

Pilar Garcés García & Lourdes Terrón Barbosa (eds)

ITINERARIOS, VIAJES Y CONTACTOS JAPÓN-EUROPA



PETER LANG

Japón sigue siendo un misterio para los europeos que han sentido el hipnotismo y la magia de este país por su apego a la tradición y su imparable avance tecnológico que lo sitúa a la cabeza de las vanguardias especializadas. Este enigma cautiva a especialistas de todos los campos de investigación que no han sido capaces de dar respuesta independientemente a la incógnita del país del sol naciente. Por eso este volumen pretende unir las investigaciones, estudios y análisis de diferentes disciplinas que ayuden a resolver el enigma japonés. El hilo conductor de todas las aportaciones es el del viaje y los contactos que se establecen entre japoneses y europeos que se descubren recíprocamente para admirarse, aprender unos de otros y descubrir la piedra filosofal que cada uno dice poseer. Este es un volumen que habla de la capacidad de admiración del ser humano, de su autodescubrimiento, de su pasión por vivir y aprender, pero también de una constante vital que nos mantiene alerta y nos empuja a salir al exterior. El viaje, es, en definitiva, el instrumento que derriba fronteras, permite el contacto y nos ayuda a entendernos en nuestra torre de Babel. El libro es el fruto del I Congreso Internacional y X Nacional de la AEJE (Asociación de Estudios japoneses en España) celebrado en la universidad de Valladolid, España. Su carácter internacional amplió el ámbito de investigación a Europa y Japón, por lo que en el libro se han incluido otras lenguas en las que los participantes expusieron sus resultados científicos.

Pilar Garcés García y **Lourdes Terrón Barbosa** son profesoras de la Universidad de Valladolid, doctoras en Filología Inglesa y Filología Francesa respectivamente. Garcés ha impartido clases en Japón durante dos años como profesora invitada y ambas han fundado el grupo de investigación internacional Watatsumi que estudia la imagen de Japón en relatos europeos. Cuentan con numerosas publicaciones al respecto.

Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa

Pilar Garcés García & Lourdes Terrón Barbosa (eds)

ITINERARIOS, VIAJES Y CONTACTOS JAPÓN-EUROPA



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliographic information published by die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Cover illustration: *Tokaido Hodogaya*. Part of the series *Thirty-six Views of Mount Fuji* (No. 23) by Katsushika Hokusai (1760–1849) from commons.wikimedia.org

Cover design: Thomas Grütter, Peter Lang AG

ISBN 978-3-0343-1195-3 hb.

ISBN 978-3-0351-0554-4 eBook

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2013

Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Switzerland

info@peterlang.com, www.peterlang.com

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.

Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.

This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Hungary

Índice

Prólogo.....	13
“El viaje sin viaje”. El conocimiento de la cultura japonesa a través del pabellón de Japón en la Exposición Universal de Sevilla 1992.....	17
JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE	
El viaje de la mujer japonesa hacia la igualdad: Entre la tradición y el cambio	35
M ^a CARMEN ALBARRÁN MARTÍN	
La construcción visual de Japón desde Occidente: el Gran Buda de Kamakura como monumento turístico	49
V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS	
El rally Roma-Tokio (1920): La aventura de Arturo Ferrarin	65
MARÍA PILAR ARAGUÁS BIESCAS	
El viaje de Tanaka Kinuyo de actriz a directora. Representación de género y voz femenina.....	79
ALEJANDRA ARMENDÁRIZ HERNÁNDEZ	
Viaje, vida y arte: Ândo Hiroshige y <i>Las cincuenta y tres vistas del Tokaidô</i> de la colección Federico Torralba (Museo de Zaragoza).....	93
MAR AZNAR RECUENCO	
Juristas japoneses en Europa. La reacción de la moderna terminología jurídica en lengua japonesa.....	107
FRANCISCO BARBERÁN PELEGRÍN	

- Testimonios de un viaje y un encuentro durante el siglo ibérico en Japón (1543-1643). La imagen del “otro” en las representaciones pictóricas del arte Namban.....119
ELENA BARLÉS BÁGUENA
- El kimono viaja a Occidente. Japonismo en la moda (1880-1930).....151
MARÍA BAYÓN PERALES
- Un voyage dans l’imaginaire Japonais de Max Elskamp.....167
ANDRÉ BENIT
- Borja de Pedro o el eterno viajero: Japón en el horizonte.....181
M^a BELÉN BUENO PETISME
- El imperio marítimo de la familia Zheng en el contexto del Japón Tokugawa y la China en transición Ming — Qing197
ANNA BUSQUETS
- El viaje del surrealismo a Japón:
Crítica y creación de Shûzô Takiguchi221
PILAR CABAÑAS, ISAAC AIT Y KENJI MATSUDA
- La imagen de la familia en los trendy doramas.....233
VANESSA CARRERA BARCELONA
- « Le Jardin des rochers » ou le voyage de Kazantzakis au Japon247
GRAZIELLA-FOTEINI CASTELLANOU
- La tapa y el sushi.....263
LUIS CEPEDA
- Representaciones que viajan: Said, orientalismos y la mujer japonesa...273
GUSTAVO CILLEROS GORDO
- La diáspora de artistas japoneses contemporáneos y su presencia en España: Una aproximación al caso madrileño285
LAURA CLAVERÍA GARCÍA

- El arquetipo femenino en la escuela de Yokohama.
El álbum del Fondo Fotográfico Universidad de Navarra301
MAITE DÍAZ FRANCÉS
- Les logogrammes de Christian Dotremont : Une poésie du geste315
MATTHIEU DUBOIS
- Kawai Hayao y el Círculo Eranos335
ALFONSO FALERO Y ROSA MORENTE
- Andrés Talavera: Primeras gotas de lluvia347
MIGUEL FERNÁNDEZ CAMPÓN
- Yakumo Koizumi (Patrick Lafcadio Hearn),
un cosmopolite écrivain au Japon365
GEORGES FRÉRIS
- Bajo el kimono negro: Viviendas Nexus World
de Rem Koolhaas en Fukuoka381
PEDRO LUIS GALLEGO
- Una katabasis fuera de la Tierra: Ginga Tetsudō no Yoru397
ENRIQUE GALVÁN JEREZ
- Dibujos, paisajes y cartografía de un país interior imaginado
en la obra literaria de Rudyard Kipling405
MARÍA PILAR GARCÉS GARCÍA
- El viaje como intersticio de inspiraciones: La huella de la indumentaria
japonesa y china en la alta costura española 1940-1980417
ALEJANDRA GARCÍA PANADERO
- Las japonerías de Blasco Ibáñez: La estela de Pierre Loti
en *La vuelta al mundo de un novelista*433
DAVID R. GEORGE, JR.

Imaginario sobre España en el turismo japonés. Confusiones históricas, patrimonio y simbolismo recreado.....	447
ANJHARA GÓMEZ ARAGÓN	
Recuerdos de un viaje: Los antiguos <i>omiyage</i> (置物)	461
MURIEL GÓMEZ PRADAS	
El retorno a Japón de Amélie Nothomb	475
ALEJANDRO GONZÁLEZ LARIO	
Japón en el periodismo de viajes. Contenidos, turismo e imágenes del país del sol naciente	489
MARÍA CRISTINA GONZÁLEZ REPRESA	
Las difíciles relaciones hispano-japonesas del siglo XIX: La clave filipina	503
TOMÁS GRAU DE PABLOS	
El viaje de un mito: Madama Butterfly	517
LUISA M ^a GUTIÉRREZ MACHÓ	
El viaje de Pedro Morejón a Japón y la arqueta de laca de estilo Namban de Medina del Campo	533
YAYOI KAWAMURA	
Los múltiples viajes de la película La búsqueda, de Zhang Yimou	547
ANA LABAILA SANCHO	
Miguel Fisac, un arquitecto español en Japón	561
ÓSCAR LORENTE ALCOYA	
Encuentro atlántico: Cruzar el océano en moto acuática	577
ÁLVARO DE MARICHALAR Y SÁENZ DE TEJADA	
China y Japón: El conflicto sin fin	579
JAVIER MARTÍNEZ HERRERO	

El país del <i>post</i> naciente: cultura visual a través de los <i>bloggers</i> españoles en Japón.....	593
ESTHER MARTÍNEZ MINGARRO Y DELIA SAGASTE ABADÍA	
El cuaderno de bitácora de Bruno Taut. Dibujar, habitar, pensar	607
LUCÍA MARTÍNEZ QUINTANA Y MODESTO ORTEGA UMPIÉRREZ	
Cartografía emocional: el cine de Kawase Naomi y la ciudad de Nara	615
JOSE A. MONTAÑO MUÑOZ	
El viaje íntimo de Satoshi Kon	629
LAURA MONTERO PLATA	
La influencia japonesa en la obra épica de Bertolt Brecht: Die Judith von Shimoda.....	641
ANA MUÑOZ GASCÓN	
La novela china <i>Viaje a Occidente</i> y su influencia en el manga japonés.....	649
ANDREA DE PABLO RODRÍGUEZ	
Hikikomori.....	663
FEDERICO FCO. PÉREZ GARRIDO	
Un viaje forzado: La expulsión de 130 lázaros de Japón a Luzón en 1632.....	677
ANDRÉS PÉREZ RIOBÓ	
Un japonés de Ise en la Rusia de Catalina la Grande. Reflexiones sobre el libro <i>Hokusabunryaku</i> de Katsuragawa Hoshū	691
GUSTAVO PITA CÉSPEDES	
Un barbare au Japon.....	701
MARTINE RENOUPEZ	

- Autoras japonesas de haikus y su repercusión sobre la poesía femenina española, a través de los contactos culturales recientes717
ALICIA REPRESA NIETO
- Viaje y permanencia. Reflexiones en torno a tres obras de Heikki y Kaija Siren.....731
JAIRO RODRÍGUEZ ANDRÉS
- “Unos ratos a pie y otros andando”.
Literatura de viajes, picaresca y formación de una identidad común en los albores de la modernización japonesa747
MARILÓ RODRÍGUEZ DEL ALISAL
- Sendas de Oku.....761
FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA
- Charlotte Perriand. Un *mestizaje* Europa-Japón775
MARTA RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
- La enseñanza del arte en Santiniketan como punto de encuentro de Japón y Europa bajo el amparo ideológico de Rabindranath Tagore787
SERGIO ROMÁN ALISTE
- Mucho más que Murakami.
Literatura japonesa en las librerías españolas797
CARLOS RUBIO
- Castillos en el aire: Presencia de Gulliver en la obra de Hayao Miyazaki.....807
ANTONIO SANTOS APARICIO
- Motoki Tokieda : Un sujet parlant japonais devant Saussure823
IZUMI SEKIZAWA
- Fundamentos socio-económicos y culturales en el proceso de modernización de Japón831
ARACELI SENDÓN ALEU

Viajar en japonés, viajar en español.....	845
ALBA SERRA VILELLA	
Fotógrafos europeos en el Japón del siglo XIX	853
BLAS SIERRA DE LA CALLE	
Ōbei no tabi (Viaje a Europa y América) de Enchi Fumiko	871
IRENE STARACE	
Lafcadio Hearn y su legado de imaginiería sobre Japón.....	881
KAYOKO TAJAGI	
うつろいを愛でる文化に応答する空間	
Spaces responding to a culture cherising transition	895
竹山聖 KIYOSHI SEY TAKEYAMA	
El acuerdo de cooperación judicial penal entre la Unión Europea y Japón: un paso histórico.....	905
CARMEN TIRADO ROBLES	
Dos traducciones y un viaje entre dos escenarios	917
JORDI EDGAR TORDERA JUAN	
Las <i>Relaciones</i> de los mercaderes como fuentes históricas: Nagasaki visto por un viajero castellano en el siglo XVII.....	929
CARLA TRONU MONTANÉ	
El viaje de Takashi Murakami a Versalles.....	945
ANA TRUJILLO DENNIS	
Los viajes de Fukuzawa: Movimiento, traducción y competencia cultural	959
IBON URIBARRI ZENEKORTA	
Japón fotografiado por los Galé. El testimonio perdido de unos viajeros españoles.....	973
RAMÓN VEGA PINIELLA	

- Le Livre de l'Émeraude, l'ukiyo-e d'un voyage en Bretagne*987
MARÍA DE LOS ÁNGELES VEGA VÁZQUEZ
- Arte japonés en el Museo Valeriano Salas.....1001
MILAGROS VILLANUEVA
- Paisajes reales y paisajes imaginarios. El espacio en el arte japonés1009
JAVIER VIVES REGO

Prólogo

Allí donde la belleza física se combina con la leyenda, el mito y la historia, ha sido creada una atmósfera que desafía toda explicación racional o análisis estricto. Esos parajes encantados han servido de inspiración durante largo tiempo a poetas y pintores, peregrinos y eruditos. Han servido de marco natural a los arquitectos a través de los tiempos y poseen un magnetismo inherente que sigue atrayendo a los viajeros de todo el mundo. Itinerarios, viajes y contactos: Japón-Europa es una reflexión sobre ese legado terrenal y traza un viaje alrededor de Japón por ricos y variados territorios, que se inicia allí donde se unen la leyenda, el mito y la realidad. Constituye un reino eterno que ha motivado durante siglos a viajeros, exploradores, escritores y artistas.

Los términos “viaje”, “itinerario” invitan así a nuevas consideraciones acerca de las fronteras, de las transmisiones culturales, del uso de las lenguas. El viaje, su itinerario, la parte de contactos y descubrimientos que conlleva, constituyen un tema amplio y complejo que ha ido cobrando cada vez mayor importancia en la crítica cultural, literaria y lingüística actual.

La belleza natural de unos parajes tan variados como los que persisten en Japón, sus contrastes con Occidente, son elogiados por constituir paisajes intemporales, aventuras del espíritu, lugares en los que se piensa que viajeros, dioses y héroes caminaron sobre la tierra. En tales entornos, el esfuerzo humano ha creado maravillas sacras y profanas.

La belleza y los monumentos creados por el hombre son también materia de leyenda.

Existen en Japón lugares eternos cuya fabulosa existencia ha inspirado a poetas, pintores y eruditos de todo el mundo; paisajes impregnados de un hálito divino o numen; ruinas sacras ennoblecidas por su marco natural; monumentos del hombre, fruto de su imaginación creativa, y santuarios que atestiguan el indómito espíritu humano. En la realidad actual, en la que dominan la mayoría de las veces los rápidos cambios, es refrescante contemplar lugares que se han mantenido sacros durante

siglos, lugares cuya resonancia sigue atrayendo tanto a peregrinos como a soñadores.

Las formas de contar historias de viajes, de describir itinerarios y contactos se han hecho innumerables, y muy variados los prototipos del viajero.

El viajero puede ser un ensoñador paseante solitario perdido intencionadamente por la armonía de las esferas, o juramentarse con cómplices gregarios que unen sus fuerzas para rentabilizarlas al máximo posible. Y puede marcarse etapas y objetivos, siempre teniendo en cuenta su perfil domesticado, esto es, que antes de salir se propone acabar volviendo, enriquecido y mejorado, al punto de partida. El bagaje del regreso del viajero está constituido, además de por las vivencias, por los diarios anotados, por las palabras que quieren recoger en el sitio el espíritu del texto de la narración, por las meditaciones, los dibujos, las imágenes que aportarán vivido verismo a sus tareas futuras.

Estos volúmenes se revelan, pues, como un alegato contra el sedentarismo, un intento comprensivo por abrazar todo lo que para el hombre significa su contacto con la alteridad. “Arte itinerante”, arte de las rutas (routes) antes que de las raíces (roots), arte nómada. Pero, por encima de todo, arte de experiencias estéticas e historiográficas híbridas en las que los fragmentos del pasado se tiñen de coloraciones actuales, pues al respirar las fragancias de las presencias en cada lugar, al decir del poeta de la Invitación al viaje, se “alargan las horas en el infinito de las sensaciones”.

Estos dos volúmenes invitan a una reflexión desde distintos ámbitos de estudio sobre Japón y las historias de viajes, sobre sus protagonistas y sobre su impacto en el público receptor. Pretende ser un lugar de encuentro entre profesionales e investigadores de distintos países en el que podrán dar a conocer el trabajo que se está realizando en cada uno de sus respectivos campos de especialidad a partir de una amplia gama de posibilidades.

El enfoque multidisciplinar acoge propuestas investigadoras desde ópticas diversas, no sólo literarias y lingüísticas sino también de otras ciencias de la humanidad —arquitectura, filosofía, geografía, historia, psicología, ciencias, medicina, matemáticas, sociología, antropología, ingeniería etc.— y a las manifestaciones artísticas que tienen la imagen

visual o auditiva como soporte: la pintura, la música, el cine, la escultura o la fotografía.

Este proyecto ha tenido el apoyo incondicional e imprescindible del CEA, Centro de Estudios de Asia de la Universidad de Valladolid y de la AEJE, Asociación de Estudios Japoneses en España, a quienes agradecemos enormemente su colaboración y participación activa. Hacemos extensivo nuestro agradecimiento al Ministerio de Ciencia e Innovación por la concesión del proyecto Relaciones Sociales e Institucionales. La imagen de Japón en los relatos de viajeros y la obra de autores conocidos entre 1850 y 1950. I + D (CSO2009-08530), y por la concesión de la Acción Complementaria a los proyectos de Investigación Fundamental no orientada FFI2011-12845-E, sin cuya ayuda hubiera sido imposible haberlo llevado a cabo con éxito, como demuestra esta valiosa publicación internacional.

PILAR GARCÉS GARCÍA
LOURDES TERRÓN BARBOSA

Comité Científico

Dr. Olivier Ammour-Mayeur, Monash University (Melbourne).

Dra. Francisca Aramburu Riera, Profesora Titular de Filología Francesa de la Universidad de Valladolid (España).

Dra. Martha Campfield, Catedrática de Lengua y Literatura Hispanoamericanas en la Università degli Studii di Firenze (Italia).

Dr. Ángel Ferrer Casals, Catedrático emérito de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto.

Dr. Dimitri Filias, Ionian University, Kerkyra (Grecia).

Dr. Jean Marie Flores, Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Dña. Blanca García Vega, Universidad de Valladolid (Spain).

Dra. María Giust, Profesora Asociada en la Università degli Studi di Venezia (Italia).

Dr. Federico Lanzaco Salafranca, Catedrático emérito de la Universidad de Sofía, Tokyo.

Dr. Oscar Ramos Alonso, Director del Centro de Estudios de Asia de la Universidad de Valladolid.

Dr. Ramón Rodríguez Llera, Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Dr. Norio Shimizu, Catedrático de la Universidad de Sofía, Tokyo, Correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua, Membre de l'Associació Catalana de Crítics d'Art.

Dra. Lourdes Terrón Barbosa, Profesora Titular de Filología Francesa, Coordinadora del área de Asia Oriental del Centro de Estudios de Asia de la Universidad de Valladolid, Campus de Soria.

Dra. Myriam Watthée-Delmote, Catedrática de Literatura Francesa, Directora del Centre de Recherches sur l'Imaginaire de l'Université Catholique de Louvain (Bélgica).

“El viaje sin viaje”. El conocimiento de la cultura japonesa a través del pabellón de Japón en la Exposición Universal de Sevilla 1992

JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE
Universidad de Zaragoza

En el siguiente artículo proponemos la realización de un viaje por el interior del pabellón de Japón en la Exposición Universal de Sevilla 1992 con el fin de conocer cuál fue la imagen que Japón quería transmitir al público en la misma, para cuyo cometido vamos a analizar el contenido expositivo del mismo.

Japón había participado activamente en las Expos realizadas en España, como demuestra su presencia en las Exposiciones Universales de Barcelona 1888 y 1929, y continúa haciéndolo hoy en día, siendo su última participación la de la Exposición Internacional de Zaragoza 2008, despertando en todas ellas un gran interés por parte del público (Navarro Polo, 1996; Shiraishi, 1988 y Almazán Tomás, 2006).

1. La Exposición Universal de Sevilla 1992

La Expo de Sevilla abrió sus puertas el 20 de abril de 1992 bajo el lema “La era de los descubrimientos”, conmemorando el quinto centenario del descubrimiento de América por Cristóbal Colón. Una Exposición que marcaría un hito en la historia, ya que no había tenido lugar una Exposición Universal desde la de Osaka de 1970, y, además, desde la de Bruselas de 1958 no se había celebrado en Europa, lo que llevó a la Expo de Sevilla a ser “una exposición digna de la mejor tradición de Exposiciones Universales” (Aramburu Gordon, 2007: 9).

Con este evento, España ofrecía al mundo:

un homenaje a la capacidad descubridora del ser humano, y también, como el mayor de los descubrimientos modernos, un mensaje de paz, convivencia y solidaridad como bases de un nuevo orden mundial para todos los pueblos habitantes de la casa común que es nuestro frágil planeta Tierra¹.

Una Exposición que fue emplazada en la Isla de la Cartuja, con una participación total de 101 países extranjeros, 20 organizadores internacionales, 17 comunidades autónomas españolas, y 20 empresas privadas, entre las que se encontraban las japonesas Sony y Fujitsu.

2. Japón, uno de los países participantes

La presencia de Japón era muy importante en Expo'92 ya que, en palabras de Emillo Casinello, comisario general de la expo, “nos sentimos herederos de la Exposición Universal de Osaka de 1970, y Japón fue el país (Cipango) al que Cristóbal Colón se dirigía cuando descubrió América” (Maura, 1986: 41 y Efe, 1992a: 59).

Será el 3 de diciembre de 1987 cuando Japón se convierta en el país número 41 que comunicaba oficialmente su participación en la Exposición Universal, ya que el archipiélago nipón estaba pendiente de la renuncia de Chicago como sede para decidir si enviaba su representación a una u otra ciudad (S.A., 1989: 36)².

Para llevar a cabo esta empresa, se designó como comisario general de la Sección Nacional de Japón a Akio Morita, director de la empresa Sony, lo que hizo que en un primer momento la prensa aventurara que la presencia de Japón en Sevilla sería eminentemente mercantil (Anónimo, 1990: 49), opinión que cambiaría tras el encuentro de Manuel Olivencia, primer comisario general de la Expo'92, con los representantes de la

1 Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, *Guía oficial Expo'92*, Sevilla, Centro Publicaciones, Expo'92, 1992, p. 18.

2 Una vez que el B.I.E. confirmó que Chicago tenía la intención de abandonar su candidatura, en la búsqueda de países participantes llevada a cabo por la Oficina de la Expo'92 se incluyó a Japón con la esperanza de que participase en este evento: “tienen buenos indicios [los organizadores] de que también se sumen a la expo países tales como Gran Bretaña, Francia y Japón” (S.A. y P.E, 1987: 23).

Exposición de Jardinería de Osaka, en la que el príncipe Naruhito se interesó por la muestra, afirmándose la idea de que el pabellón de Japón en Expo'92 sería uno de los edificios en madera más grande del mundo y tendría una mayor versatilidad de contenidos (Efe, 1990: 42 y S.A., 1990a: 33).

3. El pabellón de Japón

Cada país participante en la muestra debía encargarse de la construcción de su pabellón, lo que no sólo les daba una autonomía, sino que llevaba implícito un compromiso económico muy grande. En el caso nipón, Tadao Ando sería el encargado del diseño del mismo en 1988, mostrando al mundo una imagen del Japón tradicional, asociado a la estética kinari con el uso de madera en estado natural, reinterpretado en clave contemporánea y usando las técnicas más avanzadas, adelantando el contenido del pabellón: un diálogo entre tradición y modernidad. Este pabellón contaba con un presupuesto de 8.500 millones de yenes (unos 6.500 millones de pesetas) y fue financiado por JETRO y la empresa Nikkei (Sentis, 1991: 21).

La primera piedra del pabellón se colocó el 12 de diciembre de 1990 a cargo de Kazutoshi Hashumera, director general de Japan External Trade Organization (JETRO) y Taiji Nureki, director del departamento de ferias de la misma empresa³. Los pabellones debían estar terminados antes del 31 de diciembre de 1991, siendo su pabellón el primero en finalizarse (junto con el de Canadá y el de Noruega), cumpliendo así los plazos fijados por el BIE y la organizadora (Anónimo, 1992: 1): “No nos importa el coste de mantenimiento, si nos dicen que el 31 de diciembre tiene que estar acabado, así será porque así es nuestra mentalidad de trabajo” (Pavón, 1991: 54).

3 Archivo de la Sociedad Estatal de Gestión de Activos S. A. [AGESA], Carpeta “Primera piedra del pabellón de Japón”. En la rueda de prensa que tuvo lugar en este acto se dijo que “Japón gastará 1.100 millones de pesetas en la construcción del edificio y otros 6.500 millones de pesetas en su funcionamiento durante la Expo, uno de los presupuestos más importantes presentados” (S.A., 1990b: 40).

Paralelamente, el pabellón de Japón fue adquiriendo fama en la Isla de la Cartuja, lo que llevó a considerar que

sin temor a equivocarnos, Japón tiene el pabellón más conocido entre la ciudadanía de Sevilla, cuando faltan más de seis meses para la apertura de la Exposición [...] Concebido por el arquitecto Tadao Ando, una de las firmas más prestigiosas internacionalmente que han dejado su huella en la isla de la Cartuja (Pavón, 1991: 54).

El 19 de diciembre de 1991, concluidas las obras, el pabellón fue entregado oficialmente a JETRO por parte de la empresa adjudicataria de las obras, momento en que daría comienzo el montaje del contenido interior del pabellón (Jiménez, 1991b: 58).

En este efímero edificio, que nos recuerda al teatro de Kara-za en Tokio (obra también de Tadao Ando), se usaron maderas de diferentes partes del mundo, poniendo de manifiesto la importancia de los intercambios entre las naciones (Zardini, 1992: 27). La parte exterior está recubierta por laminados de madera en forma arqueada y sin ningún tipo de decoración, salvo el nombre del pabellón y la gran escalera central de acceso al mismo.

Pero en esta ocasión nos vamos a centrar en el contenido expositivo del mismo, dejando el análisis de su arquitectura para futuras investigaciones.



1. Fachada del pabellón de Japón.
2. Interior del pabellón: sala 5. Foto: Manuel Pradas.
3. Diseño del interior del pabellón: sala 3. AGESA.

4. La exposición

Una de las partes más interesantes de este pabellón y quizá su parte más desconocida, es el discurso expositivo del interior del mismo⁴. Para llevarlo a cabo, JETRO fue la encargada del montaje, la instalación y el transporte de la exposición a España. Huyendo del tópico y bajo el lema “Descubriendo el porqué: pasado y futuro de Japón”, Japón se mostraba en Sevilla como “una cultura milenaria que se resiste a ser sepultada por su propio desarrollo industrial, ligado a la absorción de influencias europeas” (Pavón, 1991: 55).

El tamaño de las salas y el tiempo para recorrer las mismas era variado, lo que, en palabras de Tadao Ando, “provoca cierta tensión en los visitantes y les transmite la sensación del *fluir* de la historia japonesa”, siendo una visita de un total de alrededor de 60 minutos de duración.

El recorrido expositivo comenzaba antes de entrar al pabellón, ya que los visitantes eran recibidos por unas fotografías a tamaño real de 303 japoneses que les daban la bienvenida. Situados en la parte delantera del mismo, se observaban distintos tipos de caras y expresiones cuyo objetivo era familiarizar al visitante con la sociedad japonesa⁵.

El acceso al piso superior se realizaba cruzando un puente en arco *taiko-bashi* de once metros de altura, que conectaba la entrada del pabellón por medio de una escalera mecánica, simbolizando el tránsito desde la orilla del Japón tradicional hasta la ribera de la era moderna, orientándose al mundo de la imaginación y de los sueños, al tiempo que despertaba una conciencia de puente entre Oriente y Occidente⁶.

4 Este análisis ha sido llevado a cabo gracias a la información facilitada por Manuel Pradas.

5 Estas 303 figuras (1/400.000 de la población total de Japón) fueron realizadas a partir de fotografías de hombres y mujeres de todas las edades que representaran al pueblo japonés. En cada una de estas figuras de tamaño natural se explicaban además algunas parcelas de la vida cotidiana japonesa, e incluso se podían conocer datos generales de la geografía del país, enfermedades más comunes, o incluso los apellidos más abundantes. Una de estas personas fotografiadas que daban la bienvenida era el propio Tadao Ando.

6 Perfectamente armonizada con la fachada, la escalera mecánica era un primer guiño al visitante sobre esta conjunción entre tradición y modernidad. De hecho, el público tenía prohibido el acceso al interior del pabellón por otro tipo de escaleras,

A ambos lados de la escalera mecánica se ubicaban 16 placas de cerámica circulares de un metro de diámetro con imágenes representativas de los diversos acontecimientos históricos sucedidos en Japón y España simultáneamente, desde el Genji Monogatari hasta la Exposición Universal de Osaka de 1970 en el primer caso y en el segundo desde los tiempos del Cid Campeador hasta la Restauración de la Monarquía Española en 1975⁷. El objetivo, más que mostrar una serie de obras de arte, era enfrentar la evolución histórica de los dos países para que el visitante pudiese comparar y que se fuese despertando en él un deseo por conocer los contenidos del pabellón⁸.

Al llegar a la parte superior, el visitante se encontraba con una gran columnata en el centro del pabellón, formando parte de un conjunto de 10 grandes columnas con más de 17 metros de altura que recordaban un enorme bosque, todo cubierto por una membrana de teflón translúcida que deja pasar la luz natural, dando la sensación de que nos encontramos bajo un tupido bosque en un día soleado.

Desde este espacio central, hacia la izquierda, se accedía a la primera sala de la exposición, cuyo recorrido se realiza en sentido descendente. Los visitantes eran recibidos en este espacio por dos símbolos religiosos: en primer lugar, representando al budismo, una réplica del bodhisattva

salvo las personas de movilidad reducida, para lo que se instaló en la parte posterior del pabellón un ascensor (Jiménez, 1991a: 57).

7 En estas placas se reproducían fotografías y pinturas: por la parte española “La rendición de Breda” (Diego Velázquez), “Los fusilamientos del dos de mayo” (Francisco de Goya), “La Adoración del nombre de Jesús” (El Greco), grabados alusivos al Cid, la llegada de Colón a América, la restauración de la monarquía parlamentaria y democrática en 1975 y por la parte japonesa una representación del Genji Monogatari, las famosas tintas del maestro Sesyū (S.XV), etc.

Las cerámicas fueron realizadas en el taller cerámico Koga, en la provincia de Siga, y su selección temática corrió a cargo de Kazumichi Sakamoto, profesor de la Universidad de Artes de Tokio. Una vez clausurada la exposición, las obras regresarían a Japón para ser expuestas en el “Pueblo español” de la provincia de Mie (Efe, 1991c: 66).

8 De este modo, los visitantes podían comparar en poco tiempo y de forma general la historia de España, país organizador del evento, con la de Japón, creando una cercanía al mismo y comenzando a concentrarse en lo que verían posteriormente, a la vez que se mostraba, mediante la calidad de estas cerámicas, la alta tecnología desarrollada en Japón, ya que estaban diseñadas de tal manera que podían conservar el color unos mil años.

Miroku, considerado la obra maestra de la escultura del período Asuka (García Gutiérrez, 1967)⁹ y en segundo lugar, por parte del sintoísmo, un mikoshi o santuario portátil sintoísta¹⁰. El objetivo de esta exhibición era mostrar que en Japón siempre se ha dado una mutua tolerancia entre las religiones presentes en el país, siendo el sintoísmo y el budismo las principales.

La exposición continuaba en un espacio de exhibición concentrado bajo tres bóvedas de papel japonés (washi) en el que se presentaba una muestra de origami al público¹¹. El objetivo de estas bóvedas era simbolizar una gran pelota de papel llamada Temari, una figura representativa del origami, volviendo a mostrar el concepto de kinari del que hablábamos anteriormente.

Bajo estas bóvedas se encontraban representados dos espacios diferenciados. En el primero se presentaba un paisaje campestre nostálgico; de acuerdo con esa imagen ideal que tienen todos los japoneses en mente de cómo era su país antes de la entrada de culturas exteriores, y que es el que consideran suyo (incluso los más jóvenes), mostrando la vida de una aldea a lo largo de las cuatro estaciones del año. Todo ello realizado en papel por el maestro Akira Yoshizawa (1911-2005)¹² y acompañado por un juego de luces y sonido para mostrar los cambios desde el amanecer a la noche. Su autor había trabajado más de año y medio en esta obra que daría a conocer por vez primer en Sevilla, con más de mil figuras hechas

9 Se trataba de una réplica del “Miroku Bosatsu” del Chugu-ji (Nara), del periodo Asuka (710-794), un ejemplo de la calidad estética de la escultura japonesa, combinando naturalidad y abstracción.

10 Este es uno de los santuarios portátiles sintoístas que participan en uno de los tres grandes festivales de Edo: Tomioka Hachimangu. Fue realizado por Shukei Asako.

11 Eran tres bóvedas de 12 metros de diámetro por 7,5 de altura, cuyo papel había sido hecho a mano para esta exhibición en la prefectura de Fukui.

12 Akira Yoshizawa es el máximo exponente mundial del *origami*, y expresa sus sentimientos mediante el papel; unas ideas que llegan a veces tras muchos meses de meditación, ya que antes de realizar las obras tiene que realizar muchos ensayos. Nacido en el seno de una familia de agricultores, el ingreso de su madre en el hospital durante su infancia le marcó para siempre. En ese momento de soledad y tristeza, una vecina de la familia le regaló una obra de *origami*, lo que significó para él el amor de la madre, algo que en esos momentos le faltaba. A partir de ese momento para Yoshizawa fue fundamental el amor que contienen las figuritas de papel, que a su vez “recogen el amor de la madre naturaleza” (De la Torre, 1992: 59).

a mano y en una superficie de 12 x 2 metros¹³. Pese a su avanzada edad (81 años), Yoshizawa viajó dos veces a Sevilla para supervisar el montaje de su obra¹⁴.

El segundo espacio, realizado en papel grueso por Toshimichi Hiroi (Yokohama, 1954)¹⁵, representaba con todo lujo de detalles el ambiente actual de Japón y la vida en la ciudad a lo largo de todo un día dividido en tres zonas: la mañana (el despertar del hogar), el día (zonas de negocios y trabajo) y la noche (zona de esparcimiento y ocio), acompañado también por efectos de luces y sonido. El conjunto se acompañaba con la maqueta en papel de una ciudad del futuro.

La segunda sala, de menor tamaño, presentaba la absorción y asimilación de la cultura extranjera por parte de Japón. Para ello se mostraba mediante gráficos generados por ordenador la formación del alfabeto Kana, una pequeña muestra de cómo los japoneses absorben elementos de otras culturas, los hacen suyos y los llegan a perfeccionar o superar. Toda la sala estaba adornada con letras escritas sobre paneles dorados, mostrando, mediante tres gráficos por ordenador, este alfabeto, a través de la secuencia Jeroglífico → Kanji (ideogramas chinos) → Alfabeto Kana. La peculiaridad del proceso es que de un sistema de ideogramas chinos se pasa a un alfabeto Kana, pero al mismo tiempo se conservan los ideogramas chinos iniciales, dándose los tres tipos en el japonés actual.

La tercera sala, la más grande de todo el pabellón, nos muestra el Japón del siglo XVI. Esto se debe a que la Expo conmemoraba los 500 años del descubrimiento de América por Cristóbal Colón, por lo que Japón quería mostrar un acontecimiento que para Oriente tiene la misma importancia que para España el descubrimiento de América: el hallazgo de Occidente, que tuvo lugar en el siglo XVI. Un siglo de renacimiento

13 El hecho de que esta peculiar muestra se expusiera en el pabellón de Japón es un poco fruto de la casualidad, ya que “el productor de las exhibiciones que se iban a montar en el pabellón visitó una exposición de mis obras que se estaba celebrando en Tokio [...] le encantó y me encomendó que realizara este trabajo” (Efe, 1991a: 59 y De la Torre, 1992: 59).

14 Su mayor ilusión era la de crear muchos museos de *origami* en el mundo para que esta afición fuera en aumento, y pensaba que la Exposición Universal de Sevilla podría ser el punto de partida, aunque esta oportunidad no se llegó a materializar (De la Torre, 1992: 59).

15 <<http://www.aitakuba.com/artist.html>> y <<http://www.pictor.jp/kohga/hiroi/index.html>> [1-5-2011].

cultural y grandeza para Japón, en el que se establecen sus primeros contactos con Europa a través de los comerciantes y misioneros portugueses y españoles.

Además, con esta muestra se pretendía eliminar la errónea idea de que la japonesa era una cultura indígena y primitiva antes de la llegada de los europeos, como demuestra lo maravillados que se quedaron los occidentales al llegar al país. Este encuentro traería un enriquecimiento a la sociedad japonesa tanto cultural como técnicamente.

Esta sala se puede subdividir a su vez en cuatro apartados. El primero representa los Encuentros con Europa; por ello al entrar recibían al espectador las reproducciones de dos grandes biombos nambán, conservados en el Museo de la ciudad de Kobe, representando la llegada de los europeos a Japón, y que habían sido expuestos en Madrid en 1981¹⁶.

El segundo apartado muestra las dos misiones de amistad enviadas a Europa desde Japón: la Misión Juvenil de Tensho en 1528 y la Misión de Keicho de Hasekura en 1613, que llegó a Sevilla en 1614, ejemplos de los primeros contactos diplomáticos entre Japón y Occidente, que convirtió a Sevilla en puerta de España y puerta universal de Europa (Takiwasa, 2006).

El tercer apartado de esta sala muestra una reproducción a escala de los pisos 5º y 6º del castillo de Azuchi, la obra arquitectónica más representativa de la época Momoyama (1572-1615), construido entre 1576 y 1579 por mandato de Nobugana y destruido en por un incendio en 1582 (García Gutiérrez, 2001: 123)¹⁷. Esta reconstrucción, dirigida por Akiro Naito y considerada por los visitantes la joya del pabellón, la realizaron 18 carpinteros japoneses especializados en la construcción tradicional en madera por la técnica del ensamblaje, lo que provocó la difusión del mito de que el pabellón de Japón estaba construido sin un solo clavo¹⁸. Al

16 Son un par de biombos de 6 hojas cuyo autor es Kano Naizen (García Gutiérrez, 1989 y Takamizawa, 1981: 9-10).

17 El diseño del castillo de Azuchi, considerado la construcción más extraordinaria de su tiempo, pudo poseer inspiración de los jesusitas, con los que trataban, y que a su vez les mostraban dibujos de los grandes castillos europeos. La decoración interior la llevó a cabo el artista Kano Eitoku (1543-1590). Pese a no conservarse, sí que poseemos testimonios escritos que describen esta construcción.

18 Esta reproducción, enviada desde Japón, llegó al puerto de Algeciras el 14 de noviembre de 1991 y a la Isla de la Cartuja el 26 del mismo mes (Rodríguez, 1992: 68-69 y <<http://www.city.adachi.tokyo.jp/005/d03500078.html>> [10-7-2011]).

interior se mostraban unas pinturas realizadas por las Facultades de Bellas Artes de Tokio y Kioto, aunque el público no podía acceder al interior. Al finalizar la exposición, fue desmontado y trasladado a Japón, donde actualmente se exhibe¹⁹.

El cuarto y último apartado de esta sala mostraba la sociedad y la vida en el período Momoyama (1572-1615). En él se mostraban las réplicas de tres mosquetes, el progreso de la técnica de la siderurgia, y dos tipos de armaduras²⁰. Además, en el panel central se representaba la batalla de Nagashino (1575), que supuso un cambio en la forma de combatir en Japón gracias a la influencia europea. Esta exposición se completaba con la muestra mediante paneles de las costumbres populares japonesas en este período, como el festival de la plantación del arroz, una fiesta bajo los cerezos o la ciudad de Kioto. Bajo estos paneles se escenificaba, mediante la técnica del origami, la fiesta Daigo (“El festival de los cerezos”), que tuvo lugar en el monte del mismo nombre poco antes del fallecimiento del general Hideyoshi y en la que se contempló la belleza de las flores.

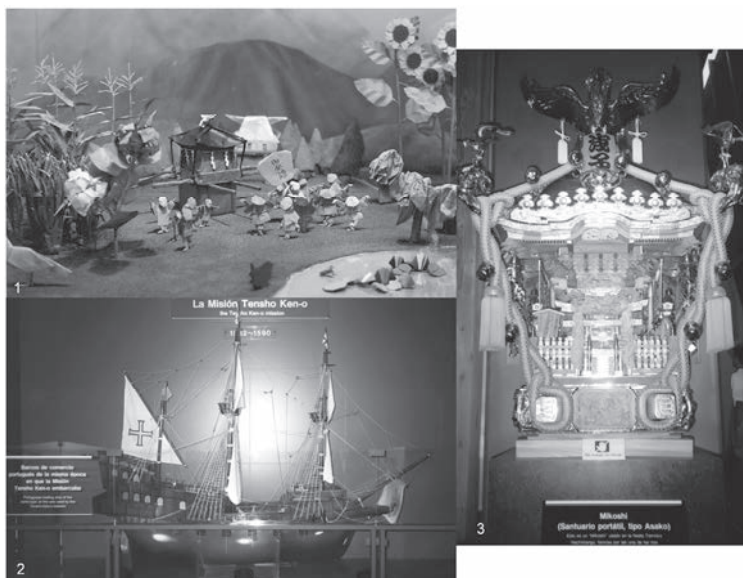
En la cuarta sala se mostraba la denominada “cultura de la forma” plasmada en un proceso de simplificación formal a través de cinco diseños típicamente japoneses. Estos motivos eran la bruma, el chorlito, la flor de cerezo, la libélula y la hoja de cáñamo. Como fondo de la sala se usó el diseño más popular, que eran las “olas del mar azul”, usado también como logotipo del pabellón. Una ola que simboliza el mar del siglo XVI, cuando comienza el tráfico comercial Japón-España, repetida cinco veces, simbolizando los cinco continentes y los cinco océanos. Delante

19 Actualmente esta réplica constituye el Azuchi Castle Museum and The house of Nobunaga. <www.zc.ztv.ne.jp/bungei/nobu/tenji/index.html#01> [2-5-2011] y <<http://www.azuchi-shiga.com/n-yakata.htm>> [10-7-2011].

20 Los tres tipos de mosquetes mostrados eran: un mosquete traído por los portugueses a Tanegashima en 1543, uno fabricado un año después por armeros japoneses, a imitación del anterior, y un tercero fabricado 30 años después que, según algunos testimonios, era mejor que los usados en Europa. Así se demostraba cómo los japoneses, al conocer objetos procedentes del extranjero, consiguen hacerlos suyos y llegar a perfeccionarlos.

Por otro lado se mostraban dos tipos de armaduras: las originarias japonesas, de Masamune Date, y las resultantes de la influencia occidental, usadas por el Shogun Ieyasu en la batalla de Sekigahara.

de estos diseños se mostraban objetos de uso cotidiano, mostrando la íntima conexión del diseño con la vida cotidiana japonesa²¹.



1. Akira Yoshizawa. “Fiesta sintoísta”. Foto: Ángel Morollón.

2. Maqueta del barco de la Misión Juvenil de Tensho: sala 5.

3. Mikoshi: sala 1. Fotos 2 y 3: Manuel Moreno.

Hablando de diseño, no se puede pasar por alto el diseño de los uniformes de las azafatas del pabellón, confeccionados por Jun Ashida, diseñador de la familia real japonesa y autor de los uniformes de la Expo de Osaka. En este caso se trata de una reinterpretación moderna del kimono tradicional, y el conjunto se compone de un traje completo con minifalda púrpura y una chaqueta de manga corta de color verde, a lo que hay que sumar los complementos: un bolso, un abanico y un particular sombrero que simboliza el peinado chonmage de los antiguos samuráis (Pacheco, 1992a: 49).

La quinta sala estaba dedicada al Japón actual y el Japón futuro. No sólo se trataba de mostrar que Japón es un país con una excelente tecnología, sino también de exponer las fuertes dosis de sensibilidad hacia una

21 Delante de los diseños se mostraban: una porcelana Imari, unas cajas lacadas, un *obi*, un abanico y un pequeño aparador con cajones.

nueva época y una nueva imagen de Japón y los japoneses: imágenes holográficas, láseres, computadoras, imágenes atomizadas, imágenes en 3D, fibra óptica, constituían la única referencia al Japón tecnológico de todo el pabellón, aunque sin dejar de lado la línea seguida en las anteriores salas, de unión entre pasado y presente²². Se expusieron obras de un total de seis jóvenes artistas japoneses, como “Luz orbital” (Scan II)²³, de Taizo Matsumura o “Gramíneas japonesas vibrantes” (Susuki)²⁴, de Keijiro Satoh²⁵.

Al salir de esta sala, el corredor que llevaba a la salida del pabellón presentaba al visitante la firme apuesta de la ciudad japonesa de Aichi como candidata a ser la sede de la Exposición Internacional de 2005, uno de los motivos por los que Japón impulsó tanto su presencia en la Expo’92²⁶. Además, la planta baja se completaba con un restaurante de comida japonesa y una tienda donde se vendían diferentes productos característicos de su cultura.

Desde el exterior del vestíbulo, el visitante era conducido a la entrada del auditorio o teatro giratorio, una de las mayores atracciones del pabellón, situado en la parte derecha del mismo. Un espacio circular de cinco salas unidas entre sí, con las butacas situadas en el centro y las

22 En la parte central de la sala se exhibía una estructura de madera a modo de rompecabezas para dar ambiente a la sala.

23 La obra consistía en una luz intermitente originada en un diodo emisor sujeto a una barra creando varias imágenes y movimientos que simulan fuegos artificiales.

24 Obra consistente en una serie de bolas blancas de estireno que subían y bajaban a lo largo de unas barras de 2,5 metros sin más energía que la simple vibración de las mismas, simbolizando un bosque de bambús en un austero jardín.

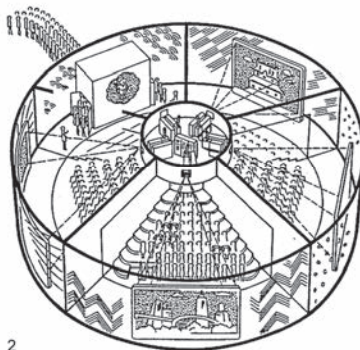
25 El resto de artistas que completaban la sala eran: Moon Child, Moon Walk, de Toshihiro Sakuma; Kyoku, My Aurora, Ponpito’s Egg, Bamboo Garden, de Mikimaro Haraguchi; Time Stratum III y IV, de Toshio Iwai y Summer Festival (Tanabata), From Glass Garden, Bamboo Thicket, de Setsuko Ishii (Pacheco, 1992b: 50). <http://web.me.com/sakane1/Seville_Expo_92/Science_Art_Gallery.html> [10-7-2011].

26 La Expo de Aichí tendría lugar en la ciudad de Seto, bajo el lema “Tecnología, cultura y comunicación: por la creación de una nueva comunidad mundial”, aunque no sería hasta 1996 cuando el BIE decidiera cual sería el país encargado de celebrar esta Expo. Además, los japoneses aprovecharon esta oportunidad para conocer cómo se habían resuelto en Sevilla muchos aspectos que les interesaban, como las soluciones contra las inclemencias climáticas, los horarios de apertura o el proyecto post-expo (Correa y Efe, 1992: 48).

proyecciones en la pared exterior, cuyo suelo giraba 5 veces cada 4 minutos, de forma que el espectador podía ver cinco imágenes diferentes mostradas en la pantalla cada cuatro minutos²⁷. Un recurso que tiene su origen en el teatro kabuki del siglo XVIII, aunque esta vez lo móvil es la platea y no el escenario²⁸.



1. Logotipo del pabellón de Japón. Archivo AGESA.



2. Diseño del teatro giratorio. Archivo AGESA.

En este “teatro”, mediante la tecnología más avanzada, se proyectaba una película, mezcla de filmación real, animación y gráficos por ordenador en la que tres personajes: el ninja Sasuke (mascota del pabellón), Don Quijote y Sancho Panza contaban la historia de Japón a través del encuentro de las culturas japonesa y española²⁹. Con este vídeo se daban a

27 Cada sala tenía 86 butacas, lo que sumaba un total de 430. Todas ellas estaban orientadas hacia la parte exterior del círculo, formado por las cinco salas, de tal manera que cada sala tendría su propia pantalla y decoración. En la parte central del círculo se encontraba una sala de control para albergar la proyección de la película y el equipo de música, usando la tecnología más avanzada de Japón.

28 Entre las características escénicas peculiares del teatro *kabuki* destacan sus dispositivos escénicos, como el *mawaki-butai* o escenario giratorio, de gran importancia, ya que facilita el cambio de escena sin cerrar el telón y es usado para enfatizar el contraste entre dos escenas. Namiki Shōso fue el inventor, en 1758, de un escenario giratorio basado en el sistema de rodillos, siendo perfeccionado en 1793 por Jūkichi. Este recurso fue introducido en el teatro occidental, por influencia del teatro *kabuki*, de la mano de Karl Lautenschläger (1843-1906) (Gómez García, 1997).

29 El show se componía de una película de 5 partes: una proyección de 35 mm desde la primera parte hasta la cuarta, y una de 70 mm en la quinta parte, de ahí que el

conocer aspectos como los jardines secos, la ceremonia del té, el ikebana, los bonsáis y la vida en las ciudades japonesas actuales, con el fin de transmitir un mensaje de la convivencia y armonía entre la tecnología más avanzada y la cultura tradicional, así como la importancia de la amistad entre los pueblos³⁰. Pero la importancia principal de esta proyección radica en la repercusión posterior que tendrá la llegada de este personaje de anime a España, desembocando en el estreno en 1994 de la serie “Hattori el Ninja”³¹.

tamaño de la pantallas varíe desde los 5,7 metros de ancho por 4,2 de alto de la primera sala hasta los 11,7 por 6,8 de la quinta. Cada una duraría 4,5 minutos, resultando el total de la película 24,10 minutos. La parte del suelo en que se ubicaban los espectadores giraba hacia la derecha cada vez que terminaba una de las partes de la película y se trasladaba a la siguiente en 35 segundos, resultando una duración total de 27,05 minutos. Además, cada asiento estaba dotado de sonido independiente, por lo que el espectador podía seguir la historia en los tres idiomas ofertados: castellano, inglés y japonés.

- 30 La historia comienza cuando don Quijote y Sancho Panza se estrellan contra un molino de viento en La Mancha y son trasladados de repente al Japón del siglo XVI. Allí se encuentran con el ninja Sasuke, y emprenden un viaje de aventuras para descubrir el origen y el futuro de Japón. A través de los jardines de piedra, los bonsáis, el ikebana, o la ceremonia del té conocen el Japón tradicional, y para conocer el Japón actual realizan un viaje visitando las grandes ciudades y sus rascacielos, los robots, y en definitiva todo el avance tecnológico de Japón, mostrando el futuro hacia el que caminaba Japón.
- 31 Los dibujos de Sasuke, Don Quijote y Sancho Panza son obra de Fujio Fujiko, pseudónimo usado por Motō Abiko. El ninja Sasuke es en realidad Hattori Kanzo, un personaje creado por este autor anteriormente (1964-68: manga; 1981-88: anime), cuya serie televisiva fue emitida en Japón desde 1981, siendo estrenada en España en 1994, tras su doblaje por el estudio sevillano de grabación “Surco” bajo la dirección de Antonio Villar, siendo adaptada también a los videojuegos (Ninja Hattori Kun, Hissatsu y Pachi- Slot Evolution: Ninja Hattori-Kun V). En este mismo estudio se había doblado un año antes “El ninja Sasuke y el monje de hierro”, en este caso basado en el manga “Sasuke” (1962), de Sanpei Shirato. <http://videojuego.wikia.com/wiki/Fujiko_Fujio>; <<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=9246>>; <<http://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/anime.php?id=4313>> [30-4-2010].

5. Conclusión

En conclusión, con este pabellón, Japón muestra en España una imagen de país con una profunda tradición cultural, logrando que el público que accedió a él durante la Expo (siendo uno de los pabellones más visitados) pudiera conocer todos los aspectos que caracterizan la cultura japonesa desde sus orígenes hasta el momento presente, eliminando la idea de ser únicamente un país mecanizado y mercantil, dando a conocer aspectos tan importantes para la vida japonesa como su estética, su religión, su gastronomía, su forma de vida, su arte, e iniciando las relaciones Japón-España, tan afianzadas hoy en día.

Con todo ello, este pabellón, que antes del inicio de la Expo ya había conseguido una cierta fama entre la ciudadanía sevillana, logró colocarse entre uno de los mejores pabellones de la muestra, destacando, en las guías para visitar la Expo su totalidad, tanto su arquitectura como el montaje expositivo interior, ambos de gran calidad (Anónimo, 1992: 1).

Finalmente, pese a los intentos del Ayuntamiento de Sevilla por mantener en pie el pabellón, este edificio fue desmontado pocos meses después de la terminación de la muestra, siendo la última muestra de la cultura japonesa: su identificación con el *fluir* de la vida y el gusto por lo efímero. En palabras de su director, el pabellón de Japón es “como una flor de cerezo: primero florece y después muere, pero permanece su belleza en el corazón de quien lo ha visto” (Efe, 1992c: 52)³².

32 La obligación de los países participantes con pabellones efímeros era devolver los solares tal y como los habían recibido, aunque en este caso, antes de que la Expo terminara se intentó luchar contra lo inevitable y el Ayuntamiento de Sevilla intentó mantener en pie el pabellón japonés. Pese a que en un principio se había pensado desmontarlo y trasladarlo a Kioto reconvertido en un museo conmemorativo de la participación en Expo'92 (Efe, 1991b: 44), el coste de la remodelación paralizó la idea, siendo Japón uno de los primeros países en firmar un acuerdo para la demolición del pabellón. Durante algún tiempo se propuso ocupar el solar vacío que dejó el pabellón de Japón con otras construcciones, como el World Trade Center de Sevilla, aunque hoy en día el solar sigue siendo un espacio vacío a la espera de un futuro mejor (Benítez Alonso, 2001: 44).

Bibliografía

- Almazán Tomás, D. V. (2006): “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China”, *Artígrama*, 21, 85-104.
- Anónimo (18-1-1990): “Los gigantes japoneses en la Expo 92”, *ABC de Sevilla*, 49.
- Anónimo (2-2-1991): “Montar un pabellón, paso a paso”, *ABC de Sevilla*, 1.
- Anónimo (30-8-1992): “Los mejores y los peores pabellones de la Expo”, *ABC de Sevilla*, 1.
- Aramburu Gordón, A. (2007): *Descubrir la expo. Historias jamás contadas*, Sevilla, Editálica.
- Benítez Alonso, E. (13-10-2001): “La colmatación de Cartuja 93 obliga a World Trade Center a renunciar a su nueva gran sede en Sevilla”, *ABC de Sevilla*, 44.
- Breyer, G. (2005): *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Calmet, H. (2008): *Escenografía: Escenotecnia — iluminación*, Buenos Aires, Ediciones de la flor.
- Calvo Teixeira, L. (1992): *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*, Barcelona, Labor.
- Castillo, C. J. (26-2-1992): “Las cuatro estaciones en papiroflexia, en el pabellón de Japón”, *ABC de Sevilla*, 50.
- Clemente, E. (1990), *Papiroflexia*, Barcelona, Plaza&Janes.
- Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992 (1991): *La embajada japonesa de 1614 a la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992.
- Correa, M. y Efe (30-5-1992): “Cartuja 93 despierta el interés de Japón para su idea de exposición en el 2005”, *ABC de Sevilla*, 48.
- Cruz Ruiz, J. y Angulo, J. (1992): *Expo 92 abierta al mundo. Todas las fotos del primer día de la Exposición Universal*, Sevilla, Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla 92 S.A. y Progres. a.
- Dal Co, F. (1995): *Tadao Ando: complete Works*, London, Phaidon Press.
- De la Torre, A. (16-2-1992): “La naturaleza, sin cortar ni pegar”, *ABC de Sevilla*, 59.
- Efe (2-10-1990): “Japón reserva una sorpresa para la inauguración de su pabellón, según Olivencia”, *ABC de Sevilla*, 42.
- Efe (8-1-1991a): “Un artista japonés de 80 años crea una obra de papel para su exposición en la Muestra”, *ABC de Sevilla*, 59.
- Efe (14-3-1991b): “El responsable del pabellón japonés reclama al Gobierno español una mayor promoción de la muestra”, *ABC de Sevilla*, 44.
- Efe (12-11-1991c): “Grandes cerámicas niponas compararán las historias de Japón y España”, *ABC de Sevilla*, 66.
- Efe (17-1-1992a): “Casinello invitó al príncipe heredero de Japón a visitar la Exposición Universal”, *ABC de Sevilla*, 59.
- Efe (30-8-1992b): “El pabellón de Japón será destruido tras la Expo, según afirma su director”, *ABC de Sevilla*, 52.

- Findling, J. E. y Pelle, K. D. (2008): *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, Jefferson, McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Furuyama, M. (1995): *Tadao Ando*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Furuyama, M. (2007): *Tadao Ando. La geometría del espacio humano*, Madrid, Taschen, 2007.
- García Gutiérrez, F. (1967): *El arte del Japón, Summa Artis*, vol. XXI, Madrid, Espasa-Calpe.
- García Gutiérrez, F. (1989): “Los Namban byobu de Japón (unas pinturas con temas occidentales)”, *Laboratorio de Arte*, 2, 61-76.
- García Gutiérrez, F. (2001): *La arquitectura japonesa vista desde Occidente*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir.
- Gómez García, M. (1997): *Diccionario Akal del teatro*, Madrid, Akal.
- Grupo Riglos (1997), *El arte de las máscaras de papel plegado*, Madrid, Alianza D.L.
- Iglesias Simón, P. (2008): “Del teatro al cine”, *ADE-Teatro*, 122, 126-145.
- Jiménez, C. (11-12-1991a): “Arte, cultura e historia, en vez de tecnología, englobarán los contenidos del pabellón de Japón”, *ABC de Sevilla*, 57.
- Jiménez, C. (21-12-1991b), “Terminadas las obras del pabellón de Japón, comienza la carrera de los contenidos”, *ABC de Sevilla*, 58.
- L.P., J. (19-7-1992): “Nadie hace sombra a Japón en la Avenida 5”, *ABC de Sevilla*, 94.
- Maura, A. (5-7-1986): “Japón conmemora el V Centenario del frustrado viaje de Colón a Cipango”, *ABC de Sevilla*, 41.
- Menegazzo, R. (2008): *Japón*, Milán, Electa.
- Molina, J. (26-2-1992): “La exposición de papiroflexia ya está instalada en su interior”, *El Correo de Andalucía*, 1 y 25.
- Navarrete, I. (13-11-1991): “Yoshizawa”, *ABC de Sevilla*, 1.
- Navarro Polo, S. (1996): “Arte japonés en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 y el Japonismo en Cataluña”, *Actas del IV Congreso de Hispanistas de Asia*, Seúl, 805-809.
- Pacheco, C. (20-7-1992a): “Día Nacional de Japón”, *ABC de Sevilla*, 49.
- Pacheco, C. (20-7-1992b): “Japón: La naturaleza de una cultura en miniatura”, *ABC de Sevilla*, 50.
- Pavón, J. L. (3-10-1991): “Japón, un soberbio pabellón efímero para una cultura milenaria”, *ABC de Sevilla*, 55.
- Pomarón Arbués, C. (coord.) (2009): *Origami. El arte del papel plegado* [Exposición. Centro de Historia de Zaragoza, del 18 de septiembre al 22 de noviembre de 2009], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- Rodríguez, S. (2-2-1992): “La vuelta al mundo de los pabellones de la Expo”, *ABC de Sevilla*, 68-69.
- Sentis, J.A. (3-6-1991): “Felipe González trata hoy con Takeshita y Kaifu el futuro de la inversión japonesa”, *ABC de Sevilla*, 21.
- Shiraishi, M. (1999): “Exposición Universal de Barcelona, 1988. Sección de Japón”, en Altamir, M. y Shiraishi, M., *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, 93-102.

- Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92 (1992a): *Guía oficial Expo'92*, Sevilla, Centro Publicaciones, Expo'92.
- Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92 (1992b): *Arte y cultura en torno a 1492*, Sevilla, Centro Publicaciones, Expo'92.
- Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92 (1992c): *Expo'92 Sevilla. Arquitectura y diseño*, Sevilla, Centro Publicaciones, Expo'92, Electa.
- S.A. y P.E. (26-8-1987): "La Oficina de la Expo 92 prepara una nueva ofensiva diplomática para septiembre", ABC de Sevilla, 23.
- S.A. (14-4-1989): "El comisario en funciones recibió al presidente de Castilla-La Mancha y al embajador de Japón", ABC de Sevilla, 36.
- S.A. (23-8-1990a): "El pabellón de Japón en la Expo será uno de los mayores edificios de madera del mundo", ABC de Sevilla, 33.
- S.A. (13-12-1990b): "Japón puso ayer la primera piedra de su pabellón, que cuenta con un presupuesto de mil cien millones", ABC de Sevilla, 40.
- Takiwasa, O. (2008): "La delegación diplomática enviada a Roma por el señor feudal japonés Date Masamune (1613-1620)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 205, 137-155.
- Takamizawa, T. (1981): "Biombo nambán". VV.AA.: *Arte nambán. Influencia española y portuguesa en el arte japonés: siglos XVI y XVII [exposición]* Museo del Prado, Madrid, febrero-marzo 1981, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 9-10.
- Trenado, I. (14-9-1989): "Gran Bretaña y Japón ultiman los detalles de su participación en la Exposición Universal de 1992", ABC de Sevilla, 29.
- VV.AA. (1993): *Memoria General de la Exposición Universal de Sevilla 1992*, Madrid, Sociedad Estatal de Gestión de Activos, S.A. y Ministerio de la Presidencia, D.L.

El viaje de la mujer japonesa hacia la igualdad: Entre la tradición y el cambio

M^a CARMEN ALBARRÁN MARTÍN

Centro de Estudios de Asia. Universidad de Valladolid

El presente trabajo es un acercamiento al tema de la situación discriminatoria que ha venido sufriendo la mujer japonesa hasta nuestros días, así como a los cambios que están teniendo lugar en la sociedad actual. Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad nipona ha experimentado una rápida transformación, produciéndose muchos cambios, tanto jurídicos como en los valores y actitudes de los japoneses, con respecto a los roles de género. Sin embargo, esto debe ser sopesado junto con otros indicadores que muestran que las mujeres todavía están lejos de lograr una igualdad real en la mayoría de las esferas de la vida. Así, aunque los movimientos sociales a favor de la igualdad de género y del replanteamiento de los roles familiares han permitido que una parte de las mujeres japonesas comiencen a desarrollar una mentalidad que cuestiona los principios y normas del sistema patriarcal tradicional, la realidad es que la sociedad japonesa sigue aferrada a una marcada división de la vida social que excluye a la mujer de los ámbitos público y laboral. Como veremos a lo largo del estudio, esta división concede a la mujer un papel limitado en la sociedad para ajustarse a un modelo que conduce irremediabilmente a centrar su proyecto vital y personal en el cuidado de la casa y la familia.

Con carácter general, se puede decir que la vida de la mujer japonesa ha estado delimitada por creencias religiosas e ideológicas, así como a través del sistema familiar y la cultura. El género ha sido, por tanto, un factor importante de estratificación a lo largo de la historia de Japón, aunque la incidencia de diversos elementos en las desigualdades de género ha ido variando en función de las épocas y clases sociales. En este sentido, considero que hay tres momentos fundamentales para la historia del país que ejercen, a su vez, de puntos de inflexión en los que el estatus de la mujer en la sociedad japonesa cambió sustancialmente: la llegada

del confucianismo a Japón, la Restauración Meiji, y el fin de la Segunda Guerra Mundial.

En primer lugar, creo necesario puntualizar que la distinción de roles entre hombres y mujeres no siempre se ha correspondido con la tradición. Por un lado, hubo un tiempo, en los albores de Japón, en el que las mujeres fueron el centro de la sociedad e incluso ostentaron altos cargos en el Gobierno del país. Los anales chinos revelan que el liderazgo político femenino era una situación común en el siglo III y que varias emperatrices gobernaron —desde Amaterasu Ō-Mikami la mítica diosa sintoísta del sol fundadora de la Dinastía Imperial— hasta bien entrado el siglo VIII. Por otro lado, fue en la corte imperial de Heian-kyō, actual Kioto, durante el periodo Heian (794-1185) donde las mujeres de la corte se convirtieron en protagonistas, dominando las artes y, principalmente, la literatura. Incluso al inicio de la época feudal, en el periodo Kamakura (1185-1333), las mujeres podían heredar propiedades y tomar parte activa en el Gobierno. Por tanto, la sociedad se hallaba impregnada de un fuerte carácter matriarcal.

Posteriormente, la conjunción de la filosofía confuciana con el budismo —creencias muy extendidas en esos siglos— y con la larga experiencia feudal restringió la libertad de la mujer. La doctrina confuciana daba importancia a la mujer en cuanto que podía ser madre y asegurar así la continuidad de la familia o *ie*¹ a través de la descendencia masculina. A partir de entonces, las mujeres fueron gradualmente expulsadas de la estructura social y reducidas a un papel periférico y suplementario, viéndose relegadas a una completa subordinación al hombre al legalizarse el sistema familiar patriarcal que otorgaba al cabeza de familia masculino la autoridad absoluta sobre todos los demás miembros, y especialmente sobre la mujer.

La era Meiji (1868-1912) trajo, entre otros muchos de diversa índole, algunos cambios en la vida de las mujeres. Sin embargo, la apertura

1 Durante esta época se desarrolló el sistema de organización conocido como *ie*, concepto que se suele traducir como “familia” pero que tiene un sentido mucho más amplio que trasciende a la idea de un grupo de individuos que comparten su vida. Este sistema creaba toda una jerarquía dentro de las familias, de manera que la casa y las propiedades se transmitían de padres a hijos por vía masculina. El rol de la mujer se limitaba a tener descendencia y a crear enlaces entre varios *ies* a través del matrimonio. Como advierte Iwao (1993: 125), en este contexto el rol de madre pre-valectía sobre el rol de esposa.

sólo fue relativa ya que tanto el estatus de las mujeres como las viejas ideologías que lo sustentaban siguieron siendo básicamente similares a las de la etapa anterior. Así, las mujeres siguieron excluidas de la ciudadanía, no sólo porque no tenían derecho a votar sino también porque tenían prohibido tomar parte en actividades políticas o asistir a reuniones políticas de cualquier tipo. No obstante, a partir de este periodo y, sobre todo, a lo largo del siguiente —era Taisho (1912-1926)—, las mujeres niponas fueron conquistando metas que les permitieron progresar y mejorar su situación, como el Código Civil (1898), la Ley de Educación (1872), y las nuevas vías de trabajo que se abrieron como consecuencia de las nuevas actividades económicas llegadas de Occidente —principalmente en las fábricas textiles de seda y algodón—. Además, en este contexto poco a poco se fueron alzando voces a favor de los derechos de la mujer, siendo uno de los primeros y máximos defensores de la liberación y los derechos de la mujer, el escritor, pensador y fundador de la Universidad de Keio, Fukuzawa Yukichi (1835-1901).

El cambio decisivo e indiscutible vino de la mano del fin de la Segunda Guerra Mundial con la entrada en vigor de la nueva Constitución (1947) que establecía la igualdad de sexos y acababa con la primogenitura, reconociendo los mismos derechos a hombres y mujeres a la hora de heredar los bienes familiares. Bajo el liderazgo de las fuerzas aliadas de ocupación, la mujer japonesa por primera vez vota y se prepara para entrar en la política y ocupar cargos en el Gobierno. Posteriormente, otro periodo importante para la mujer fue el comprendido entre la década de los 60 y primeros años de los 70, durante el cual el alto crecimiento de la economía japonesa dio lugar a un mayor empleo femenino. Ahora bien, no fue ni la búsqueda de igualdad ni el deseo de independencia lo que empujó a la mujer japonesa a incorporarse al mercado laboral: la creciente riqueza de la sociedad había despertado en las amas de casa la aspiración de llevar un nivel de vida más próspero, a la vez que se contaba con un mejor ingreso familiar para cubrir gastos a largo plazo, tales como el préstamo para la adquisición de una vivienda o los derivados de la educación de los hijos.

1. La posición actual de la mujer en el sistema social japonés

No cabe duda de que Japón se sumergió, tras la Segunda Guerra Mundial, en un fuerte proceso de desarrollo, convirtiéndose en un actor importante de la economía mundial y alcanzando —en la década de los 80— el nivel de segunda potencia económica en esta era de la globalización (posición que recientemente le ha sido arrebatada por China). Sin embargo no todo el conjunto de la sociedad nipona se ha beneficiado de dicha globalización. A pesar de los avances citados, las puertas que conducen a la igualdad de oportunidades todavía no han acabado de abrirse para la mujer japonesa, careciendo hoy en día de un estatus social en concordancia con lo que cabría esperar de una gran potencia industrializada, a la par que democrática, y comparado con otros países desarrollados. En este sentido, podemos pensar que son las reminiscencias del pasado, aún vivas en las mentes de los japoneses, las que han dejado a las mujeres limitadas en sus derechos y posibilidades. Pero sería ingenuo ignorar que en muchas ocasiones la principal traba la encontramos en la propia mentalidad de las japonesas, cosa por otra parte lógica pues con enseñanzas como las que expondré a continuación se instaló en su mente un profundo complejo de inferioridad.

Precisamente la educación se convierte en uno de los ámbitos que más ha acusado esta influencia de la tradición, sobre todo de la confuciana. Esto ha afectado a la posición social de la mujer, al diferenciar por razón de género qué tipo de valores se transmitían y asignar a la educación femenina todos aquellos asociados a la esfera doméstica. Las pautas de esa educación se establecieron en un código de conducta publicado en 1716 —el *Onna-daigaku* o *Manual de la mujer* dirigido a mujeres casadas o jóvenes casaderas— que dominó y marcó la vida de las mujeres, oficialmente hasta la restauración Meiji y en realidad hasta bien entrado el siglo XX. Según esta obra, que sigue claramente los preceptos de Confucio, la conducta de la mujer estaba sujeta a tres obediencias —padre, marido e hijos varones sucesivamente—; el matrimonio era considerado la única condición válida para la mujer; y su educación debía estar dirigida únicamente a la obediencia y complacencia hacia su futuro marido y los progenitores de éste. En definitiva, se trataba de un intento

de diseñar un modelo de “mujer perfecta” basado en las normas morales del neo-confucianismo tan de moda en aquella época. Fue la era Meiji la que trajo consigo la primera reforma educativa en el Japón moderno: para acabar con el analfabetismo se promulga la Ley de Educación (1872) que estableció cuatro años (seis a partir de 1907) de educación obligatoria para todos los niños independientemente del sexo o posición social. No obstante, a las mujeres se les denegaba el acceso a la Universidad lo que reflejaba el persistente predominio de la noción de que no necesitaban ser instruidas, restringiendo su rol a la casa y la familia.

La consecuencia de este tipo de educación dirigida específicamente a las mujeres es que, a pesar de haber un aumento de la participación femenina tras la Segunda Guerra Mundial, el número de mujeres que accedían a la educación superior —bien en un *junior college* o bien en la Universidad— era generalmente inferior al de los hombres. Es a partir de la década de los 80 cuando las cantidades se invierten y el número de mujeres supera al de hombres. También en esta época se produce el cambio a una educación mixta y el aumento de la presencia de las mujeres en instituciones académicas prestigiosas y de difícil acceso.

Por otro lado, en la actualidad la mayoría de las mujeres optan por los *junior colleges*: instituciones educativas que no cumplen los requisitos para convertirse en universidades y en los que se imparten estudios con una duración de dos o tres años. Las que se decantan por la Universidad suelen ingresar en universidades femeninas cursando carreras tradicionalmente reservadas para mujeres (literatura, idiomas, economía doméstica, psicología). En realidad, se trata de instituciones que más que preparar a sus alumnas para enfrentarse a su futuro profesional “cumplen una labor social: enseñar a las mujeres maneras y cultura.” (Garcés y Ramos, 2010: 7-8). Esto las sitúa en una posición de desventaja en el mercado laboral pues la mayoría de las empresas buscan estudiantes especializados en el campo científico y técnico.

En cualquier caso, el efecto de la brecha educativa es que muy pocas mujeres han llegado a posiciones destacadas logrando el éxito profesional. A pesar de recibir una mayor educación, las mujeres han trabajado menos fuera de su hogar —dedicándose a ser amas de casa a tiempo completo— ya que no tenían cabida dentro de un sistema laboral cuyos pilares eran el empleo vitalicio y el ascenso por antigüedad. La mayoría de las grandes compañías “sugieren” a sus empleadas que se retiren

cuando se casan, generalmente antes de los 30 años. Por ello, a la hora de contratar mujeres muchas compañías prefieren a las que se han graduado en la enseñanza secundaria frente a las que tienen una carrera universitaria, ya que aquellas trabajaran para la compañía siete años antes de casarse y éstas últimas solamente disponen de tres o cuatro años. Algunas mujeres siguen trabajando después del matrimonio, pero es un porcentaje pequeño sobre todo entre las que tienen hijos. Una vez que los hijos entran en la escuela, suelen reincorporarse al mundo laboral, eso sí, en empleos con baja remuneración y a tiempo parcial. A esto hay que añadir que, como siguen teniendo a su exclusivo cargo el cuidado del hogar y los niños, a menudo ven su empleo como una ampliación de sus responsabilidades: entienden que los trabajos de sus maridos exigen largas jornadas y una dedicación total a la empresa, de manera que si ellas se incorporan al trabajo en las mismas condiciones tendrán problemas para compaginarlo con sus obligaciones domésticas y el cuidado de los hijos. Además, las obligaciones de movilidad y alta rotación que se suelen exigir a los ejecutivos de las empresas, trasladándoles a filiales dentro y fuera del país², parecen hacer irreconciliable la carrera profesional con el proyecto de formar una familia. Si a esto le sumamos que ganan mucho menos que los hombres³, la mayoría no considera ventajoso trabajar en puestos de responsabilidad y a tiempo completo.

El resultado de lo anterior es que —ante este sistema que no permite a las mujeres ocupar puestos de responsabilidad y tener, por tanto, posibilidades de promoción— éstas no encuentran ningún tipo de estímulo en su carrera laboral y protagonizan situaciones de abandono y autoexclusión derivadas de un entorno desmotivador y nada proclive a reconocer su capacidad y competencia. Al mismo tiempo, las universitarias van cambiando de opinión y comienzan a considerar esta elección como algo no tan deseable como en principio pensaron.

2 Esta práctica es denominada *tanshin funin* e implica una práctica profesional obligatoria, generalmente en el extranjero, y a menudo con una duración de varios años (Sugimoto, 2003: 102-103).

3 Según un reciente estudio de Tachibanaki (2010: 19), la mujer japonesa en el 2004 ganaba solo el 65.7 por ciento de lo que ganaba el hombre. A pesar de que el porcentaje ha crecido desde 1980 (55.3 por ciento), esta diferencia sólo es aplicable a las trabajadoras a tiempo completo. Si incluimos a las que trabajan a tiempo parcial, la realidad es que el porcentaje ha disminuido desde entonces, pasando del 54.6 por ciento en 1980 al 51.3 en el 2004.

Todas estas circunstancias nos llevan a constatar que la familia ha sido —y continúa siendo— el único ámbito de actuación válido para las mujeres y que la idea expresada en el dicho popular “buena esposa, madre sabia” ha seguido influyendo sobre los roles de género.

2. Igualdad jurídica: ¿Realidad o espejismo?

Japón promulgó una Constitución (1947) y reformó el Código Civil (1947) tras la Segunda Guerra Mundial. Con ellos se superaban gran parte de esas situaciones discriminatorias existentes y se garantizaba la igualdad de sexos. Sin embargo, aunque desde entonces se ha producido una mejora constante de la posición legal de la mujer, en la práctica se dan ciertas situaciones de desigualdad que van normalmente en su detrimento. Ejemplos de dichas situaciones los constituyen el régimen matrimonial, el cambio de apellidos por matrimonio y el tratamiento de la mujer en el ámbito laboral. En el primer caso, la separación de bienes es el régimen económico matrimonial que se establece por defecto lo que puede plantear problemas de cara a un futuro divorcio en los casos de mujeres no trabajadoras. Como solución la jurisprudencia viene a considerar las tareas domésticas y el cuidado de los hijos como un trabajo no remunerado y, en consecuencia, a conceder a la esposa parte del patrimonio privativo que el marido ha ido adquiriendo durante el matrimonio. En cuanto al apellido, a pesar de estar regulada la libertad de elección del apellido que se toma para la nueva familia, nos encontramos con que la presión social es tan fuerte que, además de generalizarse el uso del apellido del esposo, aquellas mujeres que no quieren perder su apellido optan por no contraer matrimonio (Barberán, 2008).

Objeto de mayores desigualdades y de discriminación es el ámbito laboral. Pese a la puesta en marcha en 1986 de la Ley de Igualdad de Oportunidades en el Trabajo (EEOL-Equal Employment Opportunity Law), que impide la discriminación sexual proporcionando el marco legal necesario para amparar los derechos laborales de la mujer, las desigualdades son palpables en los salarios y en las oportunidades para acceder a puestos directivos. Tal y como pone de manifiesto Sugimoto

(2003: 156-158), las distintas categorías laborales se encuentran diferenciadas por razón de género desde el mismo proceso de selección: la carrera directiva o *sogo shoku* se asigna de forma inmediata a los nuevos empleados varones —la mayor parte de ellos contratados con carácter fijo y a tiempo completo— mientras que a las nuevas empleadas, aunque soliciten iniciar una carrera directiva, se las destina a realizar labores administrativas y que no requieren especialización, *ippan shoku*. En muchos casos, incluso, reciben “entrenamiento” especial en determinadas actividades destinadas exclusivamente a las mujeres: hacer reverencias, atender cortésmente el teléfono y ofrecer té o café a los visitantes. Por otro lado, la propia ley da pie a que la oficialmente proclamada igualdad de oportunidades en el trabajo se quede sólo en el papel puesto que no penaliza a los infractores, ni introduce medidas o sanciones específicas en caso de incumplimiento, limitándose a recomendar a las empresas que se ajusten a las pautas de la igualdad.

A la vista de todas estas situaciones, no es extraño que la mayor presión para el cambio venga del exterior, precisamente de la ONU, con la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer y su Comité (CEDAW — Committee on the Elimination of Discrimination Against Women) encargado de comprobar y vigilar su aplicación en los estados que la hayan ratificado o se hayan adherido a ella. El Comité expresa en sucesivos informes su preocupación por el mantenimiento de ciertas desigualdades, tanto de iure como de facto, instando a Japón a modificar: las disposiciones discriminatorias del Código Civil (a fin de fijar en 18 años la edad mínima para contraer matrimonio para ambos sexos y eliminar el período de seis meses que debe esperar la mujer pero no el hombre para poder volver a casarse después del divorcio) y de otras legislaciones (como la Ley de Registro de Familias que discrimina a los hijos nacidos fuera del matrimonio y a sus madres); la situación de desventaja en el mercado de trabajo; la existencia de una escasa participación femenina en la vida política y pública, incluso en las universidades; y, por último pero no menos importante, los delitos de violencia doméstica y sexual⁴.

4 Véase ONU, *Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer*, 7 de agosto de 2009.

3. Signos del cambio

Hasta ahora he analizado los aspectos sociales, culturales y jurídicos que han dejado a la mujer japonesa encadenada a un rol cuasi-exclusivo de esposa y madre que, a su vez, la posiciona en un nivel inferior respecto a los hombres. A pesar de todo ello, la estructura social de Japón se ha visto influenciada en las últimas décadas por una serie de cambios y transformaciones, siendo la mujer una pieza fundamental de ese cambio social. Esto se deja ver, sobre todo, en las nuevas generaciones de mujeres jóvenes que comienzan a desarrollar modos de vida alejados de los valores y prácticas tradicionales, invirtiendo mucho más tiempo en su educación y aspirando a entrar en el mercado laboral con un empleo digno y bien remunerado, es decir, al mismo nivel que los hombres.

Poco a poco y con grandes esfuerzos, las japonesas van ganando en autoestima y moldeando su independencia, lo que se traduce en cambios en la estructura familiar. El primero es el retraso en la edad de matrimonio. Según Iwao (1993: 59-60) hasta la Segunda Guerra Mundial era muy difícil para las mujeres vivir solteras. Debían casarse antes de los 25 años porque si no lo hacían eran consideradas “*mercancía sin vender*” o “*fruta madura*”. Aunque los hombres no lo tenían mucho mejor. Si no se casaban antes de acabar la treintena eran considerados inmaduros o excéntricos. En la actualidad, el reciente estudio de Tachibanaki, basado en el análisis de las estadísticas oficiales⁵, pone de manifiesto que en el 2005 la edad media de las japonesas para contraer matrimonio se situaba en los 27.8 años. La mayoría de las mujeres solteras quieren casarse, independientemente de si trabajan o no. Sin embargo, si una vez llegada dicha edad no han encontrado marido comienzan a plantearse seriamente la posibilidad de trabajar y garantizar de esa manera su seguridad económica. Alcanzados los treinta años y una estabilidad laboral, la mayoría deciden permanecer solteras y esperar a ver si aparece el hombre ideal. A esto hay que sumarle que cada vez más prefieren gozar de un tiempo “extra” antes de casarse y dedicarse por entero a su marido e hijos.

5 El autor realiza un análisis detallado de las encuestas realizadas por el Instituto Nacional para la Investigación sobre la Población y la Seguridad Social, desde 1982 hasta 2005, sobre diferentes aspectos relacionados con las mujeres.

Pero la causa primordial del retraso en la edad de matrimonio es el problema del empleo surgido a raíz de la recesión económica que vive Japón desde la década de los 90, que impide a los jóvenes —tanto hombres como mujeres— tener la solvencia económica que requiere el matrimonio y que ha dado lugar al fenómeno sociológico de los NEET, *freeter* y *parasite singles* o solteros parásitos⁶. A su vez, a todas estas categorías de jóvenes se las hace responsables del descenso del índice de natalidad. Este ha sido el cambio más drástico⁷. Como consecuencia surge una gran inquietud en una sociedad que se enfrenta al envejecimiento de la población y a problemas relacionados con la seguridad social y la pensión ya que, si se reduce el número de trabajadores jóvenes que dan sus aportaciones económicas a estos fondos, llegará un momento en que el Gobierno no pueda sostener este sistema.

Otro dato que debemos tener en cuenta es el relativo al divorcio. Éstos han experimentado un crecimiento sostenido desde el final de la Segunda Guerra Mundial, siendo actualmente la tasa de divorcio tres o cuatro veces mayor que en 1947. Considerando que suelen ser las mujeres quienes por lo general lo demandan, se ha producido el surgimiento de nuevas y extrañas situaciones de divorcio que aluden al creciente rechazo por parte de la mujer al mantenimiento de una relación y un estilo de vida que no se ajusta a lo esperado y por el que no están dispuestas a sacrificarse.

En el ámbito laboral, una nueva generación de mujeres está emergiendo, mujeres educadas, que buscan desarrollar una carrera profesional. Hoy en día, tanto hombres como mujeres forman parte de la fuerza

-
- 6 NEET (not in education, employment or training) se refiere a jóvenes entre 15 y 24 años que tras acabar la educación secundaria no siguen estudiando ni tampoco trabajan; *freeter* (del inglés *free* y del alemán *Arbeiter*) son aquellos que desean disfrutar temporalmente de la vida antes de dedicarse por entero a la empresa, eligiendo empleos temporales o a tiempo parcial; y *parasite singles*, por su parte, hace referencia a jóvenes solteros que viven con y de sus padres —puesto que dependen de ellos para cubrir sus necesidades básicas de alojamiento y comida— hasta una edad relativamente avanzada (fines de sus veinte o comienzos de sus treinta), disfrutando así de una vida cómoda o confortable y momentáneamente despreocupada.
- 7 Como señala Tachibanaki (2010: 135), el número de parejas que no tienen hijos —bien porque así lo han decidido o bien porque queriéndolos tener no pueden— ha pasado del 3 por ciento en la década de los 70 al 5.6 por ciento en el 2005. Del mismo modo, el porcentaje de parejas con un solo hijo ha crecido del 9 al 11.7 por ciento para las mismas fechas.

laboral y en el caso de las mujeres no sólo se incluyen las solteras sino también las casadas: muchas de ellas han dejado de renunciar a sus trabajos cuando llega el momento del matrimonio y los hijos, y continúan trabajando. Al mismo tiempo, la llegada de la recesión económica ha llevado a la mujer a ser una pieza clave del mercado laboral. El sistema de remuneración y ascenso por antigüedad, el empleo vitalicio y la gran empresa han dado paso a otro sistema en el que las PYME son el eje central y, dentro de éstas, es el individuo y su especialización lo que tiene importancia. Aquí es donde las mujeres —sobre todo las que han recibido formación universitaria— comienzan a jugar un importante papel. Por las particulares características del empleo femenino constituyen una fuerza laboral mucho más flexible, acostumbradas a considerar sus empleos como algo temporal. Y como son mayoritariamente las que se encargan de hacer la compra y cubrir las necesidades de la familia, muchas empresas han llegado a la conclusión de que están más capacitadas que los hombres para entender los gustos de los consumidores, creando puestos específicos para ellas.

Además, en los años 90 —conocidos como la “década perdida”— se despertó el potencial emprendedor de miles de mujeres, lo que forzó a las instituciones financieras a modernizarse y concederles créditos para montar sus propios negocios o empresas, algo desconocido hasta entonces en Japón. En este sentido, aquellas mujeres que han aprovechado el tiempo libre en actividades creativas y sociales —de voluntariado, organización de eventos y similares— han incrementado, en palabras de Ana María Goy, su capacidad de “establecer redes de información, gestionar recursos y organizar actividades colectivas donde se intercambia el conocimiento y la experiencia, algo que si tenemos en cuenta los tiempos que corren son la base de un futuro desarrollo económico” (Goy, 2002: 341). Así, estas habilidades unidas a las nuevas tecnologías permiten que lo que en un principio surge como una afición personal se transforme en una oportunidad de negocio.

Por otro lado, los años de bonanza habían permitido a decenas de miles de japonesas estudiar fuera o viajar durante meses por Europa y Estados Unidos, poniéndolas en contacto con otras culturas, sociedades más abiertas, y con diferentes pautas de actuación femeninas. Es por ello que aumenta cada vez más el número de mujeres que se gradúan en la universidad buscando desarrollar una carrera profesional y acceder a

puestos de responsabilidad. A pesar de que las empresas japonesas todavía son reacias a contratar mujeres para este tipo de puestos, han surgido otras opciones que abren el panorama laboral de la mujer japonesa: algunas empresas extranjeras afincadas en Japón han comenzado a cubrir sus puestos directivos con mujeres, ya que los hombres competentes para esos puestos prefieren trabajar en empresas nacionales (Garcés, 2002).

Un último campo en el que también se han apreciado ligeros progresos es el de la política. A juicio de Garcés, aunque la mujer japonesa tradicionalmente no ha participado en política porque es consciente de que se trata de un mundo especialmente machista, se puede observar un aumento del número de mujeres que se interesan por la política local interviniendo en asuntos relacionados con cuestiones domésticas, de salud o de mejora de la vida en general. De esta manera, a la vez que participan en política mejoran la vida de su comunidad y, por otra parte, estas actividades no son vistas por los hombres como una injerencia preocupante en la vida política, la cual consideran su feudo particular.

4. Conclusiones

Como hemos visto, algunos valores en Japón se mantienen estables mientras que otros han variado, y de este proceso de cambio surgen tanto conflictos como nuevas oportunidades para la mujer japonesa actual. Las mujeres han ido abriéndose camino poco a poco en una sociedad que tradicionalmente les negaba cualquier tipo de papel relevante, convirtiéndose en la pieza clave del cambio social actual. Incluso puede que el grado de éxito y desarrollo que Japón alcance en el futuro dependa de su capacidad para aprovechar el talento de las mujeres. No obstante, no todo lo relacionado con el cambio es tan fácil ni tan rápido. Es difícil romper con las tradiciones, más aún cuando las propias actitudes y mentalidad femeninas coinciden con los valores tradicionales: sigue siendo una amplia mayoría, incluso entre las jóvenes, la que considera que la responsabilidad económica del hogar es competencia de los maridos. De igual manera, muchos hombres ni siquiera se plantean la posibilidad de compartir las tareas domésticas y la educación de los hijos, y aunque se

la plantearan no podrían hacerlo debido a las interminables jornadas laborales a las que se ven sometidos.

Por lo que respecta al Gobierno, se han adoptado medidas legales destinadas a conseguir la igualdad para las mujeres en el ámbito laboral, pero la realidad es que la adopción de estas leyes viene dada más por el deseo de Japón de coexistir y participar en un mundo global sin levantar suspicacias —lo que le obliga a adecuarse a las normas internacionales— y no tanto por la intención de introducir un verdadero cambio en el rol de la mujer. Sería conveniente la puesta en marcha de una serie de medidas, tales como: establecer una legislación de protección a la familia (permisos de maternidad-paternidad, permisos para el cuidado de hijos y otros familiares, y un largo etcétera) que impida que la carga familiar sea utilizada como argumento del trato discriminatorio; garantizar que el sector privado cumpla con las disposiciones legales en lo relativo a la igualdad en el trabajo; fomentar la participación de la mujer en la vida pública y política; y establecer un dialogo con las asociaciones de mujeres en orden a detectar las posibles carencias.

En definitiva, la mujer se ha convertido en protagonista de un viaje en pos de la igualdad y, cada vez más, va siendo consciente de la importancia de su presencia en la sociedad, de que puede alterar su rol tradicional siendo más independiente y participativa en todos los entornos. Pero lo cierto es que las mujeres no acaban de llegar o irrumpir en la escena social sino que siempre han estado ahí, en un segundo plano, adaptándose a los tiempos y sacando provecho de las circunstancias desfavorables que les ha tocado vivir en cada momento, jugando su propio papel. Un papel que no por poco visible ha sido menos importante y que, en palabras de Sumiko Iwao, constituye una verdadera “revolución silenciosa”.

Bibliografía

- Barberán, F. (2008): “La mujer japonesa: igualdad jurídica versus igualdad real”. En Barlés, E. y Almazán, D. (Coord.): *La mujer japonesa: realidad y mito*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 641-661.

- Garcés, P. (2002): “La lucha de la mujer japonesa en el siglo XXI: una postura alternativa a la occidental”. En Antón, F.J. y Ramos, L.O. (Eds.): *Traspasando fronteras: el reto de Asia y el Pacífico*, Vol. I. Valladolid, Universidad de Valladolid, 275-282.
- Garcés, P. y Ramos, L.O. (2010): “La re-creación de la sociedad japonesa actual”. *LynX, A Monographic Series in Linguistics and World Perception*, Número 9, 203-222.
- Goy Yamamoto, A. M. (2002): “Del Japón corporativo al de la información: un nuevo protagonismo para la mujer”. En Antón, F.J. y Ramos, L.O. (Eds.), *Traspasando fronteras: el reto de Asia y el Pacífico*, Vol. I. Valladolid, Universidad de Valladolid, 331-344.
- Iwao, S. (1993): *The Japanese woman: traditional image and changing reality*. Cambridge, Harvard University Press.
- ONU (2009): Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer. 7 de Agosto de 2009: <<http://daccess-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N09/461/13/PDF/N0946113.pdf>> [12-01-11].
- Sugimoto, Y. (2003): *An introduction to Japanese society*. (2^a ed.) Cambridge, Cambridge University Press.
- Tachibanaki, T. (2010): *The new paradox for Japanese women: greater choice, greater inequality*. Tokio, International House of Japan.

La construcción visual de Japón desde Occidente: el Gran Buda de Kamakura como monumento turístico

V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS

Universidad de Zaragoza

Como historiador del arte¹ del fenómeno del *Japonismo*, el tema del viaje al Japón nos remite de inmediato a la imagen del “otro”, al intercambio cultural, al mercado del arte y coleccionismo y, sobre todo, al amplio repertorio de las fuentes literarias y gráficas sobre el tema². Una de las cuestiones más atractivas, con una tradición en la moderna historiografía que podemos rastrear en las mismas bases de la disciplina de la Historia del Arte, es la relativa a la consideración de algunas obras de arte como monumentos, así como la proyección social y cultural de dichos monumentos. La importancia de la cuestión, el culto moderno a los monumentos, fue ya señalada en 1903 por Alois Riegl en su ensayo *Der moderne Denkmalkultus*. Ciertamente, ya en el Mundo Antiguo, concretamente durante el Helenismo, se acuñó un listado de monumentos conocido como las “Siete Maravillas”³. En nuestros días el interés por este tipo *rankings* ha crecido y últimamente han tenido un gran eco mediático las iniciativas para obtener mediante votaciones populares una nueva lista de “Nuevas siete maravillas”. España presentaba como candidata La

1 Trabajo realizado desde el Proyecto I+D HUM2008-05784, Ministerio de Educación y Ciencia y el Grupo consolidado H03, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón.

2 El tema de la dimensión cultural del viaje ha sido tratada en recientes foros, como la XV edición de las Jornadas Internacionales de Historia del Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas celebrado en Madrid en 2010 dedicadas a *El viaje y el arte* y el reciente Congreso Internacional *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa* convocado por la Asociación de Estudios Japoneses en España y organizado por la Universidad de Valladolid en 2011.

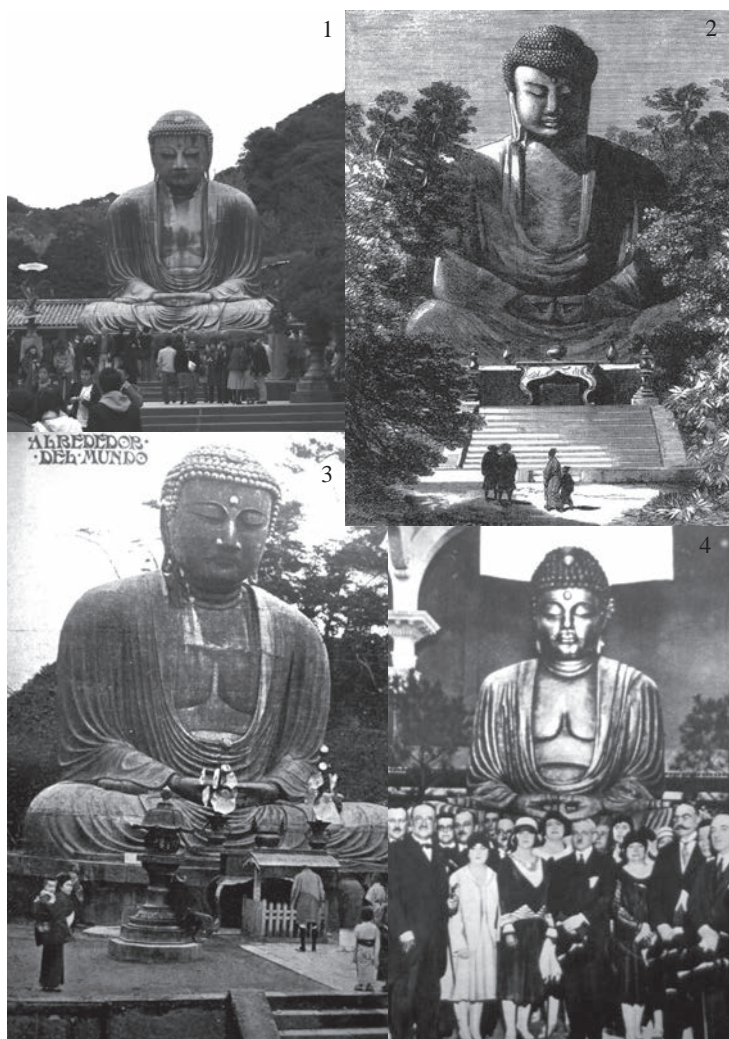
3 Las “Siete Maravillas” reunían a la Gran Pirámide en Egipto, los Jardines Colgantes de Babilonia, el Templo de Artemisa en Éfeso, la estatua de Zeus en Olimpia realizadas por Fidias, el Mausoleo de Halicarnaso, el Coloso de Rodas y el Faro de Alejandría.

Alhambra, uno de los monumentos más visitados por los turistas de nuestro país, aunque finalmente no logró ingresar en la lista⁴, en la que aparecen otros monumentos de gran interés turístico cuya imagen, como el monumento granadino, ha sido amplificada por los medios de comunicación y presentan una dimensión de identificación cultural. Sobre este último aspecto, podemos llegar a la conclusión las particularidades sirven para individualizar determinado monumento y dotarlo del don de la representabilidad de una cultura. Volviendo de nuevo a La Alhambra, ¿Por qué podemos afirmar que representa a España? En cierto modo, en origen no se debe a una elección propia de los españoles, sino, más bien, a la fuerte inercia de la visión orientalista de los viajeros decimonónicos franceses e ingleses. La escultura⁵ del *Daibutsu* o Gran Buda de Kamakura es a Japón lo que el Coliseo es a Roma, el Partenón es a Atenas o la Gran Muralla es a China, esto es, un testimonio del patrimonio artístico que se ha llegado a convertir en símbolo de cada nación fuera de sus fronteras.

El Gran Buda de Kamakura es uno de los monumentos más conocidos de Japón. Miles de turistas se fotografían diariamente delante de su serena figura. Junto con el monte Fuji es una de las imágenes más socorridas en los folletos turísticos de las agencias de viajes. No obstante, la consideración del *Daibutsu* de Kamakura como símbolo de Japón no se originó desde su creación, a mediados del siglo XIII.

4 Sin embargo los monumentos elegidos fueron Chichén Itzá en México, el Coliseo de Roma, la estatua Cristo Redentor de Río de Janeiro, la Gran Muralla China, Machu Picchu en Perú, Petra en Jordania y el Taj Mahal en India. Japón estuvo representada en la final con el templo Kiyomizudera (Kioto).

5 Si desde la Antigüedad, como hemos visto, los monumentos más representativos han sido obras sobresaliente obras arquitectónicas, hemos de señalar también una importante presencia de grandes escultura, como la de Zeus de Fidias o el Coloso de Rodas. El Cristo de Río de Janeiro o la estatua de la Libertad de Nueva York son dos famosos ejemplos de la Edad Contemporánea.



1. Fotografía reciente del Gran Buda de Kamakura (tomada por el autor).
2. “The Daiboodh, or colossal bronze image of a Buddhist Idol, in the temple of Kamakura, Japan”. Grabado xilográfico a partir de un croquis de F.L. Bewell publicado en *The Illustrated London News* en su número del 25 de febrero de 1865.
3. Portada con el Gran Buda de Kamakura en la popular revista española *Alrededor del Mundo*, publicada el 21 de marzo de 1915.
4. Inauguración del Pabellón Japonés en la Exposición Universal de Barcelona de 1929, en la que aparecen los embajadores japoneses en España delante de una réplica del Gran Buda de Kamakura. Fotografía publicada en *Mundo Gráfico*, nº 921, 26 de junio de 1929.

Si repasamos la historia del arte japonés, incluso la prolífica producción de lugares famosos⁶ de las estampas *ukiyo-e*, llegamos a la conclusión de que no fue un monumento muy difundido hasta mediados del siglo XIX y que fueron los viajeros occidentales los responsables del gran aumento de la fama de esta escultura budista en todo el mundo. Los contactos con portugueses y españoles en el llamado *Siglo Ibérico* tuvieron como principal escenario la isla de Kyūshū y la zona meridional de Honshū, a bastante distancia de Kamakura. Tras la prohibición del cristianismo, el aislamiento impuesto por los shogunes Tokugawa en el siglo XVII no supuso el final de los contactos comerciales y culturales con Occidente, pues los holandeses lograron mantener una base comercial en Nagasaki, principal puerto para las importaciones y exportaciones durante todo el periodo Edo (1615-1868). Desde Nagasaki, el Gran Buda de la lejana ciudad de Kamakura era prácticamente inaccesible para los europeos. Si bien el gobierno de los Tokugawa fortaleció las políticas de aislamiento para dominar el país, la expansión de las potencias occidentales en el siglo XIX forzó a Japón a abrir sus puertas a los extranjeros. El comodoro norteamericano Matthew C. Perry logró en 1854 la firma del Tratado de Kanagawa y dos años después llegó a Japón el embajador norteamericano Townsend Harris. A este tratado siguieron otros con el resto de potencias, en una etapa de la historia japonesa denominada “de los tratados desiguales”. Esta apertura coincidió en el tiempo y fue una causa del final de la dictadura de los shogunes Tokugawa y de la restauración imperial impulsada por el emperador Mutsuhito, que propició el inicio de la era Meiji (1868-1912). La transformación de Japón en un país moderno se produjo de una manera asombrosamente rápida en la segunda mitad del siglo XIX. En 1859 se abrió a los extranjeros el puerto de Yoko-

6 En este punto son interesantes las diferencias entre las vistas de lugares famosos, *meisho*, que se popularizaron en el periodo Edo, con las nuevas vistas de los artistas Meiji. Mientras que los primeros centraron su recorrido por caminos de peregrinación, por el monte Fuji o por las principales rutas que unían las capitales Edo y Kioto, como la denominada *Tōkaidō* y sus cincuenta y tres estaciones, los artistas de la segunda mitad del siglo XIX, como Hiroshige II, Hiroshige III, Sadahide y Yoshitora, trataron de encontrar un mercado en la nueva situación de modernización del país y abandonaron las vistas tradicionales en favor del desarrollo urbano de Tokio y Yokohama.

hama⁷. Muchos occidentales marcharon al nuevo Japón para dirigirlo hacia la “senda del progreso”, según el lenguaje de la época. Al principio fue el propio gobierno quien contrataba directamente a los extranjeros. Los holandeses, por su presencia en Nagasaki, fueron los primeros instructores. Después, otros colaboradores extranjeros llegaron al Japón, principalmente desde ámbito anglosajón⁸. Esta actividad, principalmente en Yokohama y Tokio, supuso la edificación de hoteles para occidentales y la llegada a Japón de diplomáticos, militares, misioneros, hombres de negocios, comerciantes y aventureros, que junto con algún visitante ocasional, forman el colectivo de los viajeros a Japón por esta época. La apertura de Yokohama y otros puertos a mitad del XIX en modo alguno supusieron la libre circulación de los extranjeros por el país, por lo que muchos importantes templos, palacios y monumentos del país quedaron fuera del alcance de los primeros viajeros en el final del periodo Edo y el comienzo de la era Meiji. Por esta razón, la ubicación del puerto de Yokohama, principal puerta de acceso a Japón para los occidentales por su proximidad con la capital Edo (denominada Tokio tras la restauración imperial Meiji de 1868) es la clave para comprender porqué el *Daibutsu* de Kamakura se convirtió en uno de los principales iconos de Japón. Los primeros tratados firmados con las “cinco naciones”, esto es, Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Rusia y Holanda, apenas permitía traspasar un perímetro de unos cuarenta kilómetros alrededor de Yokohama. Los límites de este perímetro conformaron la primera impresión de Japón en su nueva etapa de apertura a Occidente. Este Japón reducido fue el principal campo de visión que tuvieron la mayoría de los viajeros. De esta visión procede lo escrito en los libros de viaje de la época y las recomendaciones que repetidas veces aparecerán en las muchas guías de viaje de la era Meiji. También estos límites alcanzan a la visión fotográfica y

7 A diferencia de la alejada Nagasaki, el puerto de Yokohama se localiza a pocos kilómetros de Edo (Tokio) y pronto fue conectado con la capital con un ferrocarril. En el periodo Meiji, Yokohama se convirtió en una ventana al exterior mucho mayor que la que Nagasaki había supuesto en el periodo Edo.

8 Hacia 1872 el gobierno tenía contratados 213 asesores o profesores, de los cuales 119 procedían de Reino Unido. En 1875, los instructores occidentales alcanzaban el número de 520. Desde esta fecha, a medida que avanzamos hacia el final de la centuria, el número de ingenieros, instructores, profesores y asesores contratados directamente por el gobierno decreció, si bien los extranjeros asentados en compañías privadas en Japón se multiplicó.

gráfica de Japón, que se difundirá por el mundo a través de álbumes de fotografías y grabados xilográficos en las revistas ilustradas y libros. El teniente A.G.S. Hawes realizó en 1865 un mapa en el que cartografió los límites del Japón abierto a los extranjeros de Yokohama. Esta ciudad portuaria, hoy una de las más importantes de Japón, experimentó un enorme crecimiento en la segunda mitad del siglo XIX por la instalación de los barrios de los occidentales y por la unión con la capital mediante el ferrocarril en 1872. En un primer momento, los extranjeros no podían traspasar hacia Edo el límite marcado por el río Rokugo, que quedaba a unos veinte kilómetros de la capital. La demarcación por la parte occidental estaba fijada en el río Sakawa. Entraba dentro de los límites el monte Oyama y, excepto su extremo meridional, la península de Miura. Dentro de estos límites había algunas poblaciones importantes, que formaban parte de la ruta del Tōkaidō que unía Edo con Kioto. Pero la ciudad más atractiva por su historia y su patrimonio artístico era Kamakura, la antigua capital fundada por el shogun Minamoto Yoritomo en 1185. Kamakura se convirtió en la excursión por excelencia de los viajeros que desde Yokohama quería conocer Japón. El *Daibutsu* o Gran Buda se convirtió desde entonces en el icono del turismo japonés. Cuando dejó de restringirse la libertad de movimientos para los extranjeros, Kamakura siguió estando en la ruta de los viajeros, por su proximidad a Yokohama, pero también por la gran cercanía respecto a Tokio, ciudad de la que dista apenas unos 45 kilómetros.



Cartografía de 1865 del teniente A.G.S. Hawes "Descriptive map shewing the treaty limits round Yokohama".



Albúmina de finales del siglo XIX que muestra al Gran Buda de Kamakura por su parte trasera (Colección particular de Zaragoza).

El *Daibutsu* fue una obra de arte excepcional en el periodo Kamakura⁹ (1185-1333). Si casi todas las obras maestras del periodo Kamakura se ubican en Kioto y Nara y fueron talladas en madera, este Gran Buda se fundió en bronce para ser ubicado dentro de un templo en la capital militar de Kamakura. Su autor fue Ono Goremon, quien la fundió en varias partes luego unidas mediante soldadura entre 1252 y 1255. Erigida sobre un pedestal de piedra, alcanza una impresionante altura de 14 metros. Su interior es hueco y se puede acceder a él mediante dos pequeñas puertas situadas en la espalda del colosal Buda Amida. La escultura, ubicada en el templo Kōtokuin originalmente estaba colocada en el interior de un gran pabellón construido en madera, pero tras varios incidentes, finalmente en 1495 un tifón destruyó el edificio y desde entonces permanece al aire libre, inmutable ante el paso de la historia y sin apenas sufrir daños en el Gran Terremoto de 1923 que asoló la región. El aspecto de la escultura ha sido acertadamente descrito por numerosos autores. De entre todos, reproducimos aquí las palabras del gran maestro de la Japonología en España Fernando García Gutiérrez, cuyo volumen de la colección “Summa Artis” ha sido, es y será un referente imprescindible para el lector hispano¹⁰. Queremos resaltar que el Gran Buda de Kamakura ha

9 La escultura japonesa ha estado ligada tradicionalmente al budismo. En los periodos Hakuō (645-710), Nara (710-794) y Heian (794-1185), encontramos magistrales obras que enlazan con la mejor tradición clasicista budista asiática. En el periodo Kamakura (1185-1333) se produjo un proceso de individuación de la escultura japonesa, que consistió en el desarrollo de técnicas de talla de madera, material preferido de los escultores japoneses, el desarrollo del expresionismo, e incluso el naturalismo, pero sobre todo, la aparición del concepto “personalidad artística” con talleres como el de los Kei. Existe la convención en la mayoría de los manuales de arte japonés de que la escultura del periodo Kamakura es la “Edad de Oro” de la escultura nipona y de que a partir de este periodo la escultura japonesa se estancó y ya siempre se mantuvo a un nivel considerablemente inferior desde el punto de vista artístico, siempre supeditada a rígidos modelos iconográficos budistas generalmente ejecutados en maderada tallada. Hasta el siglo XIX, la escultura japonesa estuvo intrínsecamente vinculada al Budismo, con una ligadura religiosa incluso superior a la de la escultura occidental y el Cristianismo.

10 “La expresión de la imagen de Buda es de una inalterable calma interior. Su rostro muestra la serenidad de dentro, y la disposición de las manos y piernas cruzadas indica la concentración de la meditación budista. Los pliegues del hábito están arreglados de modo simétrico, para aumentar quizá la sensación de paz que toda la estatua quiere comunicar” (García Gutiérrez, 1993: 242).

tenido tanto éxito como icono de los valores tradicionales del Japón por su accesibilidad para los primeros viajeros en el Japón de mediados del siglo XIX y por el impacto literario y gráfico de estos turistas pioneros. Por otra parte, a diferencia de la escultura como monumento público ligado al urbanismo que encontramos en el desarrollo del arte europeo, debemos subrayar nuevamente que fue el azar, y no su planteamiento inicial, lo que convirtió al Gran Buda de Kamakura en un “monumento” a los ojos de los visitantes occidentales. En Japón la figura del Buda estaba ligada a peregrinaciones religiosas. En este sentido, el *Daibutsu* de Kamakura tiene antecedentes más antiguos e incluso mayores, como el célebre Buda *Birushana* del Todaiji en Nara, del año 752, con el cual siempre se le suele comparar¹¹.

Hasta el momento hemos resaltado dos importantes causas del éxito del Gran Buda, ambas en cierto modo ajenas al propio desarrollo del arte japonés. Por una parte, la proximidad del puerto de Yokohama a la antigua ciudad de Kamakura. Por otro lado, que a causa de un tifón a finales del siglo XV, la escultura de bronce del *Daibutsu* presentaba el aspecto de un monumento en toda regla a ojos de los visitantes occidentales, familiarizados con el uso público de esculturas en las ciudades europeas. También desde un punto de vista eurocéntrico podemos valorar otros factores de sintonía con el gusto artístico decimonónico occidental. La estatua está fundida en bronce, considerado un material noble. Los rasgos estilísticos derivan del arte budista clásico continental, el cual tiene su origen en el arte Greco-budista de Gandhara, lo que en el fondo nos lleva a unos fundamentos artísticos comunes. Aún así esta escultura presenta fuertes rasgos de exotismo, lo cual, junto con la calidad técnica, propició el fomento del coleccionismo de escultura japonesa, tanto budista como luego contemporánea, en tiempos del *Japonismo* en la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del siglo XX. Finalmente, otro de sus rasgos para su consideración como un monumento “representativo”

11 Aún así, por la exitosa valoración del *Daibutsu* de Kamakura al aire libre, en el periodo Meiji hubo proyectos de erigir nuevos grandes budas, tales como el Hyōgō *Daibutsu*, de 1891. Por otra parte, a finales del siglo XX, concretamente en 1995, utilizando los avances constructivos y una estructura de acero, se ha construido una nueva imagen de un *Daibutsu* que empequeñece el tamaño (no la calidad) de todos sus antecesores. Nos referimos al Gran Buda de Ushiko, que alcanza una altura total de 120 metros de altura.

del Japón era el hecho de que marcaba un elemento diferenciador que se convirtió también en atractivo: la religión Budista. Desde finales del XIX se aprecia en Occidente un interés por el estudio del Budismo que antecede al interés por el Zen en el siglo XX. En el periodo Meiji, a medida en que la modernización del país supuso la adopción de la arquitectura, la industria y las modas y costumbres occidentales, el elemento religioso, junto con el racial, fueron utilizados en Occidente para conformar la “imagen” de Japón. Junto a todos estos factores, hay un último hecho en el que queremos incidir. La “elección” del *Daibutsu* como icono se produjo justo en el momento en el cual era posible convertir mundialmente un monumento en un símbolo. Era posible viajar a Kamakura, pero sobre todo era posible publicar su descripción en miles de libros, en cientos de miles de ejemplares de revistas y en millones de fotografía y grabados que popularizaran el *Daibutsu* entre millones de espectadores que jamás fueron a Japón pero conocieron indirectamente este monumento singular. Desde la apertura de Japón y durante todo el periodo Meiji, el Gran Buda de Kamakura fue una de las citas imprescindibles en el *tour* por Japón antes de visitar Nara, Kioto y Nikko, razón por la cual es también uno de los capítulos de todos los libros de viaje, de los reportajes gráficos sobre Japón en las revistas ilustradas y una de las más solicitadas imágenes de los álbumes de fotos, vistas estereoscópicas y postales que proyectaron en el mundo la imagen de Japón.

La simpática percepción de Japón por Occidente en la actualidad y la seducción de la cultura nipona durante el *Japonismo* decimonónico quizá nos hacen en ocasiones olvidar que los inicios de las relaciones entre Japón y Occidente a mediados del siglo XIX fueron extremadamente tensas y llenas de ataques xenófobos contra los occidentales e incidentes violentos, bien patrióticos, bien terroristas, según los distintos posicionamientos ideológicos de la época¹². Fue en este contexto y no en una festiva invitación a conocer el rico patrimonio artístico y turístico del Japón como aparecieron imágenes del Gran Buda de Kamakura de forma masiva por vez primera en las revistas ilustradas del siglo XIX. De este modo, en 1865 varias publicaciones, entre ellas la revista más importante

12 Este clima de inestabilidad caracterizó al final del shogunato de los Tokugawa y, en cierto modo, las restricciones hacia los extranjeros respecto a su movilidad fue tanto una cuestión de seguridad como un intento de aminorar los efectos de la apertura del país tras dos siglos y medio de aislamiento.

de su tiempo *The Illustrated London News* en su número del 25 de febrero (Bennett, 2006a), reprodujeron grabados del *Daibutsu* de Kamakura por situarse en la proximidades de los jardines donde asesinaron violentamente en noviembre de 1864 a dos miembros de la guardia de la legación británica, el mayor Baldwin y el teniente Bird (Williams y Naito, 1971). A partir de la década siguiente, con la consolidación de la apertura impuesta desde el gobierno del emperador Meiji, el *Daibutsu* se presentó repetidas veces como un icono que representaba el atractivo Japón viejo, frente al nuevo Japón que cada vez se asemejaba más a “nosotros”. No disponemos de espacio suficiente para hacer una exhaustiva relación de los libros, revistas y otros materiales de difusión de Japón y su cultura en los que aparece de manera destacada el *Daibutsu* de Kamakura, por lo que nos limitaremos aquí a los más destacados, con la advertencia de que es muy raro que cualquier libro de viaje o descripción del Japón no incluyera un capítulo o apartado a este singular monumento. Esto así porque los viajeros escribieron sus libros leyendo el de sus predecesores y los turistas organizan sus visitas según las recomendaciones de los anteriores. Todos ellos, desde un inicio, tuvieron al *Daibutsu* como referente inexcusable, desde mitad del siglo XIX hasta el siglo XXI.

En el apartado de libros de viaje, uno de los primeros y más influyentes títulos fue el célebre *Le Japon illustré* (1870) de Aimé Humbert, en el que se reproducía una fotografía del monumento realizada por Felice Beato. Los textos de los primeros viajeros describían el monumento como la más bella escultura del mundo, tal como exageró Alexander von Hübner en su *Promenade autour du monde* de 1871. Célebres autores como Pierre Loti, Lafcadio Hearn o Rudyard Kipling, tuvieron una enorme repercusión (y también difusión en España gracias a las traducciones y artículos en prensa). Kipling, el autor de *From Sea to Sea* visitó el Gran Buda de Kamakura en 1889 y 1892 y, este último año publicó un extraordinario poema sobre la espiritualidad de Oriente titulado “Buddha at Kamakura”¹³. También muy influyente fue la visión ofrecida por el profesor de literatura inglesa en la Universidad Imperial de Tokio Basil Hall Chamberlain, autor de *Things Japanese* (1890) la guía más popular para los viajeros a Japón, reeditada en muchas ocasiones. La descripción

13 Los primeros versos de este poema sirvieron de preámbulo del primer capítulo de la novela *Kim*. “O ye who tread the narrow Way / By Tophet-flare to judgment Day, / Be gentle when the heathen pray / To Buddha at Kamakura!”, (Kipling, 1907: 10).

del *Daibutsu* de Kamakura de Chamberlain en *Things Japanese* puede considerarse una presentación típica de la admiración en la época por este monumento, elevado a la más alta categoría artística¹⁴. Lamentablemente, los libros de viaje sobre Japón de autores hispanos fueron escasos y de escasa repercusión, tal vez con la excepción de Enrique Gómez Carillo. Por su valor documental también son muy interesantes los escritos de los diplomáticos españoles Francisco de Reynoso, que dedicó un capítulo a una “Excursión a Kamakura” en su libro *En la Corte del Mikado* (1904) o Enrique Dupuy de Lôme, autor de *Estudios sobre el Japón* (1895) (Barlés, 2003). En 1923, año del Gran Terremoto, llegó al archipiélago nipón el célebre novelista Vicente Blasco Ibáñez, quien se fotografió con el Gran Buda en su visita a Kamakura, pues el seísmo no afectó al popular monumento. Unos años después, en 1927, el periodista Luis de Oteiza dedicó unas amables palabras sobre este monumento¹⁵, de manera semejante a como también lo haría Tato Cumming¹⁶ en 1941 o M^a Rosa Miranda¹⁷ en 1942. Tras el paréntesis que se abre en las relacio-

14 “The temple bells at Ōsaka, Kyōto, and Nara count among the largest in the world, but the grandest example of Japanese bronze-casting is the *Dai-butsu* (literally, ‘great Buddha’) at Kamakura, which dates from the thirteenth Century. He who has time should visit this Dai-butsu repeatedly, for, like Niagara, like St. Peter’s, and several other of the greatest Works of nature and of art, it fails to produce its full effect on a first or even on a second visit; but the impression it produces grows on the beholder each time that he gazes afresh at the calm, intellectual, passionless face, which seems to concentrate in itself the whole philosophy of Buddhism, — the triumph of mind over sense, of eternity over fleeting time, of the enduring majesty of Nirvana over the trivial prattle, the transitory agitations of mundane existence”, (Chamberlain, 2009: 316).

15 “Impone, verdaderamente, la majestad de esta imagen, cuya expresión serena denota la sabiduría adquirida a través de los siglos, y hace suponer que todas las cosas y todas las ideas que existen, son viejos hechos y antiguos pensamientos para el Buda eternal. Impone, sí, con su serenidad augusta, el Gran Buda” (Oteiza, 1927: 261).

16 “[...] es quizá el monumento religioso más imponente del mundo. Impresiona poderosamente, ejerciendo un efecto extraño y dominante en quien lo contempla en su soberbio aislamiento. El rostro, sereno y plácido, parece transmitir sosiego infinito; es un sedante para los nervios su contemplación, aún para los que no profesamos el budismo”, (Tato Cumming, 1941: 144).

17 “Sólo la imagen del dios permaneció intangible, con su eterna sonrisa, su calma meditativa, que parece escuchar atentamente el murmullo de los pinos que suspiran, gimen y sollozan acariciados por la brisa, y murmullan unas ultraterrenas salmodias en honor del ídolo que se alza sobre ellos. Hoy en su solitaria grandeza, tiene por

nes hispano-japonesas, comprobamos como a mediados de los años 60, cuando ya el avión sustituye al barco para viajar a Japón, el Buda de Kamakura seguía siendo una visita obligada. Allí encontramos en 1964 a José María Gironella con Narciso Yepes, asombrados por la popularidad de monumento entre los propios japoneses¹⁸. Hoy nos seguimos encontrando al *Daibutsu* en cualquier guía de viaje o blog, casi en los mismos términos con que se presentaba el monumento hace ciento cincuenta años.

En la génesis del *Daibutsu* como icono de Japón tuvo más importancia la imagen que la palabra. Desde mediados del siglo XIX el aspecto de este monumento fue difundido gracias a ilustraciones y fotografías reproducidas en revistas ilustradas (Almazán, 2001). Ya hemos visto anteriormente la ilustración del Gran Buda en *The Illustrated London News*. Este mismo año de 1865 *Le Monde Illustré* publicó otra imagen de “Le Daiboutz, statue colossale en bronze”. Desde entonces, más como ilustración para ambientar el Japón tradicional que con ocasión de noticias de actualidad, el Gran Buda de Kamakura apareció repetidamente en las revistas de todo el mundo. En la prensa española, la revista *Alrededor de Mundo* publicó en dos ocasiones el *Daibutsu* como portada de esta revista. La primera vez en 1915¹⁹ y la segunda en 1928²⁰. En bastantes ocasiones el *Daibutsu* de Kamakura apareció para ilustrar reportajes sobre la religión japonesa, como en el caso del reportaje “Lo que adora el hombre”²¹, publicado por *Alrededor del Mundo* en 1908, y también en “La religión de los hijos del Sol Naciente”²², también en *Alrededor del Mundo*, en 1919. Asimismo su fotografía estuvo presente en reportajes gene-

dosel el arco azulado del cielo inmenso, que rima mejor con su categoría de dios”, (Miranda, 1942: 84 y 85).

- 18 “Su silueta, reproducida millones de en folletos, estampas y sellos, me era conocida; pero lo que yo ignoraba era hasta qué punto eran constantes las peregrinaciones, ¡en autocar!, del pueblo japonés para visitarla” (Gironella, 1964: 119).
- 19 “Buda gigantesco de Kamakura (Japón)”, *Alrededor del Mundo*, 825, portada del 21 de marzo de 1915.
- 20 “Buda colosal de Kamakura”, *Alrededor del Mundo*, 1513, portada del 16 de junio de 1928. Aparecía en la portada este pequeño texto: “Gran Buda de bronce, erigido en el año 1252 en Kamakura, donde se combina admirablemente los elementos esenciales de la belleza oriental inspirados por el budismo. La altura de la estatua es de cincuenta pies”.
- 21 “Lo que adora el hombre”, *Alrededor del Mundo*, 479, 5 de agosto de 1908, p. 87.
- 22 “La religión de los hijos del Sol Naciente”, *Alrededor del Mundo*, 1043, 26 de mayo de 1919.

rales sobre Japón, como el de M.R. Blanco-Belmonte “Estampas japonesas”²³, publicado en *Blanco y Negro* en 1926 y la reseña de *Alrededor del Mundo* sobre un “Viaje alrededor del mundo”²⁴ en 1930. Estos ejemplos son representativos del eco del Gran Buda en los medios de comunicación gráficos (Almazán, 2002).

La llegada de la fotografía a Japón fue un factor fundamental de la difusión de su patrimonio cultural. Si bien en muchas ocasiones inicialmente se orientó hacia un marcado exotismo. Una explicación de ello se encuentra en la propia autoría de los primeros repertorios fotográficos, que en un primer momento estuvieron en manos de fotógrafos occidentales que decidieron probar fortuna con este negocio en suelo japonés. Por su producción, los más relevantes para el estudio de los álbumes con “vistas” y “tipos y costumbres” fueron el cosmopolita Felice Beato, el austriaco barón Raimund von Stillfried y el italo-americano Adolfo Farsari, quienes montaron grandes estudios en los que se realizaban las fotografías y las copias en papel albuminado, se coloreaban a mano y se montaban en álbumes²⁵. Durante la era Meiji, uno de los souvenirs más representativos de Japón fueron estas albúminas que eran presentadas como artístico recuerdo turístico²⁶. Este tipo de álbumes fueron frecuen-

23 Blanco-Belmonte, M.R.: “Estampas japonesas”, *Blanco y Negro*, 1823, 25 de abril de 1926.

24 “Viaje alrededor del mundo”, *Alrededor del Mundo*, 1594, 4 de enero de 1930, p. 12.

25 Ueno Hikoma, en 1862, fue en Nagasaki el pionero en abrir un estudio fotográfico. En 1865, le siguió Shimooka Renjō en Yokohama, y en esta misma localidad quienes se dedicaban principalmente a fotografiar viajeros occidentales. Posteriormente, los fotógrafos con más éxito, muchos formados con Beato o Stillfried, fueron Kurasabe Kimbei, Tamamura Kozaburō, Ogawa Kazumasa, entre otros, cuya obra muchas veces es complicada de identificar por la semejanza de algunas tomas y comercio de originales para hacer copias.

26 Es difícil establecer cuántas copias fotográficas se exportaban, pero según registros oficiales de los años finales del siglo XIX podemos calcular unas 25.000 al año. Cuando eran reunidas en álbumes, generalmente eran encuadernadas en formato acordeón, con tapas de cartón laqueado con decoración incrustada componiendo figuras típicas, como el *rickshaw* o escenas de geishas en jardines o estanques. La variedad de escenas representadas es extraordinaria, no obstante se aprecia una tendencia, justificada comercialmente, hacia una serie de tópicos, tanto en los monumentos y lugares reseñados en las guías y los libros de viaje (especialmente Kioto, Kamakura y Nikkō), como en la recreación idílica de la encantadora belleza de la mujer nipona (Bennett, 1996; Bennett, 2006; Edel, 1986; Marbot, 1990; Sharf, 2004 y Winkel, 1991).

tes en colecciones privadas de familias o congregaciones con relaciones con el Japón decimonónico. Cada vez es mayor el interés de los museos por estos interesantes fondos. En el Museo Oriental del Real Colegio de los Padres Agustinos en Valladolid se conservan un conjunto de diez álbumes. El primero de ellos traídos desde Filipinas en 1898 por el agustino Baldomero Real y el resto, ya en las últimas décadas del siglo XX por parte del agustino Nicanor Lana, como bien ha estudiado Blas Sierra de la Calle, director de dicho museo (Sierra de la Calle, 2001). Asimismo, hay que tener en cuenta que en la segunda mitad del siglