario inventor y civilizador pudo haber sido el motivo por el que las corporaciones de oficios le vieron como su patrón, pues se le atribuyen tratados de música, medicina, arte militar o sexualidad, e incluso el factor que lo hace otro “creador” (además de Nüwa), de la humanidad. En cualquier caso, su rol como ordenador del mundo lo consolida dentro del marco del ideal cosmológico mítico primitivo de China. Es en este sentido en el que encarga a Zhong (衝) y Li (李) romper la unión, que no la comunicación, Cielo-Tierra, para

(Shi / ji 施 / 季), pudiera vincularle a filiaciones tribales matriarcales y matrilineales, lo cual le otorgaría la representación de la virtud de la tierra en el seno de la metafísica china, puesto que el carácter huang también alude al color amarillo de la tierra, que simboliza la soberanía total y que puede estar también en relación, tras su apoteosis mítica, con su papel solar, ya que aunque este color es el de la tierra, también lo es del oro (huangjin 黄金), metal que es una esencial solar. El nombre del país que gobierna en sus mitos más arcaicos, llamado You xiongji (您熊吉) o “país del oso”, creemos debe interpretarse, no obstante, como los esfuerzos agrícolas del gobernante en el seno de tribus patriarcales neolíticas.

## BREVE CONCLUSIÓN

Para el taoísmo, Huangdi y el resto de héroes culturales, virtuosos ejemplos para la literatura confuciana, a pesar de su relevancia civilizatoria, expresan el inicio de la “decadencia”: el deterioro de la naturalidad esencial, la sencillez prístina, a través de los procesos de diferenciación y fragmentación. Irónicamente, pues, el estado social, familiar y mental, cada vez más sofisticado y fragmentado, implica la experimentación de un declive en la relación hombre-naturaleza en su devenir natural, fluido y no forzado. De este modo, Huangdi es un gobernante moralmente virtuoso, pero también el que inicia, con los artificios de la cultura, la progresiva pérdida del dao, que supone el fin de lo esencial y la presencia de los males en el mundo: las envidias, las diferenciaciones sociales y de riqueza, los castigos, los celos, las jerarquías; es decir, todo aquello que nos identifica como seres humanos en sociedades cultivadas, jerarquizadas, organizadas y ordenadas, por lo tanto, míticamente “céntricas o etnocéntricas”.

## BIBLIOGRAFÍA

ALLAN, S. (1991): *The Shape of the Turtle: Myth, Art and Cosmos in Early China*. Albany, State University of New York Press

BINJIE, CH. Y YONGQING, Y. (1992): *Relatos Mitológicos de la Antigua China*. Beijing y Madrid, edición en Lenguas Extranjeras y Miraguano Ediciones

BOLTZ, W. (1981): “Kung kung and the flood: reverse euhemerism in the Yao Tien”, *T'oung Pao*, LXVII, 3-5, 141-183

---

evitar que espíritus y dioses opriman y se posesionen del género humano y no renazca el caos. No es extraño, por lo tanto, que Huangdi se haya convertido en el símbolo de la cultura ancestral china y en el máximo exponente de la preeminencia cultural autóctona.



- CHANTAL, Z. (1989): *Mythes et croyances du monde chinois primitive*. París, edit. Payot
- CHEN, TE-K'UN (1958): "Ch'ih Yu: The God of War in Han Art", *Oriental Art*, nº 4, 2, 45-54
- CHRISTIE, A. (1985): *Chinese Mythology*. Nueva York, Peter Bedrick Books
- ELIADE, M. (1986): *Herreros y Alquimistas*. Madrid, Alianza editorial
- ERKES, E. (1931): "Spüren chinesischer Welterschöpfungsmythen", *T'oung Pao*, nº 28, 335-368
- GARCÍA-NOBLEJAS, G. (2004): *Mitología clásica china*. Madrid, edit. Trotta (Pliegos de Oriente)
- GRANET, M. (1926): *Danses et légendes de la Chine ancienne*. París, Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Études (2 vols.). Reedición (1959) en París, Presses Universitaires de France, University of France
- HUAINANZI 淮南子 (1927-1936): Shanghai, edic. Sibuy beiyao 四步北耀
- JIEGANG, GU (EDIT.) (1926-1941): *Gushibian* 谷石邊, Beijing y Shanghai, Renmin wenxue 人民文學, vol. VII
- KALTENMARK, M. (1959): "La Naissance du Monde en Chine" en Kaltenmark, M., *La Naissance du Monde*. París, edit. du Seuil
- LIU LI (1999): "Who were the ancestors?. The origins of Chinese ancestral cult and racial myths", *Antiquity*, 73, nº 28, 602-613
- NING, Y. Y GARCÍA-NOBLEJAS, G. (edits.) (2000): *Libro de los Montes y los Mares. Cosmografía y Mitología de la China Antigua (Shanhai Jing)*. Madrid, Miraguano ediciones
- PAS, J.F. (1991): "The Human Gods of China. New Perspectives on the Chinese Pantheon" en Shinohara, K. y Schopen, G. *From Benares to Beijing. Essays on Buddhism and Chinese Religion*. Nueva York, Mosaic Press
- PRECIADO, I. (1998): *Las enseñanzas de Laozi*. Barcelona, edit. Kairós
- ROMÁN, M.T. (2004): *Sabidurías orientales de la antigüedad*. Madrid, Alianza Editorial
- SCHIPPER, K. (2003): *El cuerpo taoísta*. Barcelona, edit. Paidós-Orientalia
- SEIDEL, A.K. (1969-1970): "The image of the perfect ruler in Early Taoist Messianism: Lao-Tzu and -Li Hung", *History of Religions*, vol. 9, nº. 2-3, 216-347
- \_\_\_\_\_ (1993): "Huang-ti", *ER*, nº 6, 480-496
- YUAN KE (1985): *Zhongguo shenhua ziliao zapan* 中新社申花自遼雜片. Chengdu, Sichuan sheng shehui xueyuan, 四川生郭松學院 Academia de Ciencias Sociales de Sichuan
- ZHANG, Q. Y BAI NING Y LI YINGKE (1984): "Issues relating to the Yellow Emperor and the Yellow Emperor Mausoleum" en Zhang Qizhi (edit.), *Wuqian Nian Xiemai* 吳茜念解清邁. Xi'an, Xiber Daxue 西安誤碼大學 Press



CAPÍTULO 44. LA ALTERIDAD DE LA *SHÚNYATA* EN LA  
FILOSOFÍA *MADHYÁMIKA* DE NAGARJUNA<sup>1</sup>

*Antonio M. Martín Morillas*  
Universidad de Granada

RESUMEN

El escrito presenta una exégesis de la noción de ‘vacuidad’ (*shúnyata*) en la filosofía del ‘camino intermedio’ (*madhyámika*) del budismo mahayana, tal y como se enseña en los ‘Versos fundamentales del camino intermedio’ (*Mula-madhyámika-karika*) escritos por su fundador, el pensador indio Nagarjuna (ss II-III n.e.). Expone el análisis nagarjuniano del vacío y lo interpreta en clave de ‘alteridad’, buscando preparar un estudio contrastativo de esta noción desde una perspectiva trans-asiática. Para ello, analiza la *shúnyata* como alteridad radical, así como la vacuidad de las doctrinas budistas del aparecer dependiente y la impermanencia, la alteridad condicional y relativa del vacío, la meta-alteridad de la *shúnyata* y sus posibilidades para un rebasamiento de la dicotomía entre identidad y alteridad. Concluye que el vacío último de la alteridad sólo significa que ésta ha de ser siempre de carácter dependiente y condicional.

1. LA *SHÚNYATA*<sup>2</sup> COMO ALTERIDAD RADICAL

El interés de la filosofía occidental por el estudio de la ‘alteridad’ está suficientemente acreditado y posee hondas raíces que se remontan al pensamiento griego (la alteridad del macrocosmos para el hombre como microcosmos), pasan por el pensamiento medieval (la alteridad del Creador para con las criaturas) y se desarrollan con la Modernidad (la alteridad entre sujeto y objeto) hasta la filosofía de nuestros días. Menos conocido es el tratamiento de la alteridad en la evolución del pensamiento asiático.

Acaso no exista una noción filosófica que sea más *alter* para el pensamiento ordinario, e incluso para el pensamiento filosófico más sofisticado, que la noción de ‘vacuidad’. Acaso tampoco exista, dentro del

<sup>1</sup> La publicación de este escrito se enmarca dentro del Proyecto de Investigación ‘Pensamiento y literatura en el Japón contemporáneo’ de la Universidad de Salamanca. Pretende investigar la alteridad de la *shúnyata* como un estudio propedéutico para el abordaje filosófico de la noción japonesa de ‘*marebito*’ en un contexto asianista.

<sup>2</sup> ‘*Sūnyatā*’ (शून्यता) es un término del sánscrito que proviene del adjetivo *sūnya*, que significa ‘vacío’, ‘vacuo’. Expresa, por tanto, la idea de ‘vacuidad’ o ‘vaciedad’. Aquí escribimos ‘*shúnyata*’, buscando un acercamiento fonético entre el español y el sánscrito. Sus equivalentes en otras lenguas asiáticas son, entre otros, *Suññatā* en pali, *Stong pa nyid* en tibetano, *Kōng* (空) en chino, *Kū* (空) en japonés, *Gong-seong* (공성/空性) en coreano o *Qoyusun* en mongol.

pensamiento asiático, ningún abordaje más ‘alter-nativo’ de la noción de vacuidad que los efectuados por el budismo mahayana y el taoísmo. Ni, finalmente, acaso exista entre éstos últimos un estudio tan delimitado y exhaustivo de la noción de vacuidad como el efectuado por el filósofo indio Nagarjuna.

La vacuidad es una característica fundamental de los fenómenos que, de acuerdo con la doctrina budista, surge del hecho de la ‘naturaleza impermanente de todas las formas’, es decir, de una transitoriedad radical que afecta a todos los entes y eventos que se presentan en el mundo experimentable: nada posee una ‘identidad esencial perdurable’. Buda enseñó que la ‘comprensión de la vacuidad’ (*śhūnyata-vipassana*) de los fenómenos es un aspecto del ‘cultivo de la intelección’ (*vipassana-bhavana*) que conduce a la sabiduría y la paz interior.

La importancia de la ‘intelección de la vacuidad’ se enfatiza especialmente en el budismo mahayana. Recibe tratamiento en los sutras *Tatbhagatagarbha*, pero es en la literatura *Prajña-paramita* donde, convertida en una teoría de la vacuidad cósmica, se enfoca canónicamente. La forma más sistematizada de someter a análisis filosófico esta importante doctrina del budismo mahayana la constituye muy probablemente el sistema ‘*madhyámika*’ (la ‘doctrina del camino intermedio’), conocido también como ‘*śhunyavada*’ (la ‘teoría del vacío’, ‘de la negatividad’ o ‘de la relatividad’), que mantenía que tanto el sujeto como el objeto son ‘irreales a nivel último’. La figura más sobresaliente de la filosofía *madhyámika* es, sin lugar a dudas, su fundador: el filósofo indio Nagarjuna (c. 150-250 n.e.), autor entre otras obras de la *Mahaprajñāparamita-sastra* (‘Gran tratado de la sabiduría perfecta’) y la *Mulamadhyámika-karika* (‘Versos fundamentales del camino intermedio’) (MMK). Ésta última es la ‘obra *madhyámika*’ por excelencia, en la cual basamos los comentarios de este estudio<sup>3</sup>.

La escuela *madhyámika* india fue transmitida a China por Kumarajiva, cuyas traducciones de los dos textos fundacionales de Nagarjuna y de la obra fundamental de Aryadeva (el principal discípulo indio de Nagarjuna) se convirtieron en la base escritural de las influyentes escuelas budistas *San-lun* china y *Sanron* japonesa (las llamadas ‘escuelas de los Tres Tratados’), herederas y transmisoras en sus respectivos países de la filosofía *madhyámika*<sup>4</sup>.

En sus escritos, especialmente en la MMK, Nagarjuna expone la ‘irrealidad ontológica’ de todos los elementos del mundo fenoménico,

<sup>3</sup> Garfield, J. L. (ed) (1995): *The Fundamental Wisdom of the Middle Way. Nagarjuna's Mulamadhyamakakarika*. Nueva York, Oxford University Press. (Aquí citamos según esta edición en inglés, a la que aludimos con las siglas MMK). Existe la versión en español de Arnau, J. (ed) (2004): *Fundamentos de la vía media de Nagarjuna (Mula-madhyamaka-karika)*. Madrid, Ediciones Siruela.

<sup>4</sup> Cf Hsueh-Li Cheng (1984): *Empty Logic: Madhyamika Buddhism from Chinese Sources*. Nueva York, Philosophical Library.

refutando las posibles objeciones a la doctrina de la vacuidad y explicando la posibilidad de una coexistencia en la práctica de las verdades absoluta y relativa. Nagarjuna efectúa su análisis de la vacuidad bajo el presupuesto de que el vacío es la ‘marca’ de todos los fenómenos y que esa marca es una consecuencia natural del aparecer dependiente. De hecho, identifica la ‘vacuidad’ (*śūnyata*) y el ‘aparecer dependiente’ (*pratitya-samutpada*). Su analítica de la vacuidad sostiene que la postulación de cualquier modalidad de ‘naturaleza esencial’ en el mundo de los entes (del tipo de una alteridad esencial, por ejemplo) haría imposible el proceso de aparición dependiente e incluso cualquier clase de originación, pues las cosas y eventos siempre habrían sido y siempre continuarían siendo. Como la impermanencia es un dato, no pueden existir ‘esencias permanentes’.

Este movimiento permite a Nagarjuna abordar a su vez el análisis de la relación entre *samsara* y *nirvana*, que vale para el análisis de la relación entre identidad y alteridad aparentes y verdaderas. Si todos los sucesos fenoménicos (esto es, todo lo que acontece en el *samsara*) están vacíos, entonces también lo están de toda capacidad necesaria de producir sufrimiento. Así, el *nirvana* no tiene que ser ni nada añadido al *samsara* como desde fuera, ni ningún proceso de filtrado de éste como para que sólo reste aquél. El *nirvana* (el dinamismo dialógico de identidad y alteridad verdaderas) no es más que el *samsara* (el fijismo monológico de identidad y alteridad aparentes) correctamente experimentado a la luz de la intelección de la ‘naturaleza vacía’ de todas las cosas.

La escuela *madhyāmika* de Nagarjuna niega el sentido último del concepto de ‘esencia’ en general, porque afirma que todo lo que existe aparece dependientemente y está, por ello, vacío de ‘esencia inherente’, centrándose así en la interrelación de aparecer dependiente (u ‘originación dependiente’) y vacuidad. Como todo está vacío, no es posible afirmar nada desde el punto de vista último. Ante esa ‘alteridad radical’ que es la *śūnyata*, ni siquiera se pueden definir o delimitar los perfiles de lo identitario: ‘Todo lo que aparece dependientemente es... sin distinción (y) sin identidad’<sup>5</sup>. Que todo es vacío significa, entonces, que todo es convencional, condicionado y dependiente, incluidos el aparecer dependiente y el vacío mismos. Lo aparecido dependientemente posee una ‘existencia convencional’, pero no existe últimamente. A nivel último, el aparecer dependiente equivale a la vacuidad y la vacuidad equivale al aparecer dependiente. Hay una ecuación de fondo entre el mundo fenoménico y el vacío, o entre el *samsara* y el *nirvana*<sup>6</sup>. La ‘ausencia fundamental de identidad intrínseca’ implica una imposibilidad de existencia última, pero no se identifica directamente con la aniquilación absoluta de una total irrealidad, pues la realidad empírica no viene negada por la afirmación de

---

<sup>5</sup> MMK 2.

<sup>6</sup> Cf MMK 100-101.

su vacuidad<sup>7</sup>. Sólo significa que lo fenoménico carece de una ‘esencia identificable que persista en el tiempo’. Y eso sirve también para el juego de identidades y alteridades dentro de lo fenoménico. En la MMK, ‘vacío’ significa siempre ‘vacío de esencia y/o de existencia inherente’<sup>8</sup>. Y la ‘existencia inherente’ en sí misma es completamente falsa en cualquiera de sus formas y niveles, porque la ‘naturaleza última’ es el vacío, de modo que su verdadero estatus es en realidad de carácter ‘convencional’.

## 2. LA VACUIDAD DEL APARECER DEPENDIENTE Y LA IMPERMANENCIA

Al examinar las ‘condiciones del aparecer dependiente’, Nagarjuna apunta que esas condiciones han de estar ‘vacías de existencia inherente’ si quieren ser verdaderas condiciones del aparecer. La relación de las condiciones con lo condicionado exige que las condiciones carezcan de existencia inherente y de poderes causales intrínsecos, es decir, que sean vacías, habida cuenta de que, de no ser así, lo condicionado habría de existir también inherentemente y ya no se podría dar ningún aparecer dependiente. Justo porque hay fenómenos que aparecen, no sólo las condiciones de aparición sino también los fenómenos mismos aparecientes han de ser vacíos, porque, si no, o ya existirían desde siempre o no aparecerían nunca. La originación dependiente es, pues, una ‘relación condicional’ en la que ninguna ‘esencia’ está presente<sup>9</sup>. La ‘dependencia’ o ‘existencia dependiente’ no significa que cuando una esencia existe, entonces existe otra esencia separada de ella; al revés, significa que, justo porque ni una cosa ni otra existen como esencias, justo porque los dos *relata* de los fenómenos relacionados están vacíos, entonces cuando la una existe, también existe la otra. El ‘vacío del efecto’, además, se sigue del ‘vacío de las condiciones’ y del ‘vacío de la relación’ misma entre las condiciones y el efecto.

Así, la posición reificacionista de que los fenómenos poseen una naturaleza determinada y de que esa naturaleza proviene de unas causas basadas en poderes esenciales, por lo cual no pueden proceder de un ‘proceso sin esencia’ con unas ‘condiciones sin esencia’, está mal fundada. Presupone erróneamente que la falta de existencia inherente de los fenómenos implica su total inexistencia o que entran en la existencia desde ninguna parte. Los fenómenos no provienen de la absoluta nihilidad, sino del vacío entendido como ‘ausencia de existencia inherente’. ‘Efectos vacíos’ dependen de ‘condiciones vacías’, pues unos y otros carecen de existencia inherente vistos desde la perspectiva última. Por tanto, la doctrina de la originación dependiente

---

<sup>7</sup> Cf MMK 101-102.

<sup>8</sup> Cf MMK 105.

<sup>9</sup> Cf MMK 110-111.

a partir de condiciones exige la ‘vacuidad de la causación’. Contra los extremos del ‘reificacionismo’, por un lado, para el cual la causación es no-vacía o inherentemente existente, y del ‘nihilismo’, por otro, que sostiene que no hay posibilidad ninguna de explicar los fenómenos acudiendo a condiciones y que no existe en absoluto la originación dependiente, afirmar el vacío de la causación es aceptar la utilidad del discurso causal (contra el nihilismo), resistiéndose a la vez a fundamentarlo en unos poderes causales que no soportan el análisis último (contra el reificacionismo). Sólo la originación dependiente explica la coherencia del universo y su reducción al vacío no es sino el hecho de que no hay en ello ‘nada más que explicar’. Este ataque contra las visiones reificacionista y nihilista de la causalidad es el primer paso que efectúa Nagarjuna en su esfuerzo por ‘desmistificar la vacuidad’<sup>10</sup>.

Un segundo paso del análisis es la demostración del ‘vacío del movimiento’. El movimiento no es un ente, ni una propiedad independientemente existente de entes móviles, ni tampoco una parte de su naturaleza. Hay en verdad movimiento y cambio, pues, de no haberlos, no habría aparición (dependiente ni independiente), ni impermanencia, ni tiempo. Pero lo que no es lícito es ‘reificarlos’. Con la reificación del movimiento y el cambio, se caería en el absurdo de que la impermanencia sería permanente y el aparecer no aparecería. En consecuencia, las dos propiedades que según el budismo caracterizan a todas las cosas, esto es, ‘aparición dependiente’ (*pratitya-samutpada*) e ‘impermanencia’ (*anatta*), no pueden existir inherentemente en sí mismas y han de ser vacías<sup>11</sup>. Pero el vacío de la aparición dependiente y de la impermanencia no equivale a su completa inexistencia. No hay un mundo ilusorio de cambios y movimientos detrás del cual yacería una realidad última estática. Los apareceres impermanentes realmente transforman un mundo único que no tiene existencia inherente, sino dependiente y convencional, sin necesidad de una realidad última separada que exista de por sí<sup>12</sup>.

El tercer escalón analítico que recorre Nagarjuna en la MMK es el de la ‘vacuidad de la percepción’. Ni la ‘percepción’, ni el ‘sujeto preceptor’ ni el ‘objeto percibido’ poseen existencia inherente. Si las facultades perceptivas existieran de esa manera, la percepción sería su esencia. Pero entonces su actividad no requeriría de condiciones específicas para su activación ni de objetos externos que percibir. La percepción ocurriría por la pura existencia de las facultades perceptivas, lo que no es el caso. Sin necesidad de objetos perceptibles, además, la percepción sólo se tendría a sí misma para percibirse. Si la percepción percibe otras cosas, no puede hacerlo en virtud de poseer la perceptibilidad como una propiedad inherente. No es que la percepción sea imposible, sino que sólo se puede explicar por referencia a lo que está ‘fuera’ de

---

<sup>10</sup> Cf Garfield en MMK 122.

<sup>11</sup> Cf MMK 126.

<sup>12</sup> Cf MMK 133-134.

las facultades perceptivas. La percepción es fundamentalmente ‘relacional’, y no un fenómeno con identidad intrínseca. No es necesario postular la facultad perceptiva como un ente independiente que planea sobre las cadenas de fenómenos interdependientes que contribuyen a la percepción. La percepción y el sujeto preceptor no son ‘entes sustanciales’ o independientes, sino ‘fenómenos relacionales’ o dependientes. Todas las facultades de la sensibilidad interna y externa están ‘vacías de existencia independiente’ e intrínseca, pero todas ellas ‘existen convencionalmente’. No es verdad que no haya percepción ni facultades perceptivas ni objetos perceptibles, sino que ninguno de éstos se puede analizar como entidades ‘autónomas’, porque son fenómenos cuya existencia y caracterización dependen de los ‘demás fenómenos’ a ellos relacionados<sup>13</sup>. De manera similar, los cinco ‘agregados’ (*skandhas*) de la individualidad humana (según la psicología budista, ‘cuerpo, sensación, pensamiento, sentimiento y conciencia’, esto es, la persona entera) también están vacíos de existencia inherente<sup>14</sup>.

En general, una vez que se ha demostrado la vacuidad de un fenómeno o grupo de fenómenos, toda réplica cae, según Nagarjuna, en *petitio principii*. La demostración de que algo está vacío de existencia inherente implica de por sí la demostración, a la vez, de que aparece dependientemente y de que es convencionalmente real. La presunción contraria de que posee existencia inherente exige asumir que el fenómeno en cuestión es completamente independiente e incausado, que es justo lo que se tenía que demostrar, o que depende de otro fenómeno con existencia inherente, con lo que se tiene que demostrar la existencia inherente del segundo fenómeno y de la relación de dependencia entre ambos en un *regressus ad infinitum*<sup>15</sup>. Pero el punto no está tanto en que la vacuidad caracteriza sin más a todos los fenómenos, sino más bien en que la existencia inherente es una noción incoherente y que la vacuidad es el único ‘análisis posible’ de la existencia, incluida la experiencia de la alteridad.

Así se aprecia en los siguientes análisis de la MMK, que focalizan la ‘vacuidad de los elementos’ (de la relación vacía entre los entes particulares y sus propiedades) y ‘del deseo y el que desea’ (como muestra de la relación vacía entre el individuo y sus características psicológicas), que sirven de tránsito para pasar al examen exhaustivo de la ‘naturaleza vacía de lo condicionado’, esto es, del mundo vacuo de las cosas condicionadas en general. Los fenómenos son vacíos porque aparecen dependientemente, pero no por ello tiene el ‘aparecer’

---

<sup>13</sup> Cf MMK 140-141.

<sup>14</sup> Cf MMK 143.

<sup>15</sup> ‘Cuando se efectúa un análisis mediante la vacuidad, / si alguien hubiera de ofrecer una réplica, / esa réplica fracasará, pues presupondrá / exactamente lo que se ha de probar. // Cuando se efectúa una explicación mediante la vacuidad, / cualquiera que quisiera encontrar defecto en ella / no encontrará defecto, pues la crítica presupondrá / exactamente lo que se ha de probar’ (MMK 13).



dependiente mismo que existir inherentemente ni tampoco que, junto con la ‘estasis’ y la ‘cesación’, no existir en absoluto<sup>16</sup>. La ‘impermanencia’ (*anicca*) significa que todos los fenómenos llegan a ser, se mantienen siendo y dejan de ser (aparición, estasis y cesación) ‘dependiendo’ siempre de unas condiciones. Pero, por un lado, el aparecer dependiente mismo no puede ser producido por las condiciones, porque entonces él también tendría las tres propiedades de ‘aparición, estasis y cesación’. Es decir, el aparecer dependiente sería impermanente, con lo que las cosas a veces no aparecerían dependientemente. Eso entraría en contradicción con la tesis de la aparición dependiente de ‘todos’ los fenómenos, afectando al corazón mismo de la doctrina budista de la impermanencia. Conduciría asimismo a un ‘círculo vicioso’, porque, si el aparecer aparece, debe haber ya un aparecer en virtud del cual aparece. Pero, por otro lado, tampoco puede el aparecer dependiente dejar de ser producido en algún sentido por condiciones, porque entonces no dependería absolutamente de nada para existir. Eso contradiría la tesis de que todo aparece dependientemente, de tal modo que el aparecer dependiente mismo se volvería en contraejemplo de la tesis<sup>17</sup>.

Las ‘tres características’ del aparecer dependiente (la aparición, la estasis y la cesación), por tanto, no pueden ‘ni caracterizar ni dejar de caracterizar’ al fenómeno mismo del aparecer dependiente. Si lo caracterizaran, tendrían que estar presentes en él juntas o separadas. Si ‘separadas’, entonces unas partes del aparecer dependiente tendrían una de las tres características y otras tendrían una u otra de las otras dos, habiendo partes aparecientes, partes permanentes y partes cesantes. Eso está en contradicción con la tesis de que son ‘todos los fenómenos’ los que aparecen, permanecen y cesan. Si, por su lado, las tres propiedades o características del aparecer dependiente se presentan ‘juntas’ o simultáneas, su simultaneidad se hace imposible, porque, siendo contradictorias entre sí, no pueden estar al mismo tiempo y en el mismo sentido en el aparecer dependiente ni pueden fenómenos idénticos estar simultánea y unívocamente apareciendo, permaneciendo y cesando. ‘Ni separadas ni juntas’ pueden caracterizar, pues, las propiedades al aparecer dependiente. Tampoco puede éste poseer otras ‘características distintas’ de las que tienen los fenómenos por aparecer dependientemente, porque no se sabría responder, salvo cayendo en el ‘regreso’, cuáles son las características de esas características diferentes ni si todas ellas aparecen, permanecen y cesan. Pero tampoco puede ser cierto que el aparecer, permanecer y perecer dependientes no tengan ‘ningunas características’ o propiedades en absoluto, porque entonces no serían fenómenos en ningún sentido. En definitiva, el aparecer dependiente no es

---

<sup>16</sup> Cf MMK 159.

<sup>17</sup> ‘Si el aparecer fuera producido, / entonces tendría también las tres características (de aparición, estasis y cesación). / Si el aparecer no fuera producido, / ¿cómo podrían existir las características de lo producido?’ (MMK 18).

candidato para convertirse en la ‘esencia de las cosas’, porque la esencia resulta carecer justamente de las tres características universalizadas aquí. Sencillamente, está vacío de esencia inherente<sup>18</sup>.

Además, el aparecer dependiente no puede depender de otro fenómeno, esto es, de un aparecer dependiente ‘más básico’. En efecto, si ese ‘aparecer básico’ aparece con una dependencia respecto a otro fenómeno originado dependientemente (el ‘aparecer inicial’) y éste se explica como dependiendo de aquél, se está haciendo a la ‘base’ depender de aquello que ella explica, cayendo así en ‘círculo vicioso’. Y si se alega que los fenómenos de los que depende la base son diferentes de los que ella explica y que esos fenómenos dependen de otra base, se cae entonces en el ‘regreso’. Si se postula, por contra, que el aparecer básico mismo no aparece, su postulación deja de ser necesaria, pues ya no es cierto que todo fenómeno, incluido el aparecer dependiente, se explique por otro fenómeno ontológicamente más fundamental o básico<sup>19</sup>.

La ‘analogía de la lámpara’, que se ilumina tanto a sí misma como a los demás objetos, utilizada por escuelas budista críticas de la posición *madhyámika*, no tiene validez para Nagarjuna como demostración de que el aparecer dependiente pueda hacerse surgir ‘a sí mismo y a los demás’, de tal modo que los restantes fenómenos fueran dependientes del aparecer dependiente, pero el aparecer dependiente mismo fuera ‘independiente y no-vacío’. Es la salida esencialista reflejada en estos versos: ‘Justo como una lámpara / se ilumina a sí misma y a los demás, / así se hace surgir el aparecer a sí mismo / y a las demás cosas aparecidas<sup>20</sup>. Según Nagarjuna, la relación entre la lámpara y lo que ella ilumina no soporta la comparación con la noción de una base con existencia inherente de la que puedan depender cosas que no existen inherentemente. De ahí que responda a la crítica con los siguientes versos: ‘En la lámpara y su lugar, / no hay oscuridad. / Entonces, ¿qué ilumina la lámpara? / Pues la iluminación es el clarearse de la oscuridad<sup>21</sup>. Igual que la lámpara, más que iluminarse a sí misma y a los objetos, lo que hace es iluminar la oscuridad, el aparecer dependiente, más que originarse a sí mismo y a los fenómenos, aparece como la pura vacuidad dependiente de los fenómenos. Hay en verdad una ‘disanalogía’ entre la relación de la lámpara y lo que ilumina y la relación del aparecer dependiente y lo que depende de él. Si lo que se pretende es hacer que el aparecer dependiente no aparezca dependientemente mientras que los fenómenos sí, la analogía de la lámpara debería señalar esa diferencia de estatus entre dependencia e independencia, entre ser independiente o dependiente, con la diferencia entre estar o no estar iluminado. Pero, en el caso de la lámpara

<sup>18</sup> Cf MMK 163.

<sup>19</sup> Cf MMK 164.

<sup>20</sup> MMK 19.

<sup>21</sup> Ibid.

concreta, no hay nada que no esté iluminado, sino que lo están la lámpara y todo lo que cae bajo su radio. En la tradición budista, la oscuridad es en general un fenómeno positivo. No obstante, Nagarjuna hace ver que, si se adopta una posición reificacionista, la oscuridad se reifica con igual facilidad que la luz. Incluso si no se quiere reificar la oscuridad, considerándola como mera ausencia de luz, se estará compelido a reificarla, porque entonces la luz existe inherentemente y, allí donde no está presente, está esencialmente no-presente, de modo que la ausencia esencial de la luz equivale a una oscuridad esencial<sup>22</sup>. Así, el ejemplo de la lámpara no vale para el caso de un ente dotado de poder inherente que da lugar a una serie de efectos que dependan de él. La función de la lámpara es clarear la oscuridad o generar la iluminación, que son lo mismo. Si la lámpara ilumina objetos por la luz que los alcanza, debería aclarar la oscuridad por medio de una luz propia que alcanzara esa oscuridad. Pero eso supondría que la luz y la oscuridad estarían presentes en el mismo lugar, lo cual es contradictorio<sup>23</sup>. Si, por el contrario, no es necesario que la luz de la lámpara tenga que alcanzar a la oscuridad a fin de despejarla, siendo la oscuridad potencial del mundo siempre mayor que la capacidad iluminadora de una sola lámpara, con esa lámpara se podría despejar toda la oscuridad del mundo, lo cual es imposible<sup>24</sup>. Para mantener que la lámpara se ilumina a sí misma y a los demás por su esencia luminosa real, además, habría que conceder también que, dado que la esencia de la oscuridad es ocultar las cosas y que las cosas con tales esencias se afectan a sí mismas y a las demás, la oscuridad ha de ocultarse a sí misma, con lo que ella no podría esclarecerse ni las cosas podrían ser vistas<sup>25</sup>. Justo en la misma forma en que la visibilidad de las cosas en el entorno de la lámpara depende de una serie de condiciones, empero, la visibilidad de la lámpara también es dependiente. De este modo, ya no se da una analogía válida con el caso de una diferencia de estatus entre el aparecer dependiente y lo dependientemente aparecido.

En definitiva, el aparecer dependiente es vacío, como son vacíos los fenómenos que aparecen dependientemente. La suposición de que los entes aparecidos aparecen a partir de un proceso de aparición dependiente que aparece independientemente es errónea, porque los fenómenos surgen de otros fenómenos, y no del aparecer dependiente mismo, y porque, si el proceso de aparición precediera a la existencia de lo aparecido, no podría ser la condición de lo aparecido, dado que, si lo fuera, lo aparecido ya existiría previamente, y

---

<sup>22</sup> Cf MMK 165-166.

<sup>23</sup> 'Si la lámpara que aparece / no alcanza la oscuridad, / ¿cómo podría esa lámpara que aparece / haber clareado la oscuridad?' (MMK 19).

<sup>24</sup> 'Si la iluminación de la oscuridad ocurre / sin que la lámpara alcance la oscuridad, / toda la oscuridad del mundo / debería iluminarse' (ibid).

<sup>25</sup> 'Si, cuando está iluminada, / la lámpara se ilumina a sí misma y a los demás, / la oscuridad debería, sin duda, / ocultarse a sí misma y a los demás' (ibid).

eso es absurdo<sup>26</sup>. Todos los fenómenos son aparecidos, pero aparecen como ‘vacíos y dependientes’. Llegar a ser es aparecer y todo aparecer es un aparecer dependiente y vacío. Además, ninguna de las cualidades del aparecer dependiente (aparición, permanencia y desaparición) se puede entender como ontológicamente independiente y no-vacía, como fundada en sí misma. No son ningunos entes con esencias, sino ‘fenómenos relacionales vacíos’ que carecen de existencia inherente. Por tanto, no hay nada que posea una existencia inherente en el mundo fenoménico condicionado.

### 3. LA *SHÚNYATA* COMO ALTERIDAD CONDICIONAL Y RELATIVA

Una vez demostrada la vacuidad de las condiciones y de sus relaciones con los efectos condicionados, de la impermanencia y el cambio, de los elementos y los agregados, y de las características y lo caracterizado, Nagarjuna, al examinar la totalidad determinada por todas esas categorías de análisis (es decir, el aparecer dependiente mismo con todo el mundo fenoménico dependientemente aparecido), muestra que está ella misma ‘en su conjunto’ vacía de existencia inherente. Pero cuando se afirma que algo es vacío o que aparece dependientemente, lo que se dice no es que su estatus sea menor que el de otras cosas que sí tienen esencia o existencia inherente, ni que depende de otra cosa independiente más fundamental, ni que las cosas tienen como esencia al vacío o la dependencia, como tampoco que sean inexistentes el vacío, el aparecer dependiente o los fenómenos convencionales. Lo que se está diciendo es que la existencia inherente de eso es una ilusión: la única manera en que algo puede existir es de forma ‘condicional y relativa’. Al demostrar que tanto los fenómenos como el aparecer dependiente tienen justo ese tipo de existencia, lo que se hace es ‘recobrar la existencia’ de la realidad fenoménica en el contexto de la vacuidad<sup>27</sup>.

En efecto, el deseo reificacionista y fijista de garantizarle a la realidad fenoménica (tanto en su lado objetivo como subjetivo) un mayor estatus ontológico de lo que parece permitir la vacuidad desemboca en una visión que vuelve a la existencia imposible y absurda. Incluso cabe decir que la adscripción de una existencia ‘inherente e independiente’ al mundo de los fenómenos termina por minimizar la importancia de la existencia e independencia inherentes, pues su resultado es una existencia estática, separada y sin sentido<sup>28</sup>. La necesidad de una ‘fundamentación sustancial’ de los fenómenos desaparece una vez que se comprende que no sólo no poseen un estatus ontológico último, sino que tampoco necesitan ninguno. Simplemente emergen ‘relacional

---

<sup>26</sup> Cf MMK 168.

<sup>27</sup> Cf MMK 176-177.

<sup>28</sup> Cf MMK 180.

y dependientemente'. Negar la existencia e inexistencia inherente de los fenómenos es afirmar su realidad convencional. Y afirmar la naturaleza convencionalmente real de los fenómenos es entenderlos como últimamente vacíos. Aunque el sujeto y el objeto de la experiencia fenoménica no son idénticos, ambos son últimamente 'vacíos e interdependientes'. De este modo, cuando la existencia se comprende en términos de vacío y los entes se contemplan en su carácter puramente relacional, 'la identidad y la diferencia' en general, y las relativas a la relación sujeto-objeto en particular, sólo pueden poseer un estatus convencional.

Por su parte, el examen nagarjuniano de los 'límites inicial y final' (nacimiento y muerte) también revela su vacuidad inherente. Ver los entes particulares como teniendo un comienzo y un término de su existencia determinados y no convencionales, con tiempos distintos en los que existen o no con independencia de las convenciones condicionales de su individuación, es verlos como teniendo esencia. Pero los entes están vacíos de ella, por lo que los límites de los objetos son todos 'convencionales e indeterminados'. Una vez que se acepta la visión del mundo desde el punto de vista del vacío, la 'historia particular de cada ente' convencionalmente designado no es más que un 'estadio arbitrario' de un vasto 'continuo de fenómenos interdependientes'. No es que exista un continuo con existencia inherente, sino que la 'totalidad de la realidad empírica' depende de unos componentes vacíos y, por eso, es ella misma vacía<sup>29</sup>. No se pueden identificar a nivel último 'momentos intrínsecamente anteriores, simultáneos o posteriores' a la existencia de los entes, pues los entes mismos carecen de identidad intrínseca. Los momentos se podrán identificar, pero sólo convencionalmente.

Nagarjuna pasa seguidamente a explicar en la MMK, sin negar su realidad, la 'vacuidad del sufrimiento', la primera y fundamental de las 'cuatro nobles verdades' que según el budismo caracterizan al mundo condicionado. La existencia inherente, en particular, del sufrimiento (*dukkha*) queda refutada porque, como se demostró de los entes y los fenómenos en general, el sufrimiento no puede surgir ni de sí mismo, ni de otro, ni de ambas causas ni tampoco de ninguna causa. Con ello no se niega el sufrimiento que se experimenta en el mundo empírico, sino sólo que posea una existencia inherente<sup>30</sup>. Lo que se niega es que sea permanente, inamovible.

#### 4. LA SHÚNYATA COMO META-ALTERIDAD

Nagarjuna ha expuesto hasta aquí la 'vacuidad de los fenómenos y del mundo fenoménico', pero aún no ha abordado la 'noción misma de vacuidad' ni su relación con la realidad óptica convencional. El vacío es la 'ausencia total

<sup>29</sup> Cf MMK 199-200.

<sup>30</sup> Cf MMK 205.

de esencia' y, en cuanto tal, una forma radical de alteridad para la visión común cosificada. Es de carácter completamente 'negativo', por lo que no se puede caracterizar<sup>31</sup>. El objetivo de la meditación sobre el vacío es llevar su comprensión al terreno de la experiencia perceptiva para 'ver las cosas como son'. Y el hecho es que lo que de verdad existe está vacío. Pero lo que de verdad está vacío es percibido erróneamente como existente de manera inherente. Por el contrario, cuando lo que de verdad existe se interpreta como estando vacío, entonces aparece tal y como verdaderamente existe. En particular, es el 'vacío de esencia' lo que hace posible la impermanencia: si las cosas tuvieran esencia, tendrían que ser permanentes.

Ahora bien, la 'vacuidad misma' está también vacía de esencia. De este modo, la alteridad de la vacuidad se vuelve 'meta-alteridad'. Ésta es la doctrina nagarjuniana de la 'vacuidad de la vacuidad'. La vacuidad no es ya una de las diversas propiedades (entre ellas, la identidad y la alteridad) que las cosas puedan o no tener, ni hay unas cosas vacías y otras no-vacías. La vacuidad es la única forma en que las cosas (con su juego de identidades y alteridades dependientemente aparecientes) pueden existir. No es ella misma un ente, ni un fenómeno distinto con el que los demás fenómenos estén relacionados<sup>32</sup>. El propio vacío no es sino 'la vacuidad de todos los fenómenos'. De hecho, la convencionalidad y el vacío de los entes son lo mismo. El análisis en términos de vacío no postula que las cosas existen en virtud de poseer el vacío, sino que están vacías porque no tienen esencia. Y ese vacío de esencia las convierte siempre en un 'alter virtual'. La vacuidad es una característica de todos los fenómenos, incluida ella misma, y es, como ellos, 'convencionalmente real'<sup>33</sup>. Afirmar que las cosas están vacías no es postular unos entes independientes y adscribirles a esos entes la propiedad del vacío. Reificar la vacuidad atribuyéndosela a los fenómenos supone instantáneamente reificar los fenómenos proporcionándoles una naturaleza fija y negar al mismo tiempo su existencia convirtiendo su realidad convencional en irrealidad en comparación con la supuesta realidad del vacío. Negarse a reificarla, sin embargo, no es defender su ininteligibilidad, sino afirmar la 'no inteligibilidad de la idea de existencia inherente'. Como los fenómenos no existen de ese modo, la vacuidad misma y la naturaleza vacía de los fenómenos son inteligibles. Todas las cosas son condicionadas, de manera que resulta imposible encontrar nada en el mundo que tenga una 'naturaleza propia' (*svabhava*). Esa falta de naturaleza propia es lo que las convierte en vacías. Pero lo más sobresaliente de esta doctrina es que las palabras que la ponen de manifiesto se consideran a su vez

<sup>31</sup> Cf MMK 207.

<sup>32</sup> 'Si hubiera siquiera una pizca no vacía, / el vacío mismo no sería sino una pizca. / Pero ni la más mínima pizca es no vacía. / ¿Cómo podría ser un ente la vacuidad?' (MMK 36).

<sup>33</sup> Cf MMK 211-212.

vacías. Así, el discurso acerca de la vacuidad es tan vacío como lo son las cosas mismas. Dicho de otro modo, el mundo no es diferente del lenguaje.

En su examen de la naturaleza fundamental de las cosas y, en concreto, de la ‘relación entre vacío y existencia’, Nagarjuna se detiene en la ‘noción de esencia’, rechazando su coherencia, así como la de sus ramificaciones en los conceptos de ‘existencia inherente’, de ‘ente’ y de ‘no-ente’. La esencia es por definición independiente, de modo que no puede aparecer dependientemente. Como todos los entes aparecen de manera dependiente, ningún ente puede tener esencia y todos han de estar vacíos de esencia independiente. El ‘camino intermedio del vacío’, pues, ni afirma que las cosas existen sin más ni que no existen en absoluto. El análisis a través del vacío, que descarta la existencia inherente de los fenómenos, no nos deja con ningún fenómeno inherentemente no existente, sino con multitud de fenómenos convencionalmente existentes y no-existentes<sup>34</sup>.

No habiendo entes, no puede haber tampoco una ‘atadura inherente’ a los entes ni a la esencia de los entes, ni un sujeto inherente que se ate a objetos inherentes ni a la existencia cíclica en general. Así pues, el ‘examen de la trasmigración’ en el *samsara* y de los entes que en él trasmigran sólo se sostiene desde la comprensión de la vacuidad. Si se supone que existir y trasmigrar es hacerlo como un ente perdurable, no hay forma de darle sentido al mundo fenoménico. Y un existente que se ate inherentemente a lo condicionado hace incoherente la realidad de la existencia cíclica. Hay que reconsiderar, por tanto, la condición de los fenómenos de la existencia cíclica condicionada (tanto la del sujeto que los experimenta, atándose a ellos o desatándose, como la de los fenómenos externos experimentados), y la del *samsara* y el *nirvana* mismos, desde la clave de la otredad de su vacuidad última. Ni esos fenómenos ni el *samsara* ni el *nirvana* poseen existencia inherente, siendo ‘últimamente inexistentes y convencionalmente reales’. Por su parte, la doctrina moral del *karma*, según la cual las acciones meritorias conducen a la liberación del *nirvana* y los actos incorrectos aumentan la atadura al *samsara* y su sufrimiento, sólo se entiende si la relación kármica entre el agente, las acciones y sus frutos es una ‘relación vacía’, esto es, una relación de agentes, acciones y frutos que no tienen existencia inherente<sup>35</sup>.

Por su parte, el ‘tiempo’ también ha de ser vacío. No se puede concebir el tiempo como un ente que exista con independencia de los fenómenos temporales. El tiempo es más bien una ‘serie de relaciones’ entre esos fenómenos. Si el tiempo existiera como un ente, o sería estacionario o sería cambiante. Si se dijera que es ‘cambiante’, habría que postular un ‘supertiempos’ en el que pudiera ocurrir el cambio. Si, por el contrario, se dijera que es ‘estático’, el pasado, el presente y el futuro o tendrían que coexistir o no

<sup>34</sup> Cf MMK 222-223.

<sup>35</sup> Cf MMK 231.

podrían existir. No se debe suponer que el tiempo exista como un ente que dependa de otro ente más fundamental, ya que ningún ente que existe en el tiempo (y todos existen en él) existe inherentemente, por lo que ninguno puede servir de base ontológica para la existencia inherente del tiempo. Sin entes convencionales relacionados temporalmente, ciertamente, no hay tiempo. El único modo de existencia posible del tiempo es el de una ‘forma de relación’ entre fenómenos empíricos. Fuera de esos fenómenos y de esas relaciones, no hay tiempo. Pero, como los fenómenos y sus relaciones carecen de existencia inherente, el tiempo ha de carecer también de ese tipo de existencia<sup>36</sup>.

Además, el aparecer dependiente y la perfecta interdependencia de los fenómenos no exigen la dependencia inherente de ningún fenómeno respecto de una ‘combinación de todas sus condiciones’ de carácter esencial. Esa dependencia existe, pero no inherentemente. Un grupo de condiciones no determina su efecto porque las condiciones dependan de un efecto inherente, ni porque el efecto dependa de unas condiciones inherentes, ni porque efectos inherentes dependan de condiciones inherentes, ni porque efectos y condiciones no inherentes dependan inherentemente. Las condiciones determinan el efecto sencillamente porque, cuando esas condiciones se presentan, surge el efecto, lo cual se puede explicar acudiendo a otras regularidades sin tener que presentar un ‘fundamento independiente’ de la red de esas regularidades. Sólo si las condiciones y los efectos son vacíos, puede haber un ‘aparecer interdependiente’ de fenómenos. La ‘combinación de condiciones’ únicamente es explicable si ella misma está vacía de existencia inherente<sup>37</sup>. Asimismo, igual que impide la existencia inherente de los fenómenos, el vacío impide también establecer inherentemente ‘la generación y la destrucción’ de los fenómenos<sup>38</sup>. Lo vacío no puede llegar a ser ni destruirse, porque carece de toda base para una predicación y porque no contiene nada que se pueda traer o sacar de la existencia; y lo no-vacío tampoco, porque su permanencia e independencia inherentes impide que llegue a ser o se destruya<sup>39</sup>.

## 5. LA *SHÚNYATA* COMO REBASAMIENTO DE LA DICOTOMÍA ENTRE IDENTIDAD Y ALTERIDAD

Vemos cómo la ontología nagarjuniana del vacío posee un doble filo: ‘convencional’ y ‘último’. Aun cuando es en virtud del hecho de que los entes

---

<sup>36</sup> Cf MMK 256-257.

<sup>37</sup> Cf MMK 266.

<sup>38</sup> ‘Cuando no existen entes, / no hay generación y destrucción. / Sin generación y destrucción, no hay entes existentes’ (MMK 57).

<sup>39</sup> ‘No es sostenible que lo vacío / se genere o se destruya. / No es sostenible que lo no-vacío / se genere o se destruya’ (ibid).



convencionales están constantemente apareciendo y desapareciendo por lo que son vacíos, desde el punto de vista último su vacuidad implica que no aparecen, permanecen ni cesan. Así, al mismo fundamento en base al cual se afirma el vacío se le deniega realidad inherente mediante la comprensión del vacío mismo. El vacío de los fenómenos se afirma sobre la base de su impermanencia momentánea, pero esa impermanencia y la existencia de los objetos impermanentes de los que se afirma su vacuidad no están presentes desde el punto de vista último. Según Nagarjuna, eso es algo de lo que no hay extrañarse, ya que, si un fenómeno apareciera desde la mirada última, ese fenómeno sería ‘no-vacío’. Justo la ausencia de tal fenómeno no-vacío es lo que confirma la vacuidad del vacío, y no su presencia, la cual confirmaría la posición realista. El realista del budismo se equivoca cuando reifica las entidades relacionadas con lo último, como la vacuidad, la impermanencia, las cuatro nobles verdades o el mismo Buda. Además, al tratarlas como fenómenos reales que existen intrínsecamente, devalúa lo convencional en un mero mundo de ilusión. Ni siquiera Buda, que es el máximo candidato para la reificación en el contexto del budismo, puede existir inherentemente ni en virtud de su propia esencia, ni de alguna propiedad de sus agregados o *skandhas*, ni de nada distinto como pueda ser una ‘naturaleza búdica’ o un estado nirvánico con existencia inherente. Buda y todo lo que le pertenece han de estar vacíos de existencia inherente. Del Tathagata, de la iluminación y de la vacuidad sólo se puede decir que están vacíos, pero eso sólo se puede decir convencionalmente.

Así se aprecia en este importante tetralema nagarjuniano: “Vacío’ no se debería afirmar. / ‘No-vacío’ no se debería afirmar. / Ni los dos ni ninguno se deberían afirmar. / Sólo se usan nominalmente<sup>40</sup>. Este tetralema negativo apunta a la relación entre el discurso convencional o ‘verdad relativa’ y la comprensión de la vacuidad o ‘verdad última’. En un sentido, últimamente todo es vacío, pero, en otro, nada se puede decir últimamente de las cosas. A nivel último no hay ningún ente del que se pueda decir que está vacío o no-vacío. Ni se puede decir que los entes no son ni vacíos ni no-vacíos, porque eso contradiría el hecho de que es correcto interpretar convencionalmente los fenómenos como vacíos. El vacío de los fenómenos significa que no hay últimamente ningunos fenómenos, sean vacíos o sean no-vacíos. Las cosas vacías existen convencionalmente, pero nada se puede decir sobre su estatus último. Para quien, como Nagarjuna, adopta la vacuidad como punto de partida, incluso la afirmación de que ‘todo está vacío’ es absurda, porque el significado real de la vacuidad consiste en ‘no afirmar nada en sentido último’. Que el vacío es la naturaleza fundamental de los entes y del mundo no significa sino que los entes y el mundo carecen de naturaleza fundamental<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> MMK 61.

<sup>41</sup> ‘Cualquiera que sea la esencia del Tathagata, / ésa es la esencia del mundo. / El Tathagata no tiene esencia. / El mundo es sin esencia’ (MMK 62).

Las ‘ilusiones fundamentales’ (deseo, odio y confusión) y los ‘errores cognitivos básicos’ (permanencia del yo, felicidad en el *samsara*, pureza del cuerpo y esencia separada) que, según el budismo, componen los lazos de la atadura a la existencia cíclica, como la atadura y el *samsara* mismos, están todos vacíos de existencia inherente. En efecto, si se declara que unas y otros son propiedades inherentes que pueden servir de fundamento de la existencia inherente del *samsara* y de sus fenómenos, entonces el *nirvana* se vuelve imposible, pues el *nirvana* no es sino el resultado de su eliminación. Y si se niega que existan, entonces no puede haber *samsara* y todo sería *nirvana*, además de que la distinción entre *samsara* y *nirvana* sería totalmente ilusoria e irrelevante<sup>42</sup>. Las ilusiones y los errores son vacíos, pues no sólo aparecen dependientemente, sino que dependen de entes y características que se han demostrado ser vacíos. Más aún, son ilusiones y errores del yo, que tampoco existe inherentemente, de modo que, siendo atributos de un fenómeno vacío, no pueden ser no-vacíos. Y están causados por el contacto sensorial, la percepción y la cognición, que son también fenómenos vacíos. En consecuencia, desde la perspectiva última ‘no existen ni el error ni el que yerra’. Como los errores tienen su raíz en la adherencia y la existencia inherente de ésta ha de depender de un sujeto inherentemente existente de la misma (lo cual no existe), los errores no pueden existir inherentemente<sup>43</sup>. Sólo hay, además, dos posibilidades fácticas: el error o ha aparecido o no ha aparecido. Si lo ha hecho, entonces depende de algo y no puede existir inherentemente. Si no lo ha hecho, entonces no existe en absoluto. Luego, si existe, tiene que ser vacío. Sin embargo, del hecho de que no haya un yo permanente ni felicidad en el *samsara* ni un cuerpo puro no hay por qué concluir que existan ‘inherentemente’ un yo impermanente, el sufrimiento samsárico o un cuerpo impuro. Los objetos de la comprensión convencional correcta no existen de manera más inherente que los de la incorrecta. La verdad no se funda por referencia a entes sustanciales reales e independientes. Al abandonar el error, desaparece la ignorancia de la naturaleza verdadera de las cosas, pero eso no se debe a que se aprehendan cosas y naturalezas verdaderas en sentido esencial. Lo único que se aprehende es que no hay ‘cosas en sí mismas’ y que las que se experimentan no tienen ninguna naturaleza última que comprender.

Por todo ello, las ‘cuatro nobles verdades’ del budismo (existencia del sufrimiento en la vida cíclica, existencia de una causa del sufrimiento, posibilidad de la cesación del sufrimiento y posibilidad de un ‘óctuple camino’ para la cesación del sufrimiento), y también sus ‘tres tesoros’ o refugios (Buda, el *Dharma* y la *Sangha*), han de ser reelaborados desde la perspectiva del vacío y de su relación con la verdad convencional, sabiendo que el vacío, la originación

<sup>42</sup> Cf MMK 284-285.

<sup>43</sup> ‘Si no hay adherencia / ni errónea ni de otro tipo, / ¿quién vendrá a estar en el error? / ¿Quién no tendrá ningún error?’ (MMK 65).

dependiente y la verdad convencional son ‘correlativos’. En concreto, el objetivo de la filosofía *madhyámika*, que consiste (como el del budismo en general) en la liberación del sufrimiento, sólo se puede alcanzar con la comprensión de la naturaleza última de la realidad, que es el vacío, y de la naturaleza última del vacío, que es también el vacío<sup>44</sup>. Así, la comprensión de la vacuidad posee una dimensión ‘soteriológica’. Ahora bien, comprender la naturaleza última de la realidad es algo que depende de comprender la verdad convencional, pues consiste precisamente en entender que ‘la naturaleza convencional de la realidad es meramente convencional’. La verdad última del vacío no es algo absoluto que se alza por detrás de la realidad convencional. Para Nagarjuna, es un error peligroso ‘absolutizar’ el vacío. La visión *madhyámika* del vacío, mal interpretada a menudo como una negación completa de los fenómenos, es en realidad aquella interpretación del vacío de los fenómenos que afirma que el hecho de que un fenómeno sea vacío no significa que sea ‘inexistente’. La doctrina de que todo está vacío no significa que todo es irreal, sino que todo aparece y desaparece en un proceso de originación dependiente<sup>45</sup>. El exceso del reificacionismo se plasma, así pues, en una reificación del mundo fenoménico y un nihilismo respecto del vacío; y el exceso del nihilismo cristaliza en una anulación del mundo fenoménico y una reificación del vacío. El ‘camino intermedio’ (*madhyámika*) no debe reificar ninguno de los dos y debe considerar a ambos como vacíos. Los dos excesos presuponen que existir ha de consistir en poseer esencia inherente y su desavenencia radica en si la existencia inherente ha de aplicarse al mundo fenoménico convencional o al vacío último. En contra de ambos, el camino intermedio propone que ‘existir significa existir convencionalmente’ y que ésa es la única forma en que existen tanto lo fenoménico como lo último. Esta íntima ‘relación entre vacuidad, originación dependiente y convención’ es justo en sí misma el camino intermedio<sup>46</sup>.

La ‘vacuidad de la vacuidad’ se basa, en definitiva, en el hecho de que lo que aparece dependientemente es el vacío y viceversa. Vacuidad y mundo fenoménico no son dos realidades diferentes, sino dos maneras de designar ‘lo mismo’. Y ambas maneras son designaciones dependientes o convencionales. Además, la relación entre el mundo convencional del aparecer dependiente y la vacuidad misma es también en sí una relación vacía. No existe nada que carezca de las ‘propiedades coextensivas’ de vacuidad, originación dependiente e identidad convencional. De este modo, los fenómenos como el aparecer, el cesar, el sufrir, el cambiar o el iluminarse son posibles en virtud de la identidad

---

<sup>44</sup> ‘Para quien es claro el vacío, / todo se vuelve claro. / Para quien no es claro el vacío, / nada se vuelve claro’ (MMK 69).

<sup>45</sup> Cf MMK 300.

<sup>46</sup> ‘Todo lo que aparece codependientemente / se explica por ser vacuidad. / Eso, que es una designación dependiente, / es ello mismo el camino intermedio’ (MMK 69).

entre 'originación dependiente y vacuidad' y de la equivalencia entre 'independencia ontológica y realidad intrínseca'. Para quien reifica el vacío (que es la tentación más propia del budismo, ya que la doctrina de la impermanencia impide de partida reificar lo fenoménico, pues consiste precisamente en la negación de esa posibilidad), existencia y vacuidad son términos opuestos. Pero la identidad de vacuidad y existencia convencional hace ver que es el reificacionista quien niega la existencia de los fenómenos anteriores al negar su vacuidad. Por contra, el análisis *madhyámika* en términos de vacuidad, que incluye la comprensión del vacío de la vacuidad, vuelve comprensibles al mundo fenoménico y a la propia vacuidad como algo que aparece dependientemente, posee realidad empírica y existe nominalmente, esto es, como algo que es real pero que carece de esencia intrínseca permanente. La verdad filosófica del vacío de la vacuidad no contradice, pues, la verdad convencional del sentido común sino que, al contrario, la hace comprensible. Lo que sí la contradice es afirmar la no vacuidad de los fenómenos y sus interrelaciones. Para la opinión común (dentro del budismo), el mundo es una red de fenómenos que aparecen dependientemente, de manera que esa opinión sólo puede tener sentido si se afirma que el mundo es vacío<sup>47</sup>. Si el mundo no se considera vacío, la impermanencia y la originación dependiente pierden su sentido<sup>48</sup>. El vacío no puede ser distinto de la realidad convencional del mundo fenoménico, porque ser vacío significa ser 'convencional y dependiente', y no ser una esencia paralela independiente. La vacuidad no es más que el hecho de que la realidad convencional es convencional. Ha de ser ella misma convencional y dependiente, porque depende de la existencia del mundo de los fenómenos convencionales y dependientes. La vacuidad del vacío simplemente significa que el vacío se identifica con la propiedad de 'aparecer dependientemente y de poseer una identidad meramente convencional'. En definitiva, el análisis de las condiciones y de su relación con los efectos en el mundo condicionado desemboca no sólo en la vacuidad de los fenómenos y de la originación dependiente, sino también en la vacuidad de la propia vacuidad<sup>49</sup>.

Nagarjuna, finalmente, enfoca la 'vacuidad del *nirvana*'. De hecho, la condición para el ingreso en el *nirvana* es la correcta comprensión de la vacuidad. Si la verdad última depende de la verdad convencional en la medida en que supone entender cómo son las cosas en realidad (vacías), en oposición a cómo parecen ser (inherentemente existentes), el *nirvana* se relaciona con el *samsara* en tanto que es aquel estado de conciencia que aprecia la vacuidad de las cosas, en contraste con el estado de conciencia (correspondiente a la

<sup>47</sup> 'Si se niega el aparecer dependiente, / se rechaza la vacuidad misma. / Eso contradiría / la totalidad de las convenciones mundanas' (MMK 72).

<sup>48</sup> 'Si hay esencia, el mundo entero / será no apareciente, no cesante / y estático. La totalidad del mundo fenoménico / será inmutable' (ibid).

<sup>49</sup> Cf MMK 320.

existencia cíclica en el *samsara*) en el que las cosas se perciben con una identidad esencial. Por eso, el estatus ontológico del *nirvana* no difiere del estatus del *samsara*: ambos están vacíos. El *nirvana* no es sino aquel modo de existencia en el que cesa la ilusión y la adherencia porque se ha comprendido el vacío del yo, de los objetos, de la adherencia misma, del aparecer dependiente y de la propia impermanencia. Contra el reificacionismo y el nihilismo, la vacuidad del *samsara* no es lo que impide la existencia del *nirvana*, sino que lo es su pretendida existencia inherente. Si el *samsara* no fuera vacío, no podría pasar ni ser superado. No se podría salir de la ilusión y la adherencia. El logro del *nirvana* exige, pues, dependencia, impermanencia y cambio, todo lo cual se funda en la vacuidad<sup>50</sup>. Como es vacío, el *nirvana* es forzosamente de carácter negativo y elusivo<sup>51</sup>. El vacío último de las cosas es, en consecuencia, incognoscible. Además, la vacuidad verdadera implica la ‘no-dualidad’. La distinción entre lo convencional y lo último, entre *samsara* y *nirvana*, es ella misma ‘dual’ y, por eso, convencional. Y, por las mismas razones, también lo es la diferencia entre identidad y alteridad. Comprenderlo así significa ingresar en la ‘conciencia no dual de la vacuidad’<sup>52</sup>. Distinguir esencialmente entre un plano y otro supondría conferirle a cada uno una naturaleza diferente, pero, como los dos son vacíos, no puede haber una diferencia inherente, sino sólo convencional. En fin, el *nirvana* no es un lugar aparte, sino una forma de estar ahí. La diferencia con el *samsara* radica en el ‘modo de percepción’ de la realidad: no se perciben entes, sino vacuidad; se percibe la verdad última, y no la convencional. Pero el vacío es solamente la vacuidad de todos los entes y la verdad última es sólo la ausencia de esencia de las cosas convencionales. Así pues, el *nirvana* no es más que el *samsara* experimentado según lo percibe un buda<sup>53</sup>. El *nirvana*, en fin, no es ningún ente ni se alcanza por medio de entes. Es más bien una forma de relación entre no-entes, es decir, la manera auténtica de aquella relación de alteridad radical en la que un sujeto vacío se relaciona con fenómenos vacíos<sup>54</sup>.

En suma, la analítica nagarjuniana de la *śūnyata* permite al pensamiento vislumbrar un horizonte para la reflexión que se abre ‘más allá’ de las dicotomías entre esencialismo y antiesencialismo, sustancialismo y antisustancialismo, reificacionismo-antirreificacionismo... Y divisar allende las escisiones budistas clásicas entre aparecer dependiente y vacuidad, *samsara* y *nirvana*, verdad relativa y verdad absoluta... Como también atisbar del otro lado de la pura dialéctica entre identidad y alteridad. Si a nivel último nada tiene esencia inherente (si todo está vacío), nada posee una identidad última que haga

<sup>50</sup> Cf MMK 322-323.

<sup>51</sup> ‘Irrenunciable, inalcanzable, / no aniquilable, no permanente, / no aparecido, no cesado: / así es como se describe el *nirvana*’ (MMK 73).

<sup>52</sup> ‘No hay la más mínima diferencia / entre la existencia cíclica y el *nirvana*. / No hay la más mínima diferencia / entre el *nirvana* y la existencia cíclica’ (MMK 75).

<sup>53</sup> Cf MMK 332-333.

<sup>54</sup> Cf MMK 334.

de polo para la alteridad. Ni hay un sujeto identitario como mismidad ni un objeto identitario como otredad. Es decir, no pueden existir una identidad ni una alteridad esenciales. Si lo fueran, no sería posible la dialogicidad y, sin ésta, el abordaje de la alteridad se tornaría impracticable. Pero eso no significa que sea ilusoria la experiencia de la alteridad. Al contrario, es el 'rebasamiento' del conceptualismo dicotómico y dilemático lo que funda la posibilidad de 'lo otro' del concepto y de la esencia y lo que abre la experiencia verdadera de la alteridad. La distinción de identidad y alteridad se difumina en el análisis último, pero se desarrolla realmente en el estatus de lo convencional. La verdad absoluta de que la naturaleza última de la alteridad es vacía dice lo mismo que la verdad relativa de que su naturaleza convencional es dependiente y condicionada. La noción de alteridad puede ser irrelevante a nivel último, pero es realmente necesaria en el plano convencional. Aunque no es lícito afirmar ni negar nada de ella desde la perspectiva absoluta, su consideración resulta imprescindible a la hora de morar en un mundo de verdades relativas, el único que existe.

## BIBLIOGRAFÍA

ARNAU, J. (ED) (2004): *Fundamentos de la vía media de Nagarjuna (Mūlamadhyamaka-karika)*. Madrid, Ediciones Siruela.

GARFIELD, J. L. (ED) (1995): *The Fundamental Wisdom of the Middle Way. Nagarjuna's Mūlamadhyamakakārikā*. Nueva York, Oxford University Press.

HSUEH-LI CHENG (1984): *Empty Logic: Madhyamika Buddhism from Chinese Sources*. Nueva York, Philosophical Library.

## CAPÍTULO 45. SUPERSTICIONES Y RITOS FUNERARIOS EN CHINA

*M<sup>a</sup> Isabel Martínez Robledo*

Universidad de Granada

## 1. INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX y principios del XX, aún pervivían en China distintos ritos, supersticiones y tradiciones antiguas relacionados con el mundo de la muerte, los espíritus, las deidades, las ceremonias matrimoniales o el nacimiento de los hijos. Distintos autores europeos, entre ellos monjes, científicos de varias disciplinas y humanistas, todos ellos caracterizados por el gusto por la aventura y las culturas exóticas del lejano Oriente, viajaron hasta China para estudiar sus costumbres y plasmarlas posteriormente en diversas obras, algunas de ellas publicadas en la misma China y otras, a su regreso, en Europa. La motivación de estos autores ha sido diversa y variada a lo largo de los años: unos, guiados por un deseo de evangelización, pretendían llevar la religión católica y convertir a la fe cristiana a la mayor parte posible de la población; otros, llevados por su espíritu científico, intentaban aprender y contrastar las distintas prácticas y técnicas en áreas como la medicina; y otros, sociólogos y humanistas, estudiosos de nuevas culturas, simplemente querían comprender y plasmar la tradición cultural, la política o la religión, tan distintas a las de Occidente. De todos modos, fuera cual fuera su motivación para emprender esta aventura en tierras lejanas, el resultado fue la publicación de obras y artículos de gran interés e incalculable valor, ya que sirvió, en primer lugar, de intercambio cultural mediante la convivencia de dos pensamientos tan distintos como el oriental y el occidental y, en segundo lugar, de acercamiento de esta forma de vida tan desconocida y exótica a Europa, en un siglo en el que la razón se imponía a pasos agigantados. Este capítulo se va a centrar en la parte del pensamiento chino relacionada con las supersticiones, las costumbres y los ritos funerarios a principios del siglo XX, de los cuales la mayor parte están extraídos del *Manuel des Superstitions Chinoises* que Henri Doré escribió en 1926.

## 2. RITOS FUNERARIOS ANTES DE LA MUERTE

Desde la antigüedad, la sociedad tradicional china siempre ha estado marcada por los ritos relacionados con el mundo de la muerte y los espíritus. Debido a ello, nos encontramos con multitud de prácticas que se llevaban a cabo antes, durante y después de la muerte física de una persona. En esta primera parte nos vamos a centrar en los ritos que se realizaban antes de la

muerte, cuando la persona estaba en la fase final de su vida, agonizando y esperando el tránsito a la muerte. En estas circunstancias, una costumbre bastante habitual en China era transportar al moribundo fuera de la casa en una cama distinta al lecho familiar, por el temor de que éste fuera acosado por los malos espíritus y no pudiera expirar en paz. Se pensaba que, si moría en el lecho familiar dentro de la casa, su alma estaría condenada a cargar en la eternidad con ladrillos de tierra seca. En los últimos momentos, también se procedía a retirarle la almohada sobre la que reposaba su cabeza para que el cuerpo quedara completamente en posición horizontal, que era la postura que se consideraba correcta para morir en paz. Esta posición resultaba bastante incómoda para el moribundo, ya que le impedía respirar con facilidad y le asfixiaba, pero se creía que, si en el momento de la muerte el agonizante se veía sus propios pies, caerían grandes desgracias sobre sus hijos y descendientes.

Desde el momento en que el peligro de la muerte se acercaba, la familia preparaba también las ropas que el difunto debía llevar a la tumba, asegurándose de que las llevara puestas antes de exhalar el último respiro. Existen diversas costumbres supersticiosas, algunas muy complicadas, que varían según la región y que conciernen a la confección de las ropas y a la elección de las telas. A continuación vamos a mostrar algunos ejemplos curiosos: las botas debían ser de papel con las suelas muy flexibles, ya que los muertos no pueden soportar una suela dura. Las ropas tampoco podían llevar cinturón, ni los botones debían estar abrochados, para que los niños de la familia no fueran robados. Los botones no podían ser de cobre porque eran demasiados pesados para que el alma pudiera portarlos. Si es posible el traje debía ser nuevo y no confeccionado con pelo de animales ni con piel sintética puesto que el difunto podría reencarnarse en el cuerpo de un animal. La mujer debía llevar un vestido y un velo, y el resto del atuendo según la costumbre regional.

Finalmente, la almohada sobre la que ha reposado la cabeza del difunto no podía volver a utilizarse, ya que tenía una influencia nefasta. Lo correcto era lanzarla al tejado de la casa para que se pudriera y cayera poco a poco destrozada en pedazos con el paso del tiempo.

### 3. RITOS FUNERARIOS DESPUÉS DE LA MUERTE

A continuación, vamos a describir los ritos más habituales que se realizaban en China después de la muerte física de una persona.

Una vez que el cadáver ha sido vestido con las ropas adecuadas y expuesto en el lecho mortuario, los familiares cogen un farol, una silla de papel, una caja de lingotes, un manojo de paja, un cuenco de agua y una cesta con manjares, y conducen el alma del fallecido en forma de cortejo hasta la pagoda



de *T'ou-ti lao-yé*, un guarda campestre celeste que tiene jurisdicción en el territorio local y que guardará provisionalmente el alma del difunto en su templo.

El cortejo que conduce el alma está compuesto por:

- El portador del farol, *teng-long*. Incluso en pleno día es necesario llevar un farol para iluminar el camino que debe recorrer el alma del difunto.
- Una silla de papel, *tche-kiao*. Se coloca delante en el ataúd, con un hombre de papel sentado en ella, simulando el alma del difunto.
- Unos lingotes de papel dorado o plateado, generalmente colocados en una caja de papel. Estos lingotes se llaman *si po*, *k'ouo-ting*, o *tche-k'ouo*, según la región. En las ciudades costeras, se encuentran también imitaciones de billetes auténticos emitidos por los bancos.
- Un pequeño manojito de paja para el caballo del *T'ou-ti lao-yé*.
- Un cuenco de agua para dar de beber al caballo del *T'ou-ti lao-yé*.
- Algunos manjares colocados en una cesta.
- Algunos petardos y papel moneda, *tche-ts'ien*.
- *Tche-ma* (diferentes papeles supersticiosos) y a veces alguna petición.
- Varillas de incienso para quemar ante la pagoda.

Una vez que el cortejo llega ante la pagoda, los familiares celebran la ceremonia del siguiente modo: en primer lugar se prosternan lamentándose y queman una petición enviada al *T'ou-ti lao-yé*, después ponen la caja de los lingotes sobre el manojito de paja y le prenden fuego también. Los lingotes son para el *T'ou-ti lao-yé* y se los envían mediante la combustión para suplicarle que el alma del difunto sea bien recibida, como pago anticipado por sus buenos servicios.

El proceso que recorre el alma es el siguiente: primeramente se envía por mediación del *T'ou-ti lao-yé* local al gran *T'ou-ti lao-yé* del distrito. Este último la conducirá al *Tcheng-boang*, y finalmente, ésta será citada en presencia de *Yen-wang*, el dios de los infiernos. El alma del difunto no puede irse de la morada del dios de los infiernos antes de que se cumplan tres días. Por lo tanto, cada noche los familiares le llevan alimentos al *T'ou-ti-miao*, la pagoda del dios local. El menú consiste generalmente en un cuenco de arroz cocido, cuatro especies de manjares y vino. Al tercer día, los familiares van a recoger de nuevo al alma para reconducirla a su antigua morada. Estas idas y venidas exigen unos rituales y formalidades bastante complicados que deben seguir un estricto protocolo.

Después de la muerte, los miembros de la familia invitan a un '*in yang sien-cheng*' que elegirá el emplazamiento de la tumba y gestionará los detalles del funeral. Si la muerte se produce en un día nefasto, se cuelga una criba y un espejo encima de la puerta de la casa. Para conocer este día, se consulta el calendario *hoang-li-t'eou*.

---

#### 4. RITOS FUNERARIOS DE LA COLOCACIÓN EN EL ATAÚD

En el momento en que se produce la muerte física, se cuelgan unas banderolas de papel en la puerta del difunto para hacer saber que alguien de la familia ha muerto. Asimismo, se colocan en los muros unas hojas de *tche-ma*, papeles supersticiosos relacionados con las circunstancias de presentación del alma del fallecido al dios de los infiernos, así como lingotes o billetes de banco que le sirvan de ayuda en la otra vida.

Respecto a la colocación del cuerpo del difunto, en algunos países los pies de éste se unen juntos para asegurarse de que no se salvará ni regresará para vengarse de las injurias recibidas. Un pie chino de diez pulgares se coloca también sobre sus pies para evitar que pueda moverse. De forma general, tan sólo es necesario apoyar el pie derecho y el pie izquierdo en medio de dos bastones con el fin de mantenerlos rectos.

La colocación del cuerpo en el ataúd debe hacerse en un día favorable, según las indicaciones del calendario *hoang-li*. Si para ello debe esperarse uno o dos días, mientras tanto se coloca un cuchillo de cocina sobre el cadáver para que su alma, que teme a este instrumento, no se atreva a molestar a los vivos.

El ataúd está adornado con un gran clavo labrado de hierro, de plata o de oro, ya que se considera que este clavo es un talismán de gran importancia para la posteridad. Los cabellos del difunto deben estar enredados alrededor de los tres clavos que servirán para cerrar el ataúd con el fin de propagar su descendencia. En varios casos, la boca del difunto se mantiene entreabierta con un pequeño trozo de madera hasta que es colocado en el ataúd. Una vez quitado el trozo de madera, se introducen en la boca del cadáver algunos granos de arroz que le sirvan de comida para el gran viaje. En una de las manos del difunto se coloca un lingote o papel moneda, y en la otra unas hojas de té, de tierra y de cal. Con el lingote, el difunto podrá obtener la benevolencia de *Mong p'ou niang-niang*, la que distribuye a los muertos la infusión del olvido. Con las hojas de té, la tierra y la cal, el difunto podrá tener una infusión que no sea nociva. En otros casos, se coloca en la mano del difunto unas varillas de incienso, que es la señal inequívoca de que fue un ferviente adorador de Buda y sirve de buena recomendación en su llegada a la otra vida.

En el fondo del ataúd se colocan pequeños saquitos que contienen cal, un poco de ceniza y tierra, tantos como años ha pasado el difunto en la tierra. En la parte de arriba del ataúd se coloca la almohada *ling-kio tchen*, de forma cónica y compuesta de dos partes yuxtapuestas, rellena de ceniza y de cal. La parte superior es de tela roja y la inferior de tela azul. La cabeza del difunto reposa en el centro de la parte superior. Finalmente, se cubre el rostro del difunto con una hoja de papel en la que se escriben sentencias supersticiosas. Una capa de algodón sirve de colchón al difunto. Las familias ricas tienden al cadáver sobre pequeños lingotes de oro y de plata y lo engalanan con sus joyas

para que alcance un venturoso porvenir. Sin embargo, esta costumbre ha provocado la codicia de los ladrones y la consiguiente violación de sepulturas. Algunos familiares precavidos, le proporcionan al difunto dos bastones para que pueda defenderse de los perros hambrientos que vengan a molestarle durante su viaje hacia el otro mundo. Para apaciguarlos, también podrá lanzarles los granos de arroz que le colocan en las manos antes de cerrar el ataúd.

Existe una costumbre curiosa relacionada con la muerte de las mujeres jóvenes. En este caso preciso, se considera que debido a una muerte tan temprana, estas difuntas poseen muy poca vitalidad. Por ello, se les coloca en el ataúd un pez vivo, que les prestará la suya y les permitirá llegar al reino de los muertos.

El ritual en el que se colocan los objetos que rodean al ataúd es el siguiente:

- Una mesa sobre la que se pone una tabla que se denomina “la sede del alma” o la “tabla del alma”. Antes del entierro, esta tabla, que es de papel, forma una especie de bolsillo o sobre rectangular que contiene el alma del difunto. En ella se escribe encima el nombre y está expuesta durante cuarenta y nueve días.
- Delante del ataúd, se coloca un quemador de perfumes con varillas de incienso encendidas.
- A la izquierda, se coloca un cuenco de arroz que contiene también un huevo cocido y duro, al que se le ha taladrado la parte superior. A continuación, se pinchan dos palillos en el huevo duro o en el arroz.
- A la derecha, se coloca un gran cuenco con un pollo muerto, desplumado y crudo, con las plumas de la cola sin quitar y con la cabeza girada hacia el ataúd.
- A cada lado de la tabla, se colocan dos velas situadas en dos candelabros.
- En el borde de la mesa, se coloca una pequeña lámpara china de aceite.
- En algunas ciudades, se añade una copa de vino, un pequeño vaso de vino, una palangana para el aseo, un par de zapatos con la suela partida en dos y envueltos en una toalla.
- Dos estatuillas, *T'ong-nan* y *T'ong-nia*, sirviente y sirvienta del difunto en el mundo inferior.
- Las familias ricas que, por cuestión de imagen, guardan a veces el ataúd en su casa durante dos o tres años, colocan cerca las estatuillas de los Ocho Inmortales o de *Wang-mou*, la diosa de los Inmortales.
- Debajo del ataúd, debe haber una lámpara llamada *ts'i-teng*, o *ts'i-sing-teng* que debe arder día y noche durante cuarenta y nueve días, si el difunto

se queda en la casa durante el tiempo prescrito. A veces tiene siete mechas y se alimenta con aceite de guisante.

El ritual consiste en postrarse delante de la tabla, que es la sede del alma del difunto. Después, con el fin de otorgarles valor, se hace pasar a los niños por debajo del ataúd que está colocado y sujeto por dos bancos. Para que se conviertan también en hombres valientes, los niños deben comer el huevo que estaba colocado dentro del cuenco de arroz: el significado de esta práctica es “engullir el valor”.

## 5. RITOS FUNERARIOS ANTES DEL ENTIERRO

Al tercer día después del fallecimiento, la familia del difunto invita a bonzos (monjes budistas) o *tao-che* para que reciten las oraciones. Los parientes y amigos asisten a las ceremonias rituales del sacrificio que se ofrecen al alma del difunto. Ese día se recibe al alma, que ya ha dejado el cuerpo y que había sido conducida anteriormente a la pagoda del *Tou-ti lao-yé*. Los miembros del cortejo van, con gran pompa, a traer al difunto de nuevo a la casa y se hacen ofrendas de papel moneda, lingotes, inscripciones verticales, etc. Los invitados donan algunas monedas, selladas en un sobre con el nombre del donante y con la frase ritual “*tche-tsi*, para el sacrificio”. Después de la visita a su domicilio, el alma debe partir para el gran viaje al otro mundo.

Ese día, el *T'ou-ti lao yé* local conducirá el alma hasta su superior, el guardián jefe de todo el distrito. Para esta ceremonia, los bonzos llegan cuando cae la noche. Tras coger fuerzas con una copiosa cena, proceden a la ceremonia. A cierta distancia de la casa, habitualmente cerca de la pagoda del ídolo local, se prepara una silla de papel, o un carro con caballo y cochero en las regiones del norte. A continuación se inicia una procesión en la que todos los asistentes llevan varillas de incienso encendidas. Las mujeres lloran y se lamentan, pero generalmente se quedan en la casa. Los bonzos siguen al grupo de parientes, cantan sus oraciones y tocan sus instrumentos musicales. Cuando llegan al lugar designado cerca del *T'ou-ti miao*, se invita al alma a subir a la silla o al carro y se ruega al *T'ou-ti lao-yé* que la conduzca hasta su superior, el administrador de las tierras de todo el distrito. A continuación, se le prende fuego a la silla o al carro, después se queman los lingotes de papel para sufragar los gastos del viaje y finalmente el estallido de los petardos concluye la ceremonia mientras los asistentes se postran ante los vehículos en llamas y desean al alma un buen viaje.

Al séptimo día después de la muerte, el alma es conducida al *wang-hiang*, desde donde puede ver por última vez el mundo terrestre. Los familiares se visten con las ropas de luto y se mantienen cerca del ataúd para demostrarle al

difunto la unión profunda que tenían con él y el duelo que sienten después de su muerte. Así el alma, convencida de los sentimientos de afecto, no deseará vengarse de la ingratitud de su familia.

La noche que precede al entierro, los parientes y allegados velan juntos cerca del ataúd. Los bonzos recitan sus interminables oraciones, tocan la campana, la flauta y los timbales, en un gran estrépito cuyo objetivo es alejar el sueño.

En el caso de la defunción de una mujer, existe un ritual de expiación budista que consiste en hacer beber a los niños un cuenco de agua ensangrentada para poder secar el lago de sangre en el que se sumergen las madres después de morir, por el crimen de haber dado a luz. Los tañidos de una campana también son eficaces para alejar a las mujeres del lago sangriento. Cuando la matrona de una familia acomodada acaba de morir, se paga a los bonzos para que hagan sonar la campana de noche y de día durante cuarenta y nueve días seguidos.

Después de la muerte de una persona, los bonzos piden los pesos y las medidas que ésta ha usado en vida y recitan oraciones cerca de estos instrumentos, para que se le perdonen al difunto los engaños que haya podido cometer en las transacciones comerciales.

## 6. RITOS FUNERARIOS DURANTE EL ENTIERRO

La víspera del entierro, los parientes queman una gran cantidad de papel moneda delante de la pagoda, después recogen las cenizas para que un sirviente las esparza durante todo el recorrido del cortejo fúnebre el día del entierro. Otro rito consiste en frotar con aceite unas varillas de sésamo, clavarlas en la tierra a lo largo del camino que conduce al cementerio y encender estas pequeñas antorchas. De este modo, los espíritus maléficos a los que les gusta mucho el aceite, se entretendrán lamiendo el que hay en las varillas y no molestarán al alma del difunto cuando pase por allí al día siguiente.

El ataúd se decora de forma especial el día del entierro. En primer lugar, se coloca en una camilla y se recubre con una tela mortuoria de seda roja, adornada con bordados que representan diversos temas religiosos. La parte superior está formada por una especie de cobertura rectangular de la misma longitud que el ataúd, revestido completamente de sedas bordadas de color rojo, en el que un pequeño edificio o pedestal coronado con una grulla blanca lo domina todo.

De la elección del emplazamiento de la tumba se encarga un geomántico. De su lugar de colocación y orientación dependen la fortuna, la felicidad y la posteridad de la familia. Los procesos, las injusticias, las querellas e incluso los asesinatos se derivan de esta absurda creencia, una de las

supersticiones más arraigadas en China. El geomántico, provisto de una brújula especial, calcula las vetas de la felicidad, el antro del dragón y los obstáculos que se tienen que evitar. Se destinan grandes gastos para poder llevar a cabo las decisiones que éste toma. Alrededor de la tumba se suelen plantar árboles, que son presagio de posteridad. También se suelen colocar estatuas y animales de piedra, sobre todo cabras, caballos y tortugas, reputados como ricos y poderosos en la otra vida., símbolos de felicidad y de longevidad Los ornamentos artísticos de los monumentos funerarios simbolizan las Cinco Fortunas:

*fou, lou, cheou, hi, ts'ai*  
*felicidad, dignidad, longevidad, dicha, riqueza*

La gran dicha consistía en tener una numerosa descendencia.

Antes de bajar el ataúd a la fosa, se arrojan falsos lingotes y papel moneda a los que se les ha prendido fuego. Durante la combustión, es tradición saltar por encima de la fosa para que el fuego purifique las ropas de cualquier influencia nefasta y de cualquier desgracia que pudiera resultar de la asistencia a los funerales.

Cuando el ataúd desciende a la fosa, la música suena fuerte, los petardos estallan, los lamentos se redoblan y todos se arrodillan en el suelo. Es costumbre también quemar una silla de papel para ofrecer un vehículo conveniente al diablo que conduce al alma ante el dios de los infiernos.

En la puerta de la casa del difunto es costumbre encender un fuego de paja para que los que asisten al funeral pasen por él y se purifiquen de las malas influencias y de las vejaciones de los diablos autores de la muerte. También es habitual la quema de los zapatos.

La creencia de los chinos respecto al alma varía en la teoría y en la práctica. En la teoría, distinguen dos almas:

- *Hoem*: el alma superior, formada de una materia más sutil. En la muerte, sube arriba y se dispersa de forma más o menos rápida en la materia celeste.
- *Pé*: el alma inferior, compuesta de materia más tosca. En la muerte, cae abajo sobre la materia terrestre.

A continuación, tomamos como ejemplo la madera quemada por el fuego. El gas y el humo suben hacia arriba y se dispersan, mientras que la ceniza cae a la tierra y se funde con ella.

Sin embargo, en la práctica, la mayoría cree que al menos existen tres almas:

- 1: La que está en la tabla: *boen p'ai-tse*.

- 2: La que está en el ataúd con los restos del cadáver.
- 3: La que sufre una sanción en la otra vida, es castigada en el infierno o reencarnada en una u otra de las seis vías: *lou tao*.

## 7. RITOS FUNERARIOS DESPUÉS DEL ENTIERRO

La elevación del túmulo o montículo de tierra que sobresale de la sepultura se realiza en una ceremonia denominada *fou-chan*. En ella se ofrece al difunto una comida ritual, se quema papel moneda y se explotan petardos. Después de arrodillarse ante la tumba y de separarse del ser querido, se quema la paja.

Al tercer día, el alma regresa para visitar su antigua casa. Por ello, se procura dejar todo tal como estaba el día en que el alma se separó del cuerpo físico. Para este regreso, se le preparan escaleras de caña para que pueda franquear los muros y se esparce ceniza fina en el suelo para reconocer, por las huellas de sus pasos, su forma de reencarnación. En un cuenco, se le prepara un huevo con un único palillo. Ésta es una estrategia para disfrutar más tiempo de su presencia en la casa, ya que resulta muy difícil comerse un huevo con un solo palillo. Cuando la visita se ha marchado, se le da el huevo a los niños para que sean más valientes y audaces.

Cada uno de los siete días que siguen al día de la muerte, las mujeres se lamentan cerca del ataúd, lloran y enumeran las virtudes y las cualidades buenas que poseía el difunto. De este modo, cuando los funcionarios del otro mundo escuchan estas alabanzas, serán más indulgentes con el alma.

Entre los días nueve y dieciocho después de la muerte, se supone que el alma del difunto vuelve a su morada y trae consigo una tropa de almas famélicas preparadas para vengarse de los familiares. Para evitar este peligro, se invita a los *tao-che*, que tienen divinidades capaces de volver a la razón a todas estas almas errantes, mediante una ceremonia llamada *kong-tou*.

El hijo mayor de la familia es el encargado oficial de hacer los sacrificios y ofrendas a sus parientes difuntos. Una parte de la herencia debe dedicarse a los gastos ocasionados por estos sacrificios. Si el matrimonio no tiene hijos varones, debe adoptar al hijo de uno de sus hermanos más jóvenes. Si la persona muere antes de haber adoptado un hijo, el derecho pasa al hermano menor. El sacrificio sólo es efectivo si lo realiza uno de los descendientes varones del difunto. De ahí la importancia que le dan los chinos al hecho de tener un heredero varón, que llega hasta el punto de imitar a veces a los paganos y tener una concubina.

El emperador *Hong-ou*, fundador de la dinastía *Ming*, ordenó ofrecer sacrificios y realizar ofrendas tres veces al año a favor de las almas de los difuntos abandonados cuya sepultura se desconoce. El motivo principal era que

este emperador había perdido los cuerpos de sus padres y quería obligar a sus súbditos a suplir este culto filial. Las fechas fijadas para estos rituales son las siguientes:

- 1º: en el *ts'ing-ming* (el 5 de abril, a veces el 6 de abril, en la IIIª luna). Los túmulos se limpian y reparan, se ofrecen sacrificios de manjares y vino y se quema una caja de lingotes para enviar su valor a los difuntos.
- 2º: el 15 de la VIIª luna. Este mes está enteramente consagrado al consuelo de las almas famélicas y errantes. Para ello, se organizan procesiones, los bonzos recorren las calles con la música, se queman lingotes de papel y se ofrecen presentes para estas almas. El día 15 se visitan las tumbas y se hacen diversos sacrificios y ofrendas. También se encienden faroles flotantes en los canales y ríos para iluminar a las almas y mostrarles el camino de la reencarnación.
- 3º: el 1 de la Xª luna. Se realizan ofrendas de ropas de invierno para que las usen los muertos. Para ello, se queman ropas de papel, zapatos y lingotes en las tumbas.

Además, el día 13 de la Iª luna se enciende un farol cerca de la tumba de los difuntos el primer año después de su muerte. En el aniversario del fallecimiento, la familia va a la tumba y ofrece papel moneda.

En China, al igual que en otros países, existe también una tradición relacionada con los zombis o muertos vivientes. Son los temidos *keoi*, “cadáveres animados” o “demonios-cadáveres” que salen del ataúd por las noches, después del entierro, y atacan a los vivos para quitarles la fuerza y llevársela a la tumba. Existen algunos remedios para combatir a estos muertos vivientes, entre los que destacan los siguientes:

- El sonido de las campanas budistas, a las que temen.
- Una escoba o una criba los espanta.
- Abrir su ataúd al sol les impide poder hacer daño.
- Los *tao-che* venden amuletos protectores contra ellos.

Los tañidos de la campana, además de espantar a los malos espíritus, también sirven para sacar poco a poco a las mujeres que estaban hundidas en el lago de sangre, en los infiernos. La forma de ayudarlas es pegar su retrato en la pared de la campana, el tañido las sacude y así pueden salir del lodo para subir a la barca de papel que se quema después para este fin.

Se denomina *P'ouo ti-yu* a la ceremonia que realizan los bonzos para sacar al alma de los muertos de los suplicios del infierno.

También existen algunos “médiums” que pretenden evocar a los muertos y comunicarse con su alma para preguntarles noticias del otro mundo o interrogarlos para conocer el futuro (necromancia). Una práctica común consiste en cubrir un cuenco de agua con un trozo de tela, a través de la que



estos videntes perciben en el borde del cuenco a la persona a la que desean interrogar o preguntar.

En ciertas épocas del año, las familias que han perdido a algún miembro invitan a las *tao-nai-nai*, una especie de brujas o hechiceras, a la pagoda de los dioses del infierno y les pagan una buena comida, tras la cual éstas golpean la tierra con sus dedos, como si lanzaran lejos un objeto invisible. De este modo, ellas lanzan el alma del difunto de una sección a otra del infierno. Al cabo de tres años, el alma ha salido completamente y puede volver a reencarnarse.

Los denominados *kou-boen* son las almas errantes de los difuntos que han muerto sin tener descendencia y, por lo tanto, no reciben ni ofrendas ni sacrificios por parte de los vivos. Estas almas están abandonadas, sin alimentos, sin vestidos, sin monedas,... y, por una u otra causa, no pueden encontrar el camino de la reencarnación y vagan por el mundo como mendigos errantes.

Según la teoría china, la condición de las almas de los muertos en la otra vida es de completa dependencia de los vivos. Mediante las comidas rituales, los sacrificios y las ofrendas, los familiares les proporcionan todo lo necesario para su supervivencia en la otra vida: alimentos, ropa, dinero, casa, muebles, sirvientes, etc. Sin esta limosna de los vivos, las almas están en la más horrible miseria. La forma de hacerles llegar todos estos objetos visibles es a través de la combustión: el material en el que se realizan es el papel, que se quema mediante un ritual. La base de la religión china consiste precisamente en este acto de piedad filial respecto a los antepasados.

La creencia general es que las necesidades en el otro mundo son las mismas que las del mundo físico. El gobierno del mundo inferior se parece también al sistema gubernamental chino. Los mismos mandarines, los mismos tribunales, el mismo tipo de procesos, la misma necesidad de justicia. La vida de los chinos y sus relaciones con los bonzos y los *tao-che* giran en torno a este sistema. Si los descendientes no les ofrecen sacrificios y ofrendas a las almas abandonadas, éstas se vengan de los vivos y les envían calamidades y enfermedades.

En caso de enfermedad, los miembros de la familia también les hacen ofrendas a sus antepasados y recurren a un “médium” o *koan-wang*, generalmente una mujer, para preguntarles a los difuntos la causa de su descontento, si desean que se queme papel moneda o si esta desgracia la han enviado las almas hambrientas errantes. A veces, para apaciguar a las almas de los difuntos se realizan rituales en los que se prepara un traje completo recién hecho de buena tela y una ropa de cama, colocados alrededor de la tumba. Una vez hecha la cama, se coloca la ropa del difunto, como si fuera éste el que estuviera tumbado en ella. A continuación se introduce por la abertura del traje una tabla con el nombre del difunto, en el lugar en el que debería estar situado

el pecho. Alrededor de la cama se dispone un mobiliario completo construido de papel y se quema todo para que le llegue esta donación a las almas.

## 8. SUPERSTICIONES CURIOSAS

A continuación, vamos a citar algunos presagios, prácticas adivinatorias y supersticiones curiosas, que están íntimamente relacionados con el mundo de la muerte y cuya práctica ha estado o está bastante arraigada en China.

### PRESAGIOS

- Ver en sueños a alguien vestido de luto: la llegada de una gran desgracia es inminente.
- Soñar con un asesinato: presagio de buena suerte. Si este sueño lo ha tenido un niño menor de 12 años, está destinado a poseer una gran fortuna.
- El grito del quebrantahuesos en la noche: presagio de muerte.
- El grito de un ave de presa: señal de desgracia.
- Si la comitiva de un entierro pasa por delante de unos jugadores: es buena señal, ganarán el juego.
- Si, al contrario, una bonza pasa por delante de unos jugadores: es mala señal, se espera que pierdan el juego.
- El que ve las patas de un lagarto: próximamente le acaecerá una enfermedad.

### PRÁCTICAS ADIVINATORIAS

- *Koan-wan*, penetrar en la morada de los muertos; *tseou-tch'ai*, ir como delegado a la morada de los muertos.

A través de un “medium”, que se supone que puede descender a las regiones inferiores o, al menos, hablar con los difuntos, se pregunta sobre el futuro. El “médium”, generalmente una matrona taoísta, se arrodilla delante de un ídolo, se cubre el rostro, pasa al mundo inferior (*kouo-in*), conversa con las almas de los muertos y les pregunta sobre la fortuna, la salud, la duración de la vida de una persona, etc. Más a menudo, las

preguntas son sobre el estado y las necesidades del alma en el otro mundo y sobre las limosnas y ofrendas que le servirán para mejorar su situación.

- *Tché je-tse, k'an je-tse*, la elección de los días.

Los días favorables y los días nefastos están consignados minuciosamente en el calendario *Hoang-li*, que aparecía cada año, con la aprobación del Estado, hasta el fin de la dinastía *Ts'ing*. La República cambió esta antigua tradición, pero aún permanece furtivamente y el pueblo en el interior de las provincias continúa sirviéndose de este calendario para elegir los días buenos y evitar los días nefastos, sobre todo si se trata de salir de viaje, construir una casa, reparar el horno, llamar al sastre, realizar un entierro o celebrar una boda. Estos calendarios se cuelgan a la entrada de las ciudades, en la puerta de las pagodas o en las intersecciones de las calles.

La astrología es una de las herramientas que se usan para calcular este calendario. Los astrólogos predicen el futuro, indican los días favorables o nefastos, calculan la salud, la enfermedad o la muerte según la posición de los astros y según el conocimiento previo de la estrella bajo la que ha nacido un individuo. Algunas veces, cambian la estrella con el fin de apartar la adversidad de la herencia que dejaría ésta en el nacimiento de una persona. Los astrólogos inventan estas extravagancias para beneficiarse de la credulidad humana.

## SUPERSTICIONES

- *Fang cheng*, liberar de la muerte a los seres vivos condenados a una pérdida segura.

Para ello, una costumbre bastante extendida es comprar peces aún vivos o tortugas que un pescador acabe de coger y lanzarlos al agua para dejarlos vivir. Ésta es una obra budista muy apreciada. A veces, se piensa que las carpas son dragones que se pasean bajo esta forma y que acaban convertidos en víctimas de los pescadores. Para tener éxito en los exámenes y en la curaciones de las enfermedades o protección contra una calamidad, una práctica excelente consiste en liberar a un ser vivo que está condenado a la muerte.

- *Mou jen, tche jen*, figurillas de madera o de papel. Hechizo, maleficio.

Por odio o por venganza, los chinos entierran simbólicamente a sus enemigos, excavando la tierra y sepultando allí su imagen o una estatuilla que los represente. El mal que se le hace a la imagen recae sobre la propia persona. Si no se puede tener al alcance el individuo, entonces se toma su imagen.

## 9. CONCLUSIONES

En la tradición china, los ritos relacionados con el mundo de la muerte, el alma y los espíritus son muy numerosos, ricos y variados. A principios del siglo XX, aún pervivían muchos rituales ancestrales, que consistían fundamentalmente en la realización de sacrificios, ofrendas y quemas simbólicas que permitieran al alma del difunto, en primer lugar, el tránsito al otro mundo, y en segundo lugar, un estado de bienestar en el que estuvieran cubiertas todas sus necesidades básicas: aprovisionamiento de alimentos, ropas, monedas, mobiliario, servidumbre, etc. que acompañaran a su alma en la otra vida. La amplia gama de costumbres y supersticiones se manifiestan en los ritos que se realizaban tanto antes como después de la muerte, en cada una de las fases a las que se debía someter al cadáver: la colocación en el lecho y posteriormente en el ataúd, los preparativos antes, durante y después del entierro, y el contacto final con el alma del difunto mediante la figura de los “médiums”, en lugares como la casa familiar, la pagoda o la propia tumba. El papel de los descendientes varones era fundamental a la hora de realizar estos rituales, generalmente ofrendas, para evitar, de este modo, que sus antepasados difuntos quedaran abandonados y se convirtieran en las temidas “almas errantes” que volvían de la tumba para vengarse y aterrorizar a los vivos.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

DORÉ, H. (1926): *Manuel de superstitions chinoises*. Shanghai, Imprimerie de la Mission Catholique à l'orphelinat de T'ou-sè-wè.

GRANET, M. (1912): “Coutumes matrimoniales de la Chine antique” en *Toung-pao*, vol. XIII, 517-558. Leyde.

GRANET, M. (1926): *Danses et légendes de la Chine ancienne*. París, Les Presses universitaires de France, 2<sup>e</sup> édition.

GRANET, M. (1951): *La religion des Chinois*. París, Les Presses universitaires de France, 2<sup>e</sup> édition, Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine.

MATIGNON, J. J. (1936): *La Chine hermétique. Superstitions, crimes et misère*. París, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

MAUSS, M. (1913): “La démonologie en Chine” en *Année sociologique*, n° 11, 208-211. París.

MAUSS, M. (1910): “La démonologie et la magie en Chine” en *Année sociologique*, n° 11, 227-233. París.

MAUSS, M. (1899): “Rites funéraires en Chine” en *Année sociologique*, n° 2, 221-226. París.

---

SMITH, A. H. (1935): *Mœurs curieuses des Chinois*. Paris, Librairie Payot, Collection d'études, de documents et de témoignages pour servir à l'histoire de notre temps.



## CAPÍTULO 46. RITUALES Y COSTUMBRES MATRIMONIALES EN CHINA

*M<sup>a</sup> Isabel Martínez Robledo*  
 Universidad de Granada

### 1. INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XX, existían en China diversas tradiciones y ritos relacionados con la vida matrimonial: costumbres y rituales del noviazgo, de la ceremonia de la boda, del nacimiento de los hijos, de la curación de las enfermedades de los hijos y de los componentes, objetos y mobiliario que debía tener una casa china. Henri Doré (1859-1931), jesuita francés, misionero en China durante cuatro décadas, autor de *Recherches sur les superstitions en Chine* de 19 volúmenes sobre religión y tradiciones chinas publicados en Shanghai entre 1911 y 1938, publicó también en 1926 una pequeña obra titulada *Manuel des superstitions chinoises*. El presente capítulo describe los principales rituales relacionados con el matrimonio en China, extraídos fundamentalmente de esta obra de Henri Doré.

### 2. RITUALES DEL NOVIAZGO

En primer lugar, para evitar los presagios nefastos, los chinos omiten decir que la novia ha nacido en el año del Tigre del Horóscopo chino porque nadie querría introducir a una tigresa en la familia. Si, por desgracia, la joven ha nacido en este año, se le adelanta o se le retrasa un año la fecha de nacimiento. Por lo tanto, no es fiable la edad de las jóvenes chinas, puede variar en un año respecto a la edad real.

Existen también otras supersticiones relacionadas con la edad de los novios:

- Si el novio es cuatro años mayor que la novia, él morirá cuatro años antes.
- Si el novio es tres años mayor que la novia, él desechará y malgastará todas las propiedades (proverbio de Shanghai).
- Si el novio es tres años mayor que la novia, llegará a ser muy rico (proverbio opuesto al anterior).
- Si la novia es tres años mayor que el novio, la casa se vendrá abajo (el techo se hundirá).
- Si la novia es tres años mayor que el novio, la unidad familiar no será económicamente buena.

- Si la novia ha nacido en el año de la Cabra, la ruina de la casa está asegurada. La hierba roída por el diente de una cabra difícilmente vuelve a crecer (proverbio de Shanghai).

A continuación, vamos a describir el procedimiento para el celebrar compromiso oficial de los novios, o pedida de mano de la novia. Para realizar las negociaciones, un intermediario o *mei-jen* es el encargado de dar los primeros pasos o tramitar la primera fase (*chouo-ts'in*). Por ambas partes, se da a conocer el estado civil de los interesados de las dos familias. A veces, el novio escribe una declaración en una hoja de papel rojo llamada *men-hou t'ie*. Si hay suerte y se llega a un acuerdo, hay un intercambio de *pa-tse t'ie*, tarjetas de ocho caracteres: dos expresan el año, dos el mes, dos el día y dos la hora de nacimiento. Un adivino confronta estas dos tarjetas, predice la suerte o la desgracia de esta unión y da sus razones por escrito en una hoja de papel rojo que es muy valorada por los chinos.

Si el adivino da el visto bueno a la unión, se envían los primeros presentes. Estos regalos se consideran por ambas partes como una simple prueba y se concede un plazo de tres días para constatar la viabilidad de la unión. Si durante este periodo sucede algún acontecimiento nefasto, se considera un mal augurio y se rechaza el proyecto de compromiso. Unos ejemplos de acontecimientos nefastos son los siguientes: si un gato salvaje se come a una gallina en la granja, si un animal enferma o si alguien de la familia está indispuesto. Por el contrario, si no sucede ningún episodio extraño, se procede al envío de los regalos de compromiso: *fang-ting*, *ting-li* o incluso *kouo-lo*, según la región. Entre estos presentes, es muy común que la familia del novio regale a la de la novia una pareja de patos, que son el símbolo de la fidelidad conyugal. Es costumbre que se acepte el pato macho y se reenvíe la pata hembra, condición esencial para tener descendencia, sin la cual es imposible perpetuar el legado. En muchas regiones, se envían dos agujas enhebradas con un hilo de seda rojo y clavadas en una tarjeta, que simbolizan a dos almas predestinadas a vivir juntas. El color rojo es una prueba de riqueza, es el color del *yang*, el principio masculino y el símbolo de una numerosa descendencia. Entre los regalos preferidos se encuentran las frutas de múltiples pepitas, como la granada y las bayas de nenúfar, cuyos granos presagian la llegada de muchos hijos (juego de palabras con *tse* que significa “granos” y “niños”). Una oca salvaje es el regalo del ritual, ya que la regularidad de sus migraciones es un emblema de fidelidad conyugal.

El verdadero contrato de noviazgo definitivo se denomina *tch'oan-keng-t'ie* y consiste en enviar las arras dirigidas a la familia de la novia. La indicación oficial del día fijado para la celebración de la boda se consigna en una tarjeta especial llamada *t'ong-chou*. Finalmente, justo antes del matrimonio, el novio envía el ajuar destinado a su esposa, denominado *kia-tchoang*. Unos días antes de la boda, el traje que los novios van a llevar en la ceremonia se colocan en



una criba y, por encima de éstos, se pasa el fuego para purificarlos de cualquier influencia maligna. Después de este ritual, debe evitarse que una mano femenina toque el traje, sobre todo si la mujer está embarazada o lleva ropa de luto, dos circunstancias que se consideran muy nefastas. Si esto ocurre, se piensa que entraría en él el principio femenino, inferior, lo que provocaría que los futuros esposos no tuvieran hijos, al menos varones.

Antes de la boda, se dirige una súplica a las divinidades tutelares para pedirles protección e informarles respetuosamente del día en que se celebrará el matrimonio. Especialmente, se invoca también a los dos espíritus de la concordia y la armonía.

En la mayoría de los casos, la elección del día favorable para la boda recae en el adivino. Además de esto, el pueblo se basa también en ciertos signos externos interpretados en forma de buena o mala fortuna. Existen algunas costumbres supersticiosas relacionadas con la boda, que son las siguientes:

- La boda debe celebrarse siempre en periodo de luna creciente, nunca menguante: del día 1 al 15 de la luna es presagio de buena fortuna, en cambio del día 15 al 30 es periodo de decadencia.
- Cuando la novia muere antes de la boda, el novio permanece en el hogar de la difunta y pide a sus padres el par de zapatos que ella utilizaba en vida. Luego, se los lleva y quema incienso delante de ellos porque el alma de su prometida, después de separarse físicamente de su cuerpo, ha debido esconderse en estos zapatos. Él considera al alma de la muerta como su esposa.
- Cuando el novio muere antes de la boda y su futura esposa quiere conservar su virginidad, entonces se celebra la ceremonia siguiente: la novia coge la tabla, que es la sede del alma de su futuro marido, y se une al alma del difunto mediante una promesa de fidelidad perpetua.
- En algunos casos, aunque no es habitual, si la familia de la novia que ha muerto antes de la boda es muy influyente, a veces pide y logra que el novio vivo se case con el alma de su prometida difunta, cumpliendo el rito anteriormente mencionado.

### 3. RITUALES DE LA CEREMONIA DE LA BODA

A continuación, vamos a pasar a la ceremonia de la boda. En este caso, vamos a omitir el conocido relato paso a paso de la introducción de la novia en el hogar del marido y nos vamos a centrar en la descripción de algunas costumbres curiosas o supersticiosas.

Antes de partir para quedarse en la casa del marido, la novia se equipa con una bonita bolsa de seda roja bordada con forma de flor de loto, que le sirve de amuleto contra las maldiciones de su suegra.

Cuando la silla roja llega ante la puerta de su futuro marido, se le cierra la puerta de entrada durante unos instantes, para que la futura esposa aprenda a ser paciente en las dificultades y las contradicciones de la vida.

Encima de la puerta de entrada de la sala de recepción, se oculta cuidadosamente un cuchillo para que la prometida, al pasar debajo de esta espada de Damocles, esté siempre a la merced de su marido y se mantenga en la posición de sumisión por un temor saludable.

#### RITUALES EN EL MOMENTO DE LA SALIDA DE LOS NOVIOS

El día de la boda por la mañana se transporta el ajuar de la novia a la casa del futuro esposo. Para ello, se elige a un gran número de portadores en forma de cortejo nupcial (8 o 9 para los pobres y unos 100 para los ricos). Una vez terminado el transporte de los objetos y utensilios, el cortejo vuelve a buscar a la novia para llevarla a la casa del novio, a veces este acontecimiento sucede por la tarde, con antorchas.

El novio, antes de dejar a su familia para ir a buscar a su prometida, realiza unas prostraciones ante las tablas del Cielo y de la Tierra, y ante las de sus antepasados. A veces, se tiene la gentileza de colocar en su silla a un niño, como deseo de perpetuación de su descendencia.

Existen varias ceremonias y rituales que se realizan en el momento de la salida de la novia para la boda:

En primer lugar se consulta el calendario para saber en qué dirección se encuentra el Espíritu de la alegría ese día. Es necesario orientar en esta misma dirección la silla en la que es transportada la novia, para merecer los favores de este espíritu.

La silla está provista de todos los talismanes y amuletos deseables, como por ejemplo:

- Un unicornio que lleva a un niño, *k'i-lin song-tse*, y que corona un cerro.
- Detrás cuelga una criba, *chai-tse*, talismán contra las malas influencias.
- Un espejo, *long-tse*, contra los diablos.
- Un calendario, *li-t'ou*, donde están consignados todos los días favorables y funestos.
- La joven prometida lleva colgado en el ojal de su ropa un pequeño espejo de cobre, que sólo se quitará cuando esté sentada en el lecho nupcial. Este espejo lleva frases como la siguiente: “Que tus cinco hijos lleguen al grado universitario”.

Las mujeres que escoltan a la novia deben haber nacido en el año de un animal cíclico que sea compatible con el de ésta. Por ejemplo, el perro y el gallo son enemigos, por lo tanto no es conveniente.

Cuando ya ha salido la novia, el novio y el intermediario entran en el locutorio de sus suegros y les dan las gracias por todo, en un rito llamado *sié-ts'in*.

Una vez terminada esta ceremonia de cortesía, el novio se apresura hacia su propia casa, donde debe estar esperando dentro antes de que llegue el cortejo de la novia.

Cuando la silla roja aparece, los petardos estallan y, a veces, el novio lanza una flecha contra las malas influencias o los duendes perversos.

En el momento en que la novia baja de la silla, debe posar el pie en una silla de montar de un caballo y así la paz reinará en el hogar. Luego se coloca la albarda de un caballo debajo de la silla para tener una gran descendencia.

*Mao-kió ki*, la gallina con las patas emplumadas y andares poco agradados, es el nombre que se le dará a la recién casada si ella se permite la licencia de salir fuera de la casa durante el primer mes, en contra de los ritos.

#### RITUALES DE LA CEREMONIA NUPCIAL

Una vez en la casa del novio, los esposos deben realizar postraciones y saludos al Cielo y a la Tierra en el centro del patio, antes de entrar en las estancias interiores. El ritual se realiza con los objetos siguientes:

- Una mesa colocada en el centro del patio, delante de la parte principal de la vivienda.
- Una tabla o una imagen que simbolizan al Cielo y a la Tierra.
- Un quemador de perfumes y unas varillas de incienso encendidas.
- Dos velas rojas encendidas.
- Cinco especies de frutas simbólicas y unos dulces.
- Un paquete de palillos unidos juntos en un manojo. La pareja tendrá arroz como menú de bodas.
- Un pie chino (con medida de 10 pulgares) que sirve para medir las telas. Así, los esposos tendrán siempre ropa para vestirse y las transacciones serán fructuosas.
- Un espejo: los geománticos se sirven de este instrumento para descubrir las vetas de la suerte y de la felicidad o para conjurar las malas influencias. También sirve de talismán protector para los hijos que llevan en su seno las mujeres embarazadas.
- Unas tijeras: instrumento indispensable para una buena ama de casa y arma temible a la vez.
- Una pequeña balanza para pesar los lingotes de plata, presagio de riqueza.
- Un plato de madera de sauce, para tener descendencia.

- En algunas regiones, se añaden dos gallos de azúcar blanco, para desear buena suerte a los esposos.
- Dos copas de vino mezclado con miel: el néctar de la luna de miel. Los dos esposos prueban el azúcar de los gallos y el vino de las copas, lo que significa “comer la felicidad” y “beber la alegría”.

Los dos esposos realizan una postración ante la tabla del Cielo y de la Tierra, después ante las tablas de los antepasados y, finalmente, ante el dios del hogar, *Tsao-kiun*. Después, se saludan mutuamente y se quema papel moneda. El matrimonio ya está realizado.

Al entrar en la casa, la esposa debe evitar con sumo cuidado poner el pie en el marco de la puerta o chocar al pasar, ya que esto sería el pronóstico de choques y disputas. A continuación, los esposos pueden entrar en la “habitación de la alegría” o *hi fang*. En la comida, beben de la misma copa y comen el pastel de la posteridad y la mermelada de la larga vida.

Existe una costumbre innoble que consiste en que la joven esposa es expuesta durante un día entero en la habitación nupcial y, en este periodo de tiempo, cualquier individuo puede permitirse impunemente hacerle las bromas más picantes.

En la habitación de los esposos se colocan ciertos objetos para atraer la riqueza. Bajo las esteras o bajo el colchón, se esconden cinco monedas creadas en el reinado de los emperadores más gloriosos. En las columnitas que sujetan el mosquitero se cuelgan cinco saquitos que contienen cinco paquetes de arroz cocido, unidos por un cordón rojo, como símbolo de riqueza y abundancia perpetuas.

Una vez celebrado el matrimonio, los recién casados deben realizar postraciones y ofrendas ante las tablas en el templo de los antepasados. Si una nuera rechaza u omite realizar ofrendas ante las tablas de sus suegros fallecidos, cuando muera ella, debería ser devuelta a su familia donde será inhumado su ataúd, su esposo no vestiría de luto por ella y su tabla no podría colocarse junto a la de su suegra.

#### 4. RITUALES ANTES DEL NACIMIENTO DE LOS HIJOS

En China, además de los rituales del noviazgo y de la boda, también existen otros respecto al nacimiento de los hijos, que están íntimamente relacionados con la vida matrimonial.

El ideal de cualquier familia china es tener cinco hijos, ricos, vigorosos, letrados y mandarines. Para obtener una petición tan preciada, los esposos apelan a las divinidades más caritativas, entre las que destacan:

- *Koan-in p'ou-sa*, la “muy misericordiosa” (*ta-ts'e ta pei*), la “donadora de hijos” (*Koan-in song-tse*): en muchas regiones las mujeres regalan a la diosa un par de bonitos zapatos bien bordados, para que le otorgue sus gracias y le conceda el nacimiento de un hijo.
- La hija del dios *T'ai-ghan*, la famosa *Pi-hia-yuen-kunn*, también llamada *T'ien-sien song-tse*, *T'ai-ghan niang-niang*, *Yu-niu song-tse*: sus imágenes de formas muy variadas están repartidas por toda China.
  - Los acólitos de la diosa generalmente son:
    - *Tse-suen niang-niang*, la Matrona de la posteridad.
    - *T'hou-cheng niang-niang*, la Matrona de la fecundidad.
    - *Ts'oei'cheng niang-niang*, la Matrona que activa el parto.
    - *Song-cheng niang-niang*, la Matrona que trae al hijo.
- El Inmortal *Tchang Kono-lao*, subido en su asno y sujetando a un niño entre sus brazos.
- *Koei-sing*, el dios de la Literatura, a quien se le pide hijos hábiles en las letras.
- *Liu Tong-pin*, el Inmortal de las Letras.
- El génio *Tchang-sien*, el proveedor de hijos, armado de un arco y lanzando una flecha al Perro celeste, el gran enemigo de la infancia. Su hijo *K'ien-t'an* se encarga de devolverle el hijo a los suplicantes.
- *Ngan-kong*, muy honrado en el Ngan-hoei, en los parajes de *Ou-bou*, es invocado también para tener descendencia.
- Muchos ciudadanos hacen peregrinaciones a las pagodas más famosas en las que se honran a reputadas imágenes de Buda. Por ejemplo, a *Ngo-mei-chan*, en el Se-tch'oan, a *Ou-t'ai-ghan* en el Chan-si, a *Kieou-hoa-chan* en el Ngan-hoei, a *Lang-chan* en el Kiang-sou.
- *K'i-lin song-tse*, el unicornio proveedor de hijos. Unos cuadros representan a este animal fabuloso, sobre el que hay una mujer joven con un niño en brazos. Por este motivo, el unicornio figura en la parte alta de la silla de la recién casada.

Además de la invocación a las deidades, los chinos también recurren también a algunas imágenes denominadas “portadoras de la felicidad”, cuyo número es ilimitado, que expresan un deseo más que una plegaria.

En algunas ocasiones, el matrimonio no puede engendrar un hijo varón. Para resolver este problema, existen varios ritos:

- Poner a la siguiente hija que venga al mundo un nombre de varón. De este modo se rompe el hechizo y el próximo hijo será seguramente varón.
- Asustar al alma de una niña para que no se atreva a encarnarse en el seno materno. La joven esposa porta en su pecho un cuchillo de plata confeccionado para este uso. El cuchillo sirve también para combatir a las influencias nocivas y a los duendes malvados.
- Practicar otras supersticiones para reconocer el sexo del niño antes de su nacimiento, mediante la consulta a distintos tipos de adivinos.

Existen diversas supersticiones y rituales curiosos que se practican antes del nacimiento de un niño, entre los que destacan los siguientes:

- Una mujer embarazada debe evitar cualquier encuentro negativo, como por ejemplo, la asistencia a entierros o las visitas a los enfermos. Es conveniente que lleve un pequeño espejo colgado en el pecho para mantener alejados a los malos espíritus que puedan perjudicar al niño.
- Tras la muerte de uno o varios hijos varones de corta edad, los padres toman la medida de vestir con ropa de niña al siguiente hijo que nazca para engañar a los diablos maléficos.
- En algunas pagodas, se exponen figurillas de niños. Las mujeres pueden elegir una a su gusto, le pasan un collar de monedas por el cuello, el bonzo le da un nombre y la mujer se la lleva con la seguridad de tener pronto un hijo.
- En el periodo próximo al parto, se expone la tabla de la Matrona que activa este alumbramiento, entre las que destacan varias diosas como *Ko-kou niang-niang* en el Ngan-hoei, en la región de *Hono tcheon*.
- Para tener un hijo varón, se hace la petición a la divinidad y se le promete consagrarle al recién nacido como bonzo, obligado a su servicio, al que se vestirá de bonzo como reconocimiento. En este caso, los padres estarán obligados a compensarle también con limosnas.
- Cuando un matrimonio no tiene descendencia, se cuelga un ladrillo de un puente con el nombre de *Koan-in pou-sa* o de *K'i-lin-k'iao*. Es un juego de palabras entre “ladrillo” y “transmitir descendencia”, a la vez que se hace alusión a la donadora de hijos y al unicornio proveedor de hijos.
- El día 15 de la VIIIª luna, se ofrece un melón hábilmente robado de un jardín particular, sin que el ladrón sea descubierto, para que el hechizo no pierda su eficacia. El melón se viste como un bebé, se le dibuja en la corteza la figura de un niño y se lleva, al son de la música y los petardos, a

la casa del individuo a quien se le quiere regalar el “niño”. El melón se coloca en la cama, se recubre y se le dice unas palabras en forma de sortilegio. Después, se sirve una copiosa cena a los portadores y la mujer debe comerse el melón, para traer al mundo posteriormente a un hijo.

## 5. RITUALES DURANTE EL NACIMIENTO DE LOS HIJOS

Existen varios rituales que se realizan en el momento del nacimiento de un niño, entre los que destacan los siguientes:

- A la hora del parto debe encenderse una vela roja, que es un talismán destinado a cazar a las almas errantes que buscan un cuerpo para reencarnarse y que vienen para disputarse el del recién nacido. Estas almas huyen de la luz y sólo actúan en las tinieblas.
- Las aguas sucias del parto no deben tirarse al azar, sino que deben ser enterradas en un agujero cavado en el suelo y recubiertas cuidadosamente con tierra, para no ofender a las diosa *Song-cheng niang-niang*.
- Cualquier hombre o mujer conocidos por su mal carácter deben estar alejados en el momento del parto, por temor a que el niño sea alcanzado por este mismo defecto.
- Cuando una mujer muere en el parto, se debe poner sobre su tumba un paraguas abierto para ocultarla de los ojos del cielo, porque se considera objeto de horror.

## 6. RITUALES DESPUÉS DEL NACIMIENTO DE LOS HIJOS

El tercer día después del nacimiento de un niño se celebra una doble ceremonia:

- *La postración ante los Espíritus de la cama*: este día se coloca un gallo cerca de la cama de la mujer que ha dado a luz. Ésta enciende velas y realiza postraciones delante del gallo. Este rito se denomina *p'ai Tch'oang-kong Tch'oang-mou*, que significa saludar a los dos espíritus de la cama, el masculino y el femenino. En el caso de que la reciente madre esté enferma, esta ceremonia la realiza una mujer sabia y el gallo es sacrificado.

- *El baño del tercer día*: el niño se coloca en un baño caliente y perfumado con ramas de artemisa y de *boai*. También se arrojan algunas monedas y frutas de buena suerte, para desearle felicidad y larga vida. Los niños son vestidos con trajes rojos y las niñas con trajes verdes después del baño ritual. En este día, se practican diversas costumbres según la diversidad de la región, pero todas tienen como objetivo atraer las Cinco Fortunas sobre el recién nacido. Los parientes y vecinos ofrecen a la madre distintos dulces, ya que ella no debe tomar otro tipo de alimentos durante los tres días siguientes al parto. Pasado este plazo, la gente del exterior no puede entrar en su habitación porque sería nefasto. Al tercer día, el adivino, basándose en el día y la hora del nacimiento, determina el horóscopo del niño y revela los presagios sobre éste, como por ejemplo, las situaciones peligrosas que deberá pasar en su vida. Este día también se le da las gracias a *Song-cheng niang-niang*.

Cuando llega el final del mes del nacimiento del niño, los parientes y vecinos acuden para dar sus felicitaciones y ofrecer sus regalos. Si antes del fin de mes la madre entra en una casa vecina, es presagio de desgracia y deben hacerse vaporizaciones con vinagre para “cazar” a las influencias nefastas. Finalizado el mes, la feliz madre puede traspasar el umbral de su habitación. Los regalos más famosos son unos panes sobre los que se imprime el carácter de la alegría: *hi*. Esta celebración es una fiesta familiar.

Una vez transcurrido el primer mes, se procede a afeitar la cabeza del niño. Cuando se ha realizado este ritual, el tío paterno coge al niño en sus brazos mientras que el marido de la tía materna sujeta un paraguas y lo extiende por encima del niño. Los dos lo pasean así por la calle de la ciudad. Esta será la primera salida del niño y de este modo nunca tendrá miedo en su vida. Pero antes de salir a la calle, es necesario mezclar un mechón de pelo del bebé con pelo de perro, guardarlo en un saquito y coserlo a su ropita para que lo lleve como amuleto y no tema a nada. Este mismo día, el padre o la madre cogen al niño en sus brazos, en la otra mano llevan varillas de incienso encendidas y, al pasar por un puente, repiten dos veces: “*Ni-p’ou p’a!*” (“¡No tengas miedo!”).

También existen otras costumbres muy extendidas relacionadas con los recién nacidos. Por ejemplo, es muy común en los chinos adornar el gorrito de sus hijos con diferentes estatuillas de Buda. También es costumbre, taladrarle la oreja a los niños igual que a las niñas para colocarles pendientes. En el caso de los niños, tan sólo se les pone uno, que sirve para evitar que los diablos se los lleven gracias al peso del oro o la plata.

Cuando se teme por la vida del recién nacido, se hace que lo adopten ocho hombres de la familia o del vecindario. Estos ocho hombres le compran un collar de plata y un candado para cerrarlo. El día en que se lo ponen al cuello se denomina *sono-koan* y significa que ningún duende podrá hacerle daño.



Cuando el niño cumple 12 años, los ocho padres adoptivos regresan y abren ellos mismos el candado para quitarle el collar, en una ceremonia llamada *k'ai-koan*.

Existen también varios talismanes contra el miedo: un sello de jade colocado en la parte frontal del gorro o unos adornos de plata o de cobre que representan una garra de tigre. Como talismán contra las enfermedades, se utiliza una pequeña cantimplora de cobre, de plata o de madera de un antiguo ataúd pegada al gorrito de los niños, que simboliza las píldoras de la inmortalidad. Asimismo, cuando todos los hijos de una familia van muriendo, los parientes regalan al siguiente hijo que nace un collar de hierro forjado con el clavo de la longevidad que haya estado fijado a un ataúd. También es tradición ponerle al cuello al recién nacido un cordón o una cuerda (en el caso de los pobres) para encadenar al niño a la vida. Es bastante común también colgarle al cuello monedas ensartadas en un cordón rojo, como símbolo de riqueza. Muchos niños llevan colgados medallones supersticiosos de todas las formas, adornados con emblemas o inscripciones: los ocho trigramas, los Animales del Ciclo, talismanes dibujados por los bonzos, figuras de Buda, etc. En la región de *Zang-zóh* (Kiang-sou), las niñas a menudo son consagradas al demonio y, como señal de este pacto, llevan en el brazo izquierdo una pulsera de plata o de cobre con un pequeño candado, cuya llave se deposita en el vientre de una estatua de Buda. Esta pulsera la llevan hasta los 13 o 14 años y simboliza el hierro de la esclavitud.

Otra costumbre curiosa es la de colgar a los niños en los dos pies candados hechos de hueso de melocotón, que es la fruta de la inmortalidad servida en el banquete de los inmortales en la morada de la diosa *Wang-mou niang-niang*. El objetivo es que los hijos logren una gran longevidad. Asimismo, a los niños se les suelen colgar también en los pies campanillas para asustar a los espíritus malignos.

En algunas ocasiones, la madre hace una promesa a Buda para que le conceda un hijo y posteriormente lo consagra a su servicio y lo viste con ropa de bonzo hasta que alcance cierta edad, en la que cual podrá ser redimido a cambio de una limosna a los bonzos.

Cuando se quiere preservar a un niño de la muerte, la familia va de casa en casa pidiendo trozos de tela. Con estos pedazos irregulares y desiguales se confecciona al final un traje para el niño, el “traje de cien familias”, ya que se piensa que si tanta gente se ha interesado por su suerte, éste no puede morir. Este proceso se repite también con el “hilo de cien familias”. Al igual que en el caso de la tela, se pide un poco de hilo de casa en casa para elaborar un pequeño colgante para el niño, cuyo objetivo también es evitar su muerte.

Existen varios amuletos y talismanes muy eficaces para la protección, como por ejemplo, un puñal colocado encima de la puerta o los clavos de los viejos ataúdes, que sirven para aterrorizar a los diablos. También es muy útil

poner al lado de la cuna un saquito relleno de pelos de perro, una cebolla, carbón y unos palillos.

La elección del día en que el niño debe ir a la escuela es un acontecimiento muy importante para una familia china. Para ello, se llama al adivino, que examina los ocho caracteres del nacimiento y dictamina el día más favorable para ello. Estas decisiones importantes que toma el adivino a lo largo de la vida del niño, estarán escritas en la tabla después de su muerte.

Otra circunstancia vital es la elección de la carrera del niño. Para ello, a la edad de un año, se colocan delante de él diversos objetos: un ábaco, un pincel, unas herramientas, etc. Según el objeto que el niño elija, se augurará su profesión futura.

## 7. RITUALES PARA CURAR LAS ENFERMEDADES DE LOS HIJOS

En China, existen numerosas supersticiones y rituales para la curación de las enfermedades infantiles, que varían según la provincia o la ciudad. A continuación, nos vamos a centrar sólo en los más curiosos, relevantes o de especial interés:

- *Tch'e pe-kia fan*, comer el arroz de todo el mundo: si el niño está enfermo, se envía a alguien, provisto de un saco de tela roja, a pedir cereales u otros alimentos a la casa de todos los amigos y conocidos de la familia. Después, se hace un cocido con los cereales y se le da al niño que, si es tan querido por todos no puede morir.
- *Ché so-yuen*, ofrenda en la pagoda: los padres llevan al niño a la pagoda y lo consagran a Buda hasta la edad de 12 años por mediación de los bonzos. Una vez cumplida la edad, el niño queda libre.
- Honrar las constelaciones *Pé-teou* y *Nan-teou*: *Cheou-sing*, la Longevidad, es el principal de los 6 espíritus estelares del polo sur. Estos están numerados, junto con los 6 o 9 espíritus estelares del polo norte. Durante la VIIIª luna, se les honra para la curación de los niños enfermos.
- *T'ao-t sien*, flechas de madera de melocotonero: un arco y unas flechas de madera de melocotonero colgados cerca de la cama del recién nacido son un talismán contra los duendes y las malas influencias. Alguien lanza las flechas en todas las direcciones para hacerlos huir.
- El gorrito rojo: todos los niños que tienen la viruela llevan en la cabeza un trozo de tela roja en forma de gorro o de turbante para informar a *Sien-keou*

*lao-t'ai* que el niño ya ha pagado su parte y que ésta ya no debe enviarle más esta enfermedad.

- Una escoba cerca de la cama: sirve para barrer hacia afuera las enfermedades y expulsar a los duendes. (El exorcismo de los cadáveres de hace también con una escoba)
- Un niño que grita y llora por la noche: para evitar esto, se cuelga un cartel en la pared o en un árbol, para que los pasan por allí puedan leerlo, con la fórmula siguiente: “¡Cielo rojo! ¡Tierra amarilla! Buenas gentes que pasáis, leed esta sentencia, y que el niño que llora en la habitación de su madre, cese en su llanto”.
- Perforar el cadáver de los niños muertos: cuando varios niños mueren sucesivamente, algunos padres desnaturalizados mutilan terriblemente el cadáver para asustar al alma y evitar que vuelva a los niños que nacerán más adelante.
- *Kiao-boen*, llamar al alma: esta ceremonia es universal en China. Los padres cogen un traje del niño y gritan alrededor, llamando al niño por su nombre e invitándolo a volver a casa. De este modo, hacen que el alma entre en el traje, que luego colocan sobre el niño enfermo para devolverle su alma.
- Nombres dados a los niños para engañar a los *keoi*: a veces, para engañar a las almas errantes, se les da a los niños nombres de niña.

## 8. INVENTARIO DE UNA CASA CHINA

En una casa tradicional china, debe existir una serie de componentes, objetos y mobiliario que cumplan las normas exigidas por los ritos y tradiciones importantes. A continuación, muy brevemente y de forma simbólica, vamos a citar algunos ejemplos:

- *Tchao-pi-tsiang*, el muro de honor delante de la entrada principal de la casa, frente a la puerta, adornado con el carácter de la felicidad, *fon*.
- La hornacina al lado de la puerta de entrada con la estatua de *Tien-koan*, el Agente del Cielo.
- La piedra defensora contra los malos espíritus, *che kan-tang*, plantada frente a la puerta de entrada.

- *Fou*, los talismanes protectores en caso de epidemia: papeles de color rojo que se venden en las pagodas y que se colocan en la puerta de entrada.
- La cabeza de una fiera (tigre o león) grabada encima de la ventana para asustar a los genios malignos.
- Un palo portador de la felicidad colocado frente al obstáculo peligroso que amenace la casa, en el que se iza de día una bandera y de noche un farol.
- Dos cuchillos sepultados bajo las losas frente a la puerta de entrada para preservar a los habitantes de la visita de los bandidos.
- Un fragmento de cuenco y un palillo colocado en la pared encima de la puerta de entrada protege contra la pobreza y la mendicidad.
- Siete clavos unidos y escondidos en un agujero en una de las columnas de la casa aseguran la unión de los miembros de la familia.
- El respaldo de las sillas adornado con escudos de figuras simbólicas: *in yang*, los ocho trigramas, budas, los Inmortales, etc.
- Las habitaciones y salones llenos de faroles adornados con escenas mitológicas.
- Las paredes decoradas con imágenes de budas e inscripciones supersticiosas.
- El *tchou-t'ang* es la gran imagen que ocupa el lugar de honor en la habitación principal de la casa y representa a los dioses venerados por la familia. Al lado se coloca la tabla de los antepasados, el quemador de incienso y dos candelabros con velas.
- Armas dibujadas con cal cerca de las puertas y ventanas, en la parte exterior.
- Talismanes colgados en las vigas.

## 9. CONCLUSIONES

En China, a principios del siglo XX, aún pervivían muchos ritos y costumbres ancestrales en los que se mezclaba la religión con la superstición. Estos rituales formaban parte de la vida matrimonial en todas sus etapas: desde la pedida de mano y posterior noviazgo, hasta la ceremonia de la boda o el nacimiento de los hijos, la curación de las enfermedades de los hijos o el inventario de objetos y mobiliario que debía tener una casa china tradicional. Los ritos y tradiciones chinas estaban plasmados en cada una de estas fases y eran visibles mediante las numerosas celebraciones familiares, invocaciones a las divinidades, realización del horóscopo de los recién nacidos, recurrencia a los adivinos, rituales para alejar a los malos espíritus, etc. que se realizaban, tanto en los momentos cumbre que marcaban la vida de un matrimonio chino, como a menudo, en la vida cotidiana, en el día a día.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

DORÉ, H. (1926): *Manuel de superstitions chinoises*. Shanghai, Imprimerie de la Mission Catholique à l'orphelinat de T'ou-sè-wè.

GRANET, M. (1912): "Coutumes matrimoniales de la Chine antique" en *Toung-pao*, vol. XIII, 517-558. Leyde.

GRANET, M. (1926): *Danses et légendes de la Chine ancienne*. Paris, Les Presses universitaires de France, 2<sup>e</sup> édition.

GRANET, M. (1951): *La religion des Chinois*. Paris, Les Presses universitaires de France, 2<sup>e</sup> édition, Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine.

MATIGNON, J. J. (1936): *La Chine hermétique. Superstitions, crimes et misère*. Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

MAUSS, M. (1913): "La démonologie en Chine" en *Année sociologique*, n° 11, 208-211. Paris.

MAUSS, M. (1910): "La démonologie et la magie en Chine" en *Année sociologique*, n° 11, 227-233. Paris.

MAUSS, M. (1899): "Rites funéraires en Chine" en *Année sociologique*, n° 2, 221-226. Paris.

SMITH, A. H. (1935): *Mœurs curieuses des Chinois*. Paris, Librairie Payot, Collection d'études, de documents et de témoignages pour servir à l'histoire de notre temps.



## CAPÍTULO 47. EL SUTRA DEL LOTO: UN RETO INTERRELIGIOSO PARA LA TEOLOGÍA OCCIDENTAL

*Juan Masiá Clavel*

Universidad Sophia, Tokyo

La publicación en castellano de la traducción del Tríptico de los Sutas del Loto<sup>1</sup> ha sido una oportunidad favorable para reflexionar sobre dos retos fuertes que plantea a la teología cristiana occidental el encuentro con religiosidades orientales: la necesidad de relativizar el lenguaje teológico y la exigencia de renunciar al exclusivismo e integrar y asumir el pluralismo religioso. Quisiera resaltar en esta breve comunicación dos temas centrales del Sutra del Loto; 1) Los recursos salvíficos (en sánscrito *upaya*, y en japonés, *hōben*) de la predicación del Buda como relativización del lenguaje religioso. 2) El “vehículo único” a través de la pluralidad de manifestaciones, como expresión del pluralismo religioso.

Tradicionalmente se ha llamado a este sutra «soberano entre las escrituras sagradas» y está considerado como una de las principales exposiciones clásicas de la entraña de la enseñanza budista. Pasados unos siglos desde el despertar de Gautama a la lucidez perfecta y la compasión universal, las explicaciones teóricas de las diversas escuelas se complican, los rituales se formalizan y las fuentes de espiritualidad padecen sequía. Pero el movimiento Mahayana trajo una nueva vitalidad renovadora del budismo alrededor del siglo primero de la era común. A las exageraciones especulativas y las reacciones místicas habían sucedido los cuestionamientos de ambas por parte de quienes hoy llamaríamos desconstructores o desmontadores, equivalentes lejanos de las teologías negativas en el Medievo europeo. Surgió, al fin, la sabiduría de la simplicidad compleja diciendo: “solamente una cosa es necesaria”. Y ése es precisamente uno de los mensajes centrales del Sutra del Loto: La unidad en la diversidad y la prioridad de la experiencia religiosa básica sobre la variedad de sus expresiones.

No hay muchos vehículos, sino uno solo, se nos repite en el Sutra del Loto. El Buda se manifiesta de diversas maneras y utiliza diversos lenguajes, que han de ser relativizados. Para salvar a todo el mundo habla en cada momento y lugar el lenguaje asequible al auditorio. Pero todos los lenguajes y vehículos son hábiles recursos, estrategias salvíficas (*hōben* en japonés, *upaya* en sánscrito).

En el sabio del clan de los Shaka, el Shakamuni (Sakyamuni en sánscrito; Shakamuni en japonés y español), se manifestó, como en otros Budas o iluminados, el secreto del Buda eterno, símbolo de la Vida que sostiene y

---

<sup>1</sup> *El Sutra del Loto*, trad. y ed. de Juan Masiá Clavel (sobre la versión japonesa, en colaboración con Ikuko Tani, Kouchirō Yoshida y Emilio Masiá), ed. Sígueme, Salamanca, 2009

envuelve todo, que existe desde siempre y para siempre. Discuten los lingüistas si su nombre debe traducirse literalmente como «el Así-ido» o «el Así-venido». En realidad, es el «Así-Siempre-Presente». En japonés, Nyorai, el que viene de la luz y de la realidad; en sánscrito, Tathâgata, el «así tal cual», al que la devoción popular llamará el Bhagavat o Bienaventurado, el Reverenciado en todo el mundo.

La enseñanza del Buda se supone que no es exclusivamente para un grupo selecto de monjes, sino para todo el mundo. No está en libros o templos, sino en la práctica. Y la práctica es el camino del bodisatva: alguien en camino hacia la Iluminación perfecta, hasta convertirse en un Buda, pero que retrasa su logro del nirvana para permanecer dedicado a vivir para la salvación de todo el mundo por el camino de la compasión: maitri y karuna en sánscrito, jihi en japonés.

Se repite en varios capítulos el oráculo esperanzador que anuncia, primero a discípulos y después a cualquier persona: «Os podréis convertir en Budas». Eso es posible porque dentro de cada persona –con total igualdad, sin distinción de castas– se puede descubrir la budeidad o naturaleza búdica; con otras palabras, la iluminabilidad o capacidad de alcanzar la iluminación, porque ya está la luz de vida y el secreto de la flor de loto en el interior de cada persona.

He mencionado intencionadamente en estos párrafos introductorios varios temas claves del texto: el Buda eterno, llamado el Así-Siempre-Presente, el camino ascético y compasivo del bodisatva, la ayuda de los recursos y parábolas para transmitir la enseñanza y el descubrimiento de la presencia búdica de la iluminabilidad en nuestro interior. Con estas palabras clave como marco nos podemos colocar ante el texto como quien contempla un retablo o un mandala, cuyo título y lema sería “lucidez y compasión”

Lucidez y compasión son dos palabras clave a lo largo de este sutra. La figura de la «persona en camino de la iluminación» (en sánscrito, bodhisattva; castellanizado, bodisatva), en las corrientes budistas llamadas del Gran Vehículo (Mahayana) encarna las dos actitudes fundamentales resumidas en estas dos palabras clave. El bodisatva halla la lucidez practicando la meditación y avanza por el camino enseñado por el Buda, realizando la compasión; aspira a alcanzar la budeidad o lucidez de la iluminación, pero renuncia a entrar en el nirvana definitivamente, con el fin de dedicarse compasivamente a la liberación de los demás vivientes. En las corrientes de budismo Mahayana, esta figura ideal del bodisatva ha sustituido a la imagen del asceta tradicional en el budismo llamado del Pequeño Vehículo (Hinayana): un santo asceta (arhat) retirado del mundo, cuyo esfuerzo de ascesis y de meditación se concentraba en lograr la propia iluminación y salvación.

El bodisatva tiene una experiencia espiritual que es, ante todo, de lucidez agradecida; pero no la guarda para sí, sino que se siente responsable de



cooperar, mediante la práctica de la compasión, a fin de que se extienda ampliamente el ámbito de esa iluminación. La meta final es que todos los seres humanos se conviertan en Budas, descubriendo que ya lo son, gracias a la presencia en todo de la naturaleza búdica que todo lo vivifica. Quien proclama esta enseñanza en el Sutra del Loto es el Buda eterno, que existe desde siempre y para siempre, el tathâgata, parafraseado como el «Así-Tal-Cuab» o «Así-Siempre-Presente», el Absoluto del budismo Mahayana.<sup>2</sup>

Lo expuesto hasta aquí es un resumen de la temática fundamental del Sutra del Loto, tal como nos la interpreta Nikkyo Niwano (1906-1999) en su obra *El budismo para el mundo de hoy*, fundador de la asociación budista Rissho Kosei-kai y observador budista en el concilio Vaticano II.

Para situar la obra en su contexto conviene recordar la trayectoria histórica del budismo, que puede dividirse en cinco etapas: 1) Un budismo primitivo, que comienza con Gautama el Buda (aproximadamente 560-480 a.C.). Esta etapa abarca hasta fines del siglo IV a.C. Durante ese tiempo se van escindiendo diversas sectas budistas y el budismo arraiga en la India. 2) Una segunda etapa comprende los tres primeros siglos anteriores a la era occidental y los comienzos del siglo I; el budismo se extiende entonces por Asia oriental. 3) Los tres primeros siglos de nuestra era presenciaron el crecimiento del budismo de la corriente Mahayana; pasa el budismo a Asia central y China. 4) La cuarta etapa abarca desde el siglo IV al VIII; en ella se produce el florecimiento del budismo Mahayana, sobre todo en China; en el siglo IV llega el budismo a Corea y en el VI a Japón.

Los textos de la época primitiva del budismo están recopilados en lengua pali, repartidos en tres grupos conocidos con el nombre de tripitaka, es decir, los tres recipientes o cestas. El primer bloque comprende los sutras o diálogos del Buda con sus discípulos; el segundo, los preceptos disciplinares monásticos; y el tercero, comentarios e interpretaciones. Más adelante, en el budismo Mahayana se producen textos conocidos con el nombre de Prajnaparamita o Sutas de la Perfecta Sabiduría. Entre ellos destacan el Sutra del Corazón y el Sutra de la Perfecta Sabiduría del Diamante. Entre los siglos I y III de nuestra era se elabora, primero en sánscrito y luego en chino, el famoso Sutra del Loto, que influye enormemente en China y en el budismo japonés tanto de Nichiren (siglo XIII) como de muchas corrientes de actualización budista en el siglo XX.

Recordando también la visión de conjunto de las enseñanzas budistas, hay que mencionar, al menos, los temas centrales siguientes:

---

<sup>2</sup> He de agradecer al Dr. Kotaró Suzuki su aportación. En conversación con él surgió la conclusión de traducir el *Tathagata* (Buda), en japonés: *Nyorai*, como el Así-Siempre-Presente, en lugar del Así-ido o Así-venido de otras versiones. (Ver: *El Dharma y el Espíritu. Conversaciones entre un budista y un cristiano*, PPC, Madrid, 2007)

1) Los tres tesoros: el Buda, su enseñanza y la comunidad que la transmite. Cuando se recitan los sutras, se comienza con la fórmula ritual que dice así: «Me encomiendo en las manos del Buda, de su enseñanza y de su comunidad». El Buda o iluminado es el maestro Gautama, el sabio del clan de los Shaka (por eso se llama Shakamuni), que se desengañó y se abrió a la iluminación. Pero el Buda es también el Buda eterno que existe desde siempre y para siempre, al que se llama el «Así-Siempre-Presente» (en japonés, Nyorai). Predica su doctrina acerca de la liberación del sufrimiento. Su comunidad es el conjunto de creyentes de todos los tiempos.

2) La interdependencia originaria o interconexión de todo con todo. Ésta es en el budismo la expresión de la verdad última. Se expresa también, de modo más complicado, mediante la sistematización de la «cadena de las doce causas y condiciones». Lo central en ella es la intuición de que todo está relacionado y nada ocurre aisladamente.

3) Las tres marcas emblemáticas de la enseñanza budista. Éstas son los tres rasgos que caracterizan la verdad última del budismo. Se resumen en tres proposiciones: todo es efímero; nada tiene individualidad independiente; el nirvana es la paz absoluta.

4) Las cuatro verdades sublimes. Éste es probablemente el punto más conocido a nivel de divulgación. Corresponden a la primera predicación del Buda histórico. Estas verdades son: la realidad universal del sufrimiento; su causa en el deseo desorientado; su eliminación desde dentro de uno mismo, que conduce al nirvana; y, por último, el camino largo de ocho carriles y las seis virtudes para alcanzarlo. Estos cuatro puntos expresan de una manera mucho más sencilla la misma verdad última a que se refería la enseñanza sobre la interdependencia originaria o interconexión de todo. Constituyen el núcleo de la predicación de Gautama el Buda.

En cuanto al camino de ocho carriles y las seis virtudes, son una manera de expresar precisamente lo que se llama el camino del bodisatva. Los ocho se pueden repartir en tres bloques de sabiduría, acción y contemplación: ver y pensar adecuadamente, sin exagerar; hablar, actuar y vivir equilibradamente, sin exagerar; perseverar, atender y concentrarse unificadamente, sin exagerar. Las seis virtudes son las prácticas básicas del bodisatva en el budismo Mahayana: magnanimidad, observancia, paciencia, diligencia, meditación y sabiduría.

¿Es este budismo una filosofía o una religión? Ni lo uno ni lo otro. O ambas cosas sin distinción, pero no como suelen entenderse en tradiciones occidentales. En la gama inmensa de tradiciones budistas detectamos

expresiones múltiples de una búsqueda del sentido de la vida humana: respuestas prácticas al enigma del sufrimiento y caminos de crecimiento y realización humana en pos de la felicidad auténtica. El denominador común de estas pistas de humanización consiste en dos prácticas fundamentales: la contemplación y la benevolencia.

Evitando debates de escuela, podemos condensar el núcleo de la tradición sapiencial budista en dos grandes temas: a) la lucidez o desengaño (despertar, ser iluminado), que conlleva liberación, pacificación, serenidad; b) la compasión y benevolencia universal (identificación con la corriente profunda de la vida). Con otras palabras, el arte de despertarse y liberarse para vivir de veras, así como el de ayudar a que otras personas se despierten, se liberen y vivan. Habitualmente vivimos engañados y pasamos por la existencia sin vivirla. El camino sapiencial del budismo es una invitación a vivir con lucidez, libertad y solidaridad.

La corriente del budismo llamado Mahayana, o del Gran Vehículo, se remonta a los comienzos de nuestra era en el noroeste de la India. Presenta un contraste notable con el budismo más primitivo. La designación de este movimiento con el nombre de Gran Vehículo, implicaba la minusvaloración de otros budismos anteriores como Hinayana o Pequeño Vehículo, es decir, caminos menos perfectos. El budismo Mahayana insiste en la liberación de todos los seres humanos; su figura típica es el bodisatva: literalmente, «quien está en camino hacia la iluminación», pero renuncia a obtenerla para sí solo y se dedica a ayudar a la liberación de todos los vivientes. Sin limitarse a reverenciar al Buda histórico, hablan del Buda eterno con expresiones que hacen pensar al lector occidental en el Absoluto.

En este budismo Mahayana podemos detectar que subyace una concepción antropológica notablemente esperanzada y esperanzadora, que contrasta con otras interpretaciones de corte pesimista sobre el ser humano, tanto desde dentro como desde fuera del budismo.

Es importante señalar el contraste entre dos tendencias que aparecen en distintas épocas y lugares dentro de la historia del budismo: una muy especulativa y otra más sapiencial. La primera no tiene nada que envidiar a las teorizaciones más abstractas de la escolástica occidental. La segunda puede ponerse al lado de los escritos clásicos de místicos, tanto orientales como occidentales. La tensión entre estos dos universos de discurso tan contrastantes entre sí, el del lenguaje teórico y el de las expresiones poéticas de vivencias inmediatas, llevó a pensadores como Nagarjuna (filósofo budista indio del siglo II, fundador de la escuela Madhyamika o de la Vía Media) a reaccionar desmontando los excesos de ambas tendencias con su escalpelo crítico. La palabra clave de su pensamiento es el «vacío» (sunyata). Se le ha comparado con los pensadores contemporáneos de la «des-construcción», por su arte de desmontar toda clase de dogmatismos.

Si se comprende bien el sentido de la famosa vía media, predicada por Gautama, resultará más fácil relacionar diversas escuelas budistas. El Buda propuso un camino intermedio como paz (arana) para evitar conflictos (rana). Desde el punto de vista del conocimiento, esto nos conduce más allá de escepticismos y absolutismos. Desde el punto de vista de la realidad última, más allá de nihilismos desesperados y de fáciles accesos a lo eterno, nos propone un relativismo muy sano y sensato. De ahí brota una tolerancia característica: no empeñarnos nunca en que nuestra creencia o teoría sean superiores a otras. No colocarse nunca en una perspectiva superior a todas o que supere las condiciones limitadas de su formulación. Lejos, por consiguiente, de todo dogmatismo, fanatismo o fundamentalismo.

En la historia de los budismos, como también en la de otros caminos, se ha actuado a menudo traicionando esta orientación fundamental. Ya un siglo después de la muerte del Buda, hubo divisiones en el segundo concilio budista entre los más conservadores (Theravada) y los más liberales (Mahasamghika, precursores de lo que luego sería el budismo Mahayana).

Pero parece posible encontrar un terreno común en el retorno de las grandes figuras budistas a la intuición fundamental del Buda: el arte de no exagerar. Por ejemplo, personalidades tan significativas del Mahayana como Nagarjuna o Vasubandhu, presentan en sus últimos años rasgos de retorno al Buda histórico, precisamente en ese aspecto tan característico de su vía media entre absolutismos y nihilismos.

El texto del Sutra del Loto, conocido por la traducción literal de su título como el Sutra de la Flor del Loto del Dharma Sublime (Saddharmapundarika), se sitúa al final de una trayectoria compleja en la historia del budismo, por lo que se presta a que converjan en él diversas tendencias anteriores. Se trata de uno de los textos más importantes dentro de la corriente Mahayana, redactado primero en sánscrito en el siglo I a.C. y, posteriormente, en chino, en el año 286 de nuestra era. Tanto en China como en Japón es bien conocido a nivel popular.

En este texto aparece un Buda eterno que se presenta como «padre del mundo, el que existe autosuficientemente» y predica una doctrina profunda que hasta ahora, dice, no podía ser comprendida. Por eso había sido presentada en el budismo primitivo de forma adaptada para que la entendiesen hasta los más simples. Pero no muestra desprecio hacia el budismo llamado del Pequeño Vehículo por contraste con el del Gran Vehículo, sino insiste en que son una enseñanza única adaptada a la capacidad de escuchar de quien la recibe. Este Buda eterno se caracteriza por una gran compasión hacia todos los vivientes, según la actitud típica del budismo Mahayana, en el que se evita convertir el nirvana en una espiritualidad elitista de evasión de este mundo y se insiste en que la práctica de la contemplación vaya unida a la de las obras de misericordia.

Un tema central, que sirve de motivo dominante a lo largo de ese gran poema que es el Sutra del Loto, está expresado en el lema tan repetido en diversas escrituras del budismo Mahayana: «Todos los vivientes llegan a alcanzar la budeidad» o «Todos los vivientes tienen bussho». La traducción inglesa de bussho suele ser buddha-nature.

Salir de sí es, en el budismo, requisito primero e indispensable para descubrir esta naturaleza búdica: lo mejor de sí mismo. Mientras permanecemos encerrados en el yo egoísta y superficial, no podemos ser felices ni abrirnos a la totalidad de la realidad. Esa realidad del Todo en todo la ejemplifica el Sutra del Loto en la parábola de la joya valiosa que un pobre llevaba cosida al forro de su túnica sin saberlo.

Según las tradiciones budistas más antiguas, cuando a Gautama el Buda se le abren los ojos a la Verdad y cobra conciencia de que ha sido iluminado, no presume de ser la única persona iluminada; lo ocurrido en él puede y debería ocurrir en cualquier otra persona que se percate de que ya lleva dentro de sí «semillas de budeidad» (en japonés, busshu). La expresión tradicional que aparece en las escrituras en sánscrito es tathâgata-garbha, es decir, «matriz de budeidad»: todo el mundo alberga en su interior un «feto de Buda». Aquí radicaría la confianza básica en lo humano, a pesar de sus lados oscuros, y el optimismo antropológico.

La expresión buddha-gotra se tradujo con los dos caracteres chinos de «Buda» o iluminación y «naturaleza» o matriz de donde nace la iluminación. La lectura japonesa de estos dos caracteres es bus-sho, es decir, matriz de budeidad.

Estas nociones suscitarán inevitablemente, en quien esté familiarizado con la historia del pensamiento cristiano, la asociación con nociones provenientes de universos de discurso diversos, pero relacionables con estas expresiones budistas; por ejemplo, «semillas de divinidad», «lo divino de lo humano», «participación de la naturaleza divina».

Hay que evitar también las connotaciones nihilistas. Ayudará a ello apoyarse más en el verbo que en el sustantivo y hablar de «vaciar», «salir de sí» o «perderse para encontrarse». Se trata de salir de la perspectiva cerrada que ve todo desde la relación con el yo estrecho y superficial, para ver las cosas como decía el filósofo japonés Nishida, «desde detrás», «desde el background o telón de fondo», desde el «lugar de la Nada» en la «experiencia pura».

En la tradición budista es fundamental ver las cosas tal y como son, sin exageraciones (en japonés, aru ga mama: tal cual). Verlo todo como es conlleva percatarse de lo efímero, insustancial y relativo de todas las cosas: todo interconexo e interrelacionado con todo.

Es cierto que en el budismo se percibe siempre a los seres humanos en el marco del conjunto de los vivientes. Pero con una diferencia: el ser humano es el viviente que puede alcanzar conscientemente la iluminación. Es

iluminable, posee esencialmente esa capacidad que puede denominarse iluminabilidad.

El Sutra de los sentidos innumerables sirve de obertura al Sutra del Loto. Invita a crecer en confianza, florecer difundiendo la enseñanza y fructificar practicándola. Se dice de ella que sus sentidos son inagotables. En primer lugar, porque es inagotable el aspecto auténtico de toda realidad, el fondo inefable de la verdad única por debajo de todo. Es inagotable, además, porque la infinidad de apariencias o manifestaciones de esta verdad única jamás explica exhaustivamente su sentido profundo riquísimo.

Todo un retablo de bodisatvas, representantes de variedad de vidas virtuosas y modelos imitables, se reúne en torno a Shakamuni en el cerro Pico del Águila. Se escenifican así las «tres joyas» del icono en que se refugia la devoción budista: el Buda, su enseñanza y la comunidad de quienes nos la hacen cercana. El Buda presentado aquí como el Buda eterno, que vivió como el Buda histórico y alcanzó la iluminación, nos invita a percatarnos de que llevamos en nuestro interior una semilla de iluminabilidad o naturaleza búdica. Al percatarse de ello, brota gratitud y solidaridad universal. Desde el comienzo y a lo largo de estos tres sutras destaca la enseñanza de que cualquier persona puede llegar a hacerse Buda (Sutra de los sentidos innumerables, cap. 1: La práctica virtuosa).

¿Qué hacer para alcanzar la iluminación?, preguntan los bodisatvas, y responde el Buda: «Entrad por la puerta de los Sentidos innumerables». Exhorta así, adaptándose a la capacidad de cada oyente, a percatarse de que no hay más que una verdad única, el verdadero rostro de todas las cosas: pasar de las apariencias a la realidad, de las formas al vacío, de la multiplicidad a la unidad, del engaño iluso al desengaño lúcido; parar de dar vueltas en torno a sí mismo y dejar que se transparente lo mejor de uno mismo, perderse para encontrarse.

La reacción de los bodisatvas es la compasión universal hacia el mundo engañado y la dedicación a proclamar la enseñanza liberadora, adaptándose a la capacidad de cada oyente. Florecerá, por tanto, una infinidad de presentaciones en el árbol de la única verdad, que se identifica con el Buda eterno, la vida que todo lo vivifica, que hace que todo esté interconectado y garantiza la armonía del universo (Sutra de los sentidos innumerables, cap. 2: La predicación).

La puesta en práctica de este camino para bien de otros produce diez clases de frutos, que se reducen a dos: la sabiduría, que da lucidez y la compasión, que hace vivir como el Buda: vivir de acuerdo con lo que somos y vivir para los demás. Al percibirlo todo como epifanía de la vida eterna del Buda, hasta los sufrimientos se tornan ocasión de madurar y se alcanza la paz interior (Sutra de los sentidos innumerables, cap. 3: Los diez merecimientos).

Hasta aquí la obertura. Comienza, a continuación, el Sutra de la Flor del Loto del Dharma Sublime. En el capítulo primero o prólogo, concluido el sermón

sobre los inagotables sentidos (del sutra anterior), entra el Buda en éxtasis e irradia una luz que se extiende por todos los lugares y épocas. Maitreya pregunta a Manjusri cuál es la causa de este resplandor. Le explican que de un momento a otro el Buda va a predicar la enseñanza del Loto. Como ocurre en el Evangelio según san Juan, la luz brota de la vida: la luz del conocer no engendra vida, pero la vida irradia luz y hace conocer la verdad. Es significativo que aparezcan en este retablo divinidades de otras religiones escuchando al Buda, ya que el hontanar de vida y energía que irradia luz al universo entero es único.

La doctrina es sublime y sólo la captan a fondo los bodisatvas: «Sólo un Buda se la explica a otro Buda». Pero no es monopolio elitista de un grupo; es para todo el mundo. Por eso el Buda eterno recurre a infinidad de recursos o estrategias de salvación; la diversidad de «vehículos de la enseñanza» (Sutra del Loto, cap. 2: Recursos salvíficos), tal como se muestra en las típicas parábolas de este sutra, como la de la «casa incendiada y la evacuación de los niños en una carroza» (cap. 3); la del «padre del hijo pródigo» (cap. 4); la de la «lluvia que cae sobre toda clase de plantas», todas diversas en su individualidad y similares en su capacidad de ser agraciadas por el agua, como los humanos: cada persona es única y todas comparten el fondo común único de la iluminabilidad (cap. 5); la del «espejismo que anima a la caravana en el desierto» (cap. 7). El Buda ha aparecido en este mundo para promover la salvación universal, mediante el despertar al único camino de sabiduría, que reconoce la verdad última de todas las cosas como manifestación de la vida absoluta.

En el capítulo cuarto (Crear y comprender), tras admirarse los discípulos por el oráculo que profetiza para todos la certeza de que se convertirán en Budas, uno de ellos cuenta una parábola que recuerda a la del hijo pródigo del evangelio. Concluye diciendo: el padre de la parábola es el Buda y los hijos somos nosotros; por muchos errores o maldades que hayamos cometido, siempre es posible reconocerlos, arrepentirse y descubrir la propia naturaleza búdica o iluminable que nos salva.

En el capítulo quinto (Parábola de la arboleda), la misma lluvia descende generosa sobre toda clase de plantas por igual, pero cada una la recibe según su capacidad.

Vienen a continuación oráculos que anuncian la consecución de la budeidad a otros discípulos (cap. 6: Oráculo). Abundan en este sutra las llamadas «anunciaciones» u oráculos para animar a los oyentes con la confianza de que alcanzarán la iluminación, porque en todos hay semillas de iluminabilidad (caps. 6, 8, 9, 10, 11, 13).

En el capítulo séptimo (La ciudad encantada) el Buda evoca su trayectoria pasada y cuenta la parábola del espejismo, en la que el guía de una caravana se vale de un conjuro maravilloso para provocar la aparición de una ciudad encantada y animar así a los caminantes a proseguir la marcha hasta ella.

Es, al fin y al cabo, un recurso; pero es un recurso salvífico. El vehículo de los sravakas o primeros oyentes de la enseñanza y el de los pratyekabuddhas, que buscaban la salvación por sí mismos y para sí mismos, eran comparables a este espejismo: estratagema de que se vale el Buda para que todos se salven.

En el capítulo octavo (Oráculo para quinientos discípulos), el Buda anuncia a otros sravakas su logro de la budeidad. Aquí se encuentra una de las parábolas más emblemáticas para comprender el sentido de la naturaleza búdica presente en todas las personas.

Un menesteroso que pasa penalidades viviendo de limosnas y de sencillos trabajos eventuales, ha llevado consigo durante años una perla preciosa cosida en el dobladillo de su capa. Portador de un tesoro incalculable, jamás se percató de ello. Todo había comenzado cierto día en que visitó a un amigo con el que disfrutó de una buena cena. Copa tras copa, la sobremesa se prolongó hasta que el visitante cedió a la somnolencia. Su amigo, a punto de partir de viaje, prefirió no despertarle. Como regalo de despedida quiso dejarle una perla preciosa y, para evitar que la perdiera, la prendió hábilmente en el dobladillo de la capa del visitante zurciendo a su alrededor. Después le escribió unas líneas de despedida, pero no mencionó la perla, para que fuera una sorpresa. Despierta a la mañana siguiente el enriquecido sin saberlo, pero no se percató del tesoro con que ha sido agraciado. Pasan años y peripecias de viaje por otro país, trabaja duramente y ha de resignarse a vivir con la mayor frugalidad. Un día, inesperadamente, coincide en mitad de un camino con su viejo amigo. Extrañado éste al ver su aspecto miserable, le reprocha el haber desperdiciado su regalo. Mas el amigo no sabe a qué se refiere. «Cuando paraste en mi casa, te dejé cosida en el dobladillo del cuello de tu capa una joya valiosa». Efectivamente, ahí se hallaba intacta la preciosa perla. «Por no darte cuenta has pasado penalidades. ¡Qué insensato has sido! Ahora sólo tienes que tomar esa joya, cambiarla por dinero y tendrás cuanto necesites, sin padecer sufrimientos ni carencias».

Tras escuchar esta parábola, el monje Ajñata-Kaundinya agradece al Buda la enseñanza y dice: «El Buda es como el amigo de la parábola. Nos ha enseñado que cada persona abriga en su interior un tesoro inapreciable: la iluminabilidad. Por eso podemos, mediante la práctica del Camino, alcanzar la iluminación».

Esta breve parábola de la perla escondida enseña más que muchos tratados sobre la felicidad. ¿Dónde encontrar el camino para esta felicidad? El Buda diría: «La iluminación está ya dentro de ti». El Maestro de Nazaret habría dicho: «El reinado de los cielos está ya dentro y entre vosotros» (Lc 17, 21). «Un hombre sembró un campo. De noche se acuesta, de día se levanta, y la semilla germina y crece sin que él sepa cómo» (Mc 4, 26-29). «Tienes un tesoro dentro de ti, pero en frágil vasija de arcilla», habría dicho Pablo (2 Cor 4, 7). El secreto de la felicidad está en nuestro interior. Es como la flor del loto: florece



en medio del barro e inesperadamente. Ni el barro le impide florecer, ni podemos programar el momento de abrirse sus pétalos.

Prosiguiendo con la lectura, a otros discípulos también se les anuncia su futura iluminación (cap. 9: Oráculo para principiantes y formados). Expone el Buda los frutos que corresponderán a quienes veneren debidamente el Sutra del Loto, ponderando los méritos de quien recite siquiera uno solo de sus versículos y contrastándolo con el daño de quien ose hablar mal de una sola de sus palabras (cap. 10: El predicador del Dharma).

En el capítulo once (Aparición de la pagoda preciosa) aparece una gran pagoda en lo alto del cielo, que contiene en su interior al Buda Abundantes Tesoros, que había prometido desde antiguo hallarse siempre presente dondequiera se predicase el Sutra del Loto. El Buda Shakamuni lanza desde su frente rayos de luz a los cuatro puntos cardinales y hace venir a infinidad de Budas y bodisatvas. El Buda Shakamuni es invitado a sentarse en la pagoda junto al Buda Abundantes Tesoros. A todos los bodisatvas presentes se les hace subir por los aires a rodear la pagoda y, en el marco de esta escenificación, se revela la actualidad viva del Buda eterno y el envío de los bodisatvas a practicar y difundir la enseñanza del Loto en este mundo de pesares.

La figura de Devadatta (cap. 12: Devadatta, el don de los dioses), que tan mal se lo hizo pasar al Buda, y la de la niña de doce años, hija del soberano dragón, confirma la igualdad de toda criatura a la hora de convertirse en Buda. A continuación, más oráculos, acompañados de promesas de predicación (cap. 13 y 14). Innumerables bodisatvas vienen de todas partes del mundo, rinden culto al Buda y de él reciben el encargo de predicar. Han surgido de la tierra, es decir, del mundo corriente y cotidiano al que regresarán para ayudar a la salvación universal (cap. 15: Bodisatvas surgidos de la tierra).

Llegamos al clímax de la obra. Si la principal idea en la primera parte había sido la del único Vehículo, ahora la clave es el Buda en su eternidad, su omnipresencia y omnisciencia. Se expone la longevidad incalculable del Buda que promete estar siempre presente allí donde se proclame esta doctrina. Expandiéndose en círculos concéntricos, se ha ido repitiendo a lo largo de todo el sutra el tema central de que todos abrigamos en nuestro interior semillas de iluminabilidad. Los oyentes se han ido percatando de esta verdad. Es el momento de que se les predique sobre la naturaleza y actuación del Buda eterno: vive desde siempre y para siempre, inmutable, imperecedero, vivificador de todos los vivientes, que viven unidos a esa fuente de toda vida, de la que cada viviente es manifestación.

Cambia, a partir de aquí, nuestro modo de ver vida y muerte, al mismo tiempo que se transforma cada persona en bodisatva compasivo que vive para los demás. Lo ejemplifica la parábola del médico. No podía persuadir a sus hijos para que tomaran el antídoto contra el veneno. Recurre a la estratagema de alejarse y fingirse muerto para lograr convencerles. La moraleja invita al

oyente a descubrir en la cotidianidad las personas que son bodisatvas para nosotros y a convertirnos por nuestra parte en bodisatvas para los demás, en la praxis de la compasión y la solidaridad (cap. 16: La longevidad del Así-Siempre-Presente).

En los capítulos siguientes aparecen diversos bodisatvas, entre quienes destacan Jamás Menosprecia (cap. 20), que resulta fundamental para comprender la enseñanza sobre el sentido del perdón, y Acogedor del Mundo, que «escucha con sus ojos y ve con sus oídos» los sufrimientos de todos los seres y extiende sus manos misericordiosas para auxiliar y salvar al mundo entero. El bodisatva Kanzeon (o Kannon) es el prototipo que personifica este estilo de vida (cap. 25). «Kanzeon» es un compuesto de tres caracteres: Kan (mirar), Ze (el mundo), On (sonido). La representación icónica ha recurrido a figuras con infinidad de ojos y oídos para ver y escuchar el clamor de todas las personas angustiadas, además de infinidad de manos para atender toda necesidad. Tras la época de persecuciones, los cristianos japoneses que mantenían su fe ocultamente utilizaron estatuillas de Kannon como imágenes de la Virgen, con el nombre de «María Kannon, madre de misericordia».

El pórtico de salida lo constituye el tercer sutra del tríptico, titulado Sutra de la práctica ascética para contemplar al bodisatva Sabiduría Consumada.

Retomando al final de esta exposición los dos puntos mencionados al comienzo, hay que destacar la importancia del primero de los tres sutras del tríptico, el de los Sentidos innumerables, para relativizar el lenguaje religioso y para acentuar la importancia de la pluralidad de expresiones y manifestaciones, por debajo de las cuales hay un “solo vehículo único”. Ahí está la aportación central del Sutra del Loto, que es, a la vez, un reto para tradiciones religiosas habituadas a enfatizar la exclusividad y especificidad única de la propia religión.

## CAPÍTULO 48. DESDE LA DECONSTRUCCIÓN Y LA CONSTRUCCIÓN EN CHINA

*Pedro San Ginés Aguilar*  
Universidad de Granada

### RESUMEN

La palabra deconstrucción es una palabra muy usada en nuestra época, sobre todo en el mundo literario y filosófico; sin embargo, está cargada de muchos significados, y a menudo no es más que un eufemismo de destrucción, muy cercano a un mundo violento. Por otra parte, no existe deconstrucción sin construcción, y la historia china ofrece muchos ejemplos. Nos fijaremos en dos periodos: el primero en la época deconstructiva que va desde la época de primavera y otoño (770-476 a.C.) hasta el fin de la dinastía Qin en 206 a.C., y posteriormente un época de construcción que se inicia con la dinastía Han (206 a.C. – 220 d.C.); el segundo periodo de deconstrucción empieza en el S.XIX hasta finales de XX, y el de construcción desde el año 1978 hasta la actualidad.

### DECONSTRUCCIÓN

La palabra deconstrucción ha adquirido un protagonismo, sin duda, fructífero en el mundo actual. No obstante, a menudo se utiliza como eufemismo de destrucción. Esta última es una palabra mal vista, que tiene tintes violentos, por lo tanto evitable. Deconstrucción, por el contrario, aunque pueda ser un mero sinónimo, ha adquirido cierto privilegio, borrando, de algún modo ese sentido de brutalidad, en definitiva, de violencia.

En nuestro caso, podemos afirmar que China conoció dos momentos fundamentales a través de su larga historia de deconstrucción. Intentaremos, pues, recrear ese paralelismo entre estas dos épocas. Se trata, en suma, del largo recorrido que va desde el final de la dinastía Zhou (XI-771 a.C.) hasta la toma de poder de la nueva dinastía Qin (221-206 a.C.), lo que iba a cambiar ese mundo del Imperio del Medio o Imperio del Centro.

Esta primera deconstrucción se produciría durante toda la época “Primavera-Otoño” (770-476 a.C.) hasta la época violenta de los “Reinos combatientes” (475-221) y la toma de poder de la dinastía Qin (221-206 a.C.) que unifica todos los territorios y continuaría su deconstrucción hasta el fin de su Imperio en 206 a.C..

Podemos considerar que la segunda deconstrucción abarca todo el siglo XIX hasta 1911, y la constitución de la primera República China en 1912; así como un segundo recorrido desde 1912 a 1949, cuyo periodo fue, al igual que

durante los reinos combatientes, terriblemente cruel y sanguinario; además, podemos añadir una tercera deconstrucción profunda durante el liderazgo ejercido por Mao Zedong (1893-1976) tras la toma de poder del Partido Comunista Chino y la proclamación de la nueva República Popular de China, como, de nuevo, unificadora de todo el territorio. Este periodo, como muchos saben, empieza con esa proclamación y continúa hasta 1976, año de la desaparición del Gran Timonel.

## CONSTRUCCIÓN

Es cierto que si tenemos periodos de deconstrucción, luego llega, forzosamente, periodos de construcción. Tras el poco tiempo del ejercicio imperial de la dinastía Qin (221-206 a.C.) como unificador de China, la dinastía Han (206 a.C. – 220 d.C.) se constituyó en la verdadera dinastía que construyó los cimientos de lo que iba a ser el Imperio del Medio hasta el siglo XX.

Después de un periodo bastante largo de deconstrucción en la China del S.XX, llega la construcción de la era moderna, que se inicia tras una corta transición presidida por Hua Guofeng (1921-2008), y luego perseguida y realizada durante el mandato y el gobierno de Deng Xiaoping (1904-1997). Esta labor de construcción continúa hasta hoy. La crisis internacional que estamos viviendo será importante en la transformación de China para estructurar un país de futuro.

## SÍNTESIS

Aunque nuestro propósito, en este escrito, es el de aproximar dos periodos, en sí, lejanos, no debemos olvidar que en toda deconstrucción aparecen, igualmente, las raíces de una construcción; y que toda construcción se realiza sobre los restos de la deconstrucción; y que, en definitiva, quizás sea más justo hablar de reconstrucción, puesto que al fin y al cabo, en lo más profundo de cualquier cultura, permanecen vivos ciertos códigos e imágenes culturales que vuelven a manifestarse. Para que éstos fenómenos no vuelvan a la superficie, estaríamos entonces, no ante una deconstrucción, sino ante una destrucción total o final; es decir, un aniquilamiento. Para que eso sea posible, es necesario acabar con toda una cultura, en suma, acabar físicamente con un pueblo entero.

## HOY

China ya no es exótica, ni una cultura lejana, ni una desconocida, es, ante todo, un mundo vivo y que genera sentimientos encontrados: China es un inmenso país con una cultura rica y profunda; y por otro lado, es un lugar con problemas graves de contaminación, de falta de libertad, de picaresca, de un cierto desorden económico interior que provoca bastante inquietud entre sus habitantes y los de fuera...

China desorienta; por un lado es visto como una nueva potencia silenciosa y por otro, va rompiendo los esquemas, las imágenes orientales que teníamos del coloso asiático. Al ser más cercana, también se produce un choque cultural que obliga a nueva forma de interpretar el mundo actual. Este gigante, aún muy debilitado por zonas pobres de su territorio, se presenta de igual a igual ante los grandes de siempre; no sólo de Estados Unidos, sino de Europa y Rusia. Por supuesto, igual ocurre con la India, aunque se la considera más próximo a nosotros. Es, no cabe duda, un fenómeno curioso, extraño, aunque fascinante.

La China que conocemos hoy es la que está en África, en América latina; que compite a escala internacional con los grandes poderes económicos. Pero, también se la encuentra en todos los foros mundiales, en sus organizaciones, e invierte en los países considerados poderosos y ricos.

China ya no es el “enfant terrible”, es un país que desea participar en las decisiones fundamentales de nuestro mundo, y así se manifiesta. China es un competidor temible para las grandes empresas multinacionales, produciendo un gran malestar de aquellos con más dificultades competitivas. Ha obligado, en cierto modo, a que todos los países se readapten a la nueva configuración económica del planeta.

China, en cierto modo da miedo. De repente un gigante aparece en el horizonte y obliga a cambiar las reglas de juego. Por ello, en general, la información, aunque a menudo veraz, que nos llega siempre se refiere a fenómenos negativos. Lo pudimos presenciar antes y durante los juegos olímpicos de Beijing del 2008: el problema no resuelto y reiterativo en torno al Tíbet; el atentado en Xinjiang; un muerto en la Plaza Tian'anmen...

China es ya una realidad presente, con sus tiendas baratas; sus restaurantes, sus niños adoptados; los clubes o asociaciones de Artes marciales; el Taiji; las medicinas alternativas como la acupuntura...

Poco a poco, a lo largo de estos años, su imagen ha emergido fuerte e impactante; aunque, cierto es, y como ya hemos subrayado, no siempre a su favor. Todo se mezcla, lo bueno, lo malo y lo raro. Su desarrollo económico ha sido fulgurante y, en cierto modo, anárquico; junto al desarrollo indio, han hecho saltar todas las relaciones económicas internacionales. El gigante asiático, parece ser ya la segunda potencia económica del mundo, superando a Alemania

y Japón. Todos quieren, ahora, seguir este caballo ganador, todos quieren comerciar, relacionarse con esta nueva potencia.

Pero ¿qué es China? ¿Un tigre de papel? ¿Un gigante con pies de barro?

Por supuesto, es mucho más, una historia trágica, dramática, inventiva, increíble, con una cultura muy profunda. China se ha ganado su sitio a pulso, con mucho trabajo y sacrificio; aunque, como ya sabemos, todo lo que reluce no es oro. El país ha dado un gran salto adelante, lo que no pudo conseguir Mao (1893-1976) en los años cincuenta, sino con Deng Xiaoping (1904-1997). Porque en definitiva, Mao no fue, en realidad, un constructor, sino un destructor. Fue el artífice de la liquidación del viejo imperio. Y como toda revolución, que es, en el fondo, una forma singular de guerra, se hizo a sangre y fuego, puesto que, como decía el Gran Timonel, el poder estaba en la punta del fusil; y así ocurrió y fue.

Está claro que un día sabremos la verdadera historia de sangre y lágrimas de los chinos, para, que por fin, se pudiera construir, sobre las ruinas del pasado, el presente que es ya futuro. Para conocerla, la historia necesita de un tiempo bastante largo de reflexión y de distanciaci3n, teniendo en cuenta el peso de los protagonistas a3n vivos, para que los estudios sean m3s objetivos y m3s cercanos a lo ocurrido; pero eso lo har3n los j3venes intelectuales chinos de segunda y tercera generaci3n, y los no chinos, nuevos protagonistas del presente y futuro hist3rico.

La visi3n de los protagonistas o de los descendientes directos no es fiable sino en su interpretaci3n de los hechos y de sus actuaciones y consecuencias. Es a menudo reduccionista. La memoria necesita de una distanciaci3n b3sica para que tienda a una cierta objetividad y pueda entresacarse e interpretarse las razones de forma, quiz3s, m3s objetiva, aunque el debate siempre ser3 amplio y general.

## OCCIDENTE

Una de las palabras complejas que utilizamos, sobre todo cuando no nos viene otra adecuada, de forma indiscriminada. Es un comod3n 3til, pero lleno de dudas y, a menudo, incomprensible. Es necesario, realizar una deconstrucci3n de su uso. Muchas veces se usa de manera negativa, siempre en contra de. Los europeos la usan, unas veces no reconoci3ndose en ella, m3s relacionado con estados Unidos, y otras como una forma de queja de su pasado. Los no europeos, con frecuencia, la usa como algo demon3aco, como un mundo que debe desaparecer; lo cual significa que los dem3s mundos son lo bueno y beneficioso.

Sin embargo, occidente no es s3lo colonizaci3n. Numerosas culturas, sino todas, han protagonizado en su historia ciertas formas colonizadoras. Por

otro lado, el racismo y la xenofobia que, igualmente, muchas culturas han manifestado en su mundo interior, no son sólo la expresión de occidente, sino también ha sido protagonista de la democracia, la libertad de expresión, los derechos del hombre, de la mujer, del niño; y, por supuesto, la lucha contra el racismo, la xenofobia y el genocidio...

¿Quién pertenece al mundo occidental? ¿América, Australia, Canada, Japón; Taiwan; Corea del sur... Es decir, los países democráticos cuya libertad de expresión y organización permiten y protagonizan sus propias críticas y autocríticas...?

## ORIENTE

Muy parecido a la palabra occidente, oriente tiene su propio mundo de interpretaciones de todos los colores. Por un lado, representa países atrasados para unos, y perseguidos para otros. Los unos entran en un universo de exotismo y retraso, y para otros, de culturas profundas y eternas.

Está claro que tenemos un problema de comunicación y de representación del mundo. En realidad oriente y occidente es la unidad de un mundo donde es difícil, hoy día, definir lo que es uno y otro. Podemos situar a cada uno desde un punto de vista geográfico, pero no desde un punto de vista histórico y cultural.

El gran problema, en el mundo global como el nuestro, es volver a definir las palabras que se ajusten a la realidad de hoy. ¿Por qué un joven chino, japonés, iraní, somalí, camerunés,... se sienten más atraído por el rock, el vaquero, por el mundo de la informática, la moda, los mangas, por el cine de Hollywood y Bollywood, etc.? Algo, pues, les une, y sólo temen esa internacionalización los gobiernos y poderes que creen ver perder las bases y fundamentos de sus existencias, con la excusa, por cierto, de las diferencias culturales.

## LA VIOLENCIA

La deconstrucción ha podido realizarse fundamentándose en el uso de la violencia. Destruir el pasado para, de este modo, construir un ideal sobre las ruinas de lo viejo. Los diferentes periodos de esa China eterna utilizaron la violencia como medio de hacerse con el poder supremo para unir a todos los territorios bajo una misma bandera. Por supuesto, esto sería no sólo válido para aquél país sino para la historia misma de la humanidad.

El que ha sabido utilizar con más habilidad esa violencia como arma final de todas las relaciones políticas ha triunfado, mal que nos sienta o pese. La

dinastía Qin (221-206) pensaba que con el uso de la guerra podría transformar ésta en una “paz eterna”. Quizás sea lo que se ha llamado la “paz de los muertos”, de las víctimas, de todos aquellos que nunca más podrán pronunciarse.

Milenios después, en la China del siglo XX, también Mao Zedong (1893-1976), máximo representante del Partido Comunista, creía que tras el sufrimiento y la muerte de millones de personas, la paz se aseguraría para siempre. Sin embargo, tras la proclamación de la República Popular China, todavía le quedaba, a la población china, años de sacrificios y tragedias.

Cada cultura estructura sus códigos y sus imágenes de forma distinta, de tal modo que, al fin y al cabo, puedan ser aceptadas todas las formas de actuación, y la violencia entre ellas; por supuesto en nombre de la “Paz” o al fin de alcanzar esa paz largamente anhelada. La cultura china ha estructurado su mundo colectivo en torno al *dao* como unidad de un todo armónico, formado por dos elementos contrarios representado por el *yin* y el *yang*. Todo *yin*, a través de un proceso se transforma en su contrario *yang*; y éste, a su vez, vuelve al primero. Por lo que podríamos interpretar el hecho de que si la violencia se lleva a cabo hasta el final, ésta se transformará en su contrario, es decir, en paz.

Sin embargo, uno se pregunta, si todo eso vale la pena, con tanto sufrimiento, guerras y muertes para llegar a esa paz tan apreciada. Algunos especialistas creen que después de tanto tiempo de conflicto en la China antigua, la población se redujo en un 40%. No sabemos el número de víctimas durante todo el periodo que va desde la constitución de la República China en 1912 hasta la muerte de Mao en 1976. No cabe duda que la cifra, cuando se pueda cuantificar, pondrá los pelos de punta. Algunos consideran necesarios o justifican estos periodos destructores; mientras otros prefieren sacar la lección de todos estos acontecimientos para que nunca más vuelvan a ocurrir. Sin embargo, la historia es testaruda y estamos lejos de que la humanidad llegue a nuevas pautas pacíficas.

Es curioso como la paz tiene tan poco sinónimos, mientras la violencia se disfraza de todo tipo de categorías: guerra, guerrilla, terrorismo, revolución... Aunque, cierto es, en cualquier periodo de paz, ésta misma se ve acosada por todas partes. Es curioso como algunos aceptan la violencia de unos y condenan la de otros; cuando en realidad lo uno nutre al otro, y hace que ésta continúe hasta la extenuación final.

Nuestro mundo actual de paz está lleno de acontecimientos violentos y sufrimientos continuos. Algunos, quizás, podrían decir que la paz no existe, sino frente a la violencia. Nuestro tiempo turbulento por enésima vez entra, en esta coyuntura de crisis profunda, en un periodo de muy poca tranquilidad y paz.



## EL MUNDO CLÁSICO

Cuando en el 221 a.C. el primer emperador Qin (221-206) unificó el Imperio del Centro, desaparecía un universo antiguo. Terrible episodio de destrucción... Los legistas Shang Yang (s. IV a.C.), Shen Dao (s. IV a.C.), Shen Buhai (s. IV a.C.), y el sintetizador de todas estas ideas Han Fei (280-233) son sus máximos exponentes.

Frente a los ritos, las costumbres y las tradiciones, los legistas propugnaban el concepto de ley como referente, a la que todo individuo estaba sujeto a su obediencia. Aunque fuera una idea novedosa e interesante, al final, sólo fue la ley del poder político; por lo que éste, al fin y al cabo, no estaba o no se sentía sujeto a ella. Los pensadores chinos de la antigüedad no habían o no podían alcanzar el hecho de que para que la ley sea eficaz e igual para todos, debía estar separado del poder político; y que éste, igualmente, debía estar sujeto a ella, y era, además, su garante.

Por lo tanto, la ley, estando sujeto al poder político, sólo defendía a éste. En ningún caso protegía a la población en su conjunto, sino todo lo contrario. Fueron perseguidos los ritos antiguos tan defendidos por Confucio (551-479), como normas básicas para la regulación de la vida en sociedad. Los ritos eran, pues, un regulador o un estabilizador de la vida social. Al romperse los fundamentos rituales es toda la sociedad la que entra en un mundo desequilibrado, por supuesto, unido a un pensamiento único: la ley imperante del poder con capacidad de cambiar en función de los objetivos y necesidades propias.

La sociedad, en esa deconstrucción, se queda sin referente, sino sujeta a los cambios de humor del poder establecido, y que sólo puede reinar sino a través de la violencia. Para completar el cuadro, en el 213 a.C. tuvo lugar la famosa quema de libros; entre ellos los libros confucianos, dejando a un lado, los de inspiración legistas; en los que encontramos fundamentos del poder nuevo que se iba a establecer.

No obstante, la deconstrucción lleva consigo el anhelo de una nueva construcción: normalización de la escritura, de los pesos y medidas...

Una vez realizado esta enorme deconstrucción, el poder mismo de Qin (221-206) duró poco tiempo, y fue substituido por la dinastía Han (206 a.C. – 220 d.C) que duró más de 400 años en el poder, y el verdadero artífice de la construcción cultural china, que duraría hasta el siglo XX.

La dinastía Han necesitó de un referente ideológico que aunara los esfuerzos de todos los pueblos que, ahora, tenían que convivir juntos. Sólo el confucianismo podía resolver esta papeleta ideológica. Y lo que fue, en cierto modo, un pensamiento fracasado en su época, se convertiría en el valor más seguro. El legismo y otros pensamientos de la antigüedad iban a desaparecer de

un primer plano; aunque se introduciría, de algún modo, en las interpretaciones mismas del pensamiento confuciano.

El confucianismo ya no era el de las conversaciones de Confucio con sus discípulos, sino una mezcla de pensamientos en torno a éste. En suma, el confucianismo, no es en realidad una religión, sino que es una forma de adaptación a un estado construido. Por ello, será más bien un pensamiento reivindicado por los funcionarios que, como intermediarios entre el poder y el pueblo, debían tener un código ético, o reglas de juego, adaptado a su ejercicio.

Esta nueva dinastía constructora, no destruirá todo lo realizado por la anterior dinastía destructora, sino que la asumirá dentro de una política más amplia y abierta. El confucianismo se iba a convertir en ideología del estado, y algunos pensamientos, muy singulares, iban a continuar manifestándose, como lo fue el daoísmo. El confucianismo, tan perseguido en la época anterior, iba, por fin, a ser el centro de la construcción de este nuevo poder.

La historia del confucianismo es interesante, puesto que siempre vivirá altibajos. Siempre criticado, y siempre presente y recuperado. Y como hemos subrayado más arriba, en China, este confucianismo sería y será capaz de mezclarse a cualquiera de otras formas de pensamiento.

A partir de la dinastía Han, el eclecticismo será un herramienta poderosa que conciliará los diferentes pensamientos. El neoconfucianismo posterior representaría esta forma de pensar, y como núcleo de la cultura china. Las reflexiones actuales en torno a un nuevo confucianismo, podrían reflejar estos procesos culturales típicamente chinos. Aunque, quizás, no sea sólo un fenómeno propio a esta cultura, sino a todas las culturas capaces de abrirse al mundo y de pluralidad de pensamientos. De lo que estamos diciendo podríamos subrayar el carácter peculiar del eclecticismo, así como su valor en la construcción de un mundo más libre.

Un antecedente, igualmente interesante, es el fenómeno que protagonizó el budismo en China. Este pensamiento extraño, en un principio, en China iba a convertirse en uno de sus mayores componentes culturales. China asumió, como suyo, una idea externa, la interpretó y la transformó. Con su capacidad sintetizadora se convertiría en parte destacable del neoconfucianismo.

Tras la caída de la dinastía Han, China, vivirá una y otra vez, periodos de deconstrucción y de construcción, aunque dentro de unos códigos compartidos por todos. Los periodos de división y unificación serán los rasgos peculiares de la historia de aquel país.

## EL MUNDO MODERNO

Desde que en el siglo XIX los reformistas como Kang Youwei (1858-1927) y Liang Qichao (1873-1929) quisieron reformar el país desde dentro, China inició un camino singular y propio. No obstante, no era una época de construcción como lo pretendían ambos representantes del reformismo chino.

Estos reformadores, sin duda alguna, pretendían hacer como los japoneses de la era Meiji (1867-1912) y construir, desde arriba abajo, un nuevo estado capaz de adaptarse a las nuevas circunstancias históricas. El mundo se iba a abrir y globalizar, por lo que una nueva forma social de organizarse debía producirse. No cabe duda que una estructura democrática era la más adecuada.

La era Meiji (1867-1912) fue, pues, una revolución pacífica muy profunda que afectó a todo el mundo japonés. Lo interesante de este periodo es que se fundamentó en la reforma y no en la liquidación de un pasado. La deconstrucción fue pacífica y acorde con la construcción o la adaptación del país a un entorno nuevo.

Si nos atenemos a lo que he podido argumentar hasta el momento, es de subrayar el hecho de que fenómenos que representan, en principio, violencia puedan ser utilizados, igualmente, desde el punto de vista pacífico, como lo es la palabra revolución, pero que podemos extender a guerra incluso. Las democracias funcionan de forma parecida; las batallas, las guerras, las peleas deben resolverse pacíficamente en el parlamento, lugar de encuentro entre las diferentes opciones; y sólo el pueblo es soberano con la elección de aquellos que deben asumir el poder legítimamente.

El final del mundo dinástico iba a desaparecer, y los reformadores fracasaron, por lo que el país se dividió, de nuevo, en territorios gobernados por los denominados “Señores de la Guerra”. Desde la vía pacífica el país entró en un proceso complejo de guerras internas y externas. No sólo los chinos se enfrentaban entre sí, sino que también debían enfrentarse a la colonización exterior que venía de Europa; luego dos nuevas potencias, Estados Unidos y Japón, surgirían en este panorama desolador, trágico y caótico.

Desde mi punto de vista, Japón vio una oportunidad para hacerse con el poder en China. La historia peculiar del gigante Imperio del Centro hace que éste, en ocasiones, había sido gobernado por supuestas dinastías “no chinas”, como lo fueron la dinastía mongola o dinastía Yuan (1271-1368); así como lo fue la última dinastía china “manchú” que gobernó el país desde 1644 hasta 1911. Ese Japón renovado, cuya cultura comparte con China, intentó utilizar esta última dinastía que desaparecía de China y creó, utilizando el nacionalismo, un reino propio “manchú”.

Pero los procesos históricos son curiosos y testarudos; y ahora que Japón podía alzarse como nueva dinastía china, el entorno se estaba transformando, y ya no estábamos en un mundo dividido, sino

internacionalizado. No cabe duda que la globalización aparece en esa época. Son los internacionalistas los primeros que abrieron las puertas del mundo y de las naciones, frente a nacionalismos agresivos.

La globalización no es en absoluto un producto de la derecha, sino más bien de la izquierda, de la internacional. La aparición en 1917 de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) es uno de estos productos históricos que iban a cambiar el mundo.

Aquel mundo iba a entrar en una dinámica y una espiral de violencia descomunales. La deconstrucción del pasado colonialista y nacionalista empezaba, sería guerra o revolución. Estos dos fenómenos se unieron en un caos dramático.

Si los reformadores habían fracasado en China, una nueva esperanza llegaba de la mano de un nuevo contendiente nacionalista propio a china: el Guomintang (KMT) fundado por Sun Yatsen (1866-1925).

China entraba, de hecho, en el mundo. Se apropió de pensamientos externos a su cultura y los asumió como suyos. Se deseaba una democracia de tipo occidental que funcionara en el país, pero todo fue en vano. Los acontecimientos internacionales iban a definir el porvenir de las naciones, y China estaba en medio de ese inmenso lío.

China no tenía salida, estaba en una espiral de degradación continuada. El Partido comunista se creó en 1921 y fue tomando fuerza, sobre todo tras la muerte de Sun Yatsen en 1925.

Todos los acontecimientos de la época eliminaba del tablero al Partido comunista. Sin embargo, ocurrió todo lo contrario con el acceso del poder al mismo del Presidente Mao Zedong (1893-1976).

Mao, al igual que el último emperador de la dinastía Qin (221-206), supo utilizar la violencia en beneficio propio. Y el Partido pasó de ser ninguneado al poder supremo de ese Imperio eterno. Con él la deconstrucción de China se iba a manifestar en toda su crudeza.

Ya en mayo de 1919, los jóvenes intelectuales chinos se manifestaron en la célebre Plaza de Tian'anmen en contra de los tratados desiguales y la debilidad china. Una conciencia nacional se hacía cuerpo, asumiendo, como ya lo hemos dicho, conceptos externos a su cultura. El debate fue inmenso y diverso, representado por dos importantes intelectuales de la época; por un lado Luxun (1881-1936) reivindicado por el Partido Comunista y Hu Shi (1891-1962) más próximo a las tesis del Guomintang de la época.

Con la toma del poder absoluto del Partido Comunista Chino en 1949, el país iba a dar un giro descomunal. Un nuevo periodo se abría. China, por fin y de nuevo, estaba unida. Los señores de la guerra habían desaparecido y Japón había sido sacrificado con bombas atómicas.

El mundo se dividía en dos, y las luchas continuaban de otro modo, dentro de un mundo en "paz". Dos nuevas potencias se habían repartido el

mundo: La URSS y Estados Unidos. De forma simplista, podríamos decir que la izquierda apoyaba a la URSS, y la derecha a estados Unidos.

Sin embargo, en la izquierda dos conceptos internacionalistas se iban a enfrentar. Por un lado el de Stalin (1878-1953), y por otro el de Mao que, era, curiosamente, muy estalinista. Tras la muerte del maestro de Mao, las dos partes iban a dividirse, y China empezó su camino en solitario.

La Internacional, de hecho, desapareció, y esta división iba a tener un efecto letal, con la caída del muro de Berlín en 1989. Los movimientos del 68, como los de París son el retrato de este fenómeno.

La deconstrucción de China se manifestó a través de los grandes movimientos producidos desde el poder. El Partido Comunista era el único y legítimo. No existía, pues, oposición, sino reaccionarios y bandidos...

Las contradicciones se manifestaban en el seno mismo del Partido, y las luchas iban a emerger del mismo. Mao fue eliminando a sus adversarios, ante todo, a través de esos movimientos de masas de abajo arriba. Los movimientos más destructores fueron el Gran salto Adelante (finales de los 50 y principio de los 60) y la Gran Revolución Cultural (1966-1976), sin contar otros anteriores como el de que “se abran cien flores y compitan 100 escuelas”.

Ni se abrieron cien flores, ni compitieron cien escuelas.

El Gran Salto Adelante acabó en fracaso, y el salto tan esperado no se produjo en absoluto. La hambruna hizo su aparición, y numerosos chinos murieron. Una idea se había propagado, era la de la revolución en la revolución; es decir que la violencia debía producirse, incluso, en el transcurso de la revolución que estaba en marcha. El confucianismo ya no era una referencia cultural, era, más bien, un concepto a eliminar.

La Revolución cultural prosiguió lo iniciado durante el Gran Salto Adelante, pero desde la intelectualidad. Muchos debieron ir al campo, y ese fenómeno trajo consigo muchos suicidios y desgracias. Se condenó la cultura burguesa occidental y la cultural antigua propia. La deconstrucción era total, se destruyeron monumentos antiguos, bibliotecas, libros, todo lo considerado viejo, para recibir al mundo nuevo. Pero éste no existía y el caos fue brutal.

La muerte de Mao en 1976 acabó con este desaguisado trágico, y Deng Xiaoping (1904-1997), a partir de 1978, iba a tomar las riendas del Partido y del país. Un nuevo periodo iba a nacer, y fue el de la construcción de un nuevo estado.

La construcción se manifestó con las teorías de “Gato blanco, Gato negro” lo que importa es que cace ratones; “un país, dos sistemas” y las “cuatro modernizaciones”. Le devolvió la dignidad a su pueblo, y China fue recibida, como uno más, y paulatinamente, apareció en el club internacional. Charles De Gaulle 1890-1970) y, posteriormente, Richard Nixon (1913-1994), y aquella política del “ping pong”, fueron protagonistas de estos acercamientos.

Cierto es que China ya había sido aceptado en la ONU, y su lengua se convertía en una de las seis lenguas de trabajo de este organismo. Habían logrado formalizar una escritura fonética ingeniosa “pinyin”. El mundo sinológico lo iba a usar, poco a poco, haciéndolo suyo.

Por fin, en esa construcción, el confucianismo hacía de nuevo su aparición. Se recuperaba su gran tradición cultural del pasado, sin menos cabo de participar en las relaciones internacionales y compartir culturas con las demás naciones.

El sueño de aquellos jóvenes, entre ellos Mao (1893-1976), se estaba realizando, China se situaba entre los grandes, siendo, en la actualidad, al parecer, ya la segunda potencia económica mundial. El proceso pacífico del país había tenido más rendimiento para el país que los convulsos fenómenos de masas.

Al igual que ocurre con los demás países del mundo, China está en crisis, y veremos si la gran marcha que emprendió en 1978 con su líder Deng Xiaoping (1904-1997) al frente, concluye exitosamente. China ha cambiado totalmente; ya no es ese país de la pobreza y del exotismo, ya no es el de las grandes convulsiones. El país va recuperando el orgullo de su pasado, y con él puede enfrentar el presente.

Claro está, ningún país está a cubierto de las desgracias y las tragedias. China ha vivido muchas en su larga historia, y siempre ha salido adelante; ahora tiene una nueva oportunidad y la está cogiendo. Numerosos problemas le aqueja en la construcción de un país moderno y avanzado. La incógnita está en el Partido Comunista Chino, protagonista de estos cambios, y sus contradicciones internas.

1989 fue una advertencia; sin embargo China continuó su camino adelante. En aquel año, 70 años después de la que se produjo en Tian’anmen, y 40 años tras la proclamación de la República Popular China, los jóvenes volvieron al primer plano. Para unos, la persecución y la finalización trágica de las protestas produjeron un retroceso de las libertades. Para otros, este fenómeno era un aviso, puesto que ya no hay parón para la transformación y las reformas necesarias de China. Dentro de poco, 20 años habrán transcurrido desde aquellos acontecimientos.

En un artículo en el país, del 26 de noviembre de 2008, Enrique Fanjul habla de “democracia gradual” en China. No sólo es un título sugerente, sino que, desde mi punto de vista, responde a una realidad. Si China ha sido capaz de pasar de un país atrasado en uno avanzado económicamente, por qué no puede hacerlo en los demás campos, como lo es la libertad de expresión, la democracia, los derechos individuales y humanos...

Pienso que, así como ocurrió con aquellos jóvenes de 1919, los de 1989 serán los vencedores, porque se adelantaron a los tiempos, y sus exigencias de

libertad, tarde o temprano se verán compensadas. Pero todo ello depende de los propios chinos, y sólo ellos decidirán de su futuro.

China, en unos años, ha abierto Institutos Confucio por el mundo, con ese afán de estar presente, y recuperar el tiempo perdido. Entre los intelectuales chinos, y los sinólogos del mundo, se está debatiendo en torno a la figura de Confucio y la posibilidad del resurgir de un nuevo confucianismo.

¿Será posible? ¿Cuáles serán esas reflexiones?

No cabe duda que desde las primeras reflexiones de los reformadores chinos como Kang Youwei (1858-1927) y Liang Qichao (1873-1929), y filósofos como Feng Youlan (1895-1990) se ha recorrido un largo camino que conduce a nuevas preguntas y sugerencias.

Como siempre, ese nuevo confucianismo será una mezcla ecléctica, dentro de las tradiciones chinas y las aportaciones de otras culturas, sobre todo las de nuestro tiempo. Las que se van creando en el presente, día a día.

¿China será capaz de realizar su gran transformación que está ocurriendo de arriba a abajo? ¿desde el poder mismo? ¿desde el partido único?

Por supuesto, ese cambio no será la que podamos sugerir, sino el que los chinos decidan.

## INTERIOR EXTERIOR

Para entender lo que está pasando en ese populoso país es, pienso, necesario conocer el concepto en torno al binomio interno/externo, que se manifiesta en la tradición antigua china, así como en las interpretaciones marxistas de Mao Zedong (1893-1976). En esta relación, lo fundamental y decisivo es lo interno frente a lo externo, puesto que éste, en suma, se manifiesta en aquél.

De este modo, China siempre ha sido consciente de que el futuro dependía, ante todo, de ellos. Lo que significa que cualquier país puede ser ayudado, pero el principal esfuerzo recae en uno mismo. China ha demostrado su capacidad histórica para superar contradicciones; sus jóvenes, en todos los campos acuden a todos los eventos culturales, científicos e intelectuales. En definitiva, han salido de un mundo cerrado y están presentes en el nuestro, abierto. El cambio se ha consumado en unos 60 años, pero los nubarrones que nos asechan a todos producirán más transformaciones de las que no podemos todavía hacernos una idea.

## EL PAPEL DE LAS CULTURAS

Para terminar este breve recorrido de una China dinámica, quizás nos quede por reflexionar sobre las culturas y su papel. Lo interesante de la historia China es que siempre había asumido su pasado; y con su capacidad sintética, había mantenido un rumbo cultural en torno al concepto de “dao”.

No cabe duda que esa cultura del “dao” ha permanecido y se ha extendido más allá de sus fronteras. La idea de que una cosa no puede vivir sin su contrario ha sido básico, y quizás la base para construir una democracia propia, y la aceptación de ideas encontradas que se manifiestan a través de la libertad de expresión.

Las culturas no son depósitos inamovibles, sino memorias que almacenan los actos, las decisiones y las propuestas hechas por sus protagonistas. Las culturas no son sistemas cerrados, y no tienen que ser antagónicos entre sí, sino en razón de intereses singulares de los distintos poderes.

Diría, ampliando mi pensamiento, que sólo hay una cultura universal que está formada por un mosaico de culturas. Todos podemos acceder a ella y elegir aquello que más nos conviene.

Además, complementaría, diciendo, igualmente, que sólo existe un pensamiento universal formado por un mosaico de pensamientos distintos. Todos se complementan, y sólo aquellos que quieran usarlos como armas las hacen antagónicas. Sólo hay pensamiento único cuando se prohíbe, en nombre de esa misma cultura y el nacionalismo, el libre pensamiento, y el respeto a los demás.

Las diversas culturas nacieron y se desarrollaron en ciertas condiciones y ciertos lugares para responder a las necesidades de las poblaciones, y para ellas existen, pero no pertenecen en exclusiva a esas sociedades, sino a los que quieran servirse de ellas por sus afinidades.

El mundo es complejo, y todas las culturas son válidas y nos enseñan siempre algo. Lo que una cultura no ha planteado, otra la ha desarrollado, por lo que todas son útiles y necesarias. No son patrimonio de nadie, sino del ser humano en su conjunto, de todos nosotros.

Todas las culturas deben proteger su patrimonio, pero no usarlas en contra de los demás. Ese egocentrismo de que tanto se habla y se repite, no tiene, luego, una respuesta aceptable y adecuada en la enseñanza y en el conjunto de las actividades sociales.



CAPÍTULO 49. REFERENCIAS DOCUMENTALES DE CONTENIDO  
FILOSÓFICO DEL *MÍNG DÀOZÀNG*  
DESDE LA DINASTÍA ZHOU HASTA LAS CINCO DINASTÍAS

*Gabriel Terol Rojo*  
Universidad Valencia

RESUMEN

La actualidad del interés por el daoísmo en ámbitos académicos de Sinología ha posibilitado la reunión de especialistas que han aunado esfuerzos por generar obras enciclopédicas de la historia, la evolución y la esencia del daoísmo. Estos estudios han permitido entender, con perspectiva y globalidad, la doctrina daoísta más allá de restricciones de consideración. Su religiosidad, su carácter filosófico o su esencia mística resultan más útiles como elementos constituyentes que como elementos distintivos. Tomando como referencia estas obras generales de investigación pretendemos justificar la importancia del Daoísmo como doctrina documentada. Seleccionamos las referencias documentales daoístas de contenido filosófico desde el período comprendido entre el siglo XI a.n.e. y el siglo X.

1. EL ESTUDIO DE LA COLECCIÓN DE TEXTOS DAOÍSTAS

Tradicionalmente, con el término *Dàozaàng* (道藏) se ha venido a atribuir a la colección de textos referidos al Daoísmo. Localizados, originariamente, en cada uno de los monasterios de esta orden su posterior conversión en obras imperiales las desubicó, en su mayor parte, en las bibliotecas imperiales de China.

A partir del reconocimiento documental del *corpus* daoísta podemos justificar la relevancia de esta doctrina filosófico-religiosa nativa china. Con la correspondiente clasificación de ese macro complejo documental, ahondar en su linealidad, evolución y coherencia argumentativa resulta altamente recomendable. El propósito, no obstante, de este artículo se asienta en el compromiso de testificar con las principales obras filosóficas de entre esa documentación, la relevancia y la evolución de una preocupación por los problemas principales de los textos recurrentes del Daoísmo.

Poniendo nombre y datación, así como una mención a su autor o editor, pretendemos mostrar la evolución filosófica del Daoísmo desde el supuesto de clasificación nominal de sus principales representantes bibliográficos. En este marco, sugerimos una simplificación en torno a los períodos

históricos en torno a tres divisiones que concluyen con la época de la creación del gran canon de referencia, a saber:

1. De la dinastía Zhou oriental a las 6 Dinastías: (XI a.n.e.-581).
2. De las dinastías Sui y Tang a las 5 Dinastías: (581-960).
3. De las dinastías Song y Yuan a la Ming: (960-1644).

El presente artículo limita sus referencias documentales a los dos primeros períodos, y se mantiene fiel a la estructura de la obra original —tomada como guía reconocida del canon daoísta— llamada «Reposición de las escrituras daoístas del Gran Ming» (*Dàmíng dàoziàng jīng*. 大明道藏經 /大明道藏經) y conocida popularmente como *Míng Dàoziàng*.

La heterogeneidad de clasificación de esta obra trata por igual a obras compuestas por hojas sueltas y/o centenares de rollos constituyendo un contenido de más de 1.500 obras —del grueso catalogado de unas 5.000 obras—, y se sirve de una selección de ellas clasificadas por su acceso «general» o «restringido». Nosotros hemos conservado esa distinción y destacamos las obras de contenido filosófico descartando, esencialmente, las de contenido religioso, místico-mistérico, alquímico, litúrgico y ritualista.

## 2. EL CANON

### 2.1. DESDE LA DINASTÍA ZHOU ORIENTAL HASTA LAS 6 DINASTÍAS

#### 2.1.1. Circulación general

Este primer período contiene los clásicos de las figuras emblemáticas del Daoísmo filosófico y, por tanto, son los textos que fueron asignados a sus respectivas escuelas por tradición. Debemos destacar la conversión en «clásico» (*jīng* 經) de la obra conocida como *Lǎozǐ* o *Dàodéjīng* hacia el periodo Han (206 a.n.e.-220).

Posteriormente, esta obra se conoció como el «Texto de los cinco mil caracteres» (*wǔqiān wén* 五千文) convertido en texto fundamental para la rama daoísta de los «Maestros celestiales» que la transmitieron con los comentarios de *Xiǎng'ěr* (想爾).

La incorporación de obras filosóficas en el canon daoísta del período pre-imperial trajo muchas controversias. Así, el *Zhuāng zǐ* (莊子), que no ganaría el calificativo de «jīng» hasta el siglo VIII, tuvo una gran repercusión en el Daoísmo Han, lo que le justificó su inclusión, sucediéndole algo parecido a obras como el *Lì zǐ* (列子), el *Wén zǐ* (文字) o el *Huái nán zǐ* (淮南子). Peculiarmente, el canon Ming incluye también en este grupo a las obras *Mò zǐ* (墨子), *Hánfēi zǐ* (韓非子) y el *Gōngsūnlóng zǐ* (公孫龍子).

A continuación ofrecemos el listado con el nombre de la obra en *pinyin*, el nombre completo en chino simplificado y tradicional, su autor o editor y la datación aproximada más aceptada.

<b>Dàodézhēn jīng</b>	道德真经 道德真經	Tradicionalmente a Lao zi	Tradicionalmente VI a.n.e. (475-221 a.n.e.)
<b>Dàodé jīng gǔběnpiān</b>	道德经古本篇 道德經古本篇	Editado por Fú Yì (縛奕)	555-639
<b>Nánhuázhēn jīng</b>	南华真经 南華真經	Atribuido a Zhuāng Zhōu (莊周)	IV a.n.e.
<b>Tōngxuánzhēn jīng</b>	通玄真经 通玄真經	Comentado por Xú líng Fǔ (徐靈府)	----
<b>Chōngxū zhìdé zhēnjīng</b>	冲虚至德真经 冲虚至德真經	Atribuido a Liè Yùkòu (列禦寇)	Aprox. IV. a.n.e.
<b>Yǐ nwén zi</b>	尹文子 尹文子	Atribuido a Yǐnwén (尹文)	V a.n.e.
<b>Mò zi</b>	墨子 墨子	Atribuido a Mò di (墨翟)	V a.n.e.
<b>Hánfēi zi</b>	韩非子 韓非子	Atribuido a Hánfēi (韓非)	233 a.n.e.
<b>Huángshí gōngsùshū</b>	黄石公素书 黃石公素書	Comentado por Zhāng Shàngyīng (張尚英)	1043-1121
<b>Huáinán hónglièjiě</b>	淮南鸿烈解 淮南鴻烈解	Comentado por Xǔ Shèn (許慎)	124
<b>Guǐgǔ zi</b>	鬼谷子	Atribuido a Guǐgǔ zi	IV a.n.e.

	鬼谷子	(鬼谷子)	
<b>Gōngsūn lóng zi</b>	公孙龙子 公孫龍子	Atribuido a Gōngsūn Lóng (公孙龙)	498 a.n.e.
<b>Yù zi</b>	鬻子 鬻子	Atribuido a Yù Xióng (鬻熊)	XI a.n.e.
<b>Sūn zi zhùjiě</b>	孙子注解 孫子註解	---	XII-XI a.n.e.
<b>Bào pǔ zi nèipiān</b>	抱朴子内篇 抱朴子內篇	Atribuido a Gé Hóng (葛洪)	283-343
<b>Bào pǔ zi wàipiān</b>	抱朴子外篇 抱朴子外篇	Atribuido a Gé Hóng (葛洪)	283-343

### 2.1.2. Circulación restringida

Por lo que se refiere a los textos de circulación interna o más restringida en este período se encuentran divididos en temáticas correspondientes a sectas o ramas de un Daoísmo en expansión y/o a textos y referencias a figuras relevantes en un contexto social de alzamientos y revueltas.

A continuación venimos a resumir estas partes y a referenciar, de entre todas las obras que le competen, las más relevantes. La primera de ella correspondería al legado tradicional de la rama del Daoísmo denominada «Los Maestros Celestiales» (*Tiānshī dào* 天师道/天師道) y a pesar de que la mayoría se han perdido, un importante número de obras se llevaron a cabo durante el período de las 6 Dinastías (220-589) de las cuales conservamos las versiones de la dinastía Tang (618-907). Es por ello que la mayoría de estas obras representan el *corpus* dogmático de esta secta y contiene la información original de la organización, su liturgia y sus doctrinas. De todas ellas seleccionamos una referencia nominal, siguiendo el esquema anterior, de las más relevantes y remarkamos la aparición del prefijo *Zhèngyī fǎwén* (*jīng*), (正一法文(經)) haciendo referencia a su pertenencia al canon *Zhèngyī* llevado a cabo, como es sabido, por *Mèng Ānpái* (孟安排).

<b>Zhèngyī fǎwén</b>	正一法文天师教戒科经	---	220-265
----------------------	------------	-----	---------

**tiānshī jiàojiè  
kējīng**

正一法文天師教戒科經

**Tàishàng miàoshǐ jīng**

太上妙始經  
太上妙始經

--- Siglo V

La segunda de ellas viene a restringirse en el periodo entre el 317 y el 420, durante el reinado de la dinastía Jin oriental quienes, desde una marcada fe religiosa, dan consistencia a que, durante el periodo comprendido entre el 364 y el 370, se documenten todas las revelaciones del místico y visionario *Yang Xi*. Fue durante este período en donde se, transmitieron, se difundieron y se canonizaron estas escrituras, las cuales han sido objeto de numerosos estudios y de donde proceden las llamadas escrituras o textos *Shàngqīng* cuyo cuerpo documental se caracteriza por componerse de textos auténticos y de apócrifos que, por tradición, se conservan en su conjunto. Al respecto debemos mentar el trabajo inmenso de la profesora Isabelle Robinet, autentica especialista en el conjunto de obras y su evolución a partir del «Catálogo de las escrituras Shangqing» (*Shàngqīngjīngmù* (上清經目)) presentado en el 410 al emperador de la dinastía Song.

De todas las posteriores recopilaciones la que remitimos a continuación es la que aparece en diversas ediciones del canon daoísta.

**Shàngqīng Dàdòng  
zhēnjīng**

上清大洞真經  
上清大洞真經

--- 960-1279

La tercera de ellas, viene a referirse a la importante aportación que significó para la cultura china la llegada del budismo. Nos encontramos en el momento histórico en donde la preeminencia y la expansión del Daoísmo por territorio chino es enorme. Las diferentes escuelas, sectas y maestros aportan novedades al propio cuerpo dogmático, de manera que, cuando las revelaciones Shangqing han conseguido sintetizar las tradiciones de los cultos más misteriosos de las versiones del sur con las «formas» de la secta de los «Maestros Celestiales» aparecerán las escrituras *Líng bǎo* (灵宝/靈寶) las cuales aportaran una síntesis de la nueva religión aparecida, el budismo, apelando a unos cambios a nivel litúrgico en donde la ritualidad aumentará. De hecho todavía hoy en día se pueden percibir diferencias rituales entre las manifestaciones del sur y del norte en relación a esta nueva concepción de una liturgia fundada en la necesidad escénica de un *médium* o un *shaman* que guía la ceremonia. Nótese el valor del término, proveniente del sur, de *Língbǎo* originalmente escrito como 靈保 en donde el “bǎo” original 保 (fiador, defensor), es sustituido por 寶 (precioso, tesoro) deshumanizando la necesidad de una figura referencial que «asegure la eficacia, la agilidad, la espiritualidad».

Al igual que los textos Shangqing, estos nuevos textos también aportaran partes de la liturgia de los Maestros Celestiales por considerarse superiores y, con todo, se constituyen en la referencia de las prácticas litúrgicas del Daoísmo posterior, datándose en el marco de la dinastía Jin (397-402). Destacamos, a continuación, una de las obra de referencia sobre las escrituras Lingbao.

<b>Língbǎo wúliàng</b>	灵宝无量度人上品妙经	---	400
<b>duó rén shàngpǐ n</b>	靈寶無量度人上品妙經		
<b>miào jīng</b>			

Finalmente, las siguientes divisiones corresponden a diversas clasificaciones textuales vinculadas a la constitución de un canon diferente, como es el caso del canon de Lu Xiuqing que pasó a conocerse como la división [textual] «de la penetrante divinidad» *Dòng shén* (洞神/洞神) y al hecho de que quedasen diversas obras que no se incluyeron en ningún canon referencial, quedando sueltas y colocándose, al azar, en unas u otras, como el texto original del *Tàipíng jīng* (太平经/太平經).

### 3. DESDE LAS DINASTÍAS SUI, TANG Y LAS 5 DINASTÍAS

#### 3.1. CIRCULACIÓN GENERAL

La dinastía Tang (618-907) testimonia una aplastante producción de comentarios a propósito de las obras clásicas del Daoísmo con la obra de Laozi encabezando dicha producción. El significado de este numeroso ejercicio comentarista es diverso. Principalmente debemos mentar el fanatismo del emperador *Xuánzōng* (玄宗) en el Daoísmo y el mundo circundante que le rodea. Una vez éste se redujo destacamos el resurgimiento de diversos autores comentaristas que cerrando filas en torno al denominado «Doble Misterio» *Chóngxuán* (重玄) generaran una especialización precisa en torno a los temas daoístas en la primera mitad del periodo Tang, presentando las ideas y teorías en forma de tratados dialogados o en trabajos particulares, como es el caso de los trabajos de *Lǐ Róng* (李榮). Las influencias de las doctrinas de Chongxuan son evidentes, también, en los comentarios y trabajos de *Zhào Zhìjiān* (趙志堅).

El período comprendido entre el final de la dinastía Tang y las consiguientes «Cinco Dinastías», *Wūdài* (五代), a saber; *Hòuliáng* (后梁), *Hòutáng* (后唐), *Hòujìn* (后晋), *Hòuhàn* (后汉) y *Hòuzhōu* (后周), trataron de sintetizar el Daoísmo y el Confucianismo desde sus valores encontrando su máxima expresión sistemática en los trabajos de *Luó Yǐn* (羅隱) y de *Wáng Zhēn* (王真).

<b>Dàodé zhēnjīng zhù</b>	道德真经注 道德真經註	Atribuido a Lǐ Róng (李榮)	Siglo VII
<b>Táng Xuánzōng Yùzhù Dàodé zhēnjīng</b>	唐玄宗御注道德真经 唐玄宗御註道德真經	Atribuido al Emperador Xuanzong	Entre el 732 y el 735
<b>Táng Xuánzōng Yùzhì dàodé Zhēnjīng shū</b>	唐玄宗御制道德真经疏 唐玄宗御製道德真經疏	Atribuido al Emperador Xuanzong	Entre el 712 y el 756
<b>Táng Xuánzōng Yùzhì Dàodé Zhēnjīng shū (II)</b>	唐玄宗御制道德真经疏 唐玄宗御製道德真經疏	Atribuido al Emperador Xuanzong	Entre el 712 y el 756
<b>Dàodé Zhēnjīng Chuán</b>	道德真经传 道德真經傳	Atribuido a Lù Xīshēng (陸希聲)	Entre el 889 y el 904
<b>Dàodé Zhēnjīng Xīnzhù</b>	道德真经新注 道德真經新註	Atribuido a Lǐ Yuē (李約)	810
<b>Dàodé Zhēnjīng Zhǐguī</b>	道德真经指归 道德真經指歸	Atribuido a Yán Zūn (嚴遵) comentado por Gǔshén zǐ (谷神子)	Entre el 59 y el 24 a.n.e.
<b>Dàodé Zhēnjīng Xuándé Zuǎnshū</b>	道德真经玄德纂疏 道德真經玄德纂疏	Compilado por Qiáng Sīqí (強思齊)	Siglo IX.
<b>Dàodé Jīng Lùnbīng Yàoyì shù</b>	道德经论兵要义述 道德經論兵要義述	Atribuido a Wáng Zhēn (王真)	Presentado en 809.
<b>Dàodé Piānzhāng</b>	道德篇章玄颂 道德篇章玄頌	Atribuido a Sòng Luán	Durante la dinastía Táng

<b>Xuánsòng</b>		(宋鸞)	(618-907)
<b>Dàodé Zhēnjīng Shūyì</b>	道德真经疏义 道德真經疏義	Atribuido a Zhào Zhìjiān (趙志堅)	Durante la dinastía Táng (618-907)
<b>Dàodé Zhēnjīng Guǎngshèng yì</b>	道德真经广圣义 道德真經廣聖義	Atribuido a Dù Guāngtíng (杜光庭)	901.
<b>Nánhuá zhēnjīng Zhùshū</b>	南华真经注疏 南華真經註疏	Atribuido a Guō xiàng (成玄英) y a Cheng Xuányīng (成玄英)	Se publicaron revisados en 1028.
<b>Tōngxuán Zhēnjīng</b>	通玄真经 通玄真經	Comentarios de Xú Língfǔ (徐靈府) y de Mòxī zǐ (默希子)	Se completaron entre el 809 y el 815.
<b>Tōngxuán Zhēnjīng</b>	通玄真经 通玄真經	Atribuido a Zhū Biàn (朱弁) y a Zhèngyì (正議)	Entre el 960 y el 1279.

Dentro de la característica del periodo Táng de síntesis, debemos destacar dos importantes tendencias.

La primera de ellas, mencionada anteriormente, «el Doble Misterio» que florecerá durante el siglo VII extendiéndose hasta el siglo X. Diversas figuras destacadas surgirán de esta rama daoísta de entre las que destacamos a *Chéng Xuányīng* (成玄英) y a *Lǐ Róng* (李榮) quienes no dudaran en expresar sus puntos de vista y darlos a conocer a través de sus comentarios a las obras *Dàodé-jīng* y *Zhuangzi*, extendidos en forma de diálogos. Destacaremos aquí que el camino expuesto por esta tendencia sintetizará las enseñanzas del potencial místico daoísta con los puntos de vista y la metodología de la filosofía *Mādhyamika*.

La segunda, la cual se ganó una importancia y popularidad destacada tras la rebelión de *Ān Lùshān*<sup>1</sup> (安錄山), fue menos condescendiente con el Daoísmo y el misticismo budista y, rápidamente, se legitimó con una creciente actitud crítica hacia los asuntos socio-políticos, mientras seguía abierta la riva-

<sup>1</sup> (755-757).



lidad social de los dos sistemas nativos, el Confucianismo y el Daoísmo. Una muestra de esta tendencia se puede encontrar en las obra de *Wáng Shìyuán* (王士源) y *Lúo Yīn* (羅隱). De esta época destacamos las siguientes obras.

<b>Tàishàng dòngxuán língbǎo fǎshēn zhìlùn</b>	太上洞玄灵宝法身制论 太上洞玄靈寶法身製論	----	Entre el 618 y el 907.
<b>Xuánzhū gē</b>	玄珠歌 玄珠歌	Atribuido a Tōngxuán xiānshēng (通玄先生)	Siglo X.
<b>Xuánzhū xīnjìng zhù</b>	玄珠心镜注 玄珠心鏡註	Atribuido a Héngyuè zhēn zǐ (衡嶽真子)	Durante las 5 dinastías, entre el 907 y el 960.
<b>Xuánzhū xīnjìng zhù</b>	玄珠心镜注 玄珠心鏡註	Comentado por Wáng Sǔnzhī (王損之) y editado por Zhǎngsūn zǐ (長孫紫).	618-907 ?
<b>Dònglíng zhēnjīng</b>	洞灵真经 洞靈真經	Atribuido a Gēngsāng Chǔ (庚桑楚)	----
<b>Tiānyǐn zǐ</b>	天隐子 天隱子	Atribuido a Sīmǎ Chéngzhēn (司馬承貞)	647-735
<b>Sùlǚ zǐ</b>	素履 素履子	Atribuido a Zhānghú (素張弧)	618-907
<b>Xuánzhēn zǐ wàipiān</b>	玄真子外篇 玄真子外篇	Atribuido a Zhāng Zhìhé (張志和)	757-762.
<b>Líu zǐ</b>	刘子 劉子	Atribuido a Yuán XiàoZhèng (袁孝政)	----

<b>Dàotǐ lùn</b>	道体论 道體論	Transmitido por Tōngxuán xiānshēng (通玄先生)	Siglo X.
<b>Zuòwàng lùn</b>	坐忘论 坐忘論	Atribuido a Sīmǎ Chéngzhēn (司馬承貞)	647-735.
<b>Xīnmù lùn</b>	心目论 心目論	Supuestamente del poeta Wú Yún (吳筠)	778.
<b>Sānlùn yuánzhǐ</b>	三论元旨 三論元旨	----	Entre el 618 -907 y el 907-960.
<b>Huà shū</b>	化书 化書	Atribuido a Tán Qiào (覃峭)	880-950
<b>Hǎikè lùn</b>	海客论 海客論	---	Siglo X
<b>Xuánzhū lù</b>	玄珠录 玄珠錄	Atribuido a Wáng Hui (王晦)	626-697.
<b>Zōngxuán xiānshēng xuángāng lùn</b>	宗玄先生玄纲论 宗玄先生玄綱論	Atribuido a Wú Yún (吳筠)	778.
<b>Wú zūnshī chuán</b>	吴尊师传 吳尊師傳	Atribuido a Quándé yǔ (權德與)	802-810.

<b>Tàipíng liǎngtóng shū</b>	太平两同书 太平兩同書	Atribuido a Luó yǐn (羅隱)	833-910
<b>Tàishàng lǎojūn qīngjìng xīn jīng</b>	太上老君清静心经 太上老君清靜心經	---	---
<b>Dònglíng zhēnjīng</b>	洞灵真经 洞靈真經	Comentada por Hé Càn (何璨)	---
<b>Wúnéng zi</b>	无能子 無能子	---	887
<b>Gǔshénfù</b>	谷神赋 谷神賦	Atribuida a Zhào Dé (趙德)	Aproximadamente por el siglo IX
<b>Chísōng zi zhōngjiè jīng</b>	赤松子中诫经 赤松子中誠經	---	Siglo X

### 3.1.1. Comentarios al YINFU JING

Dejando a un lado la controversia acerca del contenido oscuro y de la originalidad de la obra *Yinfú jīng* (陰符經) es indiscutible su repercusión e influencia entre los pensadores confucianos y daoístas. Sin entrar en más detalle, mencionamos las obras de mayor repercusión en relación a la repercusión de esta obra de referencia, dando cuenta, con ello, de la importancia en su época.

<b>Huángdì yīnfú jīng</b>	黄帝阴符经 黃帝陰符經	---	Posiblemente del siglo VIII
-------------------------------	----------------	-----	--------------------------------

<b>Huángdì yīnfú jīng jízhù</b>	黄帝阴符经集注 黃帝陰符經集註	Atribuido a Lǐ Quán (李筌)	----
<b>Huángdì yīnfú jīng zhù</b>	黄帝阴符经注 黃帝陰符經註	Atribuido a Zhāng guǒ (張果)	Primera mitad del siglo VIII

### 3.1.2. Comentarios al ZHOUYI

La organización esencial de esta parte vendría consolidada desde, básicamente, tres obras; el *Zhōuyì cāntóng qì* (周易參同契), el *Gǔwén lóngbù jīng* (古文龍虎經) y el *Jīnbì jīng* (金碧經). Todos ellos, junto con el llamado *Wǔ xiānglèi* (五相類) son relativamente de la misma época, de modo que representan cierta complementariedad. Mientras el primero es un pequeño tratado que utiliza el verso y la prosa para explicar el proceso de la alquimia contenida en la cosmología del *Yijing*, el segundo también utiliza el verso para desarrollar enseñanzas sobre los procesos alquímicos. Por su parte, el tercero, que nos ha llegado en múltiples versiones, resultaría un complemento perfecto para estas temáticas. Todos ellos sirvieron como referencia para una fecunda literatura especializada de la que mentamos la más relevante.

<b>Zhōuyì cāntóng qì</b>	周易參同契 周易參同契	Atribuido a Yīn Chángshēng (陰長生)	Dinastía Táng (618-907)
<b>Zhōuyì cāntóng qì fēnzhāng tōngzhēn yì</b>	周易參同契分章通真義 周易參同契分章通真義	Atribuido a Péng Xiǎo (彭曉)	947
<b>Zhōuyì cāntóng qì dǐngqì gē míngjìng tú</b>	周易參同契鼎器歌明鏡圖 周易參同契鼎器歌明鏡圖	Atribuido a Péng Xiǎo (彭曉)	947

<b>Zhōuyì cāntóng qì zhù</b>	周易參同契注 周易參同契註	---	Periodo de las Cinco dinastías (907-960)
----------------------------------	------------------	-----	--

### 3.1.3. Comentarios al LINGBAO

Destacan, en este período, las siguientes obras a propósito de las escrituras Lingbao.

<b>Dòngxuán Língb wúliàng duó rén jīngjué yīnyì</b>	洞玄灵宝无量度人经诀音义 洞玄靈寶無量度人經訣音義	Atribuido a Zhāng Wàn fú (張萬福)	---
<b>Tàishàng dòngxuán língbǎo dàgāng chāo</b>	太上洞玄灵宝大纲钞 太上洞玄靈寶大綱鈔	Atribuido a Lúqiū Fāngyuǎn (閻丘方遠)	902
<b>Dòngxuán língbǎo dìngguān jīng zhù</b>	洞玄灵宝定观经注 洞玄靈寶定觀經註	---	Dinastía Táng (618-907)
<b>Tàishàng lǎojūn shuō cháng qīngjìng jīng zhù</b>	太上老君说常清静经注 太上老君說常清靜經註	Atribuido a Dù Guāngtíng (杜光庭)	850-933
<b>Zhūtiān língshū dù mìng miào jīng yìshū</b>	诸天灵书度命妙经义疏 諸天靈書度命妙經義疏	---	Dinastía Táng (618-907)

## 4. CONCLUSIONES

Finalmente, queremos destacar la relevancia de la doctrina filosófico-religiosa china del daoísmo por la numerosa presencia, a lo largo de los períodos que hemos señalado, de obras y estudios de éstas que han formado parte

de su canon histórico. El Daoísmo es una forma tradicional de pensamiento y religión, a partir de cuya base doctrinal podemos discernir una teoría filosófica abierta a cuestiones de epistemología, metafísica, mística y existencialismo. Los recientes estudios de catalogación nos permiten hacer un análisis de los intereses que las primeras obras y las primeras escuelas generaron y su evolución histórica. De antemano, podemos reconocer que su interés y utilidad permanecieron vivas por la constante vigencia de estudios y comentarios a estas primeras obras clásicas. Con la testificación de las principales obras de contenido filosófico que hemos destacado en este artículo hemos pretendido cumplir con dos objetivos: por un lado, destacar la utilidad del denominado *Ming Dào-zàng* como herramienta documental y, por otro, apoyar la hipótesis que considera a la doctrina daoísta poseedora de un alto contenido filosófico, el cual puede seguirse y analizarse a través de diversas fuentes documentales.

## BIBLIOGRAFÍA

- KOHN, L. (Ed), (2000): *Daoism Handbook*. Leiden, Brill.
- PREGADIO, F. (Ed), (2008): *The Encyclopedia of Taoism*. New York, Routledge. (Vol. I y II).
- REN JIYU. (任繼愈) (1995): *Resumen del canon daoísta*. (道藏提要) Beijing, Editado por la Academia de Ciencias sociales de China. (中国社会科学出版社).
- SCHIPPER, K Y VERELLEN, F. (Eds), (2004): *The Taoist Canon. A Historical Companion to the Daozang*. The University of Chicago Press. (Volúmenes I, II y III).

PARTE 10

**POLÍTICA**





CAPÍTULO 50. EL PROCESO POLÍTICO CHINO DESDE 1949:  
UNA PERSPECTIVA DE SU POLÍTICA EXTERIOR

*Félix Fernández Castaño\**  
*Luis Fernando López García\*\**  
Universidad de Granada

RESUMEN

En esta comunicación se revisa el conjunto de las reformas políticas chinas bajo el liderazgo de Deng Xiaoping, el Presidente Jiang Zemin y el Primer Ministro Zhu Rongji. Los autores inician su estudio con la apertura de la pregunta ¿La élite política china esta dispuesta a introducir reformas económicas, sociales y políticas, a pesar de la perdida de control político del Partido Comunista? Además, de analizar el papel de actor internacional chino, ante las políticas de reforma se favorece el desarrollo de la influencia de China, pero aun se advierte que todavía hay un “cleavage” entre el poder “simbólico” atribuido a la República Popular China y su poder real, que es mucho más limitado.

PALABRAS CLAVES: Reformas, liderazgo “paternalista”, colectivismo, política exterior

1. INTRODUCCIÓN

A partir de la proclamación de la República Popular China en 1949<sup>1</sup>, ha sido escenario de transformaciones revolucionarias de altísimo costo político, económico y humano. Sesenta años después, el país se encuentra inmerso en un profundo proceso de reformas, que apunta (una vez más) a cambiar radicalmente las relaciones sociales y económicas, apostando, con todo, a mantener el régimen político. China se perfila como un actor político internacional de primer orden, aunque subsisten serias diferencias de apreciación acerca de la posición China en política internacional. Por otra parte, mientras es prácticamente un lugar común sostener que China será una superpotencia económica del siglo XXI, una perspectiva alternativa, sostenida

\* Departamento de Sociología, Universidad de Granada, E-mail [felixfernandez@ugr.es](mailto:felixfernandez@ugr.es)

\*\* Departamento de Filosofía II, Universidad de Granada, E-mail [notelodigo62@hotmail.com](mailto:notelodigo62@hotmail.com)

<sup>1</sup> Después de fuertes luchas contra el Partido Nacionalista Chino o Kuomintang dirigido por Chiang Kai-shek, se produce la declaración de la República Popular China el 1 de octubre de 1949 en la Puerta de la Paz Celestial o Tiananmen. Este año se cumplirán 60 años de ese acontecimiento y los chinos del mundo, tienen motivos para celebrar. Se inició una nueva etapa para el pueblo chino. El “*Gran Salto Adelante*” y la “*Revolución Cultural*”.

especialmente en el contexto de las experiencias de desarrollo de Taiwan, Hong Kong (y también de Singapur), consiste en ver las reformas como un intento de recuperación del atraso económico producido por décadas de políticas socialistas y por experimentos particularmente irracionales y costosos, como el “*Gran Salto Adelante*” y la “*Revolución Cultural*”.

El objetivo de esta comunicación es realizar una revisión general de las reformas desde la era de Deng Xiaoping<sup>2</sup>, y analizar la política exterior del país asiático.

A la muerte de Mao y Zhou En Lai en 1976, el sistema estatal chino se veía desarticulado y era evidente un vacío de poder en el centro del sistema político. El sucesor inmediato de Mao, Hua Guofeng, no fue más que una figura de transición surgida en los altibajos de la Revolución Cultural, incapaz de proyectar una política de largo plazo.

Deng Xiaoping, dirigente de la generación de la Larga Marcha y Secretario General del Partido Comunista hasta 1966, había sido purgado del Partido Comunista al comienzo de la “*Revolución Cultural*”. Rehabilitado en 1973, fue nuevamente marginado en una intriga palaciega en 1976, obteniendo su segunda rehabilitación en 1977. Este hecho preparó su ascenso a la cúspide del poder y la puesta en marcha de políticas de reforma. Siguiendo el conocido patrón de cambios bruscos e impredecibles que caracteriza la política interna china, las nuevas orientaciones constituían una propuesta de cambio radical en el sistema, en cuanto se pretendía utilizar el esquema de dominación imperante para dismantelar progresivamente los pilares del sistema económico colectivista, máxima obra del régimen de Mao.

Deng (consciente del atraso de China tras la experiencia traumática de la Revolución Cultural) consideraba que la única vía para que China pudiera acceder a la condición de gran potencia era una política sistemática de modernización, con énfasis en el desarrollo económico, manteniendo no obstante la estructura de control político del Partido Comunista. Las reformas debían limitar el tamaño y el poder de la burocracia, posponiendo los criterios

---

<sup>2</sup> A partir de 1978 con el liderazgo de Deng Xiaoping, se inicia lo que se conoce como socialismo con características chinas, un proceso de reformas y apertura que procuraba producir riquezas para distribuir al pueblo. Han pasado más de 30 años y hoy podemos decir que se han superado las expectativas de Xiaoping, China se perfila como potencia económica, pero sobre todo, millones de chinos han salido de la pobreza. El 9 de marzo de 1973 se establecieron relaciones diplomáticas entre España y la República Popular China. El intercambio de documentos se firmó en París. En junio de 1978 se relanzan las relaciones con la visita oficial de SSMM los Reyes y la firma de varios acuerdos bilaterales. Sin embargo, las relaciones comerciales no se incrementarían hasta la visita, coincidiendo con el XX aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas, del Presidente del Gobierno español Felipe González en septiembre de 1985 y la de su homólogo chino a España Zhao Ziyang en julio de 1986. El gobierno del Presidente González ya entendió que “*ese país es un gigante muy visible en el mundo en que vivimos*” (González F. 1985 en prensa)

ideológicos a las exigencias de un desarrollo más acelerado. El lema de las “cuatro modernizaciones” (agrícola, industrial, científico-tecnológica y de la defensa nacional) resumía las nuevas aspiraciones del liderato chino.

En las siguientes secciones, se examinará el planteamiento de las reformas bajo el liderato de Deng Xiaoping, pasando posteriormente al período post-Deng, y particularmente a los esfuerzos reformistas del gobierno encabezado por el Primer Ministro Zhu Rongji. El análisis concluirá con una discusión, a partir de las nuevas condiciones del marco internacional, del impacto de las políticas recientes en las orientaciones generales de la política exterior china.

## 2. EL ESTADO CHINO Y SUS REFORMAS: LA CUESTIÓN DE UN LIDERAZGO “PATERNALISTA”

Ante la pregunta ¿La élite política china esta dispuesta a introducir reformas económicas, sociales y políticas, a pesar de la pérdida de control político del Partido Comunista?, el punto de partida se inicia en la consideración del propio sistema político chino que, a pesar de su origen revolucionario, conserva importantes rasgos premodernos, como un alto grado de dependencia de un líder personal (Goodman y Segal, 1995: 37). Según Lieberthal, la principal debilidad del sistema maoísta fue precisamente la excesiva concentración en la figura del líder (Lieberthal, 1995:121). Se trata de un rasgo común de los sistemas totalitarios, el sistema totalitario se define

“una forma de gobierno personalizado de un líder y una élite, que trata de dominar tanto la sociedad como la estructura regular legal que llamamos Estado” (Schapiro, 1981)

Esto lleva hacia una situación de retraso en el desarrollo político que es crecientemente incongruente con el dinamismo del desarrollo económico, especialmente de las regiones costeras del sur de China (Jenner, 1998: 3 y ss). Deng continuó con la tradición de poder personalizado. Su ascendente individual era incuestionado pero, a diferencia de Mao, Deng fue relativamente menos arbitrario y excéntrico, y aceptaba en mayor grado la utilidad de consultar a diversos dirigentes, así como de construir alianzas pragmáticas para obtener determinadas finalidades, entre las que se destaca su audaz programa de cambios socioeconómicos. La gran interrogante actual y hacia el futuro es en qué medida los dirigentes chinos tienen voluntad y capacidad de desarrollar instituciones apropiadas para atenuar o dejar de lado la mencionada característica, manteniendo al mismo tiempo la gobernabilidad del sistema.

Entre tanto, el mecanismo básico de control central en la China contemporánea es el ejercicio del poder a través de los fragmentos de un sistema autoritario regido por actores que se imponen en contiendas intrapartidistas y burocráticas libradas básicamente a puertas cerradas en Beijing.

En esta permanente competencia por el poder, el Partido Comunista normalmente es un marco general de referencia más que un actor efectivo capaz de actuar como un ente unificado, por cuanto las lealtades básicas, aparte de los compromisos retóricos, se establecen con facciones e individuos poderosos. Entre estos actores, los que se sitúan en la cumbre de la estructura del poder tienen la prerrogativa de invocar la representatividad del conjunto del aparato político establecido, el que a su vez reclama para sí la representación de la voluntad política de la nación.

### 3. LA REFORMA DE DENG XIAOPING: EL SURGIMIENTO DE LA SOCIEDAD CIVIL EN CHINA

Para Goodman y Segal (Goodman y Segal, 1995: 28), se trata esencialmente de la sustitución progresiva de la lógica del mando político del Partido Comunista por un intento de introducir una nueva racionalidad económica en el país. Esta reorientación básica está cambiando constantemente las relaciones de poder, no sólo dentro del Estado, sino también en las vinculaciones entre éste y la sociedad. Es posible que por esta vía, entre otras, se esté sentando las bases para el surgimiento efectivo de una sociedad civil en China. A través del país ya hay numerosos indicios de este fenómeno, especialmente en el campo del desarrollo de asociaciones voluntarias de los más diversos tipos.

Si bien las viejas estructuras de mando siguen siendo poderosas, ya no monopolizan todo. Ha dejado de existir una sola jerarquía sociopolítica y económica en el país. En la medida que ha crecido el sector privado y que las condiciones socioeconómicas cambian aceleradamente, cada vez más gente se ve impelida a dejar atrás su tradicional actitud de sujeción y pasividad. El factor de inseguridad empuja a la gente a procurar soluciones a sus problemas al margen del Estado (Jenner 1998:12). Aquellos que han logrado un modesto nivel de bienestar procuran encontrar los medios más eficaces para aumentarlo y defenderlo. Empresarios locales disponen, en diversos grados, de sus propias bases de influencia y aun de poder, lo que los aleja en alguna medida de la antigua dependencia total del Partido.

Es importante, sin embargo, no confundir estas situaciones con el entusiasmo de algunos chinos con los ideales democráticos, que tradicionalmente ha sido un tema limitado a algunas elites intelectuales, aunque

por supuesto no algo enteramente irrelevante. Hasta Tiananmen, la mayoría de las referencias chinas a la democracia no han sido al concepto político, jurídico e institucional, sino, dependiendo del contexto, a la ‘democracia socialista’ o a las libertades en el ámbito socioeconómico, como escoger una ocupación, lugar de residencia o formar una familia (Goodman y Segal, 1995: 67).

En este contexto, se entiende la simpatía china por las posiciones de líderes asiáticos que han polemizado con Occidente acerca de los llamados “valores asiáticos”, y que han negado la universalidad de los derechos humanos y la existencia de obligaciones internacionales en este ámbito, que deban prevalecer sobre el ordenamiento político y jurídico interno (Yi Ding, 1995: 415-419).

Por otra parte, es muy difícil identificar alternativas prácticas de orientación democrática que tengan alguna viabilidad política frente a los poderes establecidos. Muy pocos chinos creen que sea posible incorporar a las grandes mayorías, pobres, desorganizadas y escasamente educadas, a procesos políticos nacionales participativos. Por ahora, el nivel comunal parece constituir el techo de una participación controlada, que no ofrece verdaderas alternativas frente al poder establecido. Por ello, concluye un analista que, en la hipótesis de un desmoronamiento del PC como entidad política rectora de China, la reacción más probable sería el reagrupamiento de facciones e individuos en diversos tipos de entidades políticas postcomunistas, que esencialmente representarían nuevas adaptaciones de viejos esquemas de control. La tradición de sujeción de los estratos de comerciantes y otros actores económicos al poder político (que contrasta notablemente con las aspiraciones políticas de los sectores calificados como “burgueses” en los países occidentales) apoyaría este punto de vista (Jenner, 1998:17 y 30).

Un problema central de la política de reforma es la incongruencia entre la anticuada ideología comunista (una verdadera “letra muerta”, un anacronismo, aunque conveniente) y las nuevas orientaciones seguidas en la práctica del ejercicio del poder, así como en la vida diaria de la población. Una vía para sortear este escollo es el nuevo énfasis en el tema de “lo chino”, que tiene claras connotaciones nacionalistas y conservadoras (Jenner, 1998:31), y que por su mismo contenido, si bien evita las viejas tesis socialistas, tiende a chocar con el estilo internacional de los procesos de apertura y liberalización.

#### 4. EL COLECTIVISMO A DEBATE

Las reformas económicas de Deng se iniciaron atacando el tema del colectivismo, aunque por supuesto siempre se ha conservado la terminología del socialismo marxista en los documentos oficiales. Él fue quien lanzó el programa “*cuatro modernizaciones*” bajo el lema no importa el color del gato sino

que sepa cazar ratones. Con esta frase explicó a la izquierda intelectual que él se daba cuenta de los efectos desastrosos que causaba el dogmatismo colectivista utilizado como instrumento de desarrollo de las naciones; las ideas preconcebidas, se habían acabado, ahora importaba el pragmatismo. El primer paso necesariamente debía ser la rehabilitación de las personas que habían sufrido medidas represivas bajo la Revolución Cultural y, en general, por los excesos del maoísmo, única vía para contar con el indispensable apoyo y los recursos humanos para el desarrollo del país. Así, este gran pensador, estadista y analista estratégico observaba a la Unión Soviética y al sudeste asiático, y el primer cambio que introdujo fue el de aceptar la propiedad privada de los medios de producción. Con esto también se debieron asimilar dos nuevas ideas: la plusvalía como una retribución legítima del capital invertido; la competencia como medio de asignación de los factores de producción.

En un país todavía predominantemente rural, el tema agrícola debía ser necesariamente prioritario. A comienzos de los años 80, se implementó la “descolectivización” mediante el abandono del sistema de la comuna agraria. En su reemplazo, se instituyó un sistema de granjas familiares, estableciéndose derechos de arrendamiento de largo plazo sobre la propiedad rural, los que son comerciables y transmisibles por herencia.

Esta trascendental reforma pudo hacerse efectiva en buena medida gracias a que benefició privadamente a los propios funcionarios a cargo de las comunas y a sus familias y amigos (Jenner, 1998: 8). La reforma permitió elevar la producción de alimentos, disminuyendo así, de manera progresiva, un factor crucial de debilidad y vulnerabilidad de la economía china. A su vez, el aumento de los ingresos de los agricultores estimuló la demanda de manufacturas, fomentando de este modo el desarrollo industrial.

Entre los trabajadores industriales recientemente incorporados se encuentran numerosos migrantes provenientes del antiguo sistema colectivo. La oferta de mano de obra de este origen parece ser prácticamente ilimitada. Las estimaciones del tamaño de la población flotante que busca trabajo y acepta cualquier empleo ocasional (muchas veces renovable día a día, sin beneficios más allá de una muy baja remuneración) generalmente superan la cifra de 100 millones de adultos, contribuyendo a aumentar la población de los grandes centros urbanos en una proporción estimada en un tercio de su tamaño, con los consiguientes problemas de falta de servicios básicos, explotación, marginalidad y aumento de la delincuencia.

A nivel macroeconómico, el paso principal de la puesta en marcha de la política de reformas fue la sustancial reducción del alcance del sistema de planificación de la producción, cuya incidencia en las decisiones de las unidades productivas disminuyó de manera importante en los años 80. Este proceso fue acompañado por la desregulación total o parcial de numerosos precios, y por la descentralización del sistema fiscal y presupuestario en beneficio de las regiones

y provincias. Cabe observar que, en la práctica, la capacidad de exacción de tributos de Beijing es limitada, ya que al depender de mecanismos provinciales de recaudación, los montos percibidos son materia de negociación entre las autoridades provinciales con las instancias centrales.

## 5. LA SUCESIÓN DE DENG XIAOPING: JIANG ZEMIN Y ZHU RONGJI A ESCENA

El proceso de sucesión de Deng se dio sin sorpresas porque las posiciones máximas del PC, del Estado y de la jerarquía militar recayeron en este alto dirigente, señalado por Deng como su sucesor. Jiang Zemin, Nacido en 1926, inició su carrera en un cargo industrial en Shanghai. Luego de un entrenamiento en Moscú a mediados de los años 50, se desempeñó en diversos cargos en la burocracia ministerial de Beijing. En 1985 asumió la alcaldía de Shanghai y (aunque no ha trascendido que su gestión haya sido muy destacada) dos años después ingresó al Politburó. En 1989 llegó al cargo de Secretario General del PC.

Los analistas del sistema chino coinciden en que Jiang ha consolidado su triple condición de cabeza del Estado, del PC y de las fuerzas armadas. No obstante, Jiang aparece más como un operador hábil en la política de facciones que como un líder de estatura excepcional, comparable a sus predecesores. Carece de carisma, y poco hay en su carrera que sugiera un político de ideas originales o un reformista comprometido (Joffe, 1999: 139). No obstante, durante su mandato las reformas iniciadas bajo Deng continúan, entrando en una nueva etapa bajo el gobierno del Primer Ministro Zhu Rongji. Ello sugiere que Jiang ha tenido un alto nivel de habilidad para maniobrar en los círculos dirigentes en pos de los referidos objetivos.

Zhu Rongji, nacido en 1928 en la provincia de Hunan, ingeniero eléctrico, se desempeñó en cargos burocráticos antes de encabezar en 1978 el Instituto de Economía Industrial, donde habría hecho contactos con técnicos reformistas. Designado alcalde de Shanghai en 1988, sucedió a Jiang en el poder en esa importante ciudad, ganando una reputación de maestro de la resolución de conflictos burocráticos, y de trabajador incansable por lograr sus objetivos de política, aun al precio de desafiar a los grupos más conservadores. En 1991 asumió el cargo de Viceprimer Ministro, siendo elevado al Comité Permanente del Politburó en 1992, a cargo de la reforma económica. Zhu elegido Primer Ministro a comienzos de 1998, encabezó desde el principio de su mandato la política de reformas económicas del país. Es ampliamente percibido como un líder de gran capacidad y autoridad personal, pero aparentemente tanto Jiang como él mismo han evitado ser vistos como adversarios potenciales.

Uno de los mayores esfuerzos de racionalización del ejercicio del poder político y administrativo por parte del gobierno de Zhu Rongji se concentra en el aparato de administración central del Estado. Se considera que las reformas político-administrativas de Zhu son las más ambiciosas desde 1949. El Primer Ministro esencialmente ha buscado modernizar la burocracia central mediante la reducción de los ministerios de alrededor de 40 a 29 (Asia, 1999: 103), convirtiendo los ministerios económicos sectoriales en empresas. De esta manera se trató desde el principio en hacer gobernable el aparato público y crear las condiciones para el avance de la política de privatización.

Un grave problema es la corrupción, que se da tanto a nivel de las instituciones nacionales como especialmente a nivel regional y local. El gobierno de Zhu se propuso atacar la corrupción a todo nivel, lo que constituye un desafío gigantesco. Debido al tráfico de influencias, al cohecho, etc., subsisten una serie de actividades altamente lucrativas que perjudican el potencial de desarrollo del país, por ejemplo, el contrabando, el tráfico de drogas y el mercado negro en diversos bienes y servicios.

El Primer Ministro Zhu Rongji se enfrenta el desafío de modernizar al sector de las empresas estatales, pero el contexto inestable de la economía le hace ser consciente de que el riesgo social y político de liquidar estos “dinosaurios” económicos es extremadamente alto. Por esta razón, al menos en 1998-1999 la prioridad de la reactivación económica postergó la racionalización del sector estatal y las reformas indispensables para dar viabilidad al mercado interno. Tales reformas incluyen la creación de mecanismos legales y contables adecuados para una mejor y más transparente administración de las empresas y sus relaciones con sus propietarios (el tema del ‘gobierno corporativo’), la dictación de legislación económica y comercial indispensable para dar seguridad y estabilidad a las transacciones, y la creación o fortalecimiento de sistemas de regulación y supervisión. Mientras tales conjuntos de medidas no se tomen e implementen de manera sistemática y efectiva, la liberalización de la economía incentiva la proliferación de conductas económicas irresponsables, y por ende la corrupción y el predominio de los más inescrupulosos, dejando en la desprotección a los agentes económicos más débiles o menos conectados a los círculos relevantes del poder (Steinfeld, 1999: 57-60).

## 6. EL PAPEL DE CHINA EN EL ESCENARIO INTERNACIONAL: PERSPECTIVAS DE LA POLÍTICA EXTERIOR

Los cambios revelados en la estructura y dinámica del sistema internacional destacan la consolidación de China como potencia económica, militar y tecno-científica.



Luego de casi un cuarto de siglo de reformas y apertura, la transformación de su economía y el acelerado proceso de industrialización señalan un sendero de largo plazo que, de persistir, han de situarla entre las principales economías del mundo en este siglo.

El tren de crecimiento del PBI y las expectativas generadas por el conjunto de nuevos negocios generados como resultado de su ingreso a la OMC, hacen previsible que el tamaño de su economía se acerque a la estadounidense hacia mediados del siglo XXI, compitiendo en sectores de alta tecnología con quienes son ahora sus principales contendientes: Japón, USA y las economías europeas.

En líneas generales, el “sistema de creencias” que guía la praxis externa de un “Estado-Civilización” como China implica “ver el mundo” a través de una impronta histórica que entiende los cambios en la estructura de poder como extensos procesos de mutación política, económica y social. De acuerdo a este particular modo de percibir el entorno internacional, en el orden táctico China los enfoques de política exterior sugieren una concepción del orden mundial entendido como –según lo expresa S. Hoffman– un “estado de moderación entre los actores (Hoffman, S 1978), el rechazo a un orden mundial fundado en el triunfo universal de una ideología política, pero con espacios posibles para la coexistencia y cooperación internacionales.

La elaboración fáctico-intelectual de la política externa y el discurso político que la comunica rechazan la imagen de una China como "superpoder" la cual serviría en opinión de los planificadores y decisores en materia de política exterior, alentar posiciones más rígidas por parte de los Estados Unidos en materia de derechos humanos y seguridad, relegitimar el fortalecimiento del poderío militar japonés, ruso y, eventualmente, forzar la creación de una alianza contraria a sus intereses entre los Estados Unidos y algunos países de la ASEAN.

Son permanentes las manifestaciones públicas y privadas respecto de que China aspira ser protagonista en el diseño de una nueva configuración del sistema internacional y qué tipo de configuración preferente del sistema mundial desea apoyar mediante la aplicación de sus recursos de poder. En la determinación de su comportamiento externo subyace el deseo de construir un “mundo multipolar y más igualitario”, expresión que refleja la histórica propensión china de “extender la validez universal” de sus valores “políticos y morales” hacia el orden “exterior”. Desde la cosmovisión China de los asuntos internacionales, dos planteos son funcionales a la futura legitimación de su rol como poder regional. El primero es el referido al fin de la era de los liderazgos hegemónicos y unilaterales y el segundo referido a los objetivos de construcción de un nuevo orden mundial “oligopólico” y no unipolar (Lyne, C. 1993: 5 ss).

En este orden, la política exterior china refleja estos determinantes de apreciación y los enfoques predominantes en orden a una creciente cooperación en el campo internacional. China, mediante la moderación de su conducta a partir del comienzo de las reformas ha sido permeable a la paz y co-prosperidad en Asia mediante la definición de acuerdos multilaterales que ayuden a la construcción de regímenes a nivel regional, ha mostrado su disposición a deslegitimar las imágenes negativas sobre su probable comportamiento como un actor disruptivo del sistema internacional. Asimismo, reiteradas han sido las declaraciones de sus líderes políticos respecto de que su “situación de seguridad” no contempla la ganancia territorial, la intervención directa o la –eventual– punición militar sino focalizada y acotada. En consecuencia, su –lenta– sujeción a normas y regímenes internacionales, la torna un “actor previsible” sostenedor de la estabilidad del sistema.

## 7. CONCLUSIONES

La nueva política de reforma lanzada a fines de los años 70 estaba basada en una especie de “pacto social” con el pueblo chino. Este pacto tenía dos grandes componentes: por un lado, el pueblo chino se comprometía a aceptar el poder del Partido Comunista; como contrapartida, el Partido se comprometía a darle un mayor grado de libertades personales, por un lado, y de bienestar económico, por otro.

Se ha dicho muchas veces que en China existe una gran contradicción por el hecho de que se ha llevado a cabo una amplia reforma económica mientras que el sistema político ha permanecido inmóvil. Esta idea requiere importantes matizaciones.

La reforma ha traído consigo una enorme ampliación del marco de libertades de la población china. En comparación con el totalitarismo de la época de Mao, el ciudadano chino, especialmente en las ciudades que más se han desarrollado económicamente, disfruta en la actualidad de un grado mucho mayor de libertades.

Resulta difícil vislumbrar, a corto y medio plazo, una alternativa al poder del Partido Comunista. China avanzará hacia una mejor situación de derechos humanos y libertades, y eventualmente, hacia un régimen democrático. Pero lo que la va a empujar en esa dirección va a ser, sobre todo, el crecimiento económico y la integración con el exterior.

El papel de liderazgo social y moral ejercido por el Partido Comunista se ha erosionado sin duda con el paso del tiempo. Sin embargo, a pesar de esta erosión, del deterioro originado por la corrupción y el nepotismo, del vacío ideológico y de las incertidumbres sobre cómo evolucionará la política de

reforma, resulta difícil imaginar un futuro de China en el que no tenga un papel determinante el Partido Comunista.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASIA 1999 (anuario): *Hong Kong*, Review Publishing Co.
- DING, Yi. (1999): *Opposing Interference in other Countries' Internal Affairs through Human Rights*, en prensa.
- GOODMAN, David S. G. y SEGAL, G. (1995): *China Without Deng*, Sydney, Editions Tom Thompson.
- HAMRIN, Carol L. (1997): "Elite Politics and the Development of China's Foreign Relations". En Thomas W. Robinson y David Shambaugh (eds.), *Chinese Foreign Policy: Theory and Practice*, Oxford, Clarendon Press.
- JENNER, W. J. F. (1998): "The Political Prospects for China: Some Thoughts about the Next Ten Years", Buenos Aires, *Conferencia sobre China*, ISEN.
- JOFFE, E (1999): "Ruling China after Deng". En Orville Schell y David Shambaugh (eds.), *The China Reader: The Reform Era*, Nueva York, Vintage Books.
- KIM, Samuel S. (1999): "China as a Great Power". En Orville Schell y David Shambaugh (eds.), *The China Reader: The Reform Era*, Nueva York, Vintage Books.
- LYNE, C. (1993): *International Security*, Vol.17, No.4, Spring.
- MONETA, C. (1995): "Integración y comercio intraindustrial en Asia Pacífico", ISEN, Serie Documentos de Trabajo, No. 8.
- PRIETO VIAL, D. (1997): "La Proyección estratégica de China", Instituto de Ciencia Política, Universidad Católica de Chile, Programa de Magister.
- SCHAPIRO, L. (1981): *El Totalitarismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- STEINFELD, E. S. (1999): En *Far Eastern Economic Review (FEER)*, 7 de octubre.



---

CAPÍTULO 51. EVOLUCIÓN DEL PROCESO DEMOCRÁTICO EN  
INDONESIA  
*Javier Gil Pérez*  
IUGM-UNED

## RESUMEN

Este capítulo pretende analizar el proceso electoral producido en Indonesia desde el año 1999 hasta la celebración de las últimas elecciones presidenciales del pasado mes de julio. Se mostrarán cuales han sido los principales cambios producidos en el sistema de partidos de Indonesia, porque se han producido estos cambios y se darán una serie de conclusiones sobre la futura evolución política del país. Las elecciones de marzo de 2009 en Indonesia han supuesto el inicio de una nueva etapa en la vida política de Indonesia por el hecho de que han sido en estas elecciones donde por primera vez los viejos partidos históricos del Golkar y el PDI han sido vapuleados y dejados fuera del juego político de Indonesia. Su lugar ha pasado a ser protagonizado por el PD de Susilo Bambang y los partidos islamistas principalmente el PKS.

Palabras claves: Indonesia, islamismo, Suharto, Susilo Bambang, sistema de partidos.

## INTRODUCCIÓN

Indonesia en la actualidad se encuentra en la portada de los grandes medios de comunicación internacionales. Los pasados atentados perpetrados por Yamaa Islamiyah en su territorio han puesto de manifiesto que Yamaa Islamiyah, brazo de Al-Qaeda en el Sudeste Asiático ha penetrado con eficacia suelo Indonesio.

El fenómeno terrorista en Indonesia es nuevo, pero lo que no es nuevo en la Indonesia moderna es la ideología islamista. De hecho, el primer movimiento islamista importante en Indonesia que trató de crear un Estado islámico fue protagonizado por Darul Islam (COMBOY, 2006: 100) en el año 1947 dentro de la guerra de liberación contra los holandeses. Este movimiento no pudo ser sofocado hasta 1962, año en el cual su jefe fue detenido y ejecutado. Es esencial para entender el terrorismo y el proceso político en Indonesia entender a Darul Islam. Este fue el primer movimiento que intentó por medio de la sublevación armada la introducción del Islam como base jurídica del Estado. Su lucha como tal no consiguió la anhelada consecución de

sus objetivos, pero y esto es clave, estableció un ejemplo a seguir y ha servido para motivar a diversos grupos islamistas. De hecho los dos líderes de Yamaa Islamiyah se consideraban discípulos de Kartosuniryo, líder de Darul Islam.

Tras la detención y ejecución de Kartosuniryo, se produjeron diversos conatos de rebelión y choques entre las fuerzas de seguridad indonesias y grupos islamistas pero no comparable con lo que entendemos hoy por terrorismo y sobre todo con el actual estado de la situación en Indonesia. Por lo tanto se puede afirmar que desde 1962 hasta el inicio de la democracia el islamismo como fuerza política y como movimiento armado estuvo controlado.

Políticamente el Estado de Indonesia está basado sobre el pilar constitucional de la Pancasila, la cual es la ideología oficial del Estado. La Pancasila recoge los cinco principios fundamentales sobre los cuales se basa el Estado. El principal hace referencia a la supremacía de un ser superior, pero no es explícito en su referencia a ningún Dios en particular. Este aspecto es clave por dos aspectos. El primero porque con ello se garantizaba la pluralidad religiosa en Indonesia y por otro lado al no situar al Islam como religión del Estado los grupos islamistas trataron de introducir el Islam como religión oficial (Yakarta charter) (HOSEN, 2005: 419-440) en la constitución del nuevo país en 1945 pero fracasaron. Este hecho motivó que muchos islamistas pasaran a la lucha armada como el caso de Darul Islam y al mismo tiempo alertó a los poderes públicos sobre sus posibles enemigos.

Así el Islam político durante la etapa de Sukarno como de Suharto nunca fue una fuerza política importante, principalmente en la etapa de Suharto. De hecho Suharto, en el año 1973 simplificó el sistema político Indonesio estableciendo únicamente tres partidos: Golkar, PDI y PPP y les obligó a aceptar la Pancasila para participar en el sistema político por lo que todos los movimientos religiosos que estaban tras el PPP (Partido de la Unidad y el Desarrollo) tuvieron que centrarse en actividades religiosas y sociales. A pesar de abandonar las actividades políticas, los grupos religiosos nunca abandonaron sus deseos políticos. Simplemente Suharto “amordazó” a los movimientos islamistas que una vez que no tuvieron la presión sobre ellos emergieron de nuevo en 1998.

Por ello, cuando el régimen de Suharto se desmoronó, los principales grupos políticos que surgieron tras la caída del régimen, fueron esencialmente religiosos. De hecho fueron los grupos religiosos los que más buscaron el camino de la democracia porque era el único camino donde podían hacerse escuchar. Fueron ellos la vanguardia de la lucha por la democracia y ha sido la democracia la oportunidad perfecta para la propagación de la ideología islamista en Indonesia. Es por ello que creo muy ilustrativo hacer un repaso de la historia electoral Indonesia desde 1955 hasta 1997 para clarificar mejor la historia política contemporánea de Indonesia.

## 1. EVOLUCIÓN ELECTORAL (1955-1997)

### 1.1. PERIODO SUKARNO (1945-1965). ELECCIONES 1955

Durante la etapa política de Sukarno se pueden establecer dos periodos claramente diferentes.

1) De 1949 a 1958. En 1955 se celebraron las primeras elecciones libres de la historia Indonesia. Cincuenta y dos partidos se presentaron pero solo cuatro consiguieron resultados significativos, estos fueron el Partido Nacionalista de Indonesia, los islamistas del Masyumi y Nadhlatul Ulama y el PKI (comunista) PKI y PNI los podemos calificar como nacionalistas y a NU y Masyumi como representantes de la mayor organización religiosa del país al primero y partido netamente islamista (AYUBI, 1996: 173-222) al segundo. Los resultados fueron 22%,20%,18% y 16% respectivamente y el presidente elegido fue Sukarno, el cual era el líder del PNI. Como se observa el grupo nacional fue el más potente y resulta llamativo que sus resultados por bloques guardan mucha relación con los del año 99, a excepción de que el voto religioso es un poco menor. Hay que señalar que el PKI fue disuelto posteriormente por su implicación en el golpe de 1965 y Masyumi fue también prohibida por su implicación en las revueltas antigubernamentales de 1958. Por lo tanto, políticamente el Islam fue reducido únicamente a NU, la cual era más “suave” que Masyumi, la cual abogaba directamente por la creación del Estado Islámico. La ilegalización de Masyumi se constituyo como la primera vez que desde el Estado se neutralizó al islamismo como fuerza política (BOLAND, 1971: 7-84).

El bloque nacional fue el preponderante respecto al religioso, el cual tuvo un importante 38% pero a pesar de su fuerza numérica no pudo instaurar ninguno de sus objetivos políticos, principalmente la introducción del Islam como religión oficial y base jurídica del Estado. Es lo que fue denominado como la Yakarta Charter. Hoy en día su inclusión sigue generando un vivo debate por el hecho de que en el seno de la sociedad Indonesia se discute cual ha de ser el papel del Islam. Se podría decir que hay una batalla ideológica entre un Islam liberal que defiende las instituciones democráticas, la libertad religiosa, etc y un Islam conservador cuyo principal objetivo es la creación de un Estado islámico.

Es vital recordar la prohibición de Masyumi, para comprender la evolución del Islam político y del sistema de partidos en el futuro. En esta etapa, la prohibición de Masyumi fue el hecho acontecido más importante junto con la inestabilidad política que se generó para gobernar, lo cual propicio la reducción de los partidos existentes.

2) De 1959 a 1965, periodo en el cual debido a la falta de estabilidad política, Sukarno introdujo la llamada Democracia Guiada, lo cual significó la no celebración de elecciones, un control férreo del espacio político y la reducción del espectro político únicamente a diez partidos que podían ser divididos al igual que en 1955 en dos bloques claramente definidos (VAN DIJK, 1981: 58-68). Por un lado encontramos al bloque secular-nacionalista donde la religión es separada del Estado y por otro lado encontramos al bloque religioso los cuales pretendían y pretenden en la actualidad el establecimiento de un Estado islámico. Es muy importante este aspecto, porque desde la creación de Indonesia, la introducción o no del Islam como religión oficial y por lo tanto la creación del Estado islámico ha sido el motor que ha impulsado a todos los movimientos islamistas de Indonesia, bien por medios pacíficos o bien por medios violentos. Este tema sigue sin resolverse ya que en la actualidad los grandes partidos religiosos o los movimientos violentos siguen persiguiendo la instauración de un Estado islámico.

Durante este segundo periodo no se realizaron elecciones y el juego político se realizaba fuera del Parlamento. Por lo tanto, los partidos islamistas que existieron en esta época no tuvieron ningún rol importante y sobre todo su fuerza no tuvo nada que ver con Masyumi. De nuevo el Islam político fue controlado y reducido.

Principalmente lo que hubo en esta segunda época fue una lucha política feroz entre el PKI y el ejército que terminó con la derrota del primero y su disolución y el acceso de Suharto al poder.

Evolución electoral en Indonesia 1955-1997:

Rojo: Bloque nacional

Verde: Bloque religioso

Partido/año	55	71	77	82	87	92	97
Golkar	0	62.8	62.1	64.3	73.2	68.1	74.5
PDI	0		8.6	7.9	10.9	14.9	3.1
PPP	0		29.3	27.8	16	17	22.4
NU	18.4	18.7					
PNI	22.3	6.9					
PKI	18						
IMIP	20.9						

Fuente: gráfica elaborada a partir de los datos consultados en J. Rueland, *Indonesia*, Editorial Grotz y Hartmann, 2001, pp.83-129.



## 1.2. ETAPA DE SUHARTO (1965-1997)

Como cité anteriormente la etapa de Sukarno terminó en 1965 con el golpe de estado llevado a cabo por varios miembros del ejército. La inestabilidad generada durante el periodo de Sukarno fue aprovechada por Suharto para “retirar” a Sukarno y hacerse con el poder. Durante la etapa de Suharto se celebraron seis elecciones, toda ellas controladas por el Estado, y en todas el GOLKAR, partido político creado por Suharto para representar los intereses del ejército gano con mayorías aplastantes. GOLKAR ejerció un dominio total de la vida política del país, y de hecho en el año 1973 para reforzar ese control reestructuró el sistema político y redujo de 10 a 3 los partidos políticos existentes y les obligó a aceptar la Pancasila como ideología oficial con la carga política que eso suponía para el PPP principalmente. Lo cité anteriormente pero la única amenaza al poder de Suharto una vez eliminado el PKI era el Islam radical, por ello esta reducción del número de partidos (HARIS, 2004: 18-37) y la obligación de aceptar la Pancasila iba única y exclusivamente dirigida contra el PPP. Se neutralizó al Islam de nuevo no dejándole desarrollarse. Así, GOLKAR, PDI (nacionalista-secular) y PPP (islamista) pasaron a ser los jugadores del sistema político bajo Suharto, si bien el poder siempre estuvo en manos de Suharto y más concretamente en del gran partido nacionalista (EFFENDI, 2004: 393-428). En ninguna de las seis elecciones los partidos opositores jugaron un papel importante y simplemente fueron meras comparsas dentro del Nuevo Orden impuesto por Suharto. Por ello la historia política bajo Suharto fue extremadamente estable.

Evolución % voto por bloque. 1955-1997

Cleavage/Año	55	71	77	82	87	92	97
Religioso	20.9	31.3	29.3	27.8	16	17	22.4
Nacionalista	40.3	69.7	71.7	76.2	84	83	77.6
Organizaciones Religiosas	18.4	0	0	0	0	0	0

Fuente: gráfica elaborada a partir de los datos consultados en J. Rueland *Indonesia*, Editorial Grotz y Hartmann, 2001, pp. 83-129.

Analizando el voto por partido y año se observa:

### GOLKAR

Golkar ha sido el partido mayoritario con unos porcentajes que han oscilado entre un 60-70%, con lo cual el GOLKAR dominó toda la vida política desde el año 71, fecha en la cual se celebraron las primeras elecciones bajo el poder de Suharto hasta el año 97, últimas elecciones del régimen de

Suharto. El crecimiento de GOLKAR coincidió con una etapa de estabilidad a nivel político, con escasos conflictos regionales dentro del propio Estado, fuerte centralismo, crecimiento económico y unos índices de libertad pequeños y en continuo deterioro<sup>1</sup>. Suharto apostó por privilegiar el desarrollo económico respecto al desarrollo político. GOLKAR fue y es percibido como el partido secular de Java. Esto es muy importante ya que donde se deciden las elecciones generales es en la populosa Java donde se concentran alrededor de 100 millones de personas. Como se observará posteriormente, la consecución de malos resultados en Java supone la pérdida del poder.

### PDI

Respecto al PDI este partido fue de más a menos para acabar siendo absorbido en las elecciones del 97 por los otros dos grandes, GOLKAR y PPP. Llegó a tener un 30% del voto pero fue deteriorándose poco a poco. Así fue absorbido por ambos, y no solo por el GOLKAR y este dato es importante, porque fue la primera vez que se daba un trasvase de votos de un partido nacionalista a un partido religioso, y es que en estas elecciones fue cuando la relación entre los bloques nacionalismo-religión comenzó a cambiar, produciéndose un acercamiento y un trasvase de votos del grupo nacionalista al religioso, mostrando lo que más adelante ha ocurrido y es que las líneas divisorias entre los dos bloques son muy frágiles y el votante Indonesio que es mayoritariamente musulmán da el voto tanto a partidos seculares como religiosos.

### PPP

Respecto al PPP sufrió una evolución diferente a GOLKAR y PDI. Comenzó con un 29.3% de votos, los cuales fueron decreciendo con el transcurso de los años. Votos que fueron principalmente para el GOLKAR. Este hecho es importante porque esta tendencia se rompió en el 97, cuando tras el hundimiento del PDI, este voto de un partido secular no fue en su totalidad para el GOLKAR el otro gran partido nacional, sino que se dividió en dos, ahí fue donde como he dicho anteriormente se produjo un cambio en la tendencia nación-religión. Fue ahí cuando se comenzó a producir un aumento del apoyo a los partidos basados en el Islam como base política. Basta recordar que el año 97 fue el comienzo de la crisis financiera que causó una pérdida importante de bienestar. Respecto al cleavage nación-religión se observa como el bloque nación triplicaba en % de voto al espectro religión, de hecho este fue aumentando con el paso del tiempo hasta el año 97 que fue cuando la tendencia de la relación religión-nacionalismo comienza a cambiar en favor de una mayor fuerza de los partidos de ámbito religioso de carácter musulmán.

Por ello durante toda la etapa de Suharto como de Sukarno, el bloque secular fue mayoritario, si bien este dominio se acentuó más bajo Suharto. El bloque religioso fue perdiendo fuerza y apoyos desde el inicio de la vida política indonesia, principalmente porque estuvo bajo control constante del régimen de Suharto que nunca permitió su desarrollo (PORTER, 2002:201-224). Este solo se produjo en las elecciones de 1997, ya en la etapa final del Gobierno de Suharto con una importante crisis económica y política en curso. Como se observará en el siguiente punto, el Islam político ha adquirido un papel muy importante en la etapa democrática indonesia actual, y principalmente, es el Islamismo radical el que esta adquiriendo mas fuerza.

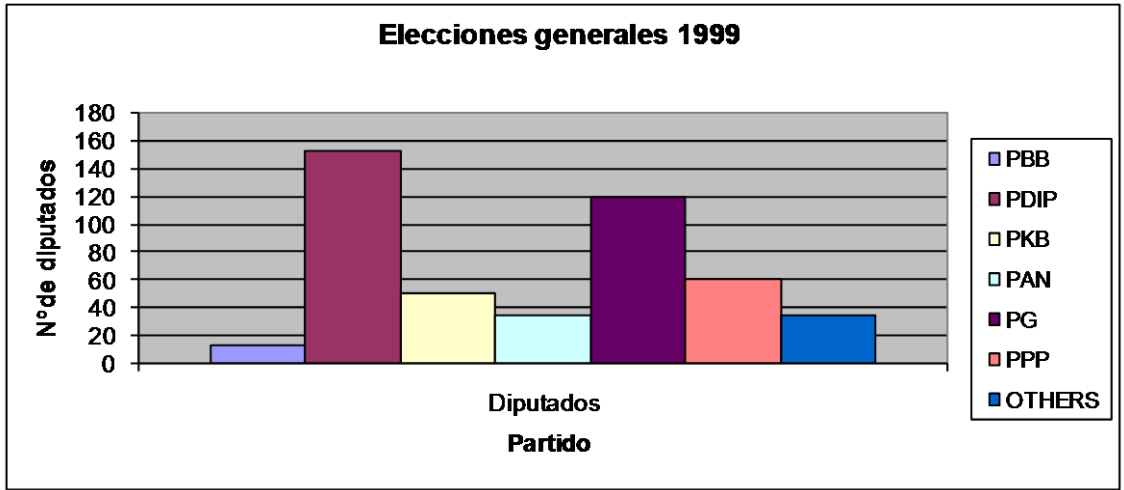
Tras la caída de Suharto el 21-05-1998, accedió al poder su vicepresidente, B.J. Habibie el cual se convirtió en un presidente de transición y se dedico a organizar la preparación de elecciones libres y la organización de un nuevo sistema político. Este proceso desembocaría en las elecciones de Junio de 1999, las cuales enterrarían el Nuevo Orden de Suharto, el cual rigió el país durante 33 años.

Resumiendo, desde 1949 hasta las primeras elecciones celebradas en 1999 el Islam político siempre ha estado bajo control ya que se suponía que este era una amenaza. Han sido los partidos nacionalistas y principalmente el Golkar el que ha dominado la vida política en Indonesia.

## 2. EVOLUCIÓN DEL VOTO 1999-2004 (BOURCHIER, 2003: 39-58)

### 2.1. ELECCIONES LEGISLATIVAS 1999

Las elecciones del año 99 fueron muy importantes en la historia política de Indonesia ya que fueron las primeras elecciones libres en más de 40 años. Estas elecciones también marcaron el nacimiento de una nueva etapa política para Indonesia. Suharto había abandonado el poder en el año 98, en medio de una gran crisis económica, y estas elecciones abrieron un nuevo camino lleno de expectativas, sobre todo para los partidos islamistas que esperaban obtener grandes resultados y abrirse paso en la política indonesia (KADIR, 2002: 199-222)



Fuente: Gráfica construida a partir de los datos obtenidos en [www.kpu.go.id](http://www.kpu.go.id)

En primer lugar, estas elecciones suponían el fin de un régimen dictatorial, la apertura política a un nuevo sistema de partidos, no solo tres como anteriormente y en general unos mayores índices de libertad en todos los sentidos. Estas elecciones se recibieron con euforia. Así los distintos partidos políticos acudieron a estas elecciones en las que se iban a dar cambios importantes.

En primer lugar fue el fin de la era de un partido único como era el GOLKAR, a partir de entonces el poder político iba a estar muy fragmentado. GOLKAR sufrió una caída estrepitosa, paso de 79.5% a un 19.9% que benefició sin duda al otro gran partido de carácter nacional, el PDI-P el cual recogió una parte importante del voto 30% y el restante 25% se repartió entre partidos de carácter religiosos. El gran derrotado de las primeras elecciones libres fue el GOLKAR, el cual perdió alrededor de un 60% del voto. Por lo tanto dentro de los partidos de carácter nacionalista hubo un trasvase de votos en favor del PDI-P, y al mismo tiempo un trasvase de votos a los partidos de carácter religioso, aspecto este que ya se había observado en las últimas elecciones bajo Suharto y que creo que es muy importante tener en cuenta. Las preferencias de la población se han ido orientando hacia partidos religiosos (sobre todo los conservadores) en vez de partidos seculares. Es decir, están volviendo su confianza paulatinamente hacia los partidos religiosos. El PDI representaba el cambio, había sido un partido minoritario dentro de la época de Suharto pero ahora simbolizando los valores seculares había sido elegido para liderar el nuevo rumbo del país.

El tercer partido fue el PKB con un 12.7% el cual representaba a la organización religiosa Nadhlatul Ulama, la mayor organización religiosa de Indonesia con alrededor de 40 millones de miembros. Este partido a pesar de ser de reciente creación es el mismo que en las elecciones de 1955 se presentó bajo las siglas de NU. Es muy interesante la evolución de este partido porque en las elecciones de 1955 no aceptaba la Pancasila como base constitucional, aspecto este, que ya en el periodo democrático sí aceptó. Por lo tanto se dio un proceso de moderación en contraste con otras fuerzas políticas basadas en el Islam las cuales han sufrido un proceso de radicalización.

El cuarto partido fue el PPP con un 10.7%. Este perdió mucha fuerza respecto a las últimas elecciones celebradas bajo Suharto en 1997. La explicación es muy sencilla. Parte de su voto se fue a parar a partidos islamistas más radicales como el PBB, o el PK. Hay que citar que el PPP no aceptaba la Pancasila como ideología oficial y buscaba la instauración del un Estado islámico. No ha renunciado a su gran meta.

El quinto partido fue el PAN con un 7%. Este representaba a la segunda organización religiosa más importante de Indonesia la Muhammadiyah, más conservadora que NU pero al igual que PKB aceptaba la Pancasila como ideología oficial.

El sexto partido fue el PBB con un 1.9%. Este partido no aceptaba la Pancasila y lo podemos catalogar como los nuevos partidos que abrazan el Islamismo como ideología y que nacieron tras la caída de Suharto. Al igual que el PBB se encuentra el PK o Partido de la Justicia el cual consiguió un 1.4% de los votos y al igual que el PBB es un partido de nueva creación en la Indonesia democrática

Estos siete partidos fueron los más importantes en las elecciones de 1999, pero ninguno de ellos pudo formar gobierno en solitario lo que obligó a realizar alianzas y aquí nos encontramos con un dato que en mi opinión es clave para entender la fuerza del islamismo en Indonesia. Ha sido en el 2004 cuando el presidente y vicepresidente son elegidos directamente por la sociedad Indonesia, pero no antes. Así en 1999 fue el Parlamento quien tuvo el poder de la elección. El partido más votado fue el PDI pero debido a la fragmentación del voto no pudo formar gobierno, esto le obligo a buscar alianzas las cuales no encontró. La razón fue la fuerte oposición que encontró en el bando islamista donde todos los partidos se unieron para evitar que una mujer llegara al poder. Así los partidos islamistas se unieron y formaron Poros Tengah (PLATZASH, 2003:336-349) o eje central, el cual se constituyó como un grupo de partidos islamistas en el parlamento. Debido a su influencia, Gus Dur el líder del PKB, fue elegido por el Parlamento Indonesio como Presidente de Gobierno a pesar de ser la tercera fuerza política en Indonesia, demostrando la creciente fuerza e influencia de los partidos islamistas en la Indonesia post Suharto.

Posteriormente, en Julio de 2001 y debido a su mala gestión Gus Dur se retiró del poder y ahora sí, Megawati Sukarnoputri accedió al poder. Es muy interesante observar la fuerza de ambos bloques porque aunque la fuerza numérica de los partidos islamistas se puede considerar pequeña 17.7 %, que aumenta a 37.4% si le sumamos los votos de PKB y PAN, si que supieron unirse para bloquear la elección de Megawati. Es muy importante también señalar que dentro de ambos bloques hubo movimientos importantes. En el secular se produjo una pérdida de votos y por lo tanto de influencia que fue para los partidos religiosos pero dentro de estos lo mas novedoso fue la aparición del Islam radical representado por PK y PBB que aunque su fuerza es pequeña no debe de ser obviada.

Conclusiones elecciones del 99:

- 1) Pérdida de papel hegemónico de Golkar dentro del sistema político indonesio.
- 2) Incremento del espectro religioso dentro del sistema político indonesio.
- 3) Pérdida del papel del PPP como elemento principal del espectro religioso.
- 4) Paso de un sistema de partido hegemónico a un sistema multipartidista. El poder político esta fragmentado.
- 5) Incorporación de una amplia variedad de partidos a ambos espectros políticos.
- 6) Aparición dentro del espectro religioso de partidos muy conservadores que van consiguiendo terreno político dentro de la lucha que se da entre las visiones modernas y tradicionales del Islam.
- 7) Prosigue la división del cleavage nacionalismo-religión
- 8) Acercamiento entre ambos bloques.

## 2.2 ELECCIONES LEGISLATIVAS 2004

En el año 2004 se celebraron dos elecciones de vital importancia<sup>2</sup>. La primera fue para la conformación de un nuevo parlamento y la segunda se realizó para la elección de un nuevo presidente de manera directa a doble vuelta, aspecto este que suponía una novedad importante y que imposibilitaba que los partidos religiosos bloquearían de nuevo la elección de una mujer como Presidenta.

A las elecciones generales del 2004 se presentaron 24 partidos de los cuales 16 tenían la Pancasila como ideología política, cinco se declaraban abiertamente islamistas y otros tres tenían agendas diferentes a las citadas. En

mi opinión en estas elecciones se dieron una serie de hechos muy ilustrativos para entender los primeros pasos de la joven democracia indonesia.

En primer lugar, es un deber resaltar que todos los partidos políticos que se habían situado en las primeras posiciones electorales en el 99 perdieron votos. Solo el PBB, el cual era un partido Islamista y el PK rebautizado ahora como PKS y que también era un partido Islamista aumentaron. Esto produjo que el mapa electoral indonesio resultase más fragmentado y que los grandes partidos fueran menos dominantes.

Este cambio se debe al cansancio (AZRA, 2005:1-15) del electorado con los partidos históricos los cuales no habían podido reconducir la situación política y económica de inestabilidad. Es conveniente recordar dos aspectos para comprender este aspecto: el primero es que las elecciones del 99 se percibieron como la solución a los problemas que afectaban a Indonesia. Este deseo se vio truncado por los innumerables acontecimientos negativos que acontecieron durante la legislatura 1999-2004, algunos de ellos fueron la crisis inter-religiosa en las Molucas y las Celebes, el atentado del 11/S, las guerras de Afganistán e Irak, el atentado de Bali, la dimisión de Gus Dur como Presidente de Gobierno dando paso a Sukarnoputri, etc. Estos hechos en su mayor parte generaron importantes situaciones de inestabilidad tanto a nivel político como económico y muchas de ellas beneficiaron a los partidos islamistas en el sentido de que produjo en ellos una fuerte movilización. Además de esto, dentro de los partidos hubo escisiones, que generaron pequeños partidos que les restaron votos por ejemplo en el PPP, PDI, GOLKAR, PAN o PKB. El hecho más claro son las crisis en las Molucas y las Celebes lugares donde partidos como el Golkar, PDI, PPP, PKB, etc perdieron votos, y fue ahí donde crecieron pequeños partidos islamistas.

Otro aspecto muy importante es la corrupción. La corrupción lo corrompe todo y hace que la población pierda la confianza en la clase política. Las elecciones del 99 despertaron una gran expectativa dentro de la población en el sentido de que muchos de los problemas que se heredaban del periodo de Suharto iban a solucionarse, y uno de los problemas clave era la corrupción, pero con la entrada de la democracia no se solucionaron. Ciertamente es que los niveles de corrupción han mejorado, muy ligeramente por cierto, pero no han logrado despegar de unos niveles bajísimos, lo cual no hace sino carcomer la confianza del pueblo en sus gobernantes. Un par de ejemplos los encontramos en el Propio Suharto el cual está considerado el gobernante más corrupto del mundo, o en la reciente sentencia a tres años de cárcel para el portavoz del GOLKAR en el Parlamento Akbar Tandjung, el cual fue declarado culpable de desviar 4 millones de dólares del Vulgo (Agencia de alimentación nacional) para regalos dentro de su partido.

Además hay que señalar, como se muestra en el informe sobre corrupción del año 2004 del Global Corruption Report, que es la gente con

menores recursos la cual es la más afectada. Por lo tanto y esto hay que recordarlo Indonesia al día de hoy posee alrededor de 40 Millones de personas viviendo bajo el umbral de la pobreza, con lo cual hay una masa muy importante de población la cual percibe que es muy perjudicada.

Este hecho de la corrupción es muy importante a la hora de explicar porque un partido como el PKS ha ascendido. Hay varios aspectos que lo explican, como el de la revitalización del Islam político debido a varios factores que he citado anteriormente, pero aquí me voy a detener solo en el de la corrupción. Al día de hoy, el PKS esta considerado como el partido más íntegro según la "International Transparency con el PBB, PAN y PD detrás de el. Es curioso, pero son los partidos religiosos los que poseen un mayor grado de integridad. En las últimas posiciones se encuentran el PDI-P y GOLKAR. Respecto al grado de transparencia y contabilidad es el PAN el que mejores registros tiene seguido del PKB y PKS. De nuevo son los partidos religiosos los que mejores calificaciones obtienen, y del mismo modo que antes, es el GOLKAR el que obtiene peores puntuaciones.

Por lo tanto a la vista de los datos puedo afirmar que como muestran las estadísticas expuestas, el problema de la corrupción sigue siendo muy importante y queda mucho por hacer. Sobre todo teniendo en cuenta que la corrupción mina la confianza de la población en el sistema político y hace que en algunos casos dirijan su voto hacia opciones mas radicales como pueden ser determinados partidos religiosos conservadores, que no hay que olvidar son los que al día de hoy presentan un aspecto mas limpio, muy lejos de Golkar y PDI-P. Por lo tanto encuentro ahí un aspecto muy importante a combatir.

Las elecciones del 2004 confirmaron la tendencia que se apuntó en las del 99. Así los partidos religiosos siguieron con su paulatino ascenso y al mismo tiempo los partidos nacionalistas siguieron con su paulatina caída. Dentro del bloque nacionalista, hubo movimientos importantes. El mayor fue que el GOLKAR a pesar de su escaso 22% consiguió alzarse con la victoria en las elecciones generales. Esto fue debido a que el PDI-P el cual fue el mas votado en el 99, vio reducido su apoyo en casi un 50%, apoyos estos que se fueron a otros partidos de carácter nacionalista y como en las otras dos anteriores ocasiones hacia los partidos religiosos.

Por lo tanto se observa el enorme cambio que se ha producido dentro del bloque nacional: por un lado GOLKAR, ha pasado de ser el partido más importante en la época de Suharto a perder más de 50 puntos de voto y por el otro la evolución del PDI-P que pasó de ser el partido más importante en el 99 después de obtener solo un 3% en el 97, y acabar con un 18.5 en 2004. Hay que señalar que al igual que en bloque religioso emergió un nuevo partido que resto votos a los grandes como el PKS, dentro del bloque secular también apareció un nuevo partido que les restaría votos. Este era el PD, el cual basó su campaña en la importancia de una Indonesia unida, la profesionalización del



ejercitó, el combate de la corrupción, la defensa del pluralismo cultural y religioso, etc. En general las mismas ideas que GOLKAR o PDI pero con una nueva voz y sin un pasado negativo. Además estaba representado por Susilo Bambang el cual había sido Ministro de Seguridad con Gus Dur y Megawati y gozaba de una importante popularidad, de hecho se convirtió en el Presidente de Gobierno.

Distribución de diputados por partido y elección:

PARTIDO	1999	2004
PDI	153	109
GOLKAR	120	128
PKB	51	52
PPP	58	58
PAN	34	53
PBB	13	11
PKS	7	45
PD	0	55

Fuente: Gráfica construida a partir de los datos obtenidos en [www.kpu.go.id](http://www.kpu.go.id)

Por lo tanto ha habido una gran volatilidad dentro del bloque nacional y al mismo tiempo se ha producido un creciente traspaso de votos hacia el bloque religioso. Este hecho ha producido una gran fragmentación del sistema político lo que ha producido que se obligue a los partidos al pacto (SEBASTIAN, 2004).

Dentro del bloque religioso en estas elecciones también se produjeron importantes cambios. Los principales fueron que un partido de carácter muy conservador como el PKS ha conseguido hacerse con la segunda plaza en el bloque religioso y se alzo con la primera posición en Yakarta. Hay que señalar que el PKS, no llegó al 2% en 1999 y en estas se alzó con un 7.3 y 45 diputados. La campaña no la basó directamente en el Islam como hizo en el 99 sino que se centró en la lucha contra la pobreza y la corrupción, esto le dio magníficos resultados (BARTON, 2005: 25-43). El segundo aspecto importante es que el PKB, recordar que representa a una organización de 40 millones de afiliados, perdió 7 puntos porcentuales. El PAN se mantuvo exactamente igual y el PPP perdió un par de puntos porcentuales. Es decir, estos tres partidos religiosos moderados citados perdieron en total alrededor de 9 puntos porcentuales que fueron para partidos religiosos más conservadores como el PKS o el PBB. En este caso fue el PKS el que más se benefició, pero también el PBR y el PBB. Por lo tanto, se produjo un movimiento interno dentro del bloque religioso hacia posiciones mas conservadoras, 21.2%%, frente a un

18.2% de los partidos moderados. Así los partidos moderados perdieron el control del bloque religioso y este aspecto no conviene olvidarlo, y es que una visión más conservadora ha entrado y se ha consolidado en la política indonesia, aspecto este que en el 99 suponía un 17% pero que ahora ha pasado a un 21%. Por lo tanto el factor religioso esta teniendo una creciente importancia dentro del sistema político indonesio. Este hecho ya se vio en la elección presidencial de 1999, pero además son los partidos conservadores los que se están apropiando de los votos, del discurso y de la capacidad movilizadora, aspecto este que se ha visto tras los acontecimientos tales como: las protestas contra la guerra en Afganistán e Irak o la crisis desatada por las viñetas. Absolutamente todas las movilizaciones contra estos hechos son organizados y protagonizados por el PKS principalmente y otros movimientos islamistas como el Frente para la Defensa del Islam.

Conclusiones elecciones 2004:

- 1) El multipartidismo se confirma.
- 2) No existencia de partidos hegemónicos
- 3) Creciente aumento de la importancia del factor religioso en el sistema político indonesio<sup>3</sup>.
- 4) Creciente importancia de los partidos religiosos conservadores, principalmente PKS alimentándose del descontento popular y desencanto con el nuevo ciclo político. Y de la impopularidad de USA la cual ha sido utilizada por estos para su beneficio, interpretando su guerra contra el terrorismo como una guerra contra el Islam.
- 5) Creciente igualdad entre las fuerzas de ambos bloques, pero el cleavage nacionalismo-religión continúa.
- 6) No existencia de partidos hegemónicos en ninguno de los dos bloques como anteriormente.
- 7) Parlamento muy dividido entre innumerables partidos.
- 8) Continua pérdida de apoyo a NU como fuerza política moderada integradora de ambos cleavages.

### 2.3. ELECCIONES PRESIDENCIALES 2004 (ANANTA, 2005)

El año 2004 fue concurrido en procesos electorales y una vez terminada la composición del nuevo parlamento se procedió a la elección del nuevo presidente y vicepresidente mediante una elección a doble vuelta durante el 5 de Abril y 20 de Septiembre respectivamente. Hay que señalar que solo los

partidos con un apoyo superior al 5% en las elecciones al Parlamento tenían la posibilidad de presentar candidatos. En el caso de que lo querrían hacer tenían que sumar fuerzas con otro partido. Este caso no se dio, sino que los partidos pequeños dieron su apoyo a alguna de las parejas presentadas.

En la primera ronda presidencial se presentaron cinco parejas representado a GOLKAR (apoyado por el PKS), PDI (apoyado por el PDS, partido con base cristiana), PPP, PAN (apoyado por el PKS, PBR) y PD. De estos cinco partidos solo uno, el PD, había obtenido buenos resultados electorales, los demás sin excepción habían perdido apoyo electoral. De los cinco solo dos pasarían a la siguiente ronda presidencial que fueron el PD y el PDI. Es muy curioso observar como los resultados de esta primera ronda presidencial difieren bastante de los resultados para la composición del parlamento. Los resultados fueron sorprendentes por el hecho de que la pareja representada por GOLKAR no pasó a la segunda ronda, el ascenso importante de la pareja del PD, Susilo-Kalla y sobre todo por las importantes variaciones de voto que se dieron respecto a las elecciones al Parlamento. Hubo tres parejas perdedoras GOLKAR, PPP y PAN y dos ganadoras PD y PDI.

La clave de estos resultados fue que tanto el voto religioso como el secular estuvieron muy repartidos y sobre todo, y esto es muy importante, hubo movimientos de votos entre bloques. Quizás debido al “carácter” de las parejas presentadas como también debido a que los votantes indonesios se mostraron muy independientes respecto las decisiones de sus partidos. El término carácter se refiere a la composición de las parejas en sus aspectos, secular-religioso y lugar de procedencia. No es coincidencia que las dos parejas vencedoras fueran las mas plurales en los dos sentidos. Respecto al PDI aunque sus dos componentes eran javaneses y cristianos jugaron la carta de la pluralidad religiosa, y de hecho fue el partido preferido entre los cristianos, budistas e hindúes, no entre los musulmanes. El PD sin embargo representaba perfectamente una idea plural de Indonesia, bien respecto a la procedencia, una era Javanés pero el otro de Sulawesi, bien en el aspecto religioso, donde uno representaba el secularismo y otro poseía unas interesantes credenciales Islámicas. Quizás por ello, y anticipándome, la pareja PD gano la segunda vuelta a pesar de solo contar con alrededor del 35% del voto en las elecciones generales.

Así el PPP fue incapaz de retener los apoyos conseguidos pocos meses atrás y así de los 9.2 millones de votos solo retuvieron 3.6. El hecho es explicado porque sus votantes se dividieron entre el PD (22%), PAN (20%) y PDI (11%) y GOLKAR (11%), además tuvieron escaso apoyo del resto de partidos Islamistas como el PKS y de los mas moderados PAN y PKB y sobre todo por el hecho de que el PPP anuncio que disputaría la campaña presidencial dos semanas antes de la misma. El GOLKAR el cual había quedado primero no pasó a la segunda ronda y sus votantes se fueron hacia el

PD, el cual fue el gran beneficiado de este cambio y además no recibieron la mayoría de los votos del PKB. El PDI si que mantuvo a sus votantes, eso produjo que mantuviera la segunda plaza. El PPP no consiguió retener a sus votantes y estos se fueron al Golkar, PD y PAN. De hecho de los 9.2 millones de votos que recibió en las generales solo retuvieron 3.6. Lo mismo le ocurrió al PAN, sus votantes se dividieron entre los diversos partidos. Creo importante detenerme en lo que ocurrió tras la primera ronda. Se supondrá tras lo leído hasta ahora que para la segunda vuelta los diferentes partidos formarían coaliciones en base al carácter nacional o religioso de los mismos. Pero no fue así, de hecho se formaron coaliciones, pero curiosamente rompiendo esa división entre bloques.

Suma de votos de ambas coaliciones. Elecciones presidenciales 2004.

C. NACIONAL	%	C. PUEBLO	%
GOLKAR	21.58	PD	7.45
PDI	18.53	PKS	7.34
PPP	8.15	PBB	2.62
PBR	2.44	PKPI	1.26
PDS	2.13	PPDK	1.16
PKPB	2.11	PPDK	0.77
PNI-M	0.81	PPDI	0.75
TOTAL	55.75		21.35
		PKB	10.57
		PAN	6.44

Fuente: Gráfica construida a partir de los datos obtenidos en [www.kpu.go.id](http://www.kpu.go.id)

Se formaron dos coaliciones la Coalición Nacional englobando a los tres grandes históricos partidos y otros minoritarios: la suma de todos los componentes resultaba en un 55.75% del voto de las elecciones generales. Por otro lado la Coalición del Pueblo englobaba a las dos estrellas emergentes del panorama político indonesio, PD y PKS más el tercer partido islamista (PBB) y otros partidos minoritarios. En total sumaban un 21.35% al cual se le debe sumar el 5 de voto de PAN y PKB, en total un 38.36%. A pesar de estas diferencias de voto, la coalición del pueblo ganó las presidenciales. Como se observa en la gráfica, tanto los votantes de Golkar como de PPP votaron a la coalición del pueblo así como los dos grandes partidos representando a las organizaciones religiosas. Por ello el Islam político votó y decidió mayoritariamente que Susilo sería Presidente.

Estimación de la distribución del voto en las dos rondas presidenciales

COALICIÓN	C.NACIONAL		C.PUEBLO		DESCONOCIDO	
	PRE	POST	PRE	POST	PRE	POST
GOLKAR	14	16	79	82	7	2
PDI	78	78	18	20	4	2
PPP	27	13	62	84	12	3
PKB	28	16	69	84	3	0
PDI		1	98	99	2	0
PKS	9	11	82	86	8	3
PAN	18	10	71	87	12	3
PBB	7	8	70	89	14	3
PBR	11	11	78	84	11	5
PDS	81	30	14	65	6	5

Fuente: datos obtenidos en IFES (International foundation for electoral system)

He citado anteriormente, que la pareja del PD representaba una Indonesia plural tanto en lo religioso como en lo territorial pero además de esto la pareja del PD representaba el cambio. Hay que recordar que los partidos que apoyaban al PD ninguno era histórico. Todos ellos pertenecían a la era democrática y por lo tanto no tenían cuentas que saldar con el electorado, representaban la esperanza, y esta esperanza estaba muy bien simbolizada por la pareja del PD. Principalmente por Susilo, el cual había sido Ministro de Seguridad bajo Megawati y tenía una imagen ante el electorado de fuerza, compromiso y sobre todo personalidad para solucionar los dos grandes retos que preocupaban a la sociedad Indonesia: la mejora de los niveles de seguridad, eliminar la corrupción y mejorar la economía.

Como cité, bajo el gobierno de Megawati ocurrieron multitud de percances y de alguna manera el pueblo confió mas en Susilo, y por ello voto por el cambio y la ruptura con los grandes partidos que simbolizaban GOLKAR, PDI y PPP. En cierta manera Megawati fue victima de la propia juventud de la democracia Indonesia, en el sentido de que la sociedad Indonesia esperaba la democracia como sanadora de todos los problemas, y esperaban demasiado de Megawati la cual tuvo que luchar contra multitud de problemas que la debilitaron.

Tras las elecciones se formó un nuevo gabinete del cual hay que resaltar dos aspectos: el primero que acogió ministros tanto de la coalición ganadora como la perdedora, así hay ministros del Golkar y del PPP. Por otro lado y esto es para mi esencial es que el islamismo radical ha conseguido introducirse en el gobierno, aspecto este que no había ocurrido nunca en los casi 60 años de historia Indonesia. El PKS apporto dos ministros y otros dos el PBB además de

otros dos el PPP. Ninguno de ellos está en posiciones claves pero el hecho de que miembros de un partido como el PKS o PBB los cuales han organizado las protestas contra Dinamarca recientemente o toda la movilización contra USA tras el 11/S resulta como poco llamativa y en mi opinión representa un triunfo político para el islamismo radical en Indonesia.

Conclusiones generales 1999-2004:

Como se ha podido comprobar la historia política Indonesia está marcada por dos periodos muy diferenciados que corresponde con la etapa de Suharto y post Suharto. El cambio principal que ha supuesto la caída de Suharto ha sido la fragmentación del poder político, el fin de los partidos mayoritarios, el acercamiento paulatino entre los dos bloques secular y religioso, al mismo tiempo una flexibilización de esas diferencias entre bloques que facilita que los votantes (recordar en su mayoría musulmanes) pueden variar su voto significativamente y por último el ascenso rápido y consolidado del Islam político en Indonesia que ha adquirido cotas de poder y sobre todo ejerce una influencia importante sobre el discurso que ejerce el Islam en Indonesia y tiene un poder de movilización muy alto. No comparable al de ningún otro partido.

#### 2.4. ELECCIONES LEGISLATIVAS 2009. EL CAMBO SE ACENTÚA

En estas elecciones de 2009 fueron 44 los partidos que se presentaron pero sólo 9 los que consiguieron entrar al parlamento.

Los principales cambios que se produjeron respecto a las elecciones de 2004 fueron los siguientes:

En primer lugar, el GOLKAR, el cual era el partido mayoritario en el anterior parlamento, perdió alrededor de un 7% del apoyo electoral, hasta el 14% lo que se traduce en una pérdida de 20 diputados.

En segundo lugar, el PD11, formación del actual presidente de Indonesia, emergió con fuerza dentro del espectro político indonesio pasando de un 7, 5% y 57 escaños en el 2004 a un 20,85% y alrededor de 148 escaños. Este ascenso, se ha producido a costa de sus dos grandes adversarios en el terreno nacionalista, GOLKAR y el PDI. Así las pérdidas de ambos, 7% y 5% respectivamente han ido a parar al PD produciéndose una reordenación dentro del espectro nacionalista.

En tercer lugar, y al igual que ha sucedido en el campo nacionalista, dentro del ámbito islamista también se ha dado un cambio de líder. Así, el PKS que era el cuarto partido dentro del ámbito islamista, se convirtió en la fuerza

principal, aumentando en alrededor de 0,5% su voto y subiendo en 14 sus escaños.

En cuarto lugar, se produjo una caída del voto islamista con respecto al voto nacionalista. Este fenómeno se explica por la irrupción del PD dentro del ámbito nacionalista y por las continuas luchas internas que se han producido en el interior de los partidos islamistas.

Tabla de resultados electorales

(En rojo partidos nacionalistas y en verde partidos islamistas)

PARTIDO	Nº VOTOS	% DE VOTO	Nº DE ESCAÑOS	% ESCAÑOS
Partido Demócrata (PD)	21.703.137	20,85	148	26,43
Grupo de trabajo (GOLKAR)	15.037.757	14,45	108	19,29
Partido Democrático de Indonesia (PDIP)	14.600.091	14,03	93	16,61
Partido de la Justicia y la Prosperidad (PKS)	8.206.955	7,88	59	10,54
Partido del Mandato Nacional (PAN)	6.254.580	6,01	42	7,5
Partido de la Unidad y el Desarrollo (PPP)	5.533.214	5,32	39	6,96
Partido del Despertar Nacional (PKB)	5.146.122	4,94	26	4,64
Movimiento de Indonesia Grande (GERINDRA)	4.646.406	4,46	30	5,36
Partido de la Conciencia del Pueblo (HANURA)	3.922.870	3,77	15	2,68

La relevancia de estas elecciones fue importante puesto que, aunque el cambio en términos de poder nacional no fue significativo debido a que Susilo Bambang continuó de presidente, el ascenso del PD como el primer partido de Indonesia es muy importante y deja atrás a los dos dominadores clásicos de la política durante los últimos 50 años, el PDI y GOLKAR. Al mismo tiempo, también fue significativo que a pesar de los malos augurios, los partidos islamistas, aunque viera reducido su apoyo, lograron mantener una importante cuota de poder, especialmente el PKS que logró aumentar sus escaños.

El resultado de estas elecciones legislativas muestra varios acontecimientos políticos que ya habían aparecido en las de 2004 pero cuyo efecto es ahora mayor:

En primer lugar, se ha continuado con la profunda reestructuración del sistema político indonesio ya iniciada en las elecciones anteriores. Esto significa que los tres grandes partidos dominadores de la vida política durante la época de Suharto de 1965 a 1998, GOLKAR, PDI y PPP, han sido sustituidos por dos nuevos partidos que pasan a ocupar y compartir el espectro político ocupado otrora por aquéllos. Así, dentro del ámbito nacionalista, el Partido Demócrata de Susilo Bambang se ha convertido en el líder indiscutible del bando nacionalista a costa de los dos antiguos representantes, GOLKAR y PDI.

Igualmente, el Partido de la Unidad y el Desarrollo (PPP) único representante del islamismo con Suharto y una de las principales fuerzas islamistas en las pasadas elecciones, ha sido vapuleado ocupando las últimas posiciones.

En segundo lugar, se ha producido la irrupción de dos nuevas fuerzas políticas en el panorama político indonesio: Hanura y Gerindra, representantes ambas de dos antiguos generales con Suharto. Está por ver si estos dos partidos son capaces de mantenerse o serán eliminados del mapa político en las siguientes elecciones. Su incursión en el futuro gobierno será clave para sobrevivir.

En tercer lugar, se han reducido los partidos en el parlamento de Yakarta pasando de 16 a 9 lo que favorecerá el funcionamiento parlamentario y facilitará la estabilidad del futuro gobierno, puesto que la futura coalición será menos numerosa y complicada.

## 2.5. ELECCIONES PRESIDENCIALES 2009

Tres fueron las parejas presidenciales que participaron en estas elecciones presidenciales pero sólo la pareja de Susilo Bambang-Boediono consiguió superar la barrera electoral del 50% consiguiendo la presidencia. Los principales cambios que se han producido respecto a las elecciones presidenciales de 2004 han sido los siguientes:

En primer lugar, Susilo Bambang del PD, se ha erigido como el líder indiscutible de la nación con el apoyo islamista.

En segundo lugar, Megawati Sukarnoputri ha perdido su última oportunidad de ser presidenta. Su salida junto con la de Kalla en el Golkar, da vía libre a una nueva generación de políticos en ambas formaciones y pone punto y final a los políticos representativos de la etapa de Suharto.



CANDIDATOS	Nº VOTOS	% DE VOTO
Susilo Bambang Yudhoyono (Partido Demócrata-PD)- Boediono (Independiente)	73.874.562	60.80
Yusuf Kalla (Grupo de trabajo-GOLKAR)-Wiranto (Movimiento por la gran Indonesia-Gerindra)	15.081.814	12.41
Megawati Sukarnoputri (Partido Democrático de Indonesia-PDIP)-Prabowo (Hanura)	32.548.105	26.79

El resultado de estas elecciones presidenciales muestra varios acontecimientos políticos que ya habían aparecido en las de 2004 pero cuyo efecto es ahora mayor:

En primer lugar, se ha continuado con la profunda reestructuración del sistema político indonesio ya iniciada en las elecciones anteriores. Esto significa que dos de los grandes partidos dominadores de la vida política durante la época de Suharto de 1965 a 1998, GOLKAR y PDI, han sido sustituidos por nuevos partidos que pasan a ocupar y compartir el espectro político ocupado otrora por aquéllos. Así, dentro del ámbito nacionalista, el Partido Demócrata de Susilo Bambang se ha convertido en el líder indiscutible del bando nacionalista a costa de los dos antiguos representantes, GOLKAR y PDI.

En segundo lugar, el Islam político ha conseguido mantenerse como socio imprescindible para Susilo Bambang en el próximo gobierno. El Islam político si bien no ha podido presentar a ningún candidato ha sido astuto a la hora de apostar por SBY para conseguir puestos ministeriales. Por ello, el denominado como factor islamista seguirá ejerciendo una importante influencia en el panorama político indonesio.

## BIBLIOGRAFÍA

ARSKAL SALIN Y AZYUMARDI AZRA, *the state and sharia in the perspectives of indonesian legal politics*, Iseas, Singapur, 2005, pp. 1-15.

B. J. BOLAND, "The political struggle", en *The struggle of Islam in modern Indonesia*, Martines Nijhoof, The Hague, 1971, pp. 7-84.

BAHTIAR "Effendi, islamic militant movements in Indonesia", en *Studia Islamika*, Volumen 11, nº 3, 2004, pp.393-428.

BERNHARD PLATZDASH, "Islamic reaction to a female president" en Chris Manning & Meter van Diermen, *Indonesia in transition*, Zed Books, Canberra, 2003, pp.336-349.

C. VAN DIJK, *The darul Islam in Indonesia, it's prelude, en Rebellion Under the banner of Islam*, Martines Hinijhoff, booksellers, The Hague, 1981, pp. 58-68.

CONSÚLTESE el estudio realizado por la organización Traspacency Internacional en: <http://www.ti.or.id/detail.asp?c=1&l=2&a=206>

CONSÚLTESE <http://www.guardian.co.uk/indonesia/Story/0,2763,1178382,00.html>

DARUL ISLAM fue el primer movimiento islamista dentro del periodo moderno de Indonesia el cual protagonizó un levantamiento armado contra el gobierno establecido con el objetivo de instaurar un Estado Islámico.

DAVID BOURCHIER, "Habibie's interregnum: reformasi, elections, regionalism and the struggle for power" en Chris Manning & Meter van Diermen, *Indonesia in transition*, Zed Books, Canberra, 2003, pp.39-58.

DONALD J. PORTER, "Citizen participation through mobilization and the rise of political Islam in indonesia", en *The pacific review*, vol 15, n° 2, 2002, pp.201-224.

DURANTE los primeros años de la democracia en Indonesia una serie de conflictos estallaron en diferentes regiones. Los más importantes en las Islas Molucas y las Celebes. Para mayor información consúltese <http://preventconflict.org/portal/main/maps.php> y <http://www.aph.gov.au/library/pubs/rp/2001-02/02RP01.htm>

EL OBJETIVO DE SUHARTO fue limitar el oxígeno político de los partidos islamistas. Obligándoles a aceptar la Pancasila los desnaturalizó. Para comprender mejor este apartado recomiendo la lectura de: Syamsuddin Haris, "General elections Under the new order" en *Elections in indonesia*, Routledge, UK, 2004, pp.18-37.

ESTA PÁGINA CORRESPONDE A LA COMISIÓN ELECTORAL CENTRAL DE INDONESIA, donde se encuentran todo tipo de datos electorales sobre las contiendas electorales llevadas a cabo en el periodo democrático.

GREZ BARTON, "Understanding radical Islam", en *Yemaa Islamiyah*, Singapore university press, Singapur, 2005, pp.25-43.

JAKARTA POST "Democratic Party tops election" en <http://www.thejakartapost.com/news/2009/04/10/democratic-party-tops-election.html>

KEN CONBOY, *The second Front*, Equinos, Yakarta, 2006.

LA YAKARTA CHARTER se refiere a la obligación de los musulmanes a seguir la Sharia y en consecuencia a introducir la sharia en la vida política y social Indonesia. Un muy bien estudio sobre el eterno debate sobre la base jurídica del Estado indonesio se encuentra en: Nadirsya Hosen, "Religion and the

indonesian constitution: a recent debate”, en *Journal of Southeast Asian studies*, 36 (3), Octubre 2005, pp. 419-440.

LAMPUNG POST “SBY Syaratkan Kontrak Koalisi” en <http://www.lampungpost.com/cetak/cetak.php?id=2009041108113411>

LEÁSE el artículo publicado en [www.feer.com](http://www.feer.com) (11-12-03)

LEONARD SEBASTIÁN, “The paradox of indonesian democracy”, en *Contemporary Southeast Asian studies*, nº 2, 2004.

PARA MAYOR INFORMACIÓN consúltese: [www.ifes.org](http://www.ifes.org)

PARA UN ANÁLISIS DETALLADO de los distintos partidos consúltese <http://goasiapacific.com/specials/indon/profiles.htm>

PARA VER EL INFORME COMPLETO consúltese: [http://www.globalcorruptionreport.org/download/gcr2004/es/Investigaciones\\_sobre\\_corrupcion\\_I.pdf](http://www.globalcorruptionreport.org/download/gcr2004/es/Investigaciones_sobre_corrupcion_I.pdf)

PARA VER LOS DATOS SOBRE ÍNDICES HISTÓRICOS DE LIBERTAD se debe ver <http://www.freedomhouse.org/ratings/allscore04.xls>

SUZAINA KADIR, “Mapping muslim politics in Southeast Asia after 11/S”, en *Pacific Review* Vol 17, nº 2, Junio 2004, pp.199-222.

UN ANÁLISIS COMPLETO DE LOS PROCESOS ELECTORALES celebrados en Indonesia en los años 1999 y 2004 se encuentra en Ananta, Arifin y Suryadinata, *Emerging democracy in Indonesia*, ISEAS. Singapore. 2005.

UN ANÁLISIS COMPLETO DE LOS PROCESOS ELECTORALES celebrados en Indonesia en los años 1999 y 2004 se encuentra en Ananta, Arifin y Suryadinata, *Emerging democracy in Indonesia*, ISEAS. Singapore.2005.

UN ANÁLISIS DE LAS ELECCIONES DEL 2004 se encuentra en: varios, *Image Indonesia*, Volumen X, nº 2 Febrero 2004, pp. 8-9

UN ESTUDIO SOBRE EL IMPACTO DE LA CRISIS ECONOMICA DEL 97 sobre las distintas regiones de Indonesia está en: <http://www.smeru.or.id/report/workpaper/crisimpactkecsurv/kecsurv1.pdf>

UN EXCELENTE ESTUDIO sobre cuales son las bases políticas de estos partidos se encuentra en: Nazih Ayubi, *El Islam político*, Biblioteca del Islam contemporaneo, Barcelona, 1996, pp.173-222.



---

CAPÍTULO 52. INTRODUCCIÓN AL CONSTITUCIONALISMO  
JAPONÉS: DE LA SOBERANÍA IMPERIAL A LA SOBERANÍA  
POPULAR\*

*María Teresa Rodríguez Navarro*  
Universidad Autónoma de Barcelona  
*Rafael Serrano Muñoz*  
Universidad de Granada

## AGRADECIMIENTOS

Una gran parte de la documentación obtenida para la elaboración de este trabajo ha sido recopilada durante una estancia de investigación de la coautora M. Teresa Rodríguez en Japón (2009), gracias a una beca de investigación postdoctoral (Scholars and Researchers Fellowship Program) de la Japan Foundation, Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón, por lo que quiere hacer constar su más sincero agradecimiento a esta institución.

Palabras clave: Restauración Meiji, *kokutai*, *seitai*, derecho comparado, constitución, soberanía imperial, soberanía popular.

## RESUMEN

Al igual que el Derecho Romano fue el derecho común del mundo antiguo, el Derecho Constitucional es el derecho común del mundo moderno en Occidente. Sus raíces históricas hay que buscarlas en la Revolución Británica del siglo XVII, así como en las Revoluciones Norteamericana y Francesa del siglo XVIII.

En ese capítulo vamos a centrarnos en la influencia que tuvo el mundo occidental en el nacimiento del constitucionalismo japonés, así como en su desarrollo desde el sistema imperial de la Constitución Meiji de 1889 (primera que se aprobó en Asia Oriental) al de la soberanía popular de la Constitución de 1947, que la sustituyó y está vigente en la actualidad.

## PRELIMINAR

Una de las grandes aportaciones de Italia a la cultura mundial es el Derecho Romano, que estuvo vigente desde el siglo VIII antes de nuestra era y hasta el año 476 d.C. en que fue conquistado el Imperio Romano de Occidente; y hasta el año 1453 d.C. en que cayó el Imperio Romano de Oriente. No

obstante, su influencia trascendió los límites espacio-temporales del Imperio Romano y se extendió durante la Edad Media, el Renacimiento y ha permanecido hasta nuestros días en el derecho europeo continental y anglosajón.

Al igual que el Derecho Romano fue el derecho común del mundo antiguo, el Derecho Constitucional es el derecho común del mundo moderno en el Oeste. Sus raíces históricas hay que buscarlas en la Revolución Inglesa del siglo XVII, así como en las Revoluciones Norteamericana y Francesa del siglo XVIII.

En palabras del jurista Hans Kelsen, primera autoridad de constitucionalismo del siglo XX, una Constitución es el cerebro del sistema político y jurídico de una nación.<sup>1</sup> En esta comunicación vamos a centrarnos en la influencia que tuvo el mundo occidental en el nacimiento del constitucionalismo japonés, así como en su desarrollo desde el sistema imperial de la Constitución Meiji de 1889 (primera que se aprobó en Asia Oriental) al de la soberanía popular de la Constitución de 1946, que la sustituyó y está vigente en la actualidad.

## 1. CONSTITUCIÓN MEIJI DE 1889

### 1.1. RECEPCIÓN DEL DERECHO CONSTITUCIONAL EUROPEO EN JAPÓN

Al igual que la Revolución Francesa constituyó un hito histórico por el cual terminó el feudalismo en Francia (en el último tercio del siglo XVIII), la Restauración Meiji (1868-1912) tuvo como consecuencia la finalización de la época feudal de los samuráis en Japón (1185-1868), la vertiginosa apertura al mundo occidental, así como la rápida asimilación e integración del derecho europeo continental y del derecho anglosajón.

Esta transición del feudalismo al Estado Moderno fue provocada por la imposibilidad de hacer frente el shōgunato del clan Tokugawa (1603-1868) a las presiones políticas y económicas de las potencias occidentales a mediados del siglo XIX, lo que dio lugar, dada la superioridad militar y tecnológica de las

---

<sup>1</sup> Hans Kelsen (1881-1973), jurista especializado en Filosofía del Derecho, Derecho Constitucional y Derecho Internacional, fue miembro redactor de la Constitución Austriaca de 1920, y magistrado de la Suprema Corte Constitucional (1920-30). Igualmente, fue profesor de Derecho Público de las Universidades de Praga y Viena, Colonia y Ginebra, Harvard y Berkeley (1940-45), así como impartió diversos cursos en otros centros de estudios. Promotor principal de la Escuela legal de Viena, entre sus obras destaca *La teoría pura del derecho. Introducción a la problemática científica del Derecho* (1934); doctrina de una enorme influencia en el pensamiento jurídico del siglo XX. Afirma que el fundamento del Derecho Estatal debe ser buscado en el Derecho Internacional, por la que la paz universal (una de las funciones capitales del derecho, según este creador) es realizable a través de un único ordenamiento jurídico mundial.

mismas, a la firma de Japón de los desiguales Tratado de paz y amistad con los Estados Unidos (Tratado Kanagawa, 1854); así como a los sucesivos Tratados de amistad y comercio con las cinco potencias, EE.UU., Holanda, Rusia, Gran Bretaña y Francia (Tratados Ansei, 1858). En consecuencia, en 1859 se establecen las delegaciones diplomáticas y la comunidad extranjera en Yokohama. Y posteriormente surgen los primeros enfrentamientos bélicos entre las potencias aliadas y Japón (1863-1865), ocasionando una profunda crisis política y social en el País del Sol Naciente; lo que, finalmente, condujo a la capitulación del último *shōgun* Tokugawa Yoshinobu, de su Bakufu (aparato administrativo) y del sistema de clanes o estatus familiares que lo sustentaban, para evitar una guerra civil de mayores proporciones (factores internos y externos), y a la restauración del gobierno imperial de Mutsuhito (1912-1926), que adoptó el nombre de Meiji y trasladó su residencia desde Kioto a Tokio.

El Emperador Meiji, que obtuvo de este modo el poder militar y político del país, además de los poderes que ostentaba en su Corte (restauración imperial), proclamó en 1868 el *Gokajō no Goseimon* (“Juramento de los Cinco Principios”) en el que trataba de señalar las bases del Estado Moderno y se comprometía públicamente a constituir un gobierno representativo japonés (“restauración de las libertades del pueblo”), en sustitución del poder feudal del *shōgun* (a diferencia del monarca que no había tenido poder real, sino sólo religioso y nominal en la Corte Imperial de Kioto, durante todo el período samurái hasta este cambio de régimen).

Esta Carta Jurada que todos los súbditos deberían acatar, fue el comienzo de la reforma política y social del Estado (abolición de los *han*<sup>2</sup> en 1871, cambio del impuesto de la tierra; educación y servicio militar obligatorio, entre otras), que condujo a la aprobación de la Constitución Meiji de 1889 (de inspiración prusiana) y del Edicto Imperial de la Educación de 1890 (de inspiración shinto-confuciana), las dos Leyes Fundamentales que constituían el *Kokutai* (identidad nacional y base para la soberanía del Emperador). Y que estuvieron en vigor hasta la Constitución de 1946.

El pensador neoconfucianista Aizawa Seishisai (1782-1863) – de la Escuela de Mito, que apoyaba la restauración del Emperador de Japón en la era Edo–, popularizó el término *Kokutai* en su libro *Shinron* (“Nueva Tesis”) de 1825, en el que también introdujo el término *sonno joi* (“reverenciar al Emperador, expulsar a los bárbaros”). Aizawa desarrolló sus ideas del *Kokutai* utilizando los eruditos argumentos de Motoori Norigana (1730-1801), según los cuales, la mitología japonesa descrita en las crónicas antiguas *Kojiki* y *Nihonshoki* eran hechos históricos genuinos, que legitimaban la descendencia directa del Emperador de Amaterasu Omikami, la Diosa del Sol (Shintoísmo). Este

---

<sup>2</sup> Dominios feudales (nota de los autores).

antiguo dominio divino, Aizawa lo idealizó en Japón como una forma de *saisei itchi* (“*unión de la religión y el gobierno*”) o teocracia.<sup>3</sup>

No obstante, el culturema *Kokutai* tuvo un nuevo significado durante la Restauración Meiji. Como afirma el historiador John S. Brownlee<sup>4</sup> la idea política más original que se desarrolló en Japón fue el *Kokutai*, y fue utilizado desde la Restauración Meiji hasta 1945 como una ideología de inspiración y unificación, y proveyó la estructura política nacional que daría a lugar al sistema de monarquía constitucional de la Constitución de 1889 basado en Occidente. Esto resolvió muchas de las incógnitas sobre la comprensión de esta Constitución. Sin embargo, a diferencia del concepto de *democracia* que se concebía de manera universal, el concepto de *Kokutai* sólo se utilizó en Japón, y no contribuyó en el desarrollo de ideas políticas en otros lugares del mundo, a pesar de que el Imperio de Japón intentó exportarlo a otros países (2000:1).

El intelectual Kato Hiroyuki (1836-1916) escribió la obra *Kokutai Shinron* (“*Nueva Teoría de la Organización/Estructura Nacional*”) en 1874, en la que criticaba las teorías tradicionales chinas y japonesas de gobierno y, adoptando las teorías occidentales de derechos naturales, propuso una monarquía constitucional para Japón. E hizo una diferenciación entre el *Kokutai* (“*identidad/esencia nacional*”) y el *Seitai* (“*organización/estructura gubernamental*”).

Asimismo, Brownlee explica que la distinción entre *Kokutai* y *Seitai* permite a los conservadores identificar como *Kokutai* a la *Esencia Nacional* (concepto primario); a los valores eternos e inmutables de su historia y política, de la tradición y de las costumbres, así como al eje central de la pirámide social en la figura del Emperador. Mientras que la forma de gobierno o *Seitai* es un concepto secundario que consiste en los acuerdos históricos alcanzados para la ejecución de la política nacional. El *Seitai* fue históricamente contingente y variable a través del tiempo. Japón desde la antigüedad sufrió una sucesión de cambios de dominio directo y de formas de gobierno, y cada uno de estos fue un *Seitai*. Con esta explicación, el sistema moderno de gobierno bajo la Constitución Meiji, derivado de fuentes exteriores occidentales, no fue nada más que otra forma de gobierno japonés, un nuevo *Seitai*. (2000:5).

De otra parte, según Josefa López<sup>5</sup> bajo la Constitución Meiji el *Kokutai* obtuvo un significado adicional. El gobierno creó un nuevo sistema cultural sobre el Emperador (Tennō), y el *Kokutai* fue la expresión de ello y la base de la soberanía. No obstante, mientras que los autoritarios describían al *Kokutai* como un poder místico, el Tennō era un “dios entre los humanos” (*kami*), la

<sup>3</sup> *Kokutai*. Ver: Brownlee, J. *Four Stages of the Japanese Kokutai (National Essence)*, 2000: 1-14. Web: [www.adilegian.com/PDF/brownlee.pdf](http://www.adilegian.com/PDF/brownlee.pdf). (Visitada el 31/01/2010).

<sup>4</sup> Brownlee, Op. Cit..

<sup>5</sup> Valderrama López, Josefa (2006) “*Beyond word: the “kokutai” and its background*”. *Història Moderna i Contemporània*.



encarnación de la moral nacional, para Tatsukuchi Minobe (1873-1948) el *Kokutai* fue inferido como la “forma del Estado” en el sentido de que el Tennō es el órgano del Estado. Es decir, que para este profesor de leyes de la Universidad de Tokio, bajo la Constitución Meiji el Emperador era un órgano del Estado y no un poder sacrosanto más allá del Estado de Derecho. Esta teoría que después de un intenso debate político fue aceptada a partir de 1912, tuvo posteriormente graves consecuencias para Minobe ya que, después de ser objeto de un intento de asesinato y acusado de deslealtad al Emperador, se vio forzado a renunciar a su cargo de la Cámara de los Pares en 1932 (Higuchi, 2001:4-5). Este incidente marcó un enorme retroceso en el desarrollo del constitucionalismo nipón en una época de gran exaltación militarista y nacionalista.

La Constitución Meiji, promulgada en 1889 y siendo nombrado como Primer Ministro el general Aritomo Yamagata, creó una forma de monarquía constitucional con el Emperador soberano en la cúspide (*Kokutai*) y la pirámide de gobierno (*Seitai*). Así en esta Carta Magna el Emperador por su autoridad divina y humana es el Jefe del Imperio, en el que se concentran la soberanía nacional y los poderes del Estado Moderno (aunque algunos sujetos al “consentimiento de la Dieta Imperial”). Y a diferencia de *The Bill of Rights* (1689) de Inglaterra o de la *Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano* (1789) de Francia, dos prototipos representativos de los límites del poder monárquico, en la Constitución la prerrogativa imperial hizo sólo unas mínimas concesiones al constitucionalismo <sup>6</sup>. Este sistema que utilizó una forma democrática, en realidad estuvo más cercano a una monarquía absoluta europea, con una burocracia centralizada y un poderoso ejército al estilo prusiano <sup>7</sup>, y en donde la lealtad al Emperador se convirtió en un valor fundamental de Japón (soberanía imperial).

La Constitución Meiji no fue producto de una Asamblea Nacional constituyente elegida por sufragio universal como se propuso en 1881 (“Movimiento por los Derechos del Pueblo”), con lo que se frustraron las iniciativas basadas en *El contrato social* de Rousseau y en *On liberty* de Stuart Mill (Higuchi, 2001: 3-5), sino que fue elaborada por un grupo de expertos de élite, japoneses y extranjeros. Entre los designados por el Emperador destacan Itō Hirobumi (1841-1909) y Yamagata Aritomo (1838-1922) del dominio de Choshu (ambos fueron nombrados Primer Ministro y desempeñaron otros muchos cargos), así como Iwakura Tomomi (1825-1883), entre otros; políticos conservadores e importantes estadistas de la época Meiji, que intervinieron muy activamente desde distintas posturas e influyeron decisivamente en el debate sobre el proyecto constitucional. E, igualmente, fueron los protagonistas principales de los tres viajes desde Japón a Occidente que se organizaron por el

<sup>6</sup> Higuchi, 2001: 3-4.

<sup>7</sup> Rodríguez & Serrano, 2008: 239-254.

gobierno nipón, en el proceso de construcción del Estado Moderno japonés y en el diseño de la primera Constitución de Asia Oriental (al igual que la contratación de expertos occidentales en distintas materias para enseñar a los nativos isleños), y que se indican a continuación:

a). Viaje de Iwakura Tomomi (1871-1873).

En 1871, la conocida como *Misión Iwakura*, parte de Yokohama hacia América (San Francisco y Washington). Y posteriormente, hacia Europa (Gran Bretaña, Francia, Bélgica Holanda, Alemania, Dinamarca, Suecia, Austria, Italia, Suiza y Rusia); entre otros países. Regresando a los dos años de estancia fuera de Japón.

El aristócrata Iwakura Tomomi como embajador plenipotenciario del recién constituido gobierno Meiji iba al frente de la misión diplomática, asistido de cuatro vice-embajadores, tres de los cuales eran también ministros (Okubo Toshimichi, Kido Takayoshi, Itô Hirobumi), así como de cuarenta y ocho asesores (administradores e investigadores) y sesenta estudiantes (varios se quedaron a estudiar en centros extranjeros). (Kazuhiro, 2007: 1-3).

Entre las principales razones que justificaban el envío de esta embajada era lograr la revisión de los “tratados desiguales” firmados por las potencias extranjeras con Japón a mediados del siglo XIX; para lograr el reconocimiento de la causa imperial a nivel internacional; así como para estudiar *in situ* la cultura y la civilización occidental y, en especial, las materias de derecho y economía, educación y militares.

Como afirma Beadsley, “la embajada habría tenido un doble propósito: sondear la opinión de los países firmantes de los tratados sobre la revisión de los mismos en vista a futuras negociaciones [...], y allanar el camino para aquellas reformas que las potencias occidentales consideraban necesarias y previas a la revisión de los tratados, a saber, aquellas que convertirán a Japón en una nación aceptable, según los cánones internacionales” (2008: 324-325).

Después de este viaje, y del análisis de las principales instituciones de los países visitados, el gobierno japonés llegó a la conclusión de que había que llevar a cabo un cambio de sistema político y jurídico (sistema constitucional nipón al igual que el existente en la gran mayoría de las potencias extranjeras), reiteramos que para fortalecer la posición de Japón en la esfera internacional, para lograr la revisión y renegociación de los “tratados desiguales” así como para la abolición del derecho de extraterritorialidad que hasta el momento disfrutaban los extranjeros en los puertos japoneses.

b). Viaje de Itô Hirobumi (1882-1884).

En 1882, Itô Hirobumi viajó para estudiar los sistemas constitucionales de Europa y su estancia duró dieciocho meses. Sus principales maestros eran prusianos y austriacos, destacando el jurista alemán Rudolf von Gneist que le

ilustró sobre el diseño de la constitución prusiana y que tanto influiría en la japonesa. Pero el gran hallazgo de Itô Hirobumi fue Lorenz von Stein (1815-1890), profesor de Economía Política en la Universidad de Viena y su mentor en materia constitucional, al mostrarse muy interesado y entusiasta con el proyecto constitucional nipón, por lo que hubo un flujo permanente de investigadores japoneses que se desplazaron para consultarle a Stein sobre esta materia a mediados del período Meiji (lo que se denominó como “Stein pilgrimage”).

c). Viaje de Yamagata Aritomo (1888).

En su primer viaje a Europa en 1869, Yamagata Aritomo, otro de los “padres de la Constitución Meiji” y militar de alto rango a las órdenes del gobierno japonés, fue influenciado fuertemente por las ideas políticas y castrenses de Prusia, que sirvieron para modernizar el Ejército Imperial de Japón.

Este fue su segundo viaje a Europa en 1888, en donde permaneció durante ocho meses, y tenía como objetivo informarse de primera mano del funcionamiento de las administraciones civil y militar de las potencias europeas (especialmente de Francia y Alemania). E, igualmente, en la línea de investigación marcada por los viajes de la *Misión Iwakura* y de Itô Hirobumi, el visitar al jurista alemán Rudolf von Gneist y al jurista austriaco J. F von Chlumekei, así como a Lorenz von Stein (economista, sociólogo y administrador público).

De esta forma, Japón se abrió a Occidente bajo el nuevo gobierno Meiji y siguiendo el lema: *Bunmei kaika* (“Civilización e ilustración”). Admirado por la peregrinación de los investigadores japoneses a Europa para estudiar sus instituciones y sus leyes, Lorenz von Stein afirma que probablemente sólo hay otro ejemplo en la historia humana que puede compararse con esta situación. De hecho, la primera mitad de la era Meiji fue un período en el cual los líderes japoneses asimilaron e incorporaron el pensamiento occidental con bastante rapidez. (Kazuhiro, 2007: 69-84)

Al igual que Roma, en la transición de la Monarquía a la República (siglo VI a.C.), envió a tres embajadores romanos –Spurius Postumius Albus, Aulus Manlius y Publius Sulpicius Camerinus– a Atenas con la orden de estudiar las célebres leyes de Solón (638-558 a.C.; legislador, moralista y poeta ateniense, uno de los siete sabios de Grecia) y las instituciones de la democracia ateniense así como las de otros estados griegos, según relata Tito Livio (59 a.C. a 17 d.C.) en su *Historia de Roma* (volumen tercero), Japón envió a Europa a tres embajadores japoneses – Iwakura Tomomi, Itô Hirobumi y Yamagata Aritomo–, para estudiar las leyes e instituciones de los países occidentales, como afirma Stein desde una perspectiva intercultural y de derecho comparado.

Los tres embajadores romanos llevaron la antorcha de la civilización clásica desde Grecia hasta Roma. Y con esto empezaron su liderazgo en la grandeza del Imperio Romano y en su culminación en la historia mundial. El creciente poder de Roma aprendió la esencia de su civilización de los más avanzados griegos y con esa base formularon la Ley de las XII Tablas (*Lex Duodecim Tabularum*). Elaborada al parecer entre los años 551 a 549 a.C., su redacción es escueta, casi lapidaria, y que recoge el Derecho consuetudinario tradicional del pueblo romano (de carácter primitivo y austero, duro y patriarcal) relativo a las materias siguientes:

Tablas I, II y III: Derecho procesal.

Tabla IV: Derecho de familia.

Tabla V: Derecho sucesorio.

Tablas VI y VII: Derecho de propiedad.

Tablas VIII, IX, X y XI: Derecho penal.

Tabla XII: Derecho público.

En cualquier caso, Stein también vio que volvía a ocurrir de nuevo un ejemplo comparable de esta transmisión de la civilización desde Grecia a Roma, entre dos pueblos situados en los extremos de la Tierra. La nación que él presenta como la nueva Roma, no era otra que el Japón Meiji, enviando misiones para estudiar y asimilar los principios que sustentan las instituciones europeas, la Grecia de la época. Así, al igual que Roma llevó a cabo la Ley de las XII Tablas en base a las leyes e instituciones griegas, se esperaba que Japón produjese una Constitución como resultado del estudio de las leyes e instituciones europeas. (Kazuhiro, 2007: 69-84)

## 1.2. ASIMILACIÓN E INTEGRACIÓN DEL DERECHO ROMANO

Junto a la Constitución Meiji (1889) y al Edicto Imperial de la Educación (1890), el Código Civil japonés de 1898 fueron las Leyes Fundamentales que sentaron las bases de la vida política y social en Japón entre los años 1868 y 1945. Y con motivo de la promulgación de esta importante compilación de derecho privado, igualmente de muy diversa influencia euroamericana, uno de sus tres redactores –Nobushige Hozumi (1855-1926)– calificó el Código como un “fruto de la ciencia del Derecho comparado”, y afirmó que con él el Derecho Japonés se había emancipado de la familia jurídica china a fin de incorporarse a la romana. Así, la primera cátedra de Derecho Romano en Japón se creó en el año 1905, en la Universidad Imperial de Tokio.

---

El jurista Gómez de la Serna, en su estudio del Derecho Romano comparado con el Derecho Español (1869), sintetiza de forma muy elocuente su enorme aportación a la cultura europea:

El Derecho Romano, que el gran intelectual alemán Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) compara por la lógica rigurosa de sus deducciones con la geometría, es respetado ya como ley positiva, ya como razón escrita en todos los pueblos modernos a que la civilización ha extendido su influencia. Monumento colosal, en que están aglomerados la experiencia de los siglos y los trabajos científicos de juristas eminentes, es la legislación madre, y a la vez un depósito inagotable de doctrinas para el filósofo, para el arqueólogo, para el filólogo y para el historiador. Recorriendo a la sombra de las águilas romanas los países a que extendían sus conquistas, y hermanando las máximas austeras de Zenón con la moral sublime del Evangelio, más que ley de un pueblo, lo es del género humano: así sobreviviendo a la nación que lo formó, lejos de perecer con la invasión de los bárbaros, pasa a ser precepto de los vencedores, modificando sucesiva y lentamente su derecho y sus costumbres, y marcha a extender su dominación a naciones que no habían sufrido el yugo de los Césares. De este modo, el Derecho Romano, dirigiendo al mundo por más de veinte siglos, viene a ser el derecho inmortal.

Su enseñanza es reputada como la base del estudio de la jurisprudencia, porque como derecho modelo, es para los juristas lo que para los arquitectos, escultores y pintores, son las admirables obras maestras que nos ha legado la antigüedad.<sup>8</sup>

El diplomático y académico japonés Inazo Nitobe (1862-1933) en su obra *Bushido, The Soul of Japan* (1900), se refiere al historiador alemán Theodor Mommsen (1817-1903), quien investigó sobre las antigüedades romanas en Italia y enseñó luego en las más prestigiosas universidades de su país, donde alcanzó las más altas distinciones académicas: presidió la célebre Academia de Berlín y recibió el Premio Nóbel en 1902; y cuyo texto de forma literal transcribimos:

Mommsen, al comparar a los griegos y los romanos, dice que cuando los primeros adoraban, levantaban los ojos hacia el Cielo,

---

<sup>8</sup> Gómez de la Serna, Pedro, *Curso Histórico-Exegético del Derecho Romano comparado con el Derecho Español*, Madrid, 4ª edición, 1869, Tomo I, pp. 1 y 2. [Nota de los autores: El texto transcrito no es exactamente literal, sino modificado levemente en estilo].

porque su plegaría era contemplación, mientras que los segundos se velaban la cabeza, pues la suya era reflexión. Esencialmente del mismo modo que el concepto romano de la religión, nuestra reflexión, más que la conciencia moral del individuo, hizo resaltar su conciencia nacional. Su culto a la naturaleza nos hizo querer entrañablemente el país, mientras que su culto a los antepasados, que pasaba de un linaje a otro, hizo de la familia imperial el origen de toda la nación. Para nosotros, el país es más que una tierra y un suelo del que extraer oro o cosechar grano: es la morada sagrada de los dioses, los espíritus de nuestros antepasados.<sup>9</sup>

## 2. CONSTITUCIÓN DE 1946

### 2.1. CONTEXTO

El avance del constitucionalismo japonés obtenido con tan grandes esfuerzos en la era Meiji, continuó en la era Taisho (1912-1926). El delicado estado de salud física y mental del Emperador Yoshihito (1879-1926) provocó un cambio en el poder político de la nación, del *genro* (“oligarquía” de estadistas japoneses de prestigio y “padres” del Estado Moderno) a la Dieta y a los partidos políticos. El Primer Ministro Kato Komei continuó con las reformas democráticas que habían sido propuestas por políticos destacados de la izquierda nipona, y que culminaron con la aprobación del sufragio universal masculino (mayores de 25 años) en 1925, con lo que declinó y cayó la denominada “democracia Taisho” (periodo de movimiento liberal).

Con la aprobación de la Ley de Preservación de la Paz en 1925, estando ya ejerciendo sus funciones como Príncipe regente Hirohito (1901-1989) y el que sería nombrado Emperador Showa (1926), que prohibía legalmente a cualquiera organización que alterara el *Kokutai*, penalizando de forma expresa y con firmeza al socialismo y comunismo así como a otras ideologías, se puso fin a la era Taisho y se frustró gravemente el desarrollo constitucional hasta 1945 (por ejemplo la depuración del académico Tatsukuchi Minobe aludida). Fue creado también el Tokko (“policía de pensamiento”) con el fin de investigar a los intelectuales y grupos ideológicos que podían amenazar el orden político y social centrado en el Emperador.

En la era Showa (1926-1989), desde el punto de vista histórico y constitucional, podemos distinguir tres etapas:

---

<sup>9</sup> Nitobe, 2002: 23.

a). Militarista

La aventura imperialista del Japón moderno comenzó con sus victorias en la primera guerra chino-japonesa (1894-1895) y en la guerra ruso-japonesa (1904-1905), bajo la consigna *fukoku kyōhei* (“país rico y ejército fuerte”). Continuó con las invasiones militares de Manchuria en 1931 y de China en 1937 (segunda guerra chino-japonesa). Y finalizó con la Guerra del Pacífico contra las potencias aliadas llegando al colapso (1941-1945). Esta prolongada etapa expansionista de la era Showa, que se inicia con la Gran Depresión de 1929 (*crash bursatil* de Estado Unidos) y que exacerbó tensiones políticas y conflictos internos, supuso una muy importante merma de las instituciones democráticas así como de los derechos políticos y civiles del pueblo japonés (partidos políticos y sindicatos fueron suprimidos en 1940), a favor claramente del protagonismo del estamento militar y del Emperador (Jefe Supremo del Ejército y de la Marina), en su ascensión bélica y de conflicto abierto sin precedentes como gran potencia en la esfera internacional.

b). Ocupación aliada de Japón

El famoso discurso del Emperador Hirohito pronunciado por primera vez al pueblo japonés el 15 de agosto de 1945, unos días después de la destrucción por la bomba atómica de Hiroshima y Nagasaki, lo que provocó la derrota y rendición de Japón, marcó la finalización de la II Guerra Mundial y el comienzo de la ocupación aliada de país (1945-1952).

Cuando desembarcó en Japón el general norteamericano Douglas MacArthur, Comandante Supremo de las Fuerzas Aliadas (SCAP), tenía la firme determinación de proseguir hasta el final la desmilitarización del país, la democratización y la reconstrucción de la nación. El ejército quedó totalmente desmovilizado y la policía reducida a tareas de alcance local. Se trataba de transformar a Japón en una democracia del tipo occidental. Y con el plan de reconstrucción nipón a partir de la década de los años 1960 se convertiría en una de las grandes potencias económicas del mundo. (Bussagli/Barbadoro, 1978: 1321-1323).

Asimismo, de nuevo se legalizaron los partidos políticos y sindicatos, el sufragio universal se extendió también por primera vez a la mujer y se redujo la edad de voto a los 21 años, se llevó a cabo una vasta reforma agraria que no tuvo precedentes en ningún país occidental, la educación fue reformada según el modelo norteamericano, entre otras muchas medidas (Higuchi, 2001: 4-5). En suma, Japón debía pasar por una profunda reorganización política y socioeconómica proyectada por la SCAP.

Sin embargo, estas reformas quedaron muy reducidas con motivo de la fundación de la Republica Popular China (1949), la proclamación de la independencia de la India (1947), el desarrollo de la guerrilla en el Sureste asiático, el estallido del conflicto coreano (1950-1953) y el comienzo de la

Guerra Fría, en cuya época Japón se convierte en la única base segura para los EE.UU. que veían debilitarse progresivamente su control sobre Asia. En atención a los términos de la rendición, los Estados Unidos podían mantener en territorio japonés una cantidad indefinida de medios, hombres y bases usufructuando los servicios logísticos del estado económicamente más avanzado de Asia. Por tanto, si en el primer período de la ocupación el objeto había sido la desmilitarización y el desmantelamiento de las estructuras que habían favorecido el militarismo nipón, al final de 1949 se dio la vuelta completamente a esta tendencia al diseñarse geopolíticamente la conversión de Japón de un enemigo a un aliado. En consecuencia, Japón volvió a recuperar su soberanía como nación con la firma del Tratado de San Francisco (1951) y con lo que terminó la ocupación aliada de país (1952). (Bussagli/Barbadoro, 1978: 1321; Higuchi, 2001: 4-6).

c). Posguerra

Al igual que en la era Meiji (“primer milagro económico”), con su nueva apertura a la comunidad internacional Japón realizaría el “segundo milagro económico” de la edad moderna y contemporánea, y se convertiría en una de las grandes potencias industriales y capitalistas del planeta (a pesar de las crisis económicas). Y ello, con el imprescindible apoyo institucional y la estabilidad política que le ha proporcionado la Constitución de 1946, el Emperador y el Partido Liberal Democrático que desde su fundación (1955), salvo contadas excepciones, ha ganado las sucesivas elecciones y permitido formar el gobierno de la nación. Todo lo cuál, ha continuado durante la era Heisei con el nombramiento del Emperador Akihito (1989) y hasta el momento presente del siglo XXI.

## 2.2. CARACTERÍSTICAS DE LA NORMA FUNDAMENTAL

El renacimiento del constitucionalismo se produce con la entrada en vigor de la Constitución en 1947 (promulgada el 3 de noviembre de 1946) bajo el poderoso liderazgo de Douglas MacArthur, Comandante Supremo de las Fuerzas Aliadas (SCAP), quien dirigió la ocupación de Japón tras su rendición en 1945. Sin embargo, el papel de la SCAP no fue hecho público en ese momento, y el texto constitucional fue anunciado en nombre del Emperador Hirohito y del gobierno japonés así como deliberado por la Dieta (primeras elecciones de la posguerra en 1946, en las que por primera vez a las mujeres japonesas se les ha permitido votar; y creación de facto de una asamblea constituyente, al menos formalmente aunque no realmente), como enmienda (*amendment*) de la Constitución de 1889 (Constitución del Imperio de Japón) realizada de acuerdo con su artículo LXXIII (73).



Aunque técnicamente la Constitución de 1946 se presenta aprobada como una reforma de la Constitución Meiji, para evitar el trauma de la ruptura con el pasado y de un cambio de sistema político, los principios y normas que contiene de la democracia occidental son sorprendentemente antitéticos (giro copernicano), ya que la soberanía popular sustituye a la soberanía imperial. Los derechos condicionales de los súbditos fueron sustituidos por los eternos e inviolables derechos del pueblo japonés. Y, en suma, la Carta Magna de 1889 *otorgada* por el Emperador en realidad fue sustituida por la Norma Fundamental de 1946 *impuesta* por la SCAP (revisión constitucional).

Sólo recordar que en los orígenes de la Revolución Francesa y de su Constitución de 1791 (encabezada por la *Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano*, 1789), que fueron claramente ideológicos, se comprueba la influencia norteamericana y que tuvo como precedente la ciudad de Filadelfia (Estado de Pensilvania), en la que se firmaron y ratificaron dos de los muy importantes documentos de la historia de los Estados Unidos de América: La Declaración de Independencia en el año 1776 (*Declaración de Derechos de Virginia*, 1776) y la Constitución en el año 1787 (*American State Papers: Declaration of Independence, Articles of Confederation, The Constitution*). Desde entonces, los principios universales que allí fueron enunciados no han cesado de guiar a los legisladores de todo el mundo:

Sostenemos como evidentes estas verdades: que todos los hombres son creados iguales; que son dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables; que entre éstos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad; que para garantizar estos derechos se instituyen entre los hombres los gobiernos, que derivan sus poderes legítimos del consentimiento de los gobernados; que cuando quiera que una forma de gobierno se haga destructora de estos principios, el pueblo tiene derecho a reformarla o abolirla e instituir un nuevo gobierno que se funde en dichos principios, y a organizar sus poderes en la forma que a su juicio ofrecerá las mayores probabilidades de alcanzar su seguridad y felicidad.<sup>10</sup>

Debido a su influencia norteamericana, el Preámbulo de la Constitución de 1946 se pronuncia en similares términos:

Nosotros, el pueblo japonés, actuando por intermedio de los representantes debidamente elegidos de la Dieta Nacional, determinados a asegurar para nosotros y para nuestra posteridad

---

<sup>10</sup> AA.VV. *El Patrimonio del Mundo*, Plaza & Janes Editores, Barcelona, 1994, Tomo 4 (Independence Hall, USA), pp. 154-163. Presentación de Federico Mayor Zaragoza, ex Director General de la UNESCO.

los frutos de la cooperación pacífica con todas las naciones y los beneficios de la libertad para toda nuestra tierra, y resueltos a evitar los horrores de una nueva guerra como resultado de la acción del gobierno, proclamamos que el poder soberano reside en el pueblo y establecemos firmemente esta Constitución. El Gobierno es un mandato sagrado del pueblo, de quien deriva su autoridad; sus poderes son ejercidos por los representantes del pueblo y sus beneficios son prerrogativas del pueblo. Este es el principio universal de humanidad sobre el cual se basa esta Constitución.

Es muy importante destacar también que MacArthur quiso exonerar a Hirohito y al resto de los miembros de la familia real de su responsabilidad dimanante de sus implicaciones en la gran guerra asiática (procesamiento), así como evitar su abdicación como monarca y preservar la institución real. Aunque el Emperador Showa fue privado de su carácter “divino” y se le redujeron sustancialmente sus funciones constitucionales siguió reinando hasta su muerte (1989). Además se declara la aconfesionalidad del Estado. Y quedando su figura perfilada en los términos siguientes (artículo 1):

El Emperador es el símbolo del Estado y de la unidad del pueblo, derivando su posición de la voluntad del pueblo en quien reside el poder soberano.

Sin embargo, la renuncia a la guerra ha sido regulada de forma rotunda e inédita en esta Norma Fundamental, y lo que ha sido interpretado como una firme ruptura con la historia moderna de Japón, en relación con su militarismo y expansionismo en Asia Oriental al que nos hemos referido anteriormente, y cuyo artículo 9 transcribimos a continuación (pacifismo):

Aspirando sinceramente a una paz internacional basada en la justicia y el orden, el pueblo japonés renuncia para siempre a la guerra como derecho soberano de la nación y a la amenaza o al uso de la fuerza como medio de solución en disputas internacionales.

Con el objeto de llevar a cabo el deseo expresado en el párrafo precedente, no se mantendrán en lo sucesivo fuerzas de tierra, mar o aire como tampoco otro potencial bélico. El derecho de beligerancia del estado no será reconocido.

Igualmente, por su gran importancia para la unidad del sistema, se proclama de forma expresa que el Principio de Legalidad es la Ley Suprema de Japón (artículos 97 a 99), y que queda regulado en los términos siguientes:

Artículo 98. Esta Constitución será la Ley Suprema de la Nación, y ninguna ley, ordenanza, decreto imperial u otro acto de gobierno, en forma total o parcial, contrario a lo que en ella se establece, tendrá fuerza legal o validez.

Los tratados concluidos por Japón y el derecho internacional establecido serán fielmente observados.

Artículo 99. El Emperador o el Regente, así como los Ministros de Estado, los miembros de la Dieta, los jueces y todas las demás autoridades públicas, tienen la obligación de respetar y defender esta Constitución.

Asimismo, declara que no menos importante es el artículo 97, al disponer que la garantía de los Derechos Fundamentales del pueblo (artículos 10 a 40) son también la Ley Suprema de Japón, confiándose a ésta y a las futuras generaciones para que los custodien permanentemente en forma inviolable.

Entre los derechos del pueblo podemos destacar los de sufragio universal, justicia, igualdad, libertad (asociación y reunión, académica y de culto, pensamiento y conciencia, palabra y prensa, etc.), tutela judicial, propiedad, entre otros muchos.

Por su parte, no podemos obviar, en modo alguno, los derechos que se le reconocen a la mujer en el ámbito conyugal y familiar, dada la enorme subyugación a la que ha sido sometida durante la prolongada época samurai (siglos XII a XIX), y que vienen establecidos de forma expresa en su artículo 24 que se transcribe a continuación:

El matrimonio estará basado solamente en el mutuo consentimiento de ambos contrayentes y será mantenido por la cooperación mutua con igualdad de derechos de marido y mujer. Las leyes que se dicten relativas a la elección del cónyuge, derechos de propiedad, herencia, elección de domicilio, divorcio y otros asuntos referentes al matrimonio o a la familia, tendrán en cuenta primordialmente la dignidad individual y la igualdad esencial de derechos de ambos sexos.

Además, se contempla la separación de los tres poderes del Estado de Derecho: Ejecutivo (Gabinete), legislativo (Dieta: Cámara de Representantes y Cámara de Consejeros, elegidas por sufragio universal) y judicial (Corte Suprema). E, igualmente, la responsabilidad del Gabinete ante la Cámara de Representantes a través de la moción de censura y el voto de confianza (artículo 69).

Por último, otra característica esencial es la regulación especial establecida para la reforma constitucional (enmiendas), y que reproducimos a continuación por su trascendencia en el debate nacional nipón (artículo 96):

Las enmiendas a esta Constitución deben ser iniciadas en la Dieta mediante el voto concurrente de por lo menos dos tercios de la totalidad de los miembros de cada una de las Cámaras y ser luego sometidas a la ratificación del pueblo, que deberá aprobarlas por mayoría de votos emitidos en plebiscito especial o en acto electoral que determine la Dieta.

Las enmiendas así ratificadas, serán promulgadas de inmediato por el Emperador en nombre del pueblo como parte integrante de esta Constitución.

A este respecto, es importante destacar también que, desde que finalizó la ocupación en 1952 y Japón recuperó su soberanía nacional, ya comenzaron las peticiones de revisión de la Constitución basándose en que había sido impuesta por las fuerzas internacionales aliadas (SCAP). Sin embargo, aunque en las elecciones de 1955-56 votaron (1/3) a favor de la revisión constitucional en bloque, y el vencedor Partido Liberal Democrático (coalición de partidos conservadores) a pesar de haber cuestionado la legitimidad de esta Norma Fundamental (a diferencia de los partidos socialista y comunista) nunca inició el procedimiento de enmienda aludido, el debate nacional sobre esta cuestión continúa abierto y especialmente en torno a su famoso artículo 9 (renuncia a la guerra, lo que ha privado a Japón del poder militar y diplomático de otras naciones), al perfil del Emperador (cuyos actos vinculados con el Estado están siempre sujetos al consejo y aprobación del Gabinete) y a los valores de la sociedad japonesa en el mundo de la globalización, entre otros, y sin que se haya conseguido alcanzar por los partidos políticos y el pueblo hasta la fecha actual el imprescindible consenso exigido para tal fin. No obstante, Japón aceptó el constitucionalismo moderno como un principio universal, según Higuchi (2001: 351-354).

Finalmente, como afirma Bernard Chantebout<sup>11</sup> en su obra *Droit constitutionnel*, aunque el constitucionalismo fracasó en África y ha sido rechazado en los países islámicos, dado que es muy difícil implantarlo y ajustarlo a las identidades nacionales, la aproximación japonesa al constitucionalismo, en principio forjando una síntesis entre la tradición legal nipona y los conceptos jurídicos importados (1889-1890), y con mayor profundidad desde 1946, debe ser un ejemplo valioso a seguir para los pueblos que estén afrontando este reto.

---

<sup>11</sup> Chantebout, Bernard (1997), *Droit constitutionnel*, 14 edición, pp. 368-382. Fuente citada en Higuchi, 2001: 7.

En conclusión, y además de lo anteriormente expuesto, consideramos que los frutos de la Constitución de 1946 enriquecidos por las aportaciones abiertas al debate nacional de la pluralidad política y jurídica, económica y social del pueblo, han influido en la sociedad japonesa de un modo positivo para su democratización, modernización y diseño económico avanzado, pacificación y plena integración en la comunidad internacional. Y suponen un nuevo impulso hacia el desarrollo del constitucionalismo del siglo XXI, con sus luces y con sus sombras, como toda la realidad humana.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1994) *El Patrimonio del Mundo*, Plaza & Janes Editores, Barcelona, Tomo 4 (Independence Hall, USA).

BEASLEY, W. G. (2007) *La Restauración Meiji*, Gijón : Satori.

BELLAH, Robert et Al (1965) *Changing Japanese attitudes towards modernization* (edited by Marius Jansen), USA: Princeton University Press.

BROWNLIE, J. (2000) *Four Stages of the Japanese Kokutai (National Essence)*. PP. 1-14. [[www.adilegian.com/PDF/brownlee.pdf](http://www.adilegian.com/PDF/brownlee.pdf)]. (Web visitada el 31/01/2010).

BUSSAGLI, M. & BARBADORO, I. (1978) *Asia y Oceanía*, Ediciones Danae, Barcelona, Vol. 3.

HIGUCHI, Yoichi, et Al (2001) *Five decades of Constitutionalism in Japanese society* (Higuchi, Y editor), Tokyo, Tokyo University Press.

KAZUHIRO, Takii (2007) *The Meiji Constitution: The Japanese experience in the West and the shaping of the modern Estate* (traducción, David Noble), 1st English Ed, Tokyo: The International House of Japan.

LU, David (1997) *Japan A Documentary History*. Vol II. The late Tokugawa period to the present: New York: M. Sharpe.

Mc VEIGH, Brian J (2004) *Nationalism in Japan: Managing and mystifying identity* (Asia/Pacific Perspectives): Rowman and Littlefield.

NITOBÉ, Inazo (2002) *El Bushido, El Alma del Japón*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, Barcelona.

RODRÍGUEZ NAVARRO, M<sup>a</sup> Teresa (2007) *Análisis de la obra "Bushido. The Soul of Japan", de Inazo Nitobe, desde la triple perspectiva traductológica, cultural y jurídica* (Tesis doctoral), Granada, Ed. Universidad de Granada (Cd-rom).

RODRÍGUEZ NAVARRO, M<sup>a</sup> Teresa. & SERRANO MUÑOZ, Rafael. (2008) "La influencia del Bushido en la Constitución Japonesa de 1889 y en el Edicto Imperial de la Educación de 1890". *CELAP, Vol. 2. Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia-Pacífico*. (Pedro San Ginés, Ed), Granada: Ed. Universidad de Granada. Cap. 15, pp. 239-259, ISBN: 978-84-338-4870-3.

VALDERRAMA LÓPEZ, Josefa (2006) "Beyond word: the "kokutai" and its background". *Història Moderna i Contemporània*.

[<http://seneca.uab.es/hmic/2006/orientats/Kokutai.pdf>]. (Web visitada el 31/01/2010).

\* Este estudio forma parte del proyecto del Grupo Interasia: MEC I + D FFI2008-05911/FISO “Procesos interculturales de Asia Oriental en la sociedad internacional de la información: ciudadanía, género y producción cultural”.

---

## CAPÍTULO 53. LOS ORÍGENES INSTITUCIONALES DE LA REVOLUCIÓN POSTELECTORAL EN KIRGUISTÁN (2005)

*Rubén Ruiz Ramas*

Universidad Nacional de Educación a Distancia

### RESUMEN

Las revoluciones postelectorales han protagonizado la dinámica política del espacio euroasiático y, especialmente, del postsoviético, alcanzado Asia central. Normalmente, este fenómeno se ha interpretado o bien desde las Relaciones Internacionales (RI) como una continuación de la Guerra Fría o bien desde la Teoría de los Movimientos Sociales (TMS) como un ejemplo de difusión de una estrategia no violenta de movilización social ante el fraude electoral cometido por las autoridades. Desde el Institucionalismo Histórico (IH), en este artículo se propone analizar el caso de Kirguistán (2005) desde una visión alternativa de estos fenómenos que subraya la influencia en la apertura de situaciones revolucionarias de una variable institucional con efectos a largo plazo como es la persistencia de rasgos patrimonialistas.

### 1. INTRODUCCIÓN

Las *Revoluciones postelectorales* son procesos en los que, tras una fase de protesta por parte de la oposición ante la sospecha o evidencia de manipulación de los resultados electorales, se produce una transferencia de poder no prevista en los cauces institucionales. Estos eventos suelen estar protagonizados por coaliciones de opositores que desafían al poder estatal tras celebrarse procesos electorales considerados fraudulentos por diferentes organismos domésticos e internacionales. Aunque muchos especialistas han negado la condición de revolución a estos procesos argumentando la escasa sustancia de cambio político, económico y social que han conllevado, aquí se entiende que éstas se adecuan a los principios expuestos por Charles Tilly para definir una revolución como un tipo de acontecimiento político<sup>1</sup>.

Este fenómeno, que pareció afirmarse como rutina en el espacio euroasiático y postsoviético tras la *revolución bulldozer* de Serbia (2000), la *revolución rosa* de Georgia (noviembre de 2003), la *revolución naranja* de Ucrania

---

<sup>1</sup> Tilly define revolución como un acontecimiento político consistente en “una transferencia por la fuerza del poder del Estado, proceso en el cual al menos dos bloques diferentes tienen aspiraciones, incompatibles entre sí, a controlar el Estado, y en el que una fracción importante de la población sometida a la jurisdicción del Estado apoya las aspiraciones de cada uno de los bloques.” (Tilly: 1995). Un estudio más profundo de esta cuestión en De Andrés, J. y Ruiz, R. (2010).

(noviembre y diciembre de 2004) y la *revolución de los tulipanes* de Kirguistán (marzo de 2005), fue interpretado por los académicos de las RI como una reedición de la Guerra Fría, en la que la expansión de la influencia estadounidense bajo la doctrina del *Soft Power* se habría visto respondida por un repliegue autoritario del resto de Estados postsoviéticos apoyados por la Federación Rusa. Por el contrario, tanto desde la TMS como de la Teoría de las Revoluciones, se interpretaron estos fenómenos como fenómenos políticos con entidad propia y no únicamente como apéndices de un conflicto geopolítico entre potencias foráneas. Desde la primera perspectiva, se centró la atención en las estructuras de movilización empleadas, como la difusión de la estrategia de desobediencia no violenta (Kuzio, 2006; D'Anieri, 2006; Binnendijk, y Marovic, 2006; Tarrow, 2005; Bunce y Wolchik, 2006; Barsamov, 2006; Fenger, 2007; Beissinger, 2007); las precondiciones institucionales y las sociales de tipo coyuntural (Silitski: 2005; Herd: 2005; Way y Levitski: 2006; Aslund y Mcfaul, 2006; Tamash, 2007); o la interpretación de una causalidad propia en el fraude electoral al provocar mediante la indignación popular una obligación moral de participar en la protesta social (Kuntz.:2004); Tucker: 2007). Sin embargo, el énfasis de estas explicaciones en los aspectos coyunturales ha hecho que se minimice la influencia de causas estructurales y dilatadas en el tiempo. Por el contrario, desde de la Teoría de las Revoluciones, se ha asumido una lógica institucional propia de los rasgos neopatrimonialistas del Estado postsoviético para explicar el porqué de las *revoluciones* (Hale:2005), neutralizando la relevancia de la movilización social a la hora de explicar el resultado de la apertura y de la propia situación revolucionaria.

En las explicaciones anteriores no hay por tanto, una explicación satisfactoria sobre cómo se conectan determinadas variables institucionales – que hacen vulnerables a unos Estados postsoviéticos, mientras a otros los refuerzan– ante un momento coyuntural, el hecho revolucionario. Por expresarlo de otra forma, sin combinar ambas explicaciones no se puede responder a la pregunta que guía este artículo: ¿por qué son vulnerables algunos Estados euroasiáticos ante la *apertura de situaciones revolucionarias* mientras otros no lo son?<sup>2</sup>.

A partir de ahí, se han seleccionado tres variables para verificar su

---

<sup>2</sup> Tilly, en su disección del fenómeno revolucionario, distinguió dos componentes del mismo: una *situación revolucionaria* y un *resultado revolucionario*, división que procede del análisis de la *revolución rusa* de Leon Trotsky y de su concepto de *poder dual*. Una situación revolucionaria resulta de la suma de tres causas: la aparición de dos o más bloques contendientes que aspiran a controlar el Estado, el apoyo de los ciudadanos a esas aspiraciones y la incapacidad de los gobernantes para suprimir la coalición alternativa. Un resultado revolucionario tiene lugar cuando se produce “una transferencia de poder de manos de quienes lo detentaban antes de que se planteara una situación de soberanía múltiple, a una nueva coalición gobernante” (Tilly,1995).

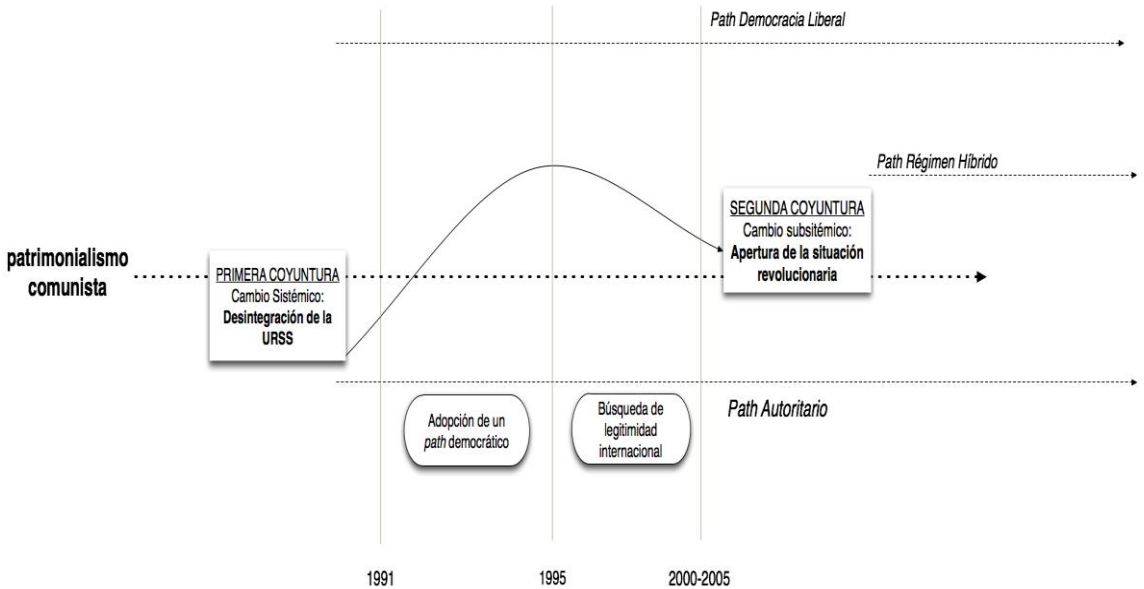


influencia en Kirguistán: 1) el legado del *comunismo patrimonialista* tal como es definido por Kitschelt<sup>3</sup>, actuando como variable independiente principal; 2) la toma de una determinada *trayectoria* para el nuevo régimen político una vez desintegrada la URSS, bien acorde con el establecimiento de una democracia liberal o con el de un régimen autoritario, actuando como primera variable interviniente; 3) la búsqueda de legitimidad internacional o no, especialmente de cara a Occidente, del régimen político, actuando como segunda variable interviniente.

La hipótesis de partida apunta a que la persistencia de rasgos institucionales propios del *patrimonialismo comunista* actuaría como variable independiente sobre la posibilidad de apertura de una situación revolucionaria. Sin embargo, la persistencia patrimonialista no explica *per se* por qué en unos países se abren situaciones revolucionarias y, sobre todo, no explica por qué no se abre en todos aquellos Estados que comparten esta variable. Para que algunos Estados eurasiáticos hayan resultado vulnerables ante la revolución como acontecimiento político, hubieron de intervenir otras dos variables en el proceso de consolidación institucional de sus regímenes: la toma de una *trayectoria* hacia el establecimiento de la democracia liberal, que actuaría como primera variable interviniente y la búsqueda de legitimidad internacional para sus regímenes, cuyas consecuencias actuarían en conjunto como segunda variable interviniente. La *persistencia de rasgos patrimonialistas* tendría al menos dos efectos autónomos en el proceso de institucionalización de los Estados en construcción: por un lado influiría en la elección inicial de una determinada *trayectoria*; y por otro lado, explicaría el fracaso de las élites políticas, tras haberse decantado por la *trayectoria* liberal democrática, a la hora de asimilar la competición como medio de acceso al poder, dificultando la implementación del proceso electoral como vía efectiva de distribución de cargos y transferencia del poder.

---

<sup>3</sup> Este modelo estaría caracterizado por una administración patrimonial basada en redes personales de lealtad y mutuo intercambio, combinado con el patronazgo, corrupción y nepotismo, que marcaron las pautas de reclutamiento y movilidad por encima de normas impersonales; un poder político concentrado en una pequeña camarilla o un gobernante que goza de culto a la personalidad; y la ausencia de mecanismos formales que constriñan la capacidad de los políticos para transferir su poder o cargos por medio de un sistema de reclutamiento de élites basado en el nepotismo (Kitschelt, 1999: 23).



**Ilustración 1: Representación gráfica de la hipótesis de partida  
(Elaboración Propia)**

## 2. LA VULNERABILIDAD DEL ESTADO EUROÁSÍATICO ANTE LA REVOLUCIÓN: HERRAMIENTAS TEÓRICAS

El análisis de revoluciones producidas en las llamadas *Dictaduras modernas* sitúa al *neopatrimonialismo* como un factor principal de vulnerabilidad de aquellos Estados ante el fenómeno de la revolución<sup>4</sup>. Goldstone (1994, 1ª ed. 1984), primero, y Snyder (2002) después, identificaron los rasgos del *neopatrimonialismo* que hacen a sus regímenes vulnerables ante la revolución: el mantenimiento del equilibrio de la red clientelar; el aumento de la capacidad de las élites fuera de la red clientelar; la ausencia de base social del régimen, al mantenerse su autoridad a través del clientelismo y no por la ideología, el carisma o leyes impersonales; la dependencia de superpotencias que produce efectos enfrentados y, por último, la sucesión en la Jefatura de Estado como momento crítico.

Por su parte, la evolución de algunas repúblicas durante el periodo comunista en Eurasia favoreció la consolidación de la forma de gobierno

<sup>4</sup> El concepto de *neopatrimonialismo* en Eisenstadt, S. N. (1978).

*patrimonialista comunista*, a diferencia de lo que sucedió en la periferia occidental del espacio soviético, donde las formas más frecuentes son o bien el *comunismo nacional acomodado* o el autoritarismo burocrático (Kitschelt:1999). El *patrimonialismo comunista* tendría las siguientes características: una administración patrimonial basada en redes personales de lealtad y mutuo intercambio (clanes)<sup>5</sup>, combinado con patronazgo, corrupción y nepotismo —que marcarían las pautas de reclutamiento y movilidad por encima de normas impersonales—; un poder político concentrado en una pequeña camarilla o un gobernante que goza de culto a la personalidad y, por último, la ausencia de mecanismos formales que impidan que los políticos transfieran su poder o cargos a través de un sistema de reclutamiento de élites basado en el nepotismo. Rasgos que hicieron de la sucesión un momento crítico para la estabilidad de los regímenes comunistas dado el previsible enfrentamiento producido entre las coaliciones de élites (Kitschelt: 1999: 19-42; Willerton, J.P. (1992); Volensky, M. (1984: p389).

Sin embargo, a pesar de esa inestabilidad cíclica, Willerton considera que el patronazgo político o clientelismo proporcionó seguridad y dirección a las ambiciones de carrera de la élite política durante los largos periodos de estabilidad (Legg:1976). La existencia de redes informales de profesionales interconectados fue un elemento clave en la formación de coaliciones de gobierno ya que ligaron los intereses individuales, institucionales, sectoriales y regionales, convirtiéndose, de este modo en “el mayor instrumento para incrementar y mantener la autoridad y el poder de los políticos” (Willerton 1992: p19).

## 2.1. EL INSTITUCIONALISMO HISTÓRICO (“PATH-DEPENDENCY”, “POSITIVE FEEDBACK”, “INCREASING RETURNS”)

El IH, permite comprender cómo influye una variable de carácter institucional —*persistencia del patrimonialismo*— en coyunturas específicas —*la desintegración de la URSS* primero y el periodo posterior a la *revolución postelectoral* después. El IH permite ir más allá de la mera enumeración de variables dispuestas como si se tratara de una foto fija de una *coyuntura crítica*<sup>6</sup>,

<sup>5</sup> El concepto de clan puede referir a un tipo de filiación de tipo tribal o estar basada en relaciones y contactos de interés (*svyazj, znakomstva o blat*). En el periodo soviético ya se distinguía entre *mestnichestvo* (regionalismo) y *clanovost* (faccionalismo) dentro del análisis de los cuadros (Ilkhamov, 2007: 70). En este trabajo de investigación se va a utilizar clan como grupo informal de individuos ligados por propio interés, no filiación genealógica, si bien éstos se vieron reforzados en la URSS por una situación administrativa regional común Luong, P.J (2002).

<sup>6</sup> Según Mahoney (2000:513) las coyunturas críticas se caracterizan por la particular

entendiendo el *proceso* como una secuencia continuada. Considerar los *procesos* como secuencias, como *trayectorias* que cambian de dirección ante la presencia de determinadas variables, nos permite comprender por qué, cuando surge una *oportunidad política* que permite alterar el curso de un *proceso político*, las reglas del juego o la configuración institucional, dichos *procesos políticos* se decantan por una alternativa y no por otra.

Sin embargo, las soluciones de los actores en esas coyunturas no son siempre las más eficientes o lógicas y, por eso, citando a Thelen (1999), Pierson ve esencial entender la naturaleza *dependiente* (*Path-dependence*)<sup>7</sup> de los *procesos políticos* para comprender los mecanismos que refuerzan una determinada opción política (Pierson, 2004:49). Además, es necesario atender a la *retroalimentación positiva* (*positive feedback*)<sup>8</sup> inherente a los *procesos políticos*, o su capacidad para generar rendimientos crecientes (*increasing returns*)<sup>9</sup> a los actores, para explicar por qué unas opciones triunfan sobre otras aún cuando las que pierden pueden parecer más ventajosas que las que salen victoriosas (Pierson, 2004: 48).

## 2.2. ESTUDIO DE CASO: LAS REVOLUCIONES POSTELECTORALES

Por ello si un *proceso político* equivale a la evolución y transformación de las instituciones que gobiernan la sociedad, el objetivo es “describir la construcción histórica de lo político a partir de la concurrencia de los antiguos y los nuevos instrumentos de gobierno, distribuidos entre las diferentes formas de autoridad cuya coordinación entre ellas no puede darse y cuyo solapamiento son altamente problemáticos” (Pierson, 2004:56). Así, el *proceso político* debe definirse a partir del conflicto entre las viejas instituciones y las nuevas, y debe

---

configuración institucional en la que confluyen al menos dos posibles alternativas, donde una vez una opción es elegida se hace cada vez más complicado volver al punto en el que había más alternativas disponibles.

<sup>7</sup> *Path dependence*, proceso según el cual decisiones y adopciones institucionales en una coyuntura se realimentan reforzando la recurrencia de un particular patrón en el futuro, haciendo más difícil tomar vías alternativas (Mahoney: 2000, Pierson: 2004). La *trayectoria* o “*path*” que tiene la particularidad de ser *dependiente* o “*dependent*” es resistente al cambio, principalmente, por la dificultad intrínseca a que un determinado cambio acabe por asentarse en todas las esferas de un sistema.

<sup>8</sup> Los *procesos políticos* generan *retroalimentación positiva* porque el desarrollo del propio *proceso* hace que éste se consolide frente a otras posibilidades.

<sup>9</sup> Al contrario que en la teoría económica donde los bienes y servicios presentan una *utilidad marginal* los *procesos políticos*, una determinada *trayectoria*, reporta a los actores políticos mayor beneficio a medida que la utilizan.

entenderse como un proceso de desarrollo lento (Pierson, 2004:13).

El *proceso político* analizado en Kirguistán arranca en 1990 y en él pueden diferenciarse dos periodos separados por coyunturas en las que se abren oportunidades para modificar la *trayectoria* de dicho *proceso*: la desintegración de la URSS en 1991 y la revolución postelectoral en 2005. Cada una de las *coyunturas* inaugura una nueva *trayectoria* influida decisivamente por la persistencia del *patrimonialismo*. En las siguientes páginas se analizará el periodo posterior a la primera *coyuntura* que concluirá con la apertura de una situación revolucionaria<sup>10</sup>.

### 2.3. LA COYUNTURA DEL CAMBIO SISTÉMICO Y LAS ALTERNATIVAS DE TRAYECTORIA

Hoy, tras la fase de consolidación, la diferente evolución de los regímenes postcomunistas es fácilmente discernible –como la amplia tipología de *regímenes híbridos* pone de manifiesto– Sin embargo, con la disolución de la URSS y el consecuente cambio sistémico, las opciones de régimen político disponibles para las élites políticas eran reducidas: democracia liberal o autoritarismo. A principios de los noventa no se había realizado esfuerzo teórico alguno que estableciera como *trayectoria* cualquiera de las variedades euroasiáticas que hoy se ubican entre los *regímenes híbridos*: la *democracia dirigida* o *democracia soberana* (Federación Rusa), o la *democracia asiática* (Kazajstán) y, por lo tanto, no se puede decir que esa *trayectoria* a medio camino entre un sistema democrático y uno autoritario estuviera disponible, como lo estará a partir de 2004. De esta forma, al seleccionar su *trayectoria*, la élite argumentó bien la democracia liberal (Armenia, Bielorrusia, Federación Rusa, Georgia, Kirguistán, Moldavia, Ucrania, Países Bálticos y Serbia), aunque fuera sólo formalmente, es decir, establecido por la constitución; bien un régimen autoritario, recogido como tal en el ordenamiento jurídico (Turkmenistán) o establecido constitucionalmente mediante un sistema *hiperpresidencialista* que funciona como tal sin ningún rubor (Azerbaiyán, Kazajstán, Tayikistán, Turkmenistán, Uzbekistán).

La *desintegración de la URSS* forzó una redefinición generalizada y simultánea de carácter institucional y discursiva en los países del espacio exsoviético. Al desaparecer la estructura supranacional que los vinculaba, cada

---

<sup>10</sup> Aunque aquí no se analiza lo ocurrido tras la segunda *coyuntura*, es precisamente la persistencia de patrones del *patrimonialismo comunista* en el funcionamiento de la *trayectoria* escogida por las élites que protagonizan las revoluciones -reproduciéndose, si bien con diferencias, similares problemas de inestabilidad política y de funcionamiento democrático que en el pasado- la que confirma la existencia de una *trayectoria dependiente* dentro de un *proceso político* amplio correspondiente a la consolidación de los regímenes políticos tras la caída del comunismo.

Estado quedó internacionalmente a la deriva, forzando a la élite a redefinir sus apoyos políticos y económicos internacionales para iniciar una nueva etapa y el marco de la pugna política pasó a circunscribirse a la propia república. La URSS había mantenido sistemas acordes con el *patrimonialismo comunista* (Kitschelt, 1999)<sup>11</sup> que dificultaron la generación de una disidencia organizada, lo que favoreció, con el colapso y la lucha por el poder derivada de este, a los antiguos dirigentes de los partidos comunistas en detrimento de los dispersos y aislados grupos de oposición democrática que, incapaces de penetrar el aparato estatal, fueron excluidos o cooptados. El fracasado golpe de Estado de 1991 supuso el principio del fin y fue motor de arranque para que las facciones de las élites dirigentes tomaran la iniciativa en las reformas de manera preventiva<sup>12</sup>, bien desplazando al desacreditado líder comunista de turno con mínimos *inputs* de la oposición democrática organizada (Kirguistán o la Federación Rusa); bien iniciando esa vía preventiva por ellos mismos (Armenia, Moldavia, Bielorrusia o Ucrania); o bien, en los casos donde los gobernantes comunistas patrimonialistas estaban tan afianzados que sólo cambió la etiqueta, la ideología pública, y los símbolos asociados con su régimen, manteniendo el *statu quo* en el poder (Azerbaiyán, Kazajstán, Tayikistán, Turkmenistán o Uzbekistán).

Una variable casi constante en los procesos de transición desde el comunismo, la presencia de movimientos nacionalistas anticomunistas, también influyó en la elección de la *trayectoria* escogida. Una mayor intensidad de éstos dificultó que las élites dirigentes de cada república pudieran controlar a placer la selección de *trayectoria*, así como su permanencia en el poder, bien forzándola a tomar la vía preventiva de cambio voluntario hacia la *trayectoria* de la democracia liberal (Ucrania), bien desplazándola directamente (Georgia).

#### 2.4. BÚSQUEDA DE LEGITIMIDAD INTERNACIONAL PARA EL RÉGIMEN POLÍTICO

Posteriormente, las élites de los nuevos Estados que optaron por la democracia liberal manifestaron amplias diferencias en su grado de compromiso con el funcionamiento de las instituciones del Estado de Derecho, lo que produjo a su vez, diferencias de intensidad de en la búsqueda de

---

<sup>11</sup> Todas las exrepúblicas soviéticas aquí tratadas son casos de *comunismo patrimonialista*, mientras, Serbia queda en un punto medio entre los sistemas *comunistas de ámbito nacional* (“*national accommodative communism*”) y los *comunistas patrimonialistas* (“*patrimonialist communist*”), encuadrada entre aquellos regímenes en los que en la transición se ha producido *continuidad bajo una nueva etiqueta y un nuevo personal* (“*Regime continuity under new label and new personnel*”).

<sup>12</sup> Tácticas de prevención denominadas como «Imposición» (Karl, 1990); «Transformación», (Huntington 1991:124-42), «Transacción» (Share and Mainwaring 1986), o “Reforma acordada dentro del bloque gobernante” (Colomer, 1991).

legitimidad internacional para sus regímenes políticos. Sin embargo, incluso aquellos que buscaron con mayor intensidad la legitimidad internacional (Ucrania en la zona europea, Georgia en el Cáucaso y Kirguistán en Asia Central) fracasaron a la hora de consolidar la *trayectoria* hacia la democracia liberal.

La búsqueda de legitimidad internacional intervino como una segunda variable interviniente en la vulnerabilidad de los Estados postsoviéticos ante la apertura de una situación revolucionaria postelectoral. Así, sólo sufrieron aperturas de situaciones revolucionarias postelectorales los Estados que heredaron el *comunismo patrimonialista*, optaron por una *trayectoria* hacia la democracia liberal, mantuvieron con los años una intensidad en la búsqueda de legitimidad internacional<sup>13</sup> y fracasaron en la *consolidación democrática*. Al contrario, en aquellos países donde no hubo liberalización política y se mantuvo el autoritarismo, disminuyó la posibilidad de afrontar una *revolución postelectoral*.

### 3. INFLUENCIA DEL PATRIMONIALISMO COMUNISTA A TRAVÉS DEL IH (TRAYECTORIA DEPENDIENTE, RETROALIMENTACIÓN Y AUTORREFUERZO EN EL CASO DE KIRGUISTÁN)

En las siguientes páginas se analiza la fase posterior a la primera *coyuntura*, tomando como referencia los tres elementos que, según Pierson, constituyen un *proceso político* que cuenta con una *trayectoria dependiente*: 1) donde se registra una inercia por la que el *proceso* tiende a avanzar en una determinada dirección; 2) en el *proceso* interviene una *retroalimentación positiva* (*positive feedback*) y; 3) a medida que avanza el *proceso político* determinado por esa *trayectoria dependiente*, el nuevo marco proporciona a los actores *rendimientos crecientes* (“*increasing returns*”).

---

<sup>13</sup> Entre las ex repúblicas soviéticas que tomaron una *trayectoria* hacia la democracia liberal y fracasaron en su consolidación (al contrario que las tres repúblicas bálticas), Bielorrusia, primero, y la Federación Rusa después, renunciaron a la búsqueda de legitimidad internacional para sus regímenes políticos. El grado de autoritarismo y escasa apertura al exterior de Tayikistán, Kazajstán, Uzbekistán y Azerbaiyán hizo muy poco vulnerables a sus regímenes ante una *revolución postelectoral*, siendo absolutamente imposible en Turkmenistán. Por ello, las exrepúblicas potencialmente vulnerables –según el modelo aquí seguido– eran Georgia, Kirguistán, Ucrania, Armenia y Moldavia. Como es sabido en las tres primeras se acabarían dando revoluciones postelectorales, pero se dieron intentos tanto en Armenia, tras las elecciones parlamentarias de 12 de mayo de 2007 y presidenciales de 19 de febrero de 2008 (coincidiendo con la sucesión del hasta entonces Robert Kocharian tras concluir el máximo de dos mandatos), como en Moldavia, en las elecciones parlamentarias del 5 de abril de 2009 (coincidiendo con la sucesión de Vladimir Voronin tras concluir el máximo de dos mandatos).

### 3.1. RETROALIMENTACIÓN POSITIVA EN EL CASO DE KIRGUISTÁN

En los *procesos políticos* bajo una *trayectoria dependiente* hay *retroalimentación positiva* porque el desarrollo propio del *proceso* hace que éste se consolide frente a otras alternativas. En los casos de estudio, la coyuntura abierta con la caída del sistema comunista fue continuada por la toma de una *trayectoria* hacia la democracia liberal estableciéndose un esqueleto institucional acorde con este sistema. En esencia, al margen del fin del sistema de partido único, supuso una apuesta formal por establecer una *alternativa* a un *proceso político* dominado por el *patrimonialismo*. Sin embargo, la acción de la *retroalimentación positiva* presente en este *proceso político* provocó que cuando surgieron distintos tipos de conflictos políticos –entendiendo que la política se basa fundamentalmente en la resolución de conflictos entre personas o colectivos y la democracia no deja de ser un sistema de resolución de los mismos– la búsqueda del consenso se trasladó fuera del marco constitucional instituido y quedó contaminada por las prácticas y reglas de las instituciones que previamente habían definido al *patrimonialismo comunista*. Esto ocurrió porque la élite política no se sintió segura defendiendo sus intereses en el terreno de la discusión y consenso público, ni en el de la competición, y recurrió a los mecanismos del pasado, en los que sus miembros se encontraban más cómodos.

Esta situación no llevó a una sustitución formal de la *trayectoria* escogida en la coyuntura ni de la esencia de su marco institucional, el cual, pese a las reformas llevadas a cabo para reforzar los sistemas presidencialistas, continuó siendo apto para la democracia liberal. La *retroalimentación* tuvo lugar porque, habiéndose mantenido esa estructura institucional formal e incluso ejerciéndose mecanismos de búsqueda de legitimidad internacional, el *proceso político* en el que el *patrimonialismo* era el protagonista siguió dominando las dinámicas políticas de los Estados, provocando en última instancia la consolidación de *regímenes híbridos* o *semiautoritarios* y no el afianzamiento de la democracia liberal, llegando a alterar en beneficio propio reglas fundamentales de la democracia liberal como es el proceso electoral.

En Kirguistán se preveía que la principal fuente de conflictos fuera el difícil equilibrio entre las regiones y los clanes dominantes en ellas. Las élites regionales de Kirguistán iniciaron la independencia diseñando un sistema electoral que trasladara el sistema de reparto regional de puestos utilizado en el periodo soviético a las nuevas instituciones. El sistema, en la práctica, reducía la lógica competitiva y discursiva del parlamentarismo ya que, mientras cada preboste local ganaba su escaño sin problema en su circunscripción, paralelamente, la atomización (hasta un 70% de diputados sin afiliación partidaria) y ausencia de organizaciones representativas en el parlamento



impedía el desarrollo de un proceso legislativo eficaz. La consecuencia temprana de la parálisis del legislativo fue el traslado progresivo de la búsqueda del consenso político al margen de los canales previstos por las instituciones, hasta que directamente se substituyó por la compra de votos en el parlamento y la búsqueda del apoyo directo del Presidente Akayev. Esta situación facilitó que Akayev consiguiera los apoyos necesarios para reformar progresivamente el sistema político kirguís aumentando los poderes de la Presidencia. Además, a finales de los noventa, la Administración Presidencial –al igual que ocurría ya entonces en Georgia, Ucrania o Rusia– extendía su poder efectivo a dominios extracompetenciales, doblándose carteras que usurpaban las competencias ministeriales.

Todo ello fue facilitado por un sistema de reclutamiento de élites más cerrado que en los casos ucraniano (donde la *intelligentsia* tuvo una Edad de Oro hasta la llegada de Kuchma) o georgiano (donde jóvenes *exkomsomoles* e hijos de la nomenclatura formados en el extranjero regresaron a Georgia); es decir, la élite soviética tuvo incluso mayor éxito y menor competencia a la hora de mantener el poder. Al margen de este dominio, ya en los primeros años de independencia, los cargos políticos y administrativos eran vendidos a un alto precio ya que “los funcionarios eran capaces de tomar ventaja sobre el proceso de privatización y asegurarse la propiedad de los recursos principales del país bajo condiciones favorables (...) muchos de esos funcionarios hoy están en el parlamento kirguís” (Boris-Mathieu:2005, p321). Los diarios personales de Akayev proporcionan datos concretos sobre el precio de puestos en determinadas agencias del Estado, sobornos, y compra de parlamentarios (Marat:2006). Los miembros del ejecutivo utilizaron ese control para enriquecerse y como herramienta para debilitar a rivales políticos. Ese sistema tuvo un gran impacto sobre la gobernanza y la estabilidad al estar las designaciones presidenciales y las estructuras del gobierno bajo una estricta jerarquía no competitiva electoralmente o en base a concursos públicos.

### 3.2. RENDIMIENTOS CRECIENTES EN EL CASO DE KIRGUISTÁN

Los *procesos políticos* que presentan una *trayectoria dependiente* proporcionan a los actores *rendimientos crecientes*, es decir, en un momento del *proceso* la modificación de la *trayectoria* original seleccionada tras la *coyuntura* reporta a los actores políticos mayor beneficio que operar de acuerdo con los principios y reglas formales de esa *trayectoria*. En los casos de estudio, la élite política, y en mayor medida la élite dirigente, encontrará mayor beneficio y menor riesgo a medida que los patrones de funcionamiento acordes con el *patrimonialismo comunista* se vayan consolidando en la *trayectoria* del sistema político realmente existente, y no de una democracia liberal consolidada.

En este sentido el contenido economicista de las decisiones de los actores dentro de esta *trayectoria dependiente* tiene que ver no con los costes de plantear una alternativa que desafíe a la élite dirigente, sino con los costes que supone actuar en un sistema político dominado por el *patrimonialismo* sin atender a sus reglas. Por ejemplo, formar un partido ideológico en el cual las bases dominen el comportamiento de sus élites, donde los mecanismos de reclutamiento y de selección de cargos no dependan del nepotismo de unas pocas personas y participar en las elecciones sin pagar sobornos a los *media* para recibir una cobertura favorable. Es decir, actuar limitando los rasgos del *patrimonialismo*, aceptando la competitividad y los otros principios del juego político de la democracia. Sin embargo, el economicismo en Eurasia ha conducido a seguir el camino contrario: la élite prefirió la seguridad de la distribución informal de cargos a la inseguridad de prestarse a unas elecciones plurales y abiertas, etc. Con ese comportamiento se hizo previsible –sin ser pronosticable– una grave crisis de estabilidad política en los momentos en que los acuerdos, como en la sucesión, no colmaron las expectativas de los distintos clanes o grupos de la élite.

En Kirguistán, los partidos políticos en los cuatro puntos cardinales del país se organizaron en base a criterios regionales, personales o de *clanovost* (clan por faccionalismo). Los beneficios y la seguridad que reportaba a cada miembro de la élite política navegar solos o en pequeños grupos en la esfera política eran tales que incluso partidos con ideología similar eran reacios a unirse para afrontar las elecciones. Además, los partidos nacionales tarde o temprano se fraccionaban en formaciones regionales, como sucedió con el Movimiento Democrático de Kirguistán. Así las cosas, los líderes políticos gozaron de un poder regional sin competición alguna y carente de control político o social mientras que, paralelamente, fueron perdiendo capacidad de influencia en el centro debido, entre otros aspectos, el cierre de filas de Akayev. El sistema de partidos a nivel nacional permaneció fragmentado y flotante. Los partidos de la oposición continuaron “débiles, sobre todo debido a las lealtades regionales de la rivalidad y del clan” (Abazov:2003). Pero si la estructura partidaria se veía muy debilitada por la influencia del *neopatrimonialismo*, la penetración en el sistema político del faccionalismo regionalista basado en el clan se vio reforzada.

En cuanto al propio Akayev, la espiral de concentración de poder y riqueza iniciada en 1996 continuaría sin debilitarse hasta su derrocamiento en 2005. Poco tiempo después de la *revolución de los tulípanes*, el 21 de abril de 2005, la agencia de noticias Akipress publicó una lista de 42 empresas controladas por Aidar Akayev y Adil Toigonbayev, hijo y cuñado respectivamente del expresidente. La lista incluía algunas de las empresas con mayores beneficios del país tal como Kumtor, Bitel GSM, varias fábricas cementeras, bancos, estaciones de suministro de gas, medios de comunicación y restaurantes, entre

otras. Las estimaciones más modestas señalan que la familia Akayev podía ingresar limpios cientos de millones de dólares cada año<sup>14</sup>. La comisión parlamentaria encargada de investigar a la familia Akayev concluyó: “La usurpación de Askar Akayev de poder ha conducido a una apropiación de propiedades sin escrúpulos por sus socios cercanos, compañeros de clan y confederados. Las empresas que habían acabado bajo el control de la gente cercana a Akayev componían el corazón, hígado y pulmón de la economía kirguís: Kyrgyzgaz, Kyrgyztelecom, Kyrgyzaltyn, Kumtor (las dos últimas compañías son minas de oro) y el aeropuerto de Manas<sup>15</sup>”. Según el fiscal había ya cien personas en la lista preliminar de cargos políticos corruptos cercanos al presidente<sup>16</sup>.

#### 4. CONTEXTO DE SUCESIÓN Y APERTURA DE SITUACIÓN REVOLUCIONARIA

La *trayectoria dependiente* planteada permite visualizar cómo, dentro de un sistema institucional formal propio de la democracia liberal, habría pervivido un modelo de acceso al poder, y desempeño del mismo, ligado a rasgos del *patrimonialismo comunista*, eminentemente no competitivo y que alcanzaría, periódicamente, un clímax crítico en los contextos de sucesión. Este contexto ha planteado hasta la fecha el instante de mayor desequilibrio en el curso de este tipo de regímenes postsoviéticos. Las dificultades que éstos ofrecen a una transferencia del poder convencional vía electoral, unido a la habilidad para mantener el equilibrio entre élites por parte de los Presidentes en los Estados de la CEI, ha situado la cuestión de la sucesión en términos similares a los de la *transmisión dinástica* o las *dictaduras personalistas*.

Únicamente se habían experimentado dos transferencias de poder a través de procesos electorales convencionales en el espacio postsoviético hasta que se cierre la serie de revoluciones postelectorales: la llegada de Kuchma al poder en 1994 y la de Lukashenko en 1995. Desde entonces se han dado tres tipos de sucesión, ninguno de ellos convencional: por delegación (Yeltsin a Putin, en 1998); transmisión dinástica (Azerbaiyán) y las *revoluciones de colores*, donde la planificación sucesoria de las autoridades se vio alterada, acabando

---

<sup>14</sup> Kabar, 4 de abril de 2005.

<sup>15</sup> En EEUU el FBI inició una investigación de las cuentas bancarias secretas de la familia Akayev. Según Edward Lieberman, abogado que colaboró con el gobierno kirguís en este caso, cuarenta millones de dólares fueron trasvasados del Aeropuerto de Manas a una cuenta de Citibank en New York (Marat 2006: 90).

<sup>16</sup> Dina Karat, Kommersant, 4 de junio de 2005, p. 3.

por producir un cambio de gobernante distinto al que se hubiera deseado desde la administración presidencial.

Hale retomó el argumento de la *renegociación dinástica* que se celebra en el momento de la sucesión en los regímenes neopatrimonialistas para explicar la contienda de la cual emerge un nuevo dirigente. Cuando se amplían las expectativas de que un Presidente no sea reelegido, éste se convierte en un *Lame Duck*. La sucesión supone la apertura de la caja de Pandora debido a las dificultades que surgen para mantener el equilibrio entre las élites. Cuando un Presidente trata de designar a un sucesor encuentra el rechazo de otras élites sectoriales y regionales (Hale 2006).

Conforme llegaba el cambio de siglo, Kirguistán, evolucionó hacia el vector centroasiático, es decir, desde un *neopatrimonialismo* suave a uno duro, en términos de garantías democráticas, pero también, modificando la naturaleza de la legitimidad y equilibrio del régimen al concentrar progresivamente mayor poder político y económico el círculo familiar de Akayev. Cuando se acercó la sucesión y el presidente Akayev trató de ejecutar una transferencia de poder dinástica al estilo de Azerbaiyán, los clanes, especialmente del sur pero también los rivales del norte, se rebelarán.

En agosto de 2001, Akayev declaró que no buscaría un nuevo mandato y durante los cuatro años siguientes prepararía un sucesor adecuado<sup>17</sup>. Pero Akayev tenía buena salud y la oposición no estaba en posición de desafiarlo, los rumores de un posible referéndum para permitirle gobernar cuatro años más nunca cesaron, aunque poco a poco esa idea se sustituyó por la transferencia del poder a un miembro de su familia: su hija mayor, Bermet Akayeva. Como reconocía un rango medio del Ministerio de Asuntos Exteriores en una entrevista en diciembre de 2003: “el mecanismo de transferencia de poder es totalmente desconocido. Nadie sabe quién será el sucesor, y qué sucederá después, y si se irritará la gente. Así, empiezas a pensar en si es mejor que simplemente permanezca él<sup>18</sup>”. Para entonces Akayev, ya había empezado a maniobrar con objeto de componer un parlamento favorable en las elecciones parlamentarias de marzo de 2005 que facilitara una transferencia del poder a la carta. Las tareas para cumplir dicho objetivo eran principalmente dos: dotar al círculo y clanes leales a Akayev de un *partido del poder* y cercenar cualquier posibilidad de sorpresa en los comicios parlamentarios y presidenciales. Así, en septiembre de 2003 se fundó el partido *Alga Kirguistán* a través de importantes inversiones y la fusión de cinco partidos. En pocos meses alcanzó la nada despreciable cantidad de trece mil afiliados (en las elecciones parlamentarias de 2007, el principal partido opositor, *Ata Meken*, afirmaba tener cinco mil). El

---

<sup>17</sup> RFE/RL Newline, Vol 5, No. 156, Part I, 17 de agosto de 2001.

<sup>18</sup> ICG Country Report.(2004).*Political Transition in Kyrgyzstan: Problems and Prospect*. Asia Report N°81.

partido daba cobertura, además, a las aspiraciones políticas de varios miembros del clan Akayev, en especial de su hija Bermet Akayeva, que se perfilaba como probable sucesora.

Aunque en su intento de patrimonializar el poder Akayev había activado la alarma del resto de clanes, la respuesta de éstos, de los sectores de la élite económica descontentos con la concentración de riquezas del círculo de Akayev y de los restos de la oposición política organizada y distintos elementos de la sociedad civil, fue lenta y descoordinada. Pero la debilidad de Akayev en aquel contexto no estribaba en afrontar una lucha contra una oposición fuerte, sino en que había provocado ya tanta desafección que cuando llegaron los momentos duros, las situaciones en las que las demostraciones de lealtad son necesarias, él estaría solo. Los clanes del sur (Osh y Jalal-Abad, especialmente) acusaban al poder central de Bishkek de apoyarse exclusivamente en las élites enriquecidas de la capital y del *oblast* de Chui, incluso visualizando el nombramiento del sureño Kurmanbek Bakiyev como primer ministro como un intento por dividir más que por equilibrar. Dos años de experiencia de la movilización tras los trágicos acontecimientos de Aksy<sup>19</sup> –tras los que dimitiría el propio Bakiyev– habían predispuerto a los clanes de Osh y Jalal-Abad al desafío postelectoral. La unidad de los clanes del norte la había roto Akayev en el año 2000 con el arresto del miembro del clan de la región nortea de Chuy: Feliks Kulov, también líder opositor. Por esta razón, cuando las protestas postelectorales llegaron a la capital con manifestantes principalmente provenientes del sur, los líderes del resto de clanes no hicieron sino apoyarles junto a distintas ONG y organizaciones estudiantiles de la capital, pues entendían que Akayev debía pasar de ser un *Lame Duck* a ser un expresidente. Menos de un día después Akayev partía en un vuelo privado hacia Moscú para no regresar, al menos, hasta la fecha.

---

<sup>19</sup> En Aksy cristalizó en forma de manifestaciones de protesta el malestar por el encarcelamiento del diputado opositor Azimbek Beknazarov, muy popular en Jalal-Abad, al que la fiscalía del Estado acusaba de prevaricación. El diecisiete de marzo miles de sus partidarios en la ciudad de Kerben, en el distrito de Aksy, se echaron a la calle y se toparon con la represión brutal de las fuerzas de seguridad que causaron cinco muertos y decenas de heridos. Los enfrentamientos se prolongaron al día siguiente sumándose la sexta víctima mortal. El 19 de marzo, Bakiyev se presentó en Kerben para calmar los ánimos, informando que Beknazarov había sido liberado y prometiendo una investigación gubernamental para esclarecer quién había ordenado disparar contra los manifestantes.

## BIBLIOGRAFÍA

ABAZOV, R. (2003): "The parliamentary elections in Kyrgyzstan", en *Electoral Studies*, 22, 3, Septiembre 2003, 545-552.

ASLUND, A. Y M. MCFAUL (2006): *Revolution in Orange: The Origins of Ukraine's Democratic Breakthrough*, Washington, DC: Carnegie Endowment for International Peace.

BARSAMOV, V.A. (2006): "Tsvetnye revolyutsii: Teoriticheskiy i prikladnoy aspekty" en *Sotsiologicheskie issledovaniya* n°8(268).

BEISSINGER, M.R. (2007): "Structure and Example in Modular Political Phenomena: The Diffusion of Bulldozer/Rose/Orange/Tulip Revolutions" en *Perspectives on Politics*, 5, 259-276.

BINNENDIJK, A. L. Y MAROVIC, I. (2006): "Power and persuasion: Nonviolent strategies to influence state security forces in Serbia (2000) and Ukraine (2004)" en *Communist and Post-Communist Studies* Vol.39, 3, 411- 429.

BORIS-MATHIEU, P. (2005): "Post-Soviet Kyrgyzstan or the birth of a globalized protectorate", *Central Asian Survey*, 24:3, 319 – 332.

BUNCE, V. Y WOLCHIK, S.L. (2006): "International diffusion and postcommunist electoral revolutions" en *Communist and Post-Communist Studies* Vol.39, n° 3, 283-304.

COLOMER, J. (1991): "Transitions by Agreement: Modelling the Spanish Way", en *The American Political Science Review*, 58, 4, 1991: 1283-1302.

D'ANIERI, P. (2006): "Explaining the success and failure of post-communist revolutions" en *Communist and Postcommunist Studies*, 39, n° 3, 331-350.

DE ANDRÉS, J. Y RUIZ, R. (2010): El concepto de revolución de Charles Tilly y las "revoluciones de colores" en Morán, M.L.(ed.) *Homenaje a Charles Tilly. Conflicto, poder y acción colectiva: contribuciones al análisis sociopolítico de las sociedades Contemporáneas*. Madrid, CIS. (En prensa).

EISENSTADT, S. N. (1978). *Revolution and the transformation of societies: A comparative study of civilizations*. New York, Free Press.

FENGER, M. (2007): "The diffusion of revolutions: comparing recent regime turnovers in five post-Communist countries", *Demokratizatsiya*, Issue Winter.

GOLDSTONE, J. A. (1994, 1ª ed. 1984). "Revolutions In Modern Dictatorships" en J.A. Goldstone (eds.), *Revolutions, Theoretical, Comparative, and Historical Studies*. Orlando, Harcourt Brace & Company.

HALE, H. (2006): "Democracy or Autocracy on the march? The colored revolutions as normal dynamics of patronal presidentialism" en *Communist and Post-Communist Studies*, 39, n°3, 305-326.

HERD, G. (2005): "Colorful Revolutions and the CIS, "Manufactured" versus "Managed" Democracy?" en *Problems of Post-Communism*, 52, n° 2, 3 – 18.

HUNTINGTON, S. (1991) *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*. Norman and London, University of Oklahoma Press.

KARL, T.L. (1990). “Dilemmas of Democratization in Latin America”, en *Comparative Politics*, Vol. 23, No. 1 (Oct., 1990), pp. 1-21.

KITSCHELT, H. (1999): *Post-Communist Party Systems: Competition, Representation, and Inter-Party Cooperation*, Cambridge, Cambridge University Press.

ILKHAMOV, A. (2007): “Neopatrimonialism, interest groups and patronage networks: the impasses of the governance system in Uzbekistan”, en *Central Asian Survey*, 26:1, 65–84.

KUNTZ, P. (2004): “Stolen elections and the “October revolution in Serbia” en M. Thompson (eds.), *Democratic revolutions: Asia and eastern Europe*, Londres, Routledge.

KUZIO, T. (2006): “Civil Society, youth and societal mobilization in democratic revolutions” en *Communist and Post-Communist Studies*, 39, n°3, 365-386.

LEGG, K. (1976): “Patrons, clients, and Politicians: New Perspectives on Political Clientelism”, en *Working Papers on Development*, N° 3.

LUONG, P. J. (2002). *Institutional Change and Political Continuity in Post-Soviet Central Asia: Power, Perceptions, and Pacts*. Cambridge, Cambridge University Press.

MAHONEY, J. (2000): “Path Dependence In Historical Sociology”, en *Theory and Society* 29, 4 (August), 507–548.

MARAT, E. (2006), *The Tulip Revolution – Kyrgyzstan one year after*. Washington, D.C: The Jamestown Foundation. p16.

PIERSON, P. (2004), *Politics in Time: History, Institutions, and Social Analysis*. Princeton University Press, Princeton, 2004.

SILITSKI, V. (2005): “Is the Age of Post-Soviet Electoral Revolutions Over?” en *Democracy at Large*, 1, n°4, 8-10.

SNYDER, R. (2002): “Vías de salida de los regímenes sultánicos, Una combinación de perspectivas estructurales y voluntaristas” en *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades. Año 3, N° 7*. En <http://us.es/araucaria>

TAMASH, P. (2007): “Massovye Vystupleniya na gorodskij ulitsaj kak zhanp politicheskogo karnavala” en *Sotsiologiya: Teoriya, Metody, Marketing n°1*, 5-17.

TARROW, S. (2005). *The New Transnational Activism*. Cambridge, Cambridge University Press.

THELEN, K. A. (1999): “Historical institutionalism in comparative politics” en *Annual Review of Political Science* 2 (June 1999), 369–404.

TILLY, C. (1995) *Las Revoluciones Europeas, 1492-1992*. Barcelona, Crítica.

TUCKER, J. A. (2007): “Enough! Electoral Fraud, Collective Action Problems, and the Second Wave of Post-Communist Democratic Revolutions”, *Perspectives on politics*, n° 5, 535-551.

VOLENSKY, M. (1984). *Nomenklatura, Anatomy of the Soviet Ruling Class*. London, The Bodley Head.

WAY, L Y LEVITSKI, S. (2006): "The Dynamics of autocratic coercion after the Cold War" en *Communist and Postcommunist studies*, 39, n° 3, 387-410.

WILLERTON, J.P. (1992). *Patronage and Politics in the USSR*. Cambridge, Cambridge University Press.



PARTE 11

**TRADUCCIÓN**



CAPÍTULO 54. LA TRADUCCIÓN DE LAS ONOMATOPEYAS DEL  
CHINO AL ESPAÑOL: UNA APROXIMACIÓN CUANTITATIVA Y  
CUALITATIVA

*Helena Casas-Tost*

Grupo de investigación Inter-Asia<sup>1</sup>  
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

Las particularidades lingüísticas de las onomatopeyas, así como su tratamiento desde el punto de vista académico son dos factores que influyen en la traducción de estas unidades. Sin embargo, los traductores y las normas que gobiernan cada encargo de traducción también resultan determinantes en este proceso. En este trabajo analizaremos cuáles son las técnicas de traducción de estas unidades más comunes en la combinación chino-español a partir de un corpus de originales chinos y sus respectivas traducciones al español.

1. INTRODUCCIÓN

Las onomatopeyas constituyen un tipo de palabra de características muy particulares que a menudo representan un reto para los traductores. Si bien existen numerosos estudios acerca de estas unidades desde el punto de vista lingüístico y traductológico en lenguas caracterizadas por una gran abundancia de palabras bajo el paraguas de los ideófonos o simbolismo fónico<sup>2</sup> —particularmente lenguas africanas y asiáticas con el japonés como máximo exponente— son aún escasos los dedicados a la combinación lingüística que nos ocupa: chino - español.<sup>3</sup> Aunque en comparación con otras lenguas éstas no tengan tantas onomatopeyas en sus lexicones, lo cierto es que no se trata de un fenómeno residual como algunos autores propugnan,<sup>4</sup> sino que es universal.

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Procesos interculturales de Asia oriental en la sociedad internacional de la información: ciudadanía, género y producción cultural”, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia del Plan Nacional de I+D+I (Ref. FFI2008-05911/FISO) (2009-2011).

<sup>2</sup> Ver Hinton, Nichols y Ohala (1994) para un estudio en profundidad del tema e Ibarretxe-Antuñano (2009) para una revisión exhaustiva de este término y de las diferentes denominaciones relacionadas con este fenómeno.

<sup>3</sup> Ver Casas-Tost (2009) para la combinación chino-español. Para otras lenguas y una panorámica reciente de esta categoría, ver las obras editadas por Hinton, Nichols y Ohala (1994) y Voeltz y Kilian-Hatz (1999). Para estudios sobre la traducción de onomatopeyas del japonés ver Flyxe (2002) e Inose (2008) y la extensa bibliografía recopilada por Akita (2007), para las onomatopeyas japonesas en general.

<sup>4</sup> Saussure (1954) o Newmeyer (1992: 758).

De hecho, uno de los factores que contribuye a agravar los obstáculos que los traductores encuentran en su camino es precisamente la marginalización de estas unidades, causante también de su constante supresión en traducciones al español. La omisión de las onomatopeyas del original supone la pérdida de la rica expresividad de estas palabras, lo cual merece ser tenido en cuenta en todo tipo de textos, pero quizás más aún en el caso de obras literarias, puesto que en ellas no sólo es importante lo que se dice, sino cómo se dice. Este fenómeno se da también en otras combinaciones lingüísticas, como en la traducción de lenguas africanas a lenguas europeas. Mphande (1992: 119) tacha la actitud de muchos misioneros y de sus discípulos de «genocidio textual» al hacer desaparecer en sus traducciones un componente fundamental de las lenguas africanas como son los ideófonos.

En este trabajo nos proponemos analizar cómo se traducen las onomatopeyas en un corpus literario de siete obras originales chinas y sus respectivas traducciones al español y veremos que, pese a que se trata de un recurso frecuente, la supresión no es la única vía posible para trasladar estas unidades de una lengua a otra. Tras unas breves pinceladas acerca de estas unidades y una breve explicación acerca de la elaboración del corpus de trabajo, examinaremos las principales técnicas empleadas por los diferentes traductores, para lo cual utilizaremos las técnicas propuestas por Molina (2006) así como el marco conceptual de Toury (2004).

## 2. LAS ONOMATOPEYAS EN CHINO Y ESPAÑOL

Tal como hemos apuntado, las onomatopeyas son consideradas una categoría bajo el paraguas del simbolismo fónico, sin embargo restringiremos este trabajo únicamente al estudio de lo que Hinton et al. (1994) denominan «imitative sound symbolism», esto es, palabras imitativas,<sup>5</sup> a las que nos referiremos como *onomatopeyas*.

Las onomatopeyas son, pues, palabras que se caracterizan por la particular relación entre significado y significante, ya que imitan el sonido de los elementos que representan. Es decir, son palabras motivadas fonéticamente, en contraposición con los postulados de Saussure (1954), quien destacó por defender la arbitrariedad de los signos lingüísticos. Sus particularidades lingüísticas las distinguen de otros tipos de palabras del acervo léxico de toda lengua y, junto con la importante carga cultural que tienen, las dotan de una gran expresividad.

En el plano lingüístico, las onomatopeyas son palabras en las que se

---

<sup>5</sup> El simbolismo fónico constituye un campo poco explorado en nuestras lenguas de trabajo. Para ver un par de aproximaciones introductorias en relación con el chino ver Chan (1996a, 1996b) y Jin (1995).

emplean elementos fonológicos poco habituales y que suelen presentar alternancia vocálica y alargamiento vocálico —a veces incluso consonántico, como sucede en español. Desde el punto de vista morfológico, estas unidades se caracterizan por el uso de la reduplicación, sea total o parcial. Aunque este fenómeno se da en otro tipo de categorías gramaticales, en las onomatopeyas es altamente frecuente y distintivo. En chino la reduplicación de estas palabras presenta un amplio abanico de posibilidades en comparación con otras categorías y son las únicas que admiten ser reduplicadas más de una vez. Sintácticamente estas palabras funcionan de diferentes maneras en distintas lenguas. Tanto en chino como en español son ambiguas sintácticamente, ya que pueden desempeñar distintas funciones, si bien en chino predomina la función adverbial y en español se suelen comportar como nombres o interjecciones.

En lo que respecta a la semántica, como hemos hecho notar, su característica principal es que significante y significado coinciden. Teniendo en cuenta la notable carga cultural de estas unidades y que nuestro objetivo es hacer un análisis traductológico, lo interesante en este sentido es ver si los campos semánticos en los que abundan este tipo de palabras coincide en nuestras lenguas de trabajo o, si por el contrario, son susceptibles de convertirse en lo que Molina (2006) denomina «focos culturales», de modo que en un idioma existan numerosas y diferentes onomatopeyas para referirse a una realidad y en el otro no haya o haya pocas y, por lo tanto, sean fuente de inequivalencias.

Finalmente con respecto a la pragmática, en tanto que palabras que imitan un sonido del mundo real las onomatopeyas tienen una función referencial. No obstante, además de referirse a un sonido, son palabras dotadas de gran expresividad que poseen también un gran poder alegórico por su capacidad de evocar imágenes y suscitar sensaciones en el receptor, por lo que desempeñan al mismo tiempo una función expresiva. Su vivacidad, ritmo y musicalidad hacen que las onomatopeyas cumplan también una función estilística, por lo que no es de extrañar que las encontremos en muchos y variados ámbitos, así como diferentes géneros, incluidos naturalmente los literarios. Éste es el caso de la lengua china en la que, si bien tienen un peso notable en el lenguaje oral, la literatura infantil y últimamente en el lenguaje utilizado en Internet,<sup>6</sup> también destaca su uso en obras literarias, tanto en poesía como novela, en chino clásico y moderno. En español, en cambio, suelen relegarse mayoritariamente a contextos orales, literatura infantil y al género del cómic, sobre todo en lo que respecta a su tratamiento académico, ya que en el uso real las podemos encontrar en otros ámbitos, incluido el literario.

Autores como Childs (2001) relacionan factores sociolingüísticos con en uso de estas unidades. Se trata de una variable ciertamente interesante que

---

<sup>6</sup> Para una breve introducción sobre las onomatopeyas en Internet y otros usos ver Yi Kyonga (李竟儿) (2005; 2007: 193-200).

merece especial atención y que se está trabajando en otras lenguas,<sup>7</sup> pero no cuenta con estudios en ninguna de nuestras lenguas de trabajo por el momento.

### 3. LA TRADUCCIÓN DE LAS ONOMATOPEYAS: ANTECEDENTES

Desde el punto de vista traductológico, como ya hemos adelantado, no contamos con demasiados antecedentes que se detengan en el estudio de la traducción de las onomatopeyas del chino al español. Salvo el trabajo eminentemente descriptivo de Casas-Tost (2009), el único que menciona esta cuestión es Ramírez (2004). En su *Manual de traducción chino-castellano*, dedica un breve apartado a la traducción de las onomatopeyas y de las palabras expresivas<sup>8</sup> chinas al español. Este autor concede gran importancia a las peculiaridades fonológicas de estas palabras y aboga por la búsqueda de equivalentes fonológicos en la medida de lo posible. Sin embargo, contempla la eventualidad de que no se encuentren este tipo de equivalencias debido a diferentes factores, como su ausencia en la lengua meta, diferencias fonológicas o posibles cacofonías, y la distinta frecuencia de uso en cada lengua. En estos casos, Ramírez opta por no traducir las onomatopeyas y las palabras expresivas en sí, sino el término equivalente o asociado a ellas semánticamente. No obstante, es más partidario de recurrir al equivalente semántico en las palabras expresivas y no tanto en las onomatopeyas, puesto que considera que su sonido es el componente más importante y debe ser trasladado en la traducción. Es interesante hacer notar que los posicionamientos teóricos de Ramírez están acompañados por una dilatada experiencia como traductor en la que sus opciones traductoras ante las onomatopeyas contrastan con las de muchos otros profesionales, que parecen no tener muchos reparos a la hora de suprimir las onomatopeyas en sus traducciones del chino al español.

Salvo estos dos ejemplos, no nos constan más publicaciones en relación a nuestro objeto de estudio. Los pocos que hemos encontrado con el español como lengua de trabajo suelen partir del inglés y se enmarcan en el género del cómic.<sup>9</sup> Bueno Pérez (1994) es una excepción porque toma como punto de partida el *Ulises* de Joyce y su traducción al español de José M.<sup>a</sup> Valverde. En su análisis se fija en el grado de lexicalización en español de las abundantes onomatopeyas aparecidas en el texto original y concluye que:

---

<sup>7</sup> Ibarretxe-Antuñano (2009), por ejemplo, ha empezado a explorar este aspecto en el caso del euskera.

<sup>8</sup> Para Ramírez, las palabras expresivas son aquellas que no imitan un sonido estrictamente, sino que sus fonemas sugieren un sonido u otra sensación, como por ejemplo «murmullo» o «borbotón», y se corresponden al simbolismo fónico convencional tal como está definido por Hinton et al. (1994).

<sup>9</sup> Ver Casas-Tost para una revisión (2009: 95-104).

El español y el francés tienden a lexicalizar perdiendo el valor onomatopéyico en mayor proporción que el inglés. Esto trae como resultado que el fenómeno sea más fecundo en la lengua inglesa, así como que este sistema tiene más mecanismos para adecuar la grafía al sonido originario. (Bueno Pérez, 1994: 25)

Es decir, esta autora aduce motivos lingüísticos para justificar la falta de onomatopeyas en las traducciones al español partiendo de lenguas más proclives a la formación y uso de estas unidades. Si bien, compartimos este posicionamiento en el sentido de que efectivamente el peso del sistema lingüístico de todo idioma resulta determinante en la traducción de este tipo de palabras, somos de la opinión que el papel del traductor y las técnicas de traducción seleccionadas son también factores decisivos.

#### 4. CORPUS DE TRABAJO

Para realizar este estudio nos hemos basado en las onomatopeyas encontradas en un corpus que hemos elaborado a partir de siete obras de la narrativa china contemporánea traducidas al español. Hemos optado por este género y no otros más comunes al hablar de onomatopeyas, como puede ser el cómic, porque queremos poner de manifiesto que este tipo de palabra no se restringe únicamente a registros orales, coloquiales, infantiles o a este género, sino que también se utilizan en la literatura en mayúsculas y no precisamente de modo anecdótico. Por otro lado, hemos elegido este género porque la marginalización de estas unidades en contextos de alta cultura conlleva mayores problemas de traducción debido a la falta de recursos al alcance del traductor.

Además del género y el espacio temporal, el tercer criterio de selección ha sido que los originales chinos cuenten con traducciones directas al español, hecho que sorprendentemente no es siempre fácil de discernir, tal como se denuncia en Marín (2008) y Casas-Tost (2009: 116-8). Tras una búsqueda entre los títulos traducidos al español de narrativa china contemporánea aplicando los criterios formulados, hemos seleccionado las siguientes siete obras para elaborar nuestro corpus de trabajo:

- *La blusa roja sin botones*, escrita por Tie Ning (铁凝) (1984) y traducida por T. Fisac (1989),
- *La mitad del hombre es la mujer*, escrita por Zhang Xianliang (张贤亮) (1985) y traducida por I. Preciado Idoeta y E. Hu (1986),
- *Galera*, escrita por Zhang Jie (张洁) (1986) y traducida por I. Alonso (1995),
- *Una caña de pescar para el abuelo*, escrita por Gao Xingjian (高行健) (1989) y traducida por L. Ramírez (2003),

- *Vivir*, escrita por Yu Hua (余华) (1998) y traducida por A. H. Suárez (en prensa),<sup>10</sup>
- *Qingyi. La ópera de la luna*, escrita por Bi Feiyu (毕飞宇) (2006) y traducida por P. Eherenhaus (2007),
- *Mala vida*, escrita por Chi Li (池莉) (2007) y traducida por M. C. Espín (2007).

Esta muestra constituye la casi totalidad de obras que cumplen estos tres requisitos, salvo una, a la que no hemos podido tener acceso en chino.<sup>11</sup> Por ello, creemos que estamos ante un corpus dotado de representatividad, reforzada además por la falta de coincidencia en cuanto a autor, traductor y editorial. Ello permite, a su vez, ofrecer una amplia gama de posibilidades con respecto a la utilización de onomatopeyas en la literatura china y a su traducción al español, al tiempo que merma las posibles interferencias de idiolectos concretos de un mismo autor o traductor.

## 5. HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS Y METODOLOGÍA

Una vez definido y seleccionado nuestro corpus, hemos procedido a su elaboración propiamente dicha. En primer lugar, hemos realizado el vaciado de las onomatopeyas presentes en las obras originales en chino y las hemos cotejado con sus respectivas traducciones al español. A continuación, hemos alineado original y traducción y hemos recabado información tanto de tipo lingüístico como traductológico de cada onomatopeya, puesto que pensamos que ambos elementos están íntimamente relacionados, aunque en este trabajo nos centraremos sobre todo en el análisis traductológico, que llevaremos a cabo mediante la aplicación de las técnicas de traducción propuestas por Molina (2006) y el marco conceptual de Toury (2004).

Partimos de los postulados que hace Toury en su obra más influyente *Estudios descriptivos de traducción y más allá* (2004), publicada originalmente en 1995, donde aboga por el desarrollo de los estudios descriptivos de traducción como rama de la Traductología y propone una metodología de trabajo basada en normas de traducción. La norma inicial determina si el traductor se somete o no a las normas de la cultura del texto meta, en relación con la cual tenemos los conceptos de *adecuación* y *aceptabilidad*, que se encuentran en los dos extremos de un continuo y que adoptaremos en este trabajo. Según Toury una traducción estará orientada hacia el polo de la adecuación si el traductor opta

<sup>10</sup> Queremos mostrar nuestro agradecimiento a A. H. Suárez por confiarnos el manuscrito de su traducción pendiente aún de publicación.

<sup>11</sup> Esta obra es *Beipan zhi xia* (背叛之夏) de Hong Ying (虹影) (1992) y fue traducida al español por Lola Díez y publicada en 1998 bajo el título *El verano de la traición*.



por mantener las normas de la cultura de origen, mientras que si opta por acercarse a las de la cultura meta, estará orientada hacia el polo de la aceptabilidad.

En cuanto al conjunto de 18 técnicas de traducción recogidas por Molina, en nuestra muestra tan sólo hemos identificado ocho y tres dobles (esto es, la combinación de más de una técnica). La primera de estas técnicas es la amplificación, consistente en introducir precisiones no formuladas en el texto original, como paráfrasis explicativas (ver ejemplo 13); la segunda, la creación discursiva, esto es, establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto (ejemplo 7); la tercera, la descripción, es decir, reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función (ejemplo 8); en cuarto lugar tenemos el equivalente acuñado, que consiste en utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario o por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta (ejemplo 10); la quinta técnica es la generalización, empleada cuando se utiliza un término más general o neutro (ejemplo 6); la sexta es el préstamo, es decir, integrar una palabra o expresión de otra lengua tal cual (ejemplo 12); la séptima, la reducción, es la supresión en el texto meta algún elemento de información presente en el texto original, bien sea por completo, bien sea una parte de su carga informativa (ejemplo 9). Finalmente, tenemos la sustitución, que hemos redefinido con respecto a Molina, porque la definición original referida a la sustitución de elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa no se ajustaba a nuestras necesidades y ésta constituía una de las técnicas principales de las empleadas en nuestro corpus. Para este estudio, sustitución consiste en cambiar una onomatopeya por su significado prescindiendo de su forma onomatopéyica, que ejemplificamos a continuación:

#### Ejemplo 1

- (a) 我脑袋嗡的一下。(YH, p. 26)<sup>12</sup>
- (b) *Wo naodai weng de yixia.*
- (c) Mi cabeza weng un poco.
- (d) Me zumbó la cabeza. (AHS, p. 37)

Los tres dobles que hemos identificado en el corpus son:

#### Ejemplo 2. Sustitución + amplificación

- (a) 印家厚叭叭吸烟，心中愈发苍茫了。(CL, p. 8)
- (b) *Yin Jiahou baba xi yan, xinzhong yufa cangmang le.*

<sup>12</sup> La información entre paréntesis corresponde a las iniciales de los autores y traductores de las obras y al número de página donde aparecen. En cada ejemplo recogemos el original en chino (a), su transcripción en pinyin (b), una traducción literal (c) y la traducción publicada en español (d). También resaltamos las onomatopeyas mediante unos puntos en el caso del chino o el subrayado en el caso del español.

- (c) Yin Jiahou baba fumar, corazón-loc. cada vez más disperso-part.  
 (d) Yin le echó una enérgica calada al cigarrillo que estaba fumando, una calada tras otra. Cada vez estaba más nervioso. (MCE, p. 11)

Ejemplo 3. Substitución + particularización (particularización consiste en utilizar un término más preciso o concreto).

- (a) [...] 雏鸭叭叭地叫。 (ZXL, p. 64)  
 (b) [...] *chuya jiji de jiao*.  
 (c) [...] patitos jiji-part. chillar.  
 (d) [...] los patitos parpaban. (IP y EH, p. 37)

Ejemplo 4. Generalización + reducción.

- (a) 强劲的风 [...] 发出吱吱、咔咔、砰砰、呜呜的声音。 (ZJ, p. 55)  
 (b) *Qiangjing de feng* [...] *fachu zizhi, kaka, pengpeng, wuwu de shengyin*.  
 (c) El fuerte viento [...] emitir zizi, kaka, pengpeng, wuwu-part. sonidos.  
 (d) El viento violento pega contra las puertas y las ventanas. Los árboles y los cables eléctricos emiten sonidos extraños. (IA, p. 76)

Aunque puede parecer una combinación de técnicas contradictorias, hemos optado por incluir este último doblete, que tan sólo se da en este ejemplo, en el que cuatro onomatopeyas consecutivas —*zizhi* (吱吱), *kaka* (咔咔), *pengpeng* (砰砰) y *wuwu* (呜呜)— son reducidas a un único adjetivo, «extraños», que consideramos que se puede entender como una generalización de los cuatro sonidos originales.

## 6. RESULTADOS Y ANÁLISIS

En el conjunto del corpus chino hemos encontrado un total de 490 onomatopeyas, de las cuales tan sólo 82 (16,7%) han sido traducidas al castellano por el mismo tipo de palabra. En términos generales hemos identificado tres tendencias a la hora de traducir las onomatopeyas chinas al español. Por orden de frecuencia éstas son:

- sustitución de las onomatopeyas por otro tipo de palabras (50,6%);
- omisión de las onomatopeyas del texto original en el texto meta (32,6%);
- traducción de onomatopeyas por onomatopeyas (16,7%).

Estas tres tendencias de traducción dependen de diversos factores, como el tipo de onomatopeya, su disponibilidad y frecuencia en la lengua meta, por un lado, o el método y enfoque adoptado por los traductores, por otro. Es decir, tanto cuestiones lingüísticas como opciones personales del traductor resultan clave en la traducción de estas unidades y todas ellas se plasman en la elección de las técnicas de traducción empleadas en cada caso.

En términos generales, si nos fijamos en las técnicas que implican el posible uso de onomatopeyas en el texto (como equivalente acuñado o préstamo, por ejemplo), que la figura 1 muestra en números absolutos, podemos ver que se tienden a usar muy pocas onomatopeyas en las traducciones y a priorizar, por tanto, el fondo por encima de la forma.

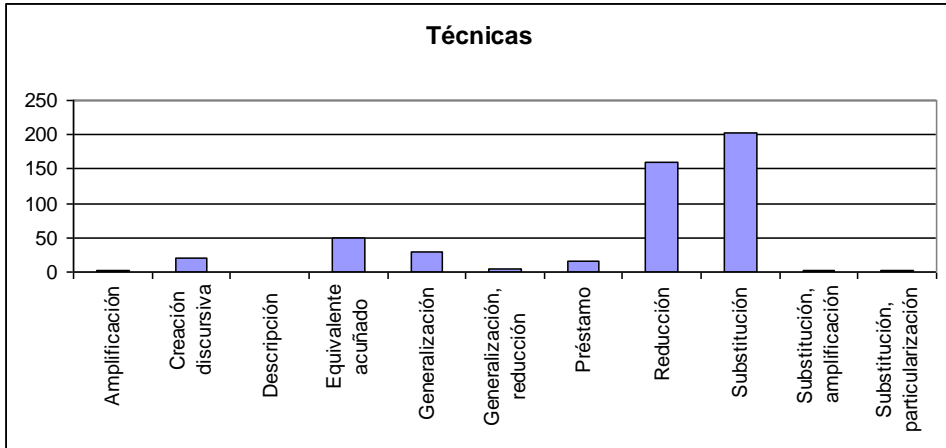


Figura 1 Técnicas de traducción

### 6.1. SUBSTITUCIÓN DE ONOMATOPEYAS POR OTRO TIPO DE PALABRAS

Como hemos visto, en la mitad de los casos en que había una onomatopeya en chino, los traductores han optado por trasladarla mediante otro tipo de palabra, con la consiguiente pérdida de la intención fonética del original. Sin embargo, en el 50% de estos casos han empleado otro tipo de ideófono, que aunque no sea imitativo, sí tiene una carga fonológica y expresiva distintiva. Ello puede ser indicativo de que los traductores son conscientes de las peculiaridades que presenta este tipo de palabra o también se puede deber al hecho de que muchas de las onomatopeyas chinas generalmente no son traducidas en los diccionarios bilingües por onomatopeyas sino por otras palabras, en muchos casos expresivas.

La técnica principal empleada al traducir una onomatopeya por otra palabra es la sustitución (41% casos). Por detrás encontramos la generalización (5,9%), la creación discursiva (1,2%), la descripción (con un 1 caso, es decir 0,1%) y los tres dobles recogidos anteriormente en los ejemplos 2, 3 y 4 (1,8%).

Ejemplo 5: sustitución

(a) 筱燕秋的心口咯噔了一下。(BFY, p. 20)

(b) *Xiao Yanqiu de xinkou gedengle yixia.*

- (c) Xiao Yanqiu part. corazón gedeng part. un poco.  
 (d) A Xiao Yanqiu el corazón le dio un vuelco. (PE, p. 75)

Ejemplo 6: generalización

- (a) “嘭!”对面屋子关上了门。(TN, p. 257)  
 (b) «Peng!» *duimian wuzi guan shangle men*.  
 (c) Peng! Enfrente habitación cerrar part. puerta.  
 (d) La puerta de la habitación se cerró con un golpe. (TF, p. 96)

Ejemplo 7: creación discursiva

- (a) [...] 我听到他嗡嗡地说。(YH, p. 22)  
 (b) [...] *Wo tingdao ta wengwen de shuo*.  
 (c) [...] Yo escuchar él wengweng-part. hablar.  
 (d) [...] iba diciendo con voz lúgubre. (AHS, p. 33)

Ejemplo 8: descripción

- (a) 然后用两根手指刷地一下把纸拈起来，一折，撕成两半。(ZXL, p. 134)  
 ....  
 (b) *Ranhou yong liang gen shouzhi shua de yixia ba zhi nianqilai, yi zhe, sicheng liang ban*.  
 (c) Después con dos dedos shua-part. un poco part. papel levantar, doblar, partir en dos mitades.  
 (d) [...] después, con un rápido movimiento, cogió el papel entre los dos dedos, lo dobló y lo desgarró en dos mitades. (IP y EH, p. 331)

Además de las técnicas, consideramos interesante fijarse en los campos semánticos a los que pertenecen estas palabras. Hemos observado que la substitución es la técnica más utilizada para traducir todo tipo de onomatopeyas, con excepción de las referidas a acciones. No obstante, esta técnica destaca especialmente en el caso de onomatopeyas de animales y de fenómenos de la naturaleza, traducidas al español en nuestro corpus casi siempre por palabras expresivas. Aunque las pertenecientes a animales quizás son de las primeras que nos vengan a la cabeza cuando hablamos de onomatopeyas, nuestro corpus demuestra que el español posee sus mecanismos para expresar este tipo de sonidos y no pasan siempre precisamente por la utilización de onomatopeyas.

## 6.2. OMISIÓN DE LAS ONOMATOPEYAS DEL ORIGINAL EN EL TEXTO META

La técnica de la reducción es la segunda más empleada, con casi un tercio del total de casos, cuya utilización implica una pérdida total de la intención fonética del texto original, como vemos en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 9: reducción

- (a) 他“嚓”地又点了一支烟 [...]. (CL, p. 42)  
 (b) *Ta “cha” de you dianle yi zhi yan [...].*  
 (c) Él cha-part. volver encender-part. un cigarrillo.  
 (d) Volvió a encender un cigarrillo [...]. (MCE, p. 53)

Dicha pérdida, sin embargo, no responde a la inexistencia de equivalentes en la lengua meta, puesto que hemos constatado que los diccionarios recogen el 75% de onomatopeyas de los originales chinos. La elección de suprimirlas es, pues, una opción del traductor motivada por el método traductor elegido y posiblemente también a aspectos relacionados con la frecuencia de uso y el repertorio de onomatopeyas en cada lengua.

Por ejemplo, hemos contabilizado hasta quince variantes distintas entre las más de cien ocurrencias de onomatopeyas que imitaban la risa en chino. De éstas 60 han sido suprimidas por completo en español y las que han sido traducidas mediante onomatopeyas lo han hecho con seis formas diferentes, dos de las cuales son préstamos del chino. Además, todas las onomatopeyas de la risa empleadas en español aparecen en diálogos, mientras que en chino gran parte lo hacen en boca del narrador. Podemos concluir, que, por un lado, el español presenta una menor variación en el repertorio de onomatopeyas de la risa que el chino y, por otro, que cuando emplea onomatopeyas lo hace preferentemente en textos en estilo directo. Así pues, no es de extrañar que el índice de frecuencia de uso de onomatopeyas sea menor en español que en chino y que se opte por técnicas que impliquen una supresión total o parcial de estas unidades.

Sin embargo, no pasa lo mismo con onomatopeyas de otros campos semánticos, como las relacionadas con animales (que, como hemos visto, se tienden a substituir por otro tipo de palabras) o con acciones como caídas (para las cuales, como veremos a continuación, el español sí tiene un rico repertorio onomatopéyico). En consecuencia, consideramos que el campo semántico constituye un parámetro clave en la elección de las técnicas de traducción.

### 6.3. TRADUCCIÓN DE ONOMATOPEYAS POR ONOMATOPEYAS

Traducir una onomatopeya china por un equivalente formal en español es la última y menor en importancia de las tres tendencias de traducción observadas en nuestro corpus. Aunque esta tendencia represente menos del 20% de los casos, es la única que mantiene la intención fonética del original, incluso recurriendo al préstamo directo del chino. Las cuatro técnicas de traducción empleadas en esta modalidad son el equivalente acuñado (57%), la creación discursiva (24%), el préstamo (17%) y la amplificación (2%).

Ejemplo 10: equivalente acuñado

- (a) “笃、笃、笃！”又有人敲门。(ZJ, p. 13)

- (b) «*Du, du, du!*» *you you ren qiao men.*  
 (c) ¡*Du, du, du!* Volver haber gente llamar puerta.  
 (d) "¡*Toc, toc, toc...*!". Lllaman otra vez a la puerta. (IA, p. 45)

## Ejemplo 11: creación discursiva

- (a) [...] 生气时小嘴巴噼辟啪啪。 (YH, p. 137)  
 (b) [...] *shengqi shi xiao zuiba pipipapa.*  
 (c) [...] enfadado cuando pequeña boca *pipipapa.*  
 (d) [...] si se enfadaba, empezaba con su boquita “*bibli, blabla*”, [...]. (AHS, p. 191)

## Ejemplo 12: préstamo

- (a) “呱叽”、“呱叽”、“呱叽”……炊事员不停地奋力挥动着粗壮的手臂 [...] (ZXL, p. 3).....  
 (b) “*Kuachi*”, “*kuachi*”, “*kuachi*”... *chuishiyuan buting de fenli huidongzhe cuzhuang de shoubi* [...].  
 (c) “*Kuachi*”, “*kuachi*”, “*kuachi*”... cocineros sin parar-part. *energicamente mover-part grueso brazo* [...].  
 (d) “*Kuachi*”, “*kuachi*”, “*kuachi*”... Los cocineros mueven *energicamente*, sin parar, sus robustos brazos [...]. (IP y EH, p. 24)

## Ejemplo 13: amplificación

- (a) 我的拖鞋吧哒吧哒，把那些小道弄得尘土飞扬，仿佛是车轮滚滚而过时的情景。 (YH, p. 3)..  
 (b) *Wo de tuoxie badabada, ba na xie xiaodao nong de chentu feiyang, fangfu shi chelun gungun er guoshi de qingjing.*  
 (c) Mis chanclas *badabada*, cov. esos caminillos hacer polvo levantar, parecer ser ruedas de carro rodar y pasado de moda part. escena.  
 (d) [...] con las chanclas *chasqueando –tris tras, tris tras–* y levantando nubes de polvo como si fueran estrepitosas ruedas de carro. (AHS, p. 5)

Si analizamos los casos en que onomatopeyas chinas han sido traducidas por el mismo tipo de palabra en español, destacan dos elementos. Por un lado, desde el punto de vista lingüístico, vemos que las onomatopeyas más proclives a encontrar un equivalente formal son aquellas que imitan sonidos de acciones y además que lo hacen predominantemente en forma de interjección. Por otra parte, desde una óptica traductológica, vemos que el papel del traductor es decisivo, puesto que algunas de las técnicas han sido empleadas solamente por unos traductores. Mientras que los dos únicos casos de amplificación y la mayoría de los de creación discursiva corren a cargo de la traductora de la obra de Yu Hua, la mayoría de veces en que se han adoptado préstamos aparecen en la traducción de Preciado y Hu, lo cual pensamos que

responde a diferentes métodos traductores que a su vez responden a las normas que gobiernan cada una de las traducciones.

## 7. CONCLUSIONES

En este artículo hemos abordado la traducción de las onomatopeyas del chino al español en un corpus representativo de la narrativa china contemporánea. Para ello hemos optado por hacer un análisis traductológico basándonos en las técnicas de traducción de Molina (2006) y los postulados de Toury (2004), aunque no por ello pasamos por alto cuestiones lingüísticas que también son importantes en la traducción de estas palabras. En este sentido, aunque muy sucintamente, hemos visto que el campo semántico tiene cierto peso en la selección de las técnicas de traducción, tal como sucedía con el ejemplo de la risa o las onomatopeyas que reproducen sonidos derivados de acciones, ya que son más abundantes o frecuentes en un idioma que en el otro, lo cual tiene repercusiones en su traducción.

En términos generales hemos observado tres tendencias de traducción, que se plasmaban en la selección de técnicas. Estas tendencias por orden de importancia son la substitución por una palabra no onomatopéyica, la supresión o la utilización de onomatopeyas en el texto meta. Si bien es cierto que éste era el orden predominante en las siete obras estudiadas, lo que marca la diferencia entre ellas es el uso de onomatopeyas en los textos meta, trasladadas al español mediante las técnicas de equivalente acuñado, préstamo y creación discursiva, así como el mantenimiento de la intención fonética y rasgos expresivos del original en las traducciones.

Teniendo esto en cuenta y enmarcándonos en los principios de Toury, hemos observado tendencias y actitudes situadas en dos polos opuestos por parte de los traductores de nuestra muestra. Por un lado tenemos una nueva generación de traductores, compuesta por Eherenhaus y Espín, que parecen no conceder mucha importancia al valor fonológico y expresivo de las palabras y priman la naturalidad del texto meta en una lengua en que las onomatopeyas son menos frecuentes que en la original, aunque no por ello inexistentes. Es decir, priorizan la aceptabilidad por encima de la adecuación. En el otro extremo tenemos traductores que, sin encasillarse únicamente en el polo de la adecuación, adoptan técnicas que reflejan un mayor afán por mantener los rasgos del texto original relacionados con el uso de onomatopeyas que a veces se aproximaban bastante a la literalidad. Entre los extremos encontramos experimentados traductores que también muestran una voluntad por mantener en sus traducciones el valor expresivo de las onomatopeyas de los textos chinos, aunque teniendo muy presente también la norma de la aceptabilidad.

Es decir, no existe unanimidad en relación al tratamiento que deben

recibir las onomatopeyas ya que depende del método traductor, las normas que gobiernan cada una de las traducciones y el estilo personal de cada traductor. Sin embargo, pese a no haber un único criterio, ni uno correcto o incorrecto, hemos podido comprobar ampliamente que la tan socorrida reducción no es la única técnica a disposición de los traductores sino que, además de ésta y de la sustitución, existen otras que contemplan el uso de onomatopeyas, sean éstas propias y habituales en español, prestadas del chino o inventadas ex novo. Más importante aún es el hecho de que no por utilizar estas técnicas se obtiene un texto poco fluido, vulgar o infantil, sino que las traducciones como las de Suárez o Ramírez han demostrado que es posible crear un texto que conserve tanto el contenido semántico como expresivo de estas unidades, que es lo que Diffloth apuntaba ya en 1972 como la máxima dificultad a la hora de traducir los ideófonos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AKITA, K. [en línea] (2007): *A bibliography of sound symbolism*. <http://www2.kobe-u.ac.jp/~069d703h/SndSymbBiblio%20-%202Dec07.pdf> [consulta: 9 de septiembre de 2008]
- BUENO PÉREZ, M.L. (1994): "La onomatopeya y su proceso de lexicalización: notas para un estudio" en *Anuario de estudios filológicos*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, vol. 17.
- CASAS-TOST, H. (2008): "Estudio comparativo de las onomatopeyas chinas y españolas", en San Ginés, P. (ed.) *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. CELAP. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- (2009): *Análisis descriptivo de la traducción de las onomatopeyas del chino al español*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral.
- CHAN, M.K.M. (1996a): "Sound symbolism and the Chinese language", en CHENG, T.F. et al. *Proceedings of the 7<sup>th</sup> North American Conference on Chinese Linguistics and the 4<sup>th</sup> International Conference on Chinese Linguistics*, vol. 2. Los Angeles, CA: GSIL Publications, University of Southern California.
- (1996b): "Some thoughts on the typology of sound symbolism and the Chinese language", en CHENG, C. et al. *Proceedings of the 8<sup>th</sup> North American Conference on Chinese Linguistics*. Vol. 2. Los Angeles, CA: GSIL Publications.
- CHILDS, G.T. (2001): "Research on ideophones, wither hence? The need for a social theory of ideophones", en VOELTZ, L.; KILIAN-HATZ, C. (eds.) *Ideophones*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- DIFFLOTH, G. (1972): "Notes on expressive meaning", *Papers from the Regional Meeting of the Chicago Linguistics Society*, 8, 440-447.
- FLYXE, M. (2002): "Translation of Japanese onomatopoeia into Swedish (with focus on lexicalization)", *Africa & Asia*, 2, 54-73.



IBARRETXE-ANTUÑANO, I. (2006a): *Sound Symbolism and Motion in Basque*. Muenchen: Licom Europa.

— (2006b): “Estudio lexicológico de las onomatopeyas vascas: el euskal onomatopeien hiztegia: euskara-ingelesera-gaztelania”, *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 101, 147-162.

— [en línea] (2007): *Las onomatopeyas vascas y el origen del euskara*. <http://www.euskararenjatorria.eu/2-IraideIbarretxe.pdf> [consulta: 02/04/2009]

— [en línea] (2009): *Onomatopeyas del euskara: análisis y ejemplos* <http://www.unizar.es/linguisticageneral/articulos/Ibarretxe-Basque-onomatopocia-09.pdf> [consulta: 06 de enero de 2010].

INOSE, H. [en línea] (2008): “Translating Japanese onomatopocia and mimetic words”, en PYM, A.; PEREKRESTENKO, A. (eds.) *Translation research projects 1. Intercultural Studies Group*. Universitat Rovira i Virgili.. <http://isg.urv.es/library/papers/InoseOnomatopocia.pdf> [consulta: 06 de junio de 2008].

JIN S. (1995) *Sound symbolism in Shanghai onomatopocia*. Ohio State University. Manuscrito.

MARÍN, M. [en línea] (2008): “La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al castellano: ¿síndrome o enfermedad?”, *Revista de historia de la traducción*, 2, 2. <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/marin.htm#>> [consulta: 12 de abril de 2009].

MOLINA, L. (2006): *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

MPHANDE, E. L. (1992): “Ideophones and African verse”, en *Research in African Literatures*, n.º 23, 1, 117–129.

NEWMAYER, F. (1992): “Iconicity and generative grammar”, en *Language*. Vol. 68, 4, 423-430.

RAMÍREZ, L. (2004): *Manual de traducción chino/castellano*. Barcelona: Gedisa.

SAUSSURE, F. (1954): *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.

TOURY, G. (2004): *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra.

YI K. (李镜儿) (2005): “Xiandai Hanyu huanjing zhong de nishengci yingyong” (现代汉语环境中的拟声词应用) [Uso de las onomatopeyas en el chino moderno], en WU Z. 吴兆路; KAI S. 甲斐胜二; LIN J. 林俊相 (eds.) *Zhongguoxue yanjiu*, vol. 8. Jinan: Jinan chubanshe.

— (2007): *Xiandai Hanyu nishengci yanjiu* (现代汉语拟声词研究) [Las onomatopeyas del chino moderno]. Shanghai: Xuelin chubanshe.

BI F. (毕飞宇) [en línea] (2006): *Qingyi* (青衣) [Qingyi] <http://www.my285.com/ddwx/qingyi/index.htm> [consulta: 30 de julio de 2007].

BI F. (毕飞宇) (2007): *Qingyi. Ópera de la luna*. Barcelona: Verdecielo. (Trad. Paula Eherenhaus).

CHI L. (池莉) [en línea] (2007): *Fannaorensheng* (烦恼人生) [Triste vida] [http://www.chinawriter.com.cn/zp/jpwwk/jpxs/124\\_70535.htm](http://www.chinawriter.com.cn/zp/jpwwk/jpxs/124_70535.htm) [consulta: 30 de abril de 2007].

CHI L. (池莉) (2007): *Triste vida*. Barcelona: Belacqva. (Trad. Mari Carme Espín García).

GAO X. (高行健) (1989): *Gei wo laoye mai yugan* (给我老爷买鱼竿) [Una caña de pescar para el abuelo]. Taipei: Lianhe wenxue.

GAO X. (高行健) (2003): *Una caña de pescar para el abuelo*. Barcelona: Ediciones del Bronce. (Trad. Laureano Ramírez).

TIE N. (铁凝) (1984): *Meiyouniukou de hong chenshan* (没有钮扣的红衬衫) [La blusa roja sin botones]. Pekín: Zhongguo qingnian chubanshe.

TIE N. (铁凝) (1989): *La blusa roja sin botones*. Madrid: Ediciones SM. (Trad. Taciana Fisac)

YU H. (余华) (1998): *Huozhe* (活着) [Vivir]. Haikou: Nanhai chubanshe.

YU H. (余华) (en prensa) *Vivir*. Barcelona, Seix Barral. (Trad. Anne-Hélène Suárez).

ZHANG J. (张洁) (1986): “Fangzhou” (方舟) [Galera], en *Zhang Jie ji* [Antología de Zhang Jie]. Fuzhou: Haixia wenyi chubanshe.

ZHANG J. (张洁) (1995): *Galera*. Tafalla: Editorial Txalaparta. (Trad. Isabel Alonso)

ZHANG X. (张贤亮) [en línea] (1985): *Nanren de yiban shi nüren* (男人的一半是女人) [La mitad del hombre es la mujer]. <http://book.kanunu.cn/html/2005/0731/656.html> [consulta: 24 de agosto de 2008].

ZHANG X. (张贤亮) (1986): *La mitad del hombre es la mujer*. Madrid: Ediciones Siruela. (Trad. Iñaki Preciado Idoeta y Emilia Hu)

---

## CAPÍTULO 55. LA INTERPRETACIÓN EN LOS SERVICIOS PÚBLICOS PARA EL COLECTIVO CHINO EN EL CONTEXTO CATALÁN<sup>1</sup>

*Mireia Vargas Urpi*

Grupo Inter-Asia

Universitat Autònoma de Barcelona

### RESUMEN

La traducción e interpretación del chino ha experimentado, durante estos últimos años, el nacimiento de una nueva rama: la interpretación en los servicios públicos para el colectivo chino. Este nuevo perfil profesional, surgido en respuesta a las nuevas necesidades de nuestra sociedad y un poco como solución *ad hoc*, se ha ido consolidando hasta formar parte de la realidad de la vida diaria de los inmigrantes chinos que, a pesar de desconocer nuestras lenguas, deben comunicarse con el personal de los servicios públicos. Basándonos en una revisión de la bibliografía al respecto y complementándola con nuestra propia experiencia como intérpretes de chino en los servicios públicos, el objetivo de nuestra comunicación es ofrecer una panorámica general del estado de la cuestión de la investigación, formación y práctica de la interpretación en los servicios públicos con el colectivo chino, así como señalar posibles vías de investigación. Se trata, pues, de un estudio con clara vocación prospectiva, que pretende servir de base para posibles futuros trabajos de investigación.

### INTRODUCCIÓN

La creciente llegada de inmigrantes que desconocen las lenguas de sus países de acogida y que, sin embargo, tienen la necesidad de comunicarse con el personal de los servicios públicos (hospitales, juzgados, policía, escuelas, centros de atención al ciudadano, servicios sociales, etc.), ha propiciado la aparición de nuevos perfiles profesionales (traductores e intérpretes sociales y mediadores lingüístico-culturales) en la mayoría de países receptores de inmigrantes. En Catalunya, la respuesta a esta nueva configuración social nació como solución *ad hoc* a través de voluntarios y/o personas sin formación específica pero con un buen dominio de ambas lenguas. No obstante, poco a poco y, sobre todo, a partir del Plan de Ciudadanía e Inmigración del Departamento de Bienestar y Familia de la Generalitat de Catalunya (2005-

---

<sup>1</sup> Este estudio ha sido posible gracias a una beca PIF de la Universitat Autònoma de Barcelona y forma parte del proyecto de investigación I + D CICYT MEC "Procesos interculturales de Asia Oriental" (FFI2008-05911/FISO).

2008), se ha ido estructurando el servicio de traducción, interpretación y mediación para los servicios públicos, adaptándolo a las necesidades específicas de cada comarca.

Según datos provisionales del padrón continuo de la Secretaría para la Inmigración, la población china empadronada en Catalunya hasta el 1 de julio de 2009 era de 48.529 personas, lo que suponía un 3,9% de la población extranjera en Catalunya, la mayoría concentrados en la comarca del Barcelonés y, especialmente, en zonas muy concretas y bien conocidas, como el barrio de Fondo en Santa Coloma de Gramenet. La mayoría de inmigrantes chinos llegan aquí sin conocimientos previos del catalán o del español y, además, por el hecho de vivir y trabajar en sus propias comunidades de inmigrantes (la diáspora china), muchos de los que ya llevan aquí algunos años siguen teniendo un nivel muy limitado de nuestras lenguas, insuficiente para poder comunicarse efectivamente con el personal de los servicios públicos.

Si a estas limitaciones lingüísticas sumamos la gran distancia entre la cultura china y la nuestra y las barreras que esto implica para la comunicación no verbal, la necesidad de un servicio que permita la comunicación entre la población china y el personal de los servicios públicos se ve claramente acentuada. Sin embargo, tanto el Plan de Ciudadanía e Inmigración (2005-08) como el actual Pacto para la Inmigración (firmado en el 2008 por agentes sociales y económicos, representantes de administraciones locales, representantes de la Mesa de ciudadanía e inmigración y miembros de los grupos parlamentarios), tan sólo citan puntualmente los servicios de traducción y mediación, sin especificar exactamente cómo se espera que actúen y sin mencionar, en el Pacto para la Inmigración, el caso de la interpretación. A pesar de ello, la interpretación en los servicios públicos se lleva a cabo en Catalunya, organizada a través de los Consells Comarcals, ayuntamientos, asociaciones y ONGs, y es de suma importancia en la comunicación con colectivos como el chino.

El objetivo de la presente comunicación es, de este modo, dar a conocer el estado de la cuestión de la interpretación en los servicios públicos con el colectivo chino, tanto en términos de investigación, como en términos de formación y práctica. Se trata de un estudio basado en una revisión bibliográfica e ilustrado con ejemplos de nuestra propia experiencia como intérpretes en escuelas, en colaboración con el Consell Comarcal del Vallès Occidental. Dicho estudio tiene una motivación claramente prospectiva y se enmarca en la fase previa a la investigación de nuestra tesis doctoral, en la que pretendemos explorar y analizar más a fondo la interpretación con el colectivo chino a partir de ejemplos empíricos de la vida real.

## 1. ESTUDIOS PREVIOS Y POSIBLES MARCOS TEÓRICOS PARA LA INVESTIGACIÓN

Si bien la investigación de la interpretación en los servicios públicos es todavía un ámbito relativamente joven, la producción científica publicada al respecto no sólo es abundante en cuanto a volumen, sino también en cuanto a enfoques y temáticas. Los artículos, comunicaciones, monográficos y tesis que exploran la interpretación en los servicios públicos parten, en general, de un enfoque interdisciplinario basado en teorías de campos como la lingüística (y, más concretamente, de la pragmática), la traductología, la sociología, la etnografía, la psicología o las ciencias de la comunicación. Este enfoque interdisciplinario es imprescindible para poder explicar las complejas situaciones que se pueden dar en la interpretación en los servicios públicos, tanto si queremos analizar cuestiones lingüísticas y propias de la traducción, como si nuestro objetivo es explorar más en profundidad la ética de los intérpretes, sus condiciones de trabajo, el uso de tecnologías en nuevas modalidades de interpretación (telefónica o por videoconferencia) o las especificidades de los diferentes ámbitos de la interpretación en los servicios públicos.<sup>2</sup>

Sin embargo, no debemos olvidar que se trata de una investigación que todavía se está desarrollando y en continua evolución y, que, por ello, todavía quedan caminos por explorar. El caso del colectivo chino podría considerarse uno de ellos, puesto que, a pesar de que sí que existen estudios específicos para algunos pares de lenguas (español-inglés, ruso-sueco, alemán-francés, árabe-español, etc.), los que se centran en las combinaciones de chino y otras lenguas son todavía relativamente escasos. Repasemos pues, brevemente, la investigación en torno al caso chino.

### 1.1 INVESTIGACIÓN SOBRE LA INTERPRETACIÓN EN LOS SERVICIOS PÚBLICOS CON EL COLECTIVO CHINO

En nuestra revisión bibliográfica solamente hemos encontrado tres estudios que se centran en el estudio específico de la interpretación en los servicios públicos con personas de origen chino, lo cual pone de manifiesto la necesidad de desarrollar más trabajos de investigación de este tipo.

En primer lugar, Jie y Zhong (2008) exponen un estudio empírico realizado en el marco de la interpretación judicial para evaluar el efecto de dos tipos de interpretación, la “literal” y la “de significado”, en los usuarios. De este modo, Jie y Zhong grabaron dos versiones de la interpretación de un mismo fragmento original en la que tan sólo cambiaban tres palabras, traducidas

---

<sup>2</sup> Para una descripción más extensa del estado de la cuestión de la investigación de la interpretación en los servicios públicos, véase Vargas-Urpi (2009b).

literalmente en el primer caso y según el significado en el segundo. Se trata de un estudio desde un enfoque claramente pragmático, que analiza la interpretación judicial entre el inglés y el chino y en el que los autores confirman sus hipótesis iniciales: diferentes traducciones tienen efectos diferentes en los receptores y, asimismo, las traducciones literales tienen un efecto más positivo en la percepción del tribunal, del personal judicial y de la posible sentencia del imputado.

En segundo lugar, Hall y Sham (2007) toman un objeto de estudio totalmente diferente: el papel de los intérpretes adolescentes en Inglaterra. La interpretación llevada a cabo por adolescentes todavía en edad escolar es un fenómeno común y presente en todos los países receptores de inmigración, ya que, a menudo, los hijos de los inmigrantes pueden tener un mayor acceso al aprendizaje de la lengua del país de acogida. Hall y Sham analizan esta práctica desde la perspectiva de la sociología de la infancia, con el objetivo de evaluar cómo afecta esta responsabilidad añadida a los jóvenes. Según los testimonios citados por los autores, a menudo estos adolescentes se ven obligados a actuar como intérpretes en contextos de lenguaje especializado, como el jurídico o el médico, hasta el punto de que algunos llegan a sentirse muy presionados. Se trata, pues, de un estudio que saca a la luz uno de los fenómenos relacionados con la interpretación en los servicios públicos que, a su vez, podría explorarse más en profundidad desde enfoques muy diversos (estudio de las competencias y del papel de los jóvenes intérpretes, análisis comparativos con intérpretes profesionales, etc.).

Finalmente, Vargas-Urpi (2009a) expone de modo descriptivo las peculiaridades de la mediación lingüístico-cultural en las escuelas catalanas, poniendo especial énfasis en las diferentes situaciones con que se encuentran los intérpretes y mediadores que intervienen en este ámbito. En primer lugar se contextualiza la práctica de la interpretación y de la mediación en los centros educativos de Catalunya y se describen los diferentes tipos de demanda a los que puede responder. La segunda parte del trabajo está dedicada al análisis terminológico de la lengua empleada en las interacciones escolares, mientras que en la tercera parte el análisis se centra en los referentes culturales presentes en dichas situaciones. Vargas-Urpi concluye poniendo de manifiesto las dificultades propias de la interpretación en el contexto escolar, tanto a nivel terminológico como en lo que concierne a la transferencia de referentes culturales, pese a ser a menudo considerada la rama “fácil” de la interpretación en los servicios públicos.

## 1.2 INVESTIGACIÓN SOBRE LA INTERPRETACIÓN EN LOS SERVICIOS PÚBLICOS DESDE LA PERSPECTIVA CHINA

Hemos consultado varios artículos en chino sobre interpretación en general, puesto que, aunque no hemos encontrado artículos específicos para la interpretación en los servicios públicos, sí hemos detectado que se menciona en ciertos artículos sobre interpretación.

Probablemente, uno de los artículos que más nos puede ayudar a entender el estado de la cuestión de la interpretación en los servicios públicos en China es el de Zhang (2008), en el cual se expone un análisis comparativo de la investigación en interpretación entre China y Occidente. Zhang comenta que, a diferencia del auge que tiene la interpretación en los servicios públicos (社会口译, *shehui kouyi*) en Occidente, en China apenas empiezan a desarrollarse los primeros trabajos de investigación en el ámbito de la interpretación en los tribunales (法庭情景口译, *fating qingjing kouyi*), ya que el objeto de estudio predominante es, sin lugar a dudas, la interpretación de conferencias (会议口译 *huiyi kouyi*), de negociaciones (洽谈口译, *qiatan kouyi*) y de reuniones (会晤口译, *huiwu kouyi*). Zhang también comenta que el contexto social en China es diferente al de los países occidentales y que, a excepción de Hong Kong y Macao, en el resto de China no se han vivido situaciones propias de sociedades multiculturales como las que aquí han propiciado la emergencia de la interpretación en los servicios públicos. Por el momento, las necesidades de interpretación de enlace en China provienen del turismo, de las conferencias y del mundo de los negocios. No obstante, según Zhang, es muy probable que en el futuro se vaya profundizado en la investigación de la interpretación en los servicios públicos y en cuestiones relacionadas con ella (ética, calidad, papel del intérprete, etc.).

El concepto de 社会口译 (*shehui kouyi*) o interpretación social responde, de hecho, a un término de nueva creación tomado como calco de las obras occidentales, tal y como indica el hecho de que muchos autores citen la obra de Pöchhacker en sus artículos. En otros artículos sobre interpretación ni tan siquiera se menciona dicho término, como es el caso del artículo de Chai (2007), que, a pesar de enumerar los contextos de la interpretación, no incluye el ámbito social; ya que Chai sólo habla de 会议口译 (*huiyi kouyi*) o interpretación de conferencias; 法庭口译 (*fating kouyi*) o interpretación en los tribunales; 教学口译 (*jiaoxue kouyi*) o interpretación en el ámbito educativo; 传媒口译 (*zhuan mei kouyi*) o interpretación para los medios de comunicación; 洽谈口译 (*qiatan kouyi*) o interpretación de negocios y 联络陪同口译 (*lianluo peitong kouyi*) o interpretación de enlace y de acompañamiento. Por lo que vemos, Chai no habla explícitamente de la interpretación en los servicios públicos ni utiliza directamente el término 社会口译 (*shehui kouyi*), pero sí alude a ellos indirectamente al hablar de la interpretación en los tribunales y de

la interpretación de enlace y de acompañamiento. Sin embargo, al describir este segundo contexto, Chai comenta que es el tipo de interpretación que se da entre diplomáticos y empresarios que visitan el país y, por ello, debemos considerarla en un contexto totalmente diferente al de la interpretación en los servicios públicos.

No profundizaremos aquí en el resto de artículos que hemos consultado, puesto que la mayoría de ellos adoptan una perspectiva totalmente occidental, citando obras de autores como Pöchhacker, Berk-Seligson o Gile, con el objetivo de divulgar, a los lectores chinos, los avances de las investigaciones sobre interpretación (en algunos casos, con referencias a la interpretación en los servicios públicos) que se están desarrollando en países occidentales.

### 1.3 ALGUNAS APORTACIONES DESDE LA PERSPECTIVA DE LA COMUNICACIÓN INTERCULTURAL CON EL COLECTIVO CHINO

A diferencia de la investigación sobre la interpretación en los servicios públicos con el colectivo chino, la comunicación intercultural sí ha resultado ser un ámbito muy prolífico en el que se ha llevado a cabo un número considerable de estudios. Si bien se alejan un poco de nuestro objeto de estudio específico, pensamos que puede ser interesante hacer un breve repaso de los más destacados, teniendo en cuenta que un estudio en profundidad de la interpretación para el colectivo chino deberá contar, claramente, con un enfoque comunicativo que pueda ayudarnos a determinar el papel del intérprete para atenuar las diferencias culturales que puedan dificultar la comunicación entre los participantes.

De este modo, no podemos hablar de comunicación intercultural con el colectivo chino sin citar la obra de Bond (1968, 1991) y su aproximación a lo que él denomina la “psicología china”. A pesar de tratarse de una obra de carácter general que hace referencia a otras cuestiones a parte de los aspectos comunicativos, las diferentes cuestiones que trata nos pueden ayudar a entender las reacciones del colectivo chino frente a determinadas situaciones. Así, por ejemplo, conocer mejor la manera de pensar de los chinos, su manera de actuar socialmente o su vida organizativa puede ser de gran ayuda tanto desde el punto de vista del intérprete como desde el del investigador que quiera tomar una perspectiva más etnográfica para el análisis de la interpretación. De hecho, Hymes (1962), en su modelo de la etnografía de la comunicación, incluye las normas de interacción y de comprensión, específicas de cada cultura, como uno de los elementos clave para una comunicación efectiva.

Uno de los conceptos que más difusión ha tenido para el estudio de las relaciones entre culturas occidentales y orientales es el de culturas de “alto



contexto” y culturas de “bajo contexto”, ambos términos acuñados por Hall (citado en Bond: 1991, 53-4). En las culturas de “alto contexto”, “la mayor parte de la información se encuentra en el contexto físico o interiorizado por la persona, mientras que muy poca se encuentra en la parte del mensaje transmitida, explícita y codificada”; lo cual puede explicar por qué, a menudo, desde la perspectiva occidental, tenemos la sensación de que los chinos hablan de un modo más indirecto. Por el contrario, las culturas occidentales (se suele tomar como ejemplo la norteamericana) son culturas más individualistas y de “bajo contexto”, ya que “enfatan el contenido del discurso como elemento clave en los intercambios con los demás”. Estas nociones, por ejemplo, se podrían aplicar en un análisis del estilo del intérprete en los servicios públicos, con el fin de observar si hay la voluntad de encontrar el equilibrio entre el estilo indirecto chino y nuestro estilo más directo.

Estas teorías también han alimentado buena parte de los estudios de pragmática interlingüística con el chino que se han realizado hasta el momento. Aunque la pragmática es una de las disciplinas más empleadas para el análisis de la interpretación en los servicios públicos, en el caso del chino, se ha utilizado, sobre todo, para estudios sobre comunicación intercultural y didáctica de lenguas extranjeras (por ejemplo, didáctica del inglés para chinos). Estos trabajos se fijan en cuestiones como:

- Las estrategias para rechazar. El rechazo tiene, en chino, connotaciones específicas: por un lado, está la cuestión de la modestia, que hace que los chinos tengan la costumbre de rechazar en primera instancia cualquier invitación, oferta o regalo; no son más que muestras del “rechazo ritual” (Yang, 2008). Por el otro lado, está la cuestión de la “cara” o la reputación, ya que rechazar puede hacer “perder la cara”<sup>3</sup> a la persona que hace la invitación, la oferta o el regalo. En estos casos, la persona que rechaza debe buscar estrategias para que su interlocutor no se sienta avergonzado y, por ello, a menudo pone excusas, se inventa motivos o busca alternativas (Yang, 2008: 1053). Sea como fuere, la adecuación pragmática de las declinaciones de los interlocutores puede llegar a ser todo un reto para el intérprete que deba buscar el equilibrio entre culturas con diferentes reacciones ante un “no”.
- Estrategias para pedir. Dong (2008) analiza diferentes maneras de formular las peticiones por parte de una muestra de estudiantes chinos y señala una serie de estrategias frecuentes, como, por ejemplo, el hecho de proporcionar justificaciones o promesas compensatorias.
- Reacción a un cumplido. Qu y Wang (2005) comparan la reacción a los cumplidos de una muestra de estudiantes de inglés chinos y de una

---

<sup>3</sup> “Perder la cara” o 丢面 (diu mian) es la metáfora que se utiliza, en chino, para “quedar mal” o “hacer quedar mal”, e incluso “avergonzarse” o “perder la reputación”.

muestra de estudiantes norteamericanos y concluyen que una de las reacciones más frecuentes entre los chinos (54,75%) es rechazar el cumplido, mientras que los norteamericanos suelen aceptarlos simplemente con un “gracias”.

- Temas tabú. Lin (2008) estudia como se refleja la pragmática propia de la cultura china en la expresión oral en inglés de los estudiantes chinos y comenta otros tipos de interferencia pragmática, como podrían ser los temas tabú. Lin (2008: 45) pone el ejemplo del estudiante chino que, en una conversación con un amigo, le pregunta cuánto le ha costado un objeto determinado, incomodando, de este modo, a su amigo norteamericano no acostumbrado a esta pregunta en este contexto.
- Comunicación no verbal. Se trata de un tema relativamente poco explorado en la investigación de la interpretación en los servicios públicos en general que, sin embargo, podría convertirse en un ámbito de estudio muy rico en el caso del chino, como se puede entrever en trabajos como el de Yang (2007), que analiza toda una serie de acciones no verbales: la mirada, el asentimiento con la cabeza, la sonrisa y el contacto táctil con la mano. Yang parte de la premisa de que la comunicación no verbal tiene un papel clave en culturas colectivistas y de alto contexto como la china, ya que sirve para indicar afiliación hacia los interlocutores y la participación en la conversación. La afiliación, entendida como el establecimiento de una relación entre los interlocutores, es muy importante si consideramos que en las culturas colectivistas cada individuo está considerado interrelacionado con los demás y, tal y como Yang indica, una conversación es “un proceso interactivo en el que se establece y renueva la afiliación mutua y se fortalece la conexión”. Esto explica el hecho de que sea muy importante mostrar la participación en la interacción. Según Yang, la comunicación no verbal puede llegar a aportar mucho más significado social que la comunicación verbal y, además, ambos tipos se solapan en el proceso comunicativo. Por motivos de espacio, no profundizaremos en el análisis concreto y detallado que Yang hace de los gestos, aunque merece la pena subrayar las grandes posibilidades de adaptación en la investigación de la interpretación en los servicios públicos de este tipo de trabajos.

Del trabajo de Yang (2007) también es interesante comentar la contextualización de su análisis según las teorías que explican las diferencias entre culturas (individualistas o colectivistas, de bajo contexto o de alto contexto). En esta misma línea, Rudvin (2007) es de las pocas autoras que han comentado las diferencias entre la actitud de los intérpretes procedentes de culturas colectivistas y los de culturas individualistas. Concretamente, Rudvin

(2007: 64) cita a Ytreland (2004: 48) para exponer el ejemplo de una intérprete de negocios china que refleja claramente este sentimiento de afiliación propio de las culturas colectivistas de las que habla Yang: “Interpreter D is a Chinese national, and she often finds herself in a dilemma as the Chinese tend to have a perception of the interpreter as an aid with the interest to assist her countrymen in reaching their goal in the interaction.”

De momento en esta sección hemos comentado, básicamente, estudios que han comparado cuestiones pragmáticas de la comunicación intercultural entre participantes chinos y anglosajones, sobre todo norteamericanos y australianos. Es cierto que pueden dar una idea general sobre la manera de interactuar de las culturas orientales y occidentales, pero sería interesante poder desarrollar investigaciones más específicas que reflejaran hasta qué punto se pueden aplicar estos patrones en la interacción con culturas occidentales no anglosajonas y, en concreto, con la nuestra.

En este aspecto, cabe destacar el trabajo de investigación de Sales Salvador (2003): *Interacción comunicativa intercultural con inmigrantes procedentes de la cultura china*. Se trata de un estudio que parte de diferentes hipótesis en torno a la comunicación intercultural con personas de origen chino: el establecimiento de la relación social entre los interlocutores desde el principio de la conversación, la tendencia a evitar temas personales, los silencios largos entre turnos, escasos continuadores (“*reactive tokens*”, según Clancy *et al.*, 1996, citados por Sales Salvador, 2003: 3; sonidos inarticulados, repeticiones o afirmaciones), escasos solapamientos, el bajo énfasis paralingüístico, la ausencia de contacto y una mayor distancia física entre los interlocutores, la ausencia de contacto visual y la sonrisa como mecanismo compensatorio para restablecer la armonía en situaciones de tensión.<sup>4</sup> Para este estudio, Sales gravó y analizó cinco conversaciones entre inmigrantes chinos y vecinos de la Comunidad Valenciana, los cuales no se conocían antes de su participación en el estudio.

A pesar de ser el único estudio realizado en el Estado español sobre la comunicación entre la cultura china y la nuestra de que tengamos constancia, pensamos que presenta ciertos problemas metodológicos que hacen que sea difícil evaluar sus resultados objetivamente. En primer lugar, en la formulación de las hipótesis, Sales, citando a Raga (en prensa), habla de culturas de “bajo grado de igualdad” y de “alto grado de preocupación”, pero no hace referencia a las nociones de culturas colectivistas e individualistas, ni a culturas de alto y bajo contexto. Sin embargo, estas nociones podrían aportar argumentos para algunas hipótesis, como la de los silencios largos de la cultura china, que se perciben de modo distinto en una cultura de alto contexto, por el hecho de que

---

<sup>4</sup> Para formular estas hipótesis, Sales Salvador (2003: 1) se basa en aportaciones de autores como Clancy *et al.*, 1996; Raga y Sánchez, 1999; Raga, en prensa; Ramsey, 1984; Scollon y Scollon, 1995; Young, 1994.

gran parte de la información se encuentra implícita en el contexto y que, por ello, no es necesario verbalizarla.

En segundo lugar, pensamos que la muestra para el estudio era escasa e inadecuada, ya que solamente se trabajó con cinco conversaciones, en la cuales los interlocutores chinos que participaron llevaban poco tiempo en España (la mayoría ni siquiera un año) y tenían una competencia lingüística limitada en castellano. Pensamos que este hecho posiblemente propició unos resultados más bien sesgados, ya que en algunos de los fragmentos transcritos los silencios de los chinos se deben atribuir al hecho de que no habían entendido a sus interlocutores y no a la función pragmática que tendrían los silencios en una conversación en la que ambos interlocutores pudieran entender, como mínimo, el significado semántico de los mensajes del otro.

Otro factor que quizás también influyó en el desarrollo de las conversaciones fue que los participantes no estaban solos, sino con asistentes de grabación que, en ciertas ocasiones, incluso intervinieron en la conversación. Como lectores de las transcripciones de estos fragmentos, tenemos la sensación de que los chinos se encontraban en una situación de desigualdad, ya que los asistentes llegaron a añadirse a las risas de los interlocutores valencianos, en casos en que los chinos ni tan sólo entendían, seguramente, por qué se reían.

Comparando el estudio de Sales Salvador con la mayoría de estudios de los que hemos hablado anteriormente, vemos que en los primeros la mayor parte de dificultades en la comunicación intercultural no eran motivadas por una competencia lingüística insuficiente, sino por la influencia de los patrones pragmáticos y culturales de origen en la expresión de los participantes en una lengua extranjera y con interlocutores de culturas diferentes. Además, en estos estudios, los participantes de las conversaciones grabadas estaban solos (sin asistente de cámara), lo que les ayudaba a olvidarse de la presencia de la cámara y propiciaba una conversación más espontánea y fiel a como sería en la realidad. Por ello, constatamos que la muestra de participantes chinos escogida por Sales Salvador, así como la metodología para las grabaciones, no fue adecuada para un estudio que intentaba reflejar los problemas de la comunicación intercultural, ya que los factores de la competencia lingüística y de las condiciones de grabación sin duda influyeron en el desarrollo de las conversaciones.

## 2. LA SITUACIÓN EN CATALUNYA

### 2.1. ORGANIZACIÓN DEL SERVICIO DE INTERPRETACIÓN EN LOS SERVICIOS PÚBLICOS

#### 2.1.1. Mediación e interpretación: ¿un mismo perfil profesional?

Si bien la interpretación en los servicios públicos empezó como una actividad *ad hoc* que desempeñaban, sobre todo, inmigrantes de segunda generación, poco a poco se ha ido constituyendo una estructura de servicio que pretende abastecer las zonas de más demanda de interpretación. Asimismo, llegados a este punto, es importante hacer un inciso para comentar la diferencia entre mediadores e intérpretes, puesto que ambas figuras se pueden encontrar en el territorio catalán.<sup>5</sup>

Muchos autores han hablado ya de este tema sin llegar a un consenso: mientras que autores como Pöchhacker (2008) argumentan que “interpretar” ya incluye *per se* la idea de “mediar” entre lenguas y culturas; otros autores como Cambridge (1999: 201), basándose en Knapp y Knapp-Potthoff (1987), prefieren distinguir entre “mediador” (persona que ejerce de intérprete sin haber recibido formación previa) e “intérprete” (con formación profesional). Hale (2007: 41), siguiendo la propuesta de Bolden (2000), diferencia entre “interpretación mediada”, cuando se utiliza la tercera persona, e interpretación directa, cuando se utiliza la primera o la segunda persona.<sup>6</sup>

En el caso de Catalunya, Ugarte (2006: 118) también intenta diferenciar ambos perfiles profesionales y comenta que los mediadores “llevan a cabo una amplia gama de actividades relacionadas con la gestión de flujos de inmigración (desde *counseling* intercultural hasta promover el acceso a servicios públicos o transmitir normas sociales)”. Así pues, basándonos en Ugarte (2006) y en los casos prácticos que hemos podido observar en el territorio catalán, podríamos establecer la siguiente diferenciación:

- (1) Los mediadores desempeñan tareas de interpretación de enlace en los servicios públicos pero, además, pueden realizar otras tareas: por ejemplo, informar directamente a los inmigrantes sobre determinados servicios o trámites y, por lo tanto, no necesariamente intervenir sólo en actuaciones triangulares. Además, cuando actúan como intérpretes de enlace en los servicios públicos, se espera de los mediadores una participación mucho más activa y que aporten la información necesaria

<sup>5</sup> Para más información sobre el estado de la cuestión de la interpretación y mediación en los Servicios Públicos de Catalunya, véase Ugarte (2006).

<sup>6</sup> Se suele aconsejar a los intérpretes el uso de la misma persona que el orador, es decir, evitar perifrasis como “Él/ella dice...” e interpretar como una segunda voz del hablante primario (en primera persona, “yo”).

sobre las culturas de los participantes para facilitar una comunicación eficiente y exitosa. En Catalunya, el ámbito de actuación de los mediadores es, sobre todo, el ámbito sanitario, para el cual se han formado mediadores específicamente en dos promociones subvencionadas por la Obra Social de la Fundación La Caixa (2008 y 2009). También encontramos mediadores en zonas de mucha concentración de inmigrantes, como podrían ser Santa Coloma de Gramenet, Badalona y Barcelona, dónde las mediadoras que trabajan con el colectivo chino se encargan de facilitar la comunicación en escuelas, centros de atención al ciudadano, servicios sociales o ayuntamientos, además de proporcionar, ellas mismas, asesoramiento y orientación a los inmigrantes chinos.

- (2) De los intérpretes se espera un papel mucho más imparcial y, si bien pueden añadir explicaciones culturales con el fin de evitar malentendidos por desconocimiento de la cultura del interlocutor, su función principal es la de interpretar fielmente, sin omitir ni resumir, las intervenciones de los participantes en la conversación. Los intérpretes trabajan, sobre todo, en el ámbito judicial, aunque algunos Consells Comarcals (como, por ejemplo, el del Vallès Occidental), también han especificado en los códigos de conducta de su bolsa de traductores e intérpretes que la intervención de estos debe ser siempre neutral.

### *2.1.2 Situación laboral: tipos de contratación y retribución*

Las mediadoras que trabajan en Barcelona, Badalona y Santa Coloma de Gramenet dependen de sus respectivos ayuntamientos o de empresas subcontratadas por los ayuntamientos y, en su mayoría, tienen contratos a tiempo completo o parcial.

Esta situación es totalmente diferente a la de los intérpretes y mediadores que trabajan para los Consells Comarcals (Vallès Occidental, Vallès Oriental, Osona, Maresme, Alt Camp, entre otros), que trabajan sólo bajo demanda, es decir, sin contrato. En el momento en el que los Consells Comarcals reciben alguna solicitud de interpretación, ya sea de escuelas, ayuntamientos o servicios sociales, se ponen en contacto con los intérpretes de su bolsa de traductores e intérpretes y les asignan el servicio según su disponibilidad. El precio por sesión de interpretación es de 38 euros (desplazamiento a parte, según el kilometraje) en el caso del ámbito escolar y de 42 euros por sesión (incluido el desplazamiento) en el ámbito de servicios sociales (oficinas de atención al ciudadano, servicios personales, etc.). Una sesión no tiene una duración fija: puede oscilar de media hora a más de hora y

media, según el tipo de demanda y, en un principio, la remuneración para el intérprete siempre es la misma. En el caso de que los usuarios de la interpretación no se presenten, si se trata de una interpretación en el ámbito escolar, el intérprete sólo puede facturar el desplazamiento, mientras que si se trata del ámbito social, la retribución es de 21 euros. En cualquier caso, el intérprete debe esperar, como mínimo, media hora.

Los intérpretes que trabajan para juzgados y oficinas de policía y mossos d'esquadra están subcontratados por Seprotect, empresa de traducción e interpretación que ganó el concurso para la asignación de dicho servicio en 2008. Los intérpretes de Seprotect también trabajan bajo demanda y cobran 24 euros por hora interpretada y 12 euros por hora de tiempo de espera. Nos parece interesante, a modo de inciso, comparar las tarifas de los intérpretes de los servicios públicos con las tarifas de los intérpretes de enlace: según una encuesta realizada por la asociación APITC,<sup>7</sup> en el año 2007, la tarifa habitual para un intérprete de enlace era de 335,44€ por media jornada (4 horas), considerándose baja una tarifa de 250€ y alta una de 359€.

Finalmente, los hospitales tienen, en teoría, sus propios mediadores, muchos de los cuales han sido formados específicamente a través de cursos organizados por la Obra Social de la Fundación la Caixa. Estos mediadores, igual que los que trabajan para los ayuntamientos, trabajan con contratos, ya sean de prácticas o a tiempo parcial.

## 2.2 PERFIL DE LAS MEDIADORAS E INTÉRPRETES QUE TRABAJAN CON EL COLECTIVO CHINO

La mayoría de profesionales que trabajan con el colectivo chino en este ámbito son mujeres, tanto en el caso de las mediadoras como en el caso de las intérpretes. La proporción entre las mediadoras e intérpretes autóctonas y las de origen chino está relativamente equilibrada, lo cual es un rasgo que ha ido cambiando con el tiempo, puesto que en un principio las que se dedicaban a estas actividades eran, sobre todo, inmigrantes de segunda generación o que llevaban mucho tiempo aquí.

Aunque no podemos hablar todavía de cifras ni de estadísticas,<sup>8</sup> sí podemos señalar, a partir de nuestra experiencia, que la mayoría de mediadoras que trabajan para ayuntamientos con el colectivo chino han recibido algún tipo

<sup>7</sup> Asociación Profesional de Traductores e Intérpretes de Catalunya, establecida oficialmente el 1 de enero de 2009. Para más información, consúltese [www.apitic.cat](http://www.apitic.cat).

<sup>8</sup> Por el momento, no podemos hablar de cifras concretas en relación a esta cuestión, aunque el grupo MIRAS (Mediació i Interpretació: Recerca en l'Àmbit Social), con investigadoras de la Universitat Autònoma de Barcelona y de la Universitat de Vic, está desarrollando un estudio centrado, precisamente, en el perfil de los mediadores e intérpretes para los servicios públicos de Catalunya.

de formación en traducción e interpretación y/o mediación y que, además, muchas de ellas tienen estudios universitarios. Los procesos de selección de dichas mediadoras son, en general, bastante estrictos e incluso incluyen exámenes psicotécnicos. Asimismo, muchas de las mediadoras del ámbito sanitario, tal y como ya hemos comentado, han recibido formación específica gracias a los cursos subvencionados por la Obra Social de la Fundación La Caixa.

El caso de los intérpretes de los Consells Comarcals y de las bolsas de traductores e intérpretes de empresas como Seprotect y Qualytel (encargada de la interpretación telefónica para ayuntamientos) es muy diferente: ni los Consells Comarcals ni las empresas de servicios de traducción e interpretación exigen a los intérpretes formación universitaria o formación específica en este ámbito. De hecho, sólo exigen acreditar el nivel de las lenguas de trabajo, aunque dicha acreditación puede incluso ser “verbal”, ya que no requieren documentación que la avale. Esto ha hecho que empresas como Seprotect se hayan convertido en el objetivo de muchas críticas, sobre todo si consideramos que se trata de la empresa encargada de proporcionar intérpretes para el ámbito jurídico y policial. La ley no exige que sean intérpretes jurados quienes actúen en estos ámbitos, lo cual puede argumentarse como “razonable” si se considera la escasez de traductores e intérpretes jurados chino-español (5 en el total de España, 4 de ellos en la provincia de Madrid y uno en Huelva) y chino-catalán (sólo 2) y sus altos honorarios, contrastados con la creciente demanda de este tipo de servicio. Sin embargo, el hecho de que exista una figura como la del intérprete jurado pero que no se le exija, como mínimo, en juzgados, no deja de ser una muestra de la falta de reconocimiento de la importancia de la interpretación, sobre todo si tenemos en cuenta que en muchos casos el veredicto de un acusado puede depender de una buena traducción por parte de su intérprete: recordemos, por ejemplo, el papel clave de los intérpretes en los juicios del 11-M.

### 2.3 FORMACIÓN ESPECÍFICA PARA LA MEDIACIÓN E INTERPRETACIÓN EN LOS SERVICIOS PÚBLICOS Y MEDIACIÓN

La oferta de formación para la interpretación en los servicios públicos en Catalunya es bastante limitada y, hasta la fecha, no se han ofrecido cursos específicos para chino-catalán y/o chino-español. Este tipo de formación puede dividirse entre dos tipos:

- Formación universitaria en másters: la Universitat de Vic (UVic) ha incluido, durante algunos años, un módulo sobre interpretación de enlace en el que se abordaban temas propios de los servicios públicos en su Máster universitario de interpretación de conferencias; mientras



---

que la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) ofrece un módulo de mediación intercultural de carácter introductorio en su Máster oficial de traducción, interpretación y estudios interculturales.

- Cursos “a medida”: tanto la UVic como la UAB han organizado cursos de corta duración (mínimo 25 horas) encargados por algunos de los Consells Comarcals que cuentan con bolsas de traductores e intérpretes. Se trata de cursos de carácter general e introductorio, en los que se pretende dar una visión global de la interpretación: toma de notas, ejercicios de memoria, papel del intérprete, cuestiones éticas, etc.

Es difícil hablar de la formación para la mediación porque, en nuestro estudio, hablamos de un tipo de mediadores muy concretos: los que trabajan como “puentes” entre el personal de los servicios públicos y la población inmigrante china, a menudo calificados como “mediadores lingüístico-culturales”. A la práctica, sin embargo, la mayoría de cursos para mediadores tienen una orientación diferente: la formación de profesionales que ayuden a la integración de los inmigrantes y que se encarguen de gestionar los conflictos motivados por las diferencias culturales. De este modo, sólo en el caso de la formación para mediadores interculturales sociosanitarios subvencionada por la Obra Social de la Fundación La Caixa tenemos constancia de la inclusión de sesiones de introducción a la interpretación, además de una clara especialización lingüística y terminológica para trabajar en hospitales y centros de salud. Si bien se ha tratado de una formación general para todas las lenguas, sabemos gracias a Kira Bermúdez, encargada de las clases de introducción a la interpretación, que en sus clases la presencia de varios alumnos de una misma lengua facilitó su “autoevaluación” en grupos y que, por ello, las prácticas se pudieron realizar en los pares de lenguas específicos, incluido el chino-español. Por otro lado, gracias a Xia Hang, evaluadora de las mediadoras de chino,<sup>9</sup> hemos sabido que después de la formación y ya en la fase final de las prácticas en hospitales y centros de salud, los participantes en el curso fueron evaluados por profesionales con dominio de ambas lenguas y amplia experiencia en el ámbito de la mediación intercultural.

---

<sup>9</sup> Kira Bermúdez y Xia Hang, miembros de Acisi: Asociación para la cooperación, la inserción social y la interculturalidad (comunicación personal, 23 de diciembre de 2009).

### 3. SOCIOLOGÍA DEL ENTORNO DE TRABAJO

#### 3.1 RETOS PARA LOS MEDIADORES E INTÉRPRETES DE LOS SERVICIOS PÚBLICOS

Ante la escasez de oferta de formación específica para la mediación e interpretación en los servicios públicos, el día a día y la experiencia son los mejores aliados para los profesionales que trabajan en este ámbito. Además, una de las características de trabajar para los servicios públicos es la gran variedad temática con que los mediadores e intérpretes se pueden encontrar: incluso fijándonos sólo en un contexto muy concreto, los intérpretes pueden tener que enfrentarse con todo tipo de los llamados “problemas de traducción” (Hurtado Albir, 2001), tanto por motivos culturales (transferencia de referentes culturales a ambas culturas, pero sobre todo a la cultura inmigrante, es decir, a la china) como por motivos lingüísticos (terminología muy especializada). Así, por ejemplo, en una entrevista entre educadores y padres y madres chinos en una escuela, a pesar de parecer un contexto relativamente “fácil”, sobre todo si lo comparamos con contextos como el jurídico o el sanitario, en los que la terminología juega un papel determinante, varios factores puede presentar dificultades para los mediadores e intérpretes:

- Diversidad temática y, por lo tanto, terminológica. Si bien el tema principal suele ser del ámbito educativo, se pueden llegar a abordar temas más relacionados con la medicina y, específicamente, la psicología (trastornos del desarrollo, problemas de aprendizaje, etc.).
- Transferencia de referentes culturales: desde nombres de asociaciones propias como AMPA (Asociación de Padres y Madres de Alumnos) o EAP (Equipo de Asesoramiento y Orientación Psicopedagoga) a referencias a tradiciones propias, como pueden ser la fiestas de la Castanyada, el “Caga Tió” o San Juan.
- Dilemas éticos. El intérprete se contempla como una figura neutra en su interacción con los otros participantes en la conversación, pero en ocasiones se le pide consejo e incluso posicionamiento para evaluar la actitud de los padres y madres durante las entrevistas. ¿Hasta qué punto puede un intérprete valorar la implicación de unos padres en la educación de sus hijos? ¿Pueden realmente aconsejar en casos, por ejemplo, en los que se sospecha de maltrato infantil?
- Los participantes en la interacción no están acostumbrados a comunicarse a través de intérpretes y, por lo tanto, sus intervenciones pueden ser excesivamente largas, sobre todo considerando que se trata de interpretación de enlace, normalmente más corta que la consecutiva. En el caso de que haya más de un participante de una misma lengua, son frecuentes los diálogos monolingües entre ellos, lo cual siempre plantea al intérprete la duda de si reproducirlos o no, además de

interrupciones e incluso conversaciones susurradas cuando es el turno del intérprete. Todos estos factores, sin duda, ponen a prueba la capacidad de concentración, de atención y de memoria del intérprete.

- Dialectos del chino. Muchos de los chinos inmigrantes provienen de la provincia de Qingtian y, aunque la mayoría saben mandarín, la lengua estándar, su lengua materna es el *qingtianhua* o “habla de Qingtian”, un dialecto del Wu. Por ello, aunque se puedan comunicar en mandarín, su acento y en algunas de sus expresiones se desvían del estándar y, por lo tanto, pueden resultar difíciles de comprender para cualquier intérprete no acostumbrado a este dialecto.
- Entorno “incómodo”. Las entrevistas con padres y madres no siempre se pueden hacer en los despachos habilitados para ello y, en esos casos, la segunda opción suele ser el aula de los alumnos (siempre que no se esté haciendo clase). En estas circunstancias, la situación puede resultar incómoda, sobre todo si las sillas son de tamaño infantil y no se logra una distribución adecuada de los participantes, que permita al intérprete oír claramente a todos los interlocutores primarios. También son frecuentes los timbres de las escuelas, el ruido de fondo e, incluso, las interrupciones ajenas a los participantes de la interacción.

Aunque aquí hemos tomado el ejemplo de las escuelas, muchos de estos ejemplos son extrapolables a otros contextos. Cabe señalar que autores como Gentile *et al.* (1996) desaconsejan el uso de toma de notas en la interpretación en los servicios públicos, por el hecho de que puede distraer la atención de los participantes e, incluso, incomodarlos.

### 3.2 RECURSOS PARA LOS INTÉRPRETES DE LOS SERVICIOS PÚBLICOS

Para compensar la ausencia de formación específica para los intérpretes que trabajan con el colectivo chino en los servicios públicos, existen una serie de recursos que les pueden ser de gran utilidad. Se tratan, fundamentalmente, de textos escritos para los inmigrantes, en los que se explica desde cómo tramitar ciertos documentos, hasta principios básicos de higiene. Si bien es imposible que cubran todas las situaciones en las que se puede requerir la intervención de un intérprete, sí pueden ser de gran ayuda para homogeneizar la terminología que se utiliza en ciertos ámbitos, sobre todo en cuanto a nombres de instituciones y asociaciones propias. Este tipo de textos se conocen como “traducción social” (Valero-Garcés y Sales Salvador, 2007) y son tanto traducciones y/o adaptaciones de textos informativos ya existentes, como textos escritos y producidos directamente en las lenguas de la población inmigrante.

Basándonos en la clasificación propuesta por Valero-Garcés y Sales Salvador (2007) sobre la tipología de textos propios de la traducción social, comentaremos brevemente qué versiones en chino se pueden encontrar:

- Documentos oficiales. Documentos encargados por órganos de gobierno que informan a los inmigrantes de cuestiones legales o de temas que necesitan saber para regular su situación en el país de acogida. Valero-Garcés y Sales Salvador (2007) comentan que existen traducciones al chino de las solicitudes de permiso de residencia y de trabajo, así como también del formulario de denuncia, publicado conjuntamente por el Ministerio del Interior y por la Dirección General de la Policía. En Catalunya, tal y como Vargas-Urpi (2009a) señala, el Departamento de Educación de la Generalitat de Catalunya ha encargado la traducción tanto de documentos informativos sobre el sistema educativo en Catalunya, como de notas para la comunicación entre profesores y padres y madres de origen chino (por ejemplo, información sobre excursiones, reuniones, autorizaciones de derechos de imagen, autorizaciones para dar medicamentos, etc.).<sup>10</sup>
- Guías de servicios. Tal y como Valero-Garcés y Sales Salvador (2007) indican, suelen ser los ayuntamientos mismos los que se encargan de publicar guías para los inmigrantes, que tanto pueden ser de carácter general para dar a conocer los servicios de la ciudad, como de carácter específico, para algún servicio concreto. En la página web del Ayuntamiento de Barcelona<sup>11</sup> se pueden encontrar guías de servicios bilingües (catalán y otras lenguas, entre ellas el chino), clasificadas por distritos. Son guías muy completas que explican cómo y dónde empadronarse (según los distritos), cómo obtener la tarjeta sanitaria, dónde informarse sobre la situación legal, escolarización, dónde aprender catalán, formarse y buscar trabajo, además de teléfonos y direcciones de interés (atención al ciudadano, policía, mossos d'esquadra, bomberos, etc.) y unos apuntes finales sobre cómo mejorar la convivencia en el barrio (horario de recogida de basura, fiestas locales, etc.). El Ayuntamiento de Barcelona también se ha encargado de la publicación de una Guía informativa de acceso a la Sanidad Pública multilingüe en catalán, español, francés, chino, árabe y urdú. En su momento, también publicaron una Guía informativa sobre el Euro en estas mismas lenguas. El Ayuntamiento de Badalona, por su

---

<sup>10</sup> Estos recursos se pueden consultar en línea en: <http://www.xtec.net/lic/nouvingut/families.com.htm> (Última consulta: 4 de enero de 2010).

<sup>11</sup> Disponible en línea en: [http://www.bcn.cat/novaciudadania/arees/ca/acollida/programes/guia\\_recursos.html](http://www.bcn.cat/novaciudadania/arees/ca/acollida/programes/guia_recursos.html) (Última consulta: 4 de enero de 2010).

parte, ha publicado “Viure a Badalona” (Vivir en Badalona),<sup>12</sup> un documento multilingüe que incluye el chino, con la información sobre los servicios de la ciudad.

- Trípticos informativos. La Obra Social de la Fundación La Caixa ha publicado una serie de libretos con información sobre España traducida a varias lenguas, entre ellas el chino. Contienen información de carácter general como, por ejemplo, una explicación sobre la división de España en comunidades autónomas, además de información sobre los pasos a seguir para regular la situación en el país, sobre vivienda, sanidad, educación o bienestar social. La asociación sociocultural La Formiga también ha traducido al chino breves trípticos informativos como, por ejemplo, un folleto sobre los derechos de las mujeres.

Una parte importante de las traducciones publicadas por la Generalitat de Catalunya, por el Ayuntamiento de Barcelona y por la Diputación de Barcelona han sido encargadas a la asociación sociocultural Punt d'Intercanvi, que trabaja con traductores de distintos perfiles. Muchos de los textos analizados por Valero-Garcés y Sales Salvador (2007), en cambio, han sido traducidos por voluntarios nativos de la lengua a la que traducían. Es posible, por este motivo, encontrar diferencias entre las traducciones, por lo que debemos indicar que estos textos, a pesar de ser una excelente fuente de vocabulario en las lenguas de las culturas inmigradas, antes de ser tomados como modelos, deberán ser analizados con el asesoramiento de nativos de las lenguas meta, con el fin de poder identificar qué traducciones son las más adecuadas.

A parte de los textos incluidos en la clasificación de Valero-Garcés y Sales Salvador (2007), nos parece muy interesante señalar otro tipo de textos de reciente producción: los textos bilingües producidos para niños y niñas, con mucho contenido informativo sobre la cultura local, en nuestro caso, la catalana. Un claro ejemplo son “Els llibres la Nur” (Los libros de Nur), publicados por la asociación sociocultural Punt d'Intercanvi. Estos libros han sido producidos especialmente para los niños y niñas que, habiendo llegando en edad escolar y sin conocimientos previos de catalán o español, deben incorporarse a nuestro sistema educativo. Concebidos como herramienta para conocer mejor la cultura y la lengua catalana, pretenden, igualmente, favorecer a la rápida integración en el ámbito escolar. Desde el punto de vista de la interpretación, la parte más interesante de estos libros son los “oasis”, incisos al final de cada tema con textos informativos sobre tradiciones como la

---

<sup>12</sup> Disponible en línea en: <http://www.badalona.cat/dretscivils> (Última consulta: 4 de enero de 2010).

Castanyada, la Navidad y el “Caga tió”, el fin de año, Sant Jordi, los castellers o las manifestaciones culturales típicas de las fiestas mayores.<sup>13</sup>

#### 4. CONCLUSIONES

Este trabajo tiene una clara vocación prospectiva y nuestra intención ha sido, principalmente, proporcionar una panorámica general del estado de la cuestión de la interpretación en los servicios públicos con el colectivo chino, así como señalar posibles vías de investigación en este ámbito emergente.

De este modo, constatamos que, a pesar de que a la práctica se trata de una profesión cada vez más consolidada, es un ámbito muy poco explorado desde el punto de vista académico. En este sentido, son muchas las líneas de investigación que se podrían tomar:

- Desde el punto de vista de la comunicación intercultural, sería muy interesante poder aplicar las teorías de la pragmática interlingüística al análisis de interacciones interpretadas y ver, en qué medida, puede un intérprete/mediador subsanar las diferencias que a veces dificultan la comprensión entre los participantes.
- Desde el punto de vista puramente de la interpretación, se podrían analizar diferentes interacciones con el fin de ver qué tipo de estrategias son las más habituales y cómo los intérpretes solucionan, sobre la marcha, los problemas de traducción que se van encontrando. También se podrían comparar las traducciones de intérpretes chinas con las de intérpretes catalanas o españolas, e incluso con las de niños, niñas y adolescentes que espontáneamente interpreten para sus familiares.
- Desde el punto de vista de la sociología, se podría analizar el papel de los participantes en las interacciones, con el fin de ver hasta qué punto pueden afectar el transcurso de la interpretación, poniendo especial énfasis en la influencia de los patrones sociales de cada cultura.
- Desde el punto de vista de la lingüística y del análisis del discurso, se podría analizar la ideología subyacente en las intervenciones de los participantes y ver si el intérprete la mantiene, la diluye o la cambia.
- Desde el punto de vista de la ética, podríamos fijarnos en el papel que desempeñan los intérpretes a lo largo de las interacciones, ver si realmente se mantienen imparciales o si se posicionan a favor de alguno de los participantes y determinar si las diferencias entre la

---

<sup>13</sup> Para más información sobre estos libros, se puede consultar la página web de Punt d'Intercanvi, disponible en línea en: <http://www.puntintercanvi.org/catala/educarenladiversitat.htm#2> (Última consulta: 4 de enero de 2010).

cultura catalana y la china pueden propiciar la imparcialidad del intérprete y, caso de ser así, cómo lo hacen.

- En cuanto a la traducción social, se podrían examinar los textos producidos para la población inmigrante y evaluar, por ejemplo, su adecuación, la consistencia de su terminología (que no se utilicen traducciones diferentes para un mismo término) e incluso la ideología subyacente en dichos textos.

Los resultados de las investigaciones deberían constituir la base para cursos de formación especializada para los profesionales que se dedican a la interpretación en los servicios públicos, así como para la confección de códigos de conducta que les puedan servir de referencia en el desarrollo de su trabajo. También podrían utilizarse para la creación de recursos para los intérpretes, por ejemplo, en una página web donde los intérpretes pudieran encontrar terminología y modelos de textos traducidos. Otra manera de aplicar los resultados de las investigaciones sería publicar folletos informativos sobre cómo trabajar con intérpretes para los usuarios de la interpretación, especialmente para el personal de los servicios públicos. Estos folletos podrían explicar las funciones de los intérpretes y cómo conseguir un buen entorno para la comunicación, a partir de la posición óptima de los participantes, evitando el ruido de fondo y las interrupciones, intentando hablar mirando al interlocutor primario, y no al intérprete, etc.

En definitiva, como toda disciplina joven, la interpretación en los servicios públicos con el colectivo chino presenta muchas posibilidades de investigación, siempre con el objetivo final de poder ayudar a la comunicación y al diálogo entre culturas.

## BIBLIOGRAFÍA

APTIC (Asociación Profesional de Traductores e Intérpretes de Catalunya) [en línea]: *Conclusions enquesta tarifes – TRIAC 2007-2008*. [http://www.aptic.cat/media/Fitxers/Eines%20professionals/Enquesta\\_tarifes\\_2007.pdf](http://www.aptic.cat/media/Fitxers/Eines%20professionals/Enquesta_tarifes_2007.pdf) [consulta: 19 enero de 2010]

AYUNTAMIENTO DE BADALONA (ED.) [en línea]: *Viure a Badalona. Guia de recursos i serveis de l'ajuntament de Badalona*. <http://www.badalona.cat/dretscivils> [consulta: 4 de enero de 2010].

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA (ED.) [en línea]. *Guies d'acollida de butxaca de Barcelona*. [http://www.bcn.cat/novaciutadania/arees/ca/acollida/programes/guia\\_recursos.html](http://www.bcn.cat/novaciutadania/arees/ca/acollida/programes/guia_recursos.html) [consulta: 4 de enero de 2010]

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA (ED.) *Què fer? Guia informativa d'accés a la Sanitat Pública*. Barcelona.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA (ED.). *Guia informativa sobre l'euro*. Barcelona.

BOND, MICHAEL HARRIS (1991): *Beyond the Chinese Face: Insights from Psychology*. Nueva York: Oxford University Press.

CAMBRIDGE, JAN (1999): "Information loss in Bilingual Medical Interviews through an Untrained Interpreter", *The Translator*, vol. 5, 2, 201-219.

CHAI, MINGJONG (柴明颀) (2007): "Kouyi yu kouyi jiaoxue (口译与口译教学)". *Zhongguo fanyi (中国翻译) - Chinese Translators Journal*, vol. 28, 1, 48-50.

DEPARTAMENT D'EDUCACIÓ [en línea]. *Alumnat nouvingut. Recursos per a les famílies*. Generalitat de Catalunya.

[http://www.xtec.net/lic/nouvingut/families\\_com.htm](http://www.xtec.net/lic/nouvingut/families_com.htm) [consulta: 4 de enero de 2010].

DONG, XINRAN (2008): "Chinese Requests in Academic Settings". Chan, Majorie K.M; Kang, Hana (eds.) *Proceedings of the 20th North American Conference on Chinese Linguistics*. Ohio: Universidad del Estado de Ohio, 975-988. [http://chinalinks.osu.edu/naccl-20/NACCL-20\\_Proceedings.htm](http://chinalinks.osu.edu/naccl-20/NACCL-20_Proceedings.htm) [consulta: 4 de enero de 2010].

FUNDACIÓ "LA CAIXA" (2006): *Zheli shi yi-ge zenmeyang de guojia? Wei yimin he xinjunmin tigong de youyong xinxi* (这里是一个怎么样的国家? 为移民和新居民提供的有用信息). Barcelona: Fundació "La Caixa".

GENTILE, A.; OZOLINS, U.; VASILAKAKOS, M. (1996): *Liaison Interpreting. A Handbook*. Melbourne: Melbourne University Press.

HALE, SANDRA BEATRIZ (2007): *Community Interpreting*. Great Britain: Palgrave McMillan.

HURTADO ALBIR, AMPARO (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Càtedra.

JIE, XI; ZHONG, YONG (2008): "Locating users of interpretation in the court. An impact analysis of literal and meaningful renditions in mock court situation", *Babel*, vol. 54, 4, 327-342.

LIN, MEI-XIAO (2008): "Pragmatic Failure in Intercultural Communication and English Teaching in China", *China Media Research*, vol. 4, 3, 43-52.

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y COOPERACIÓN [en línea]: *Lista actualizada de intérpretes jurados 2009*.

<http://www.maec.es/es/MenuPpal/Ministerio/Tablondeanuncios/InterpretesJurados/Documents/IIJ20091111.pdf> [consulta: 19 de enero de 2010].

QU, JING; WANG, LIYING (2005): "Pragmatic transfer in Compliment Responses by Chinese Learners of English", *Sino-US English Teaching*, vol. 2, 12, 66-75.

RUDVIN, METTE (2007): "Professionalism and ethics in community interpreting: The impact of individualist versus collective group identity", *Interpreting*, vol. 9, 1, 47-69.



SALES SALVADOR, DORA (2003): “Interacción comunicativa intercultural con inmigrantes procedentes de la cultura china”, en grupo Crit (ed.) *Claves para la comunicación intercultural*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. <http://www.crit.uji.es/biblio/doraclaves.pdf> [consulta: 4 de enero de 2010].

SECRETARIA PER A LA IMMIGRACIÓ (2006) [en línea]: *Pla de Ciutadania i Immigració 2005-08*. Generalitat de Catalunya. [http://www.gencat.cat/benestar/immi/pdf/pla\\_05\\_08.pdf](http://www.gencat.cat/benestar/immi/pdf/pla_05_08.pdf) [consulta: 4 de enero de 2010]

SECRETARIA PER A LA IMMIGRACIÓ (2008) [en línea]: *Pacte Nacional per a la Immigració*. Generalitat de Catalunya. [http://www.gencat.cat/benestar/immi/pdf/document\\_final.pdf](http://www.gencat.cat/benestar/immi/pdf/document_final.pdf) [consulta: 4 de enero de 2010]

UGARTE BALLESTER, XUS (2006): “Traducción e interpretación de los servicios públicos en Cataluña y Baleares”, en Valero-Garcés, C; Raga, F (eds), *Retos del siglo XXI en comunicación intercultural: nuevo mapa lingüístico y cultural de España*, Revista Española de Lingüística Aplicada, 111-128.

VALERO-GARCÉS, CARMEN; SALES SALVADOR, DORA (2007): “The Production of Translated Texts for Migrant Minority Communities. Some Characteristics of an Incipient Market”, *Jostrans*, vol. 7. [http://www.jostrans.org/issue07/art\\_valero\\_sales.php](http://www.jostrans.org/issue07/art_valero_sales.php) [consulta: 4 de enero de 2010]

VARGAS-URPI, MIREIA (2009a): *La mediación lingüístico-cultural en las escuelas catalanas. Cómo ayudar en la comunicación entre padres y madres chinos y educadores catalanes*. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://www.recercat.net/handle/2072/40652> [consulta: 4 de enero de 2010].

VARGAS-URPI, MIREIA (2009b): *La interpretació social: estat de la qüestió. El cas del col·lectiu xinès: especificitats i reptes*. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://www.recercat.net/handle/2072/40649>

YANG, JIA (2008): “How to say ‘No’ in Chinese: A Pragmatic Study of Refusal Strategies in Five TV series.” Chan, Majorie K.M; Kang, Hana (eds.) *Proceedings of the 20th North American Conference on Chinese Linguistics*. Ohio: Universidad del Estado de Ohio, 1041-1058. [http://chinalinks.osu.edu/naccl-20/NACCL-20\\_Proceedings.htm](http://chinalinks.osu.edu/naccl-20/NACCL-20_Proceedings.htm) [consulta: 4 de enero de 2010].

YANG, PING (2007): “Nonverbal Affiliative Phenomena in Mandarin Chinese Conversation”, *Journal of Intercultural Communication*, vol. 15. <http://www.immi.se/intercultural/nr15/yang> [consulta: 5 de enero de 2010]

ZHANG, WEI 张威 (2008): “Zhong-xi kouyi yanjiu de chayi fenxi (中西口译研究的差异分析)”, *Yuyan yu fanyi (语言与翻译)*, vol. 95, 3, 33-38.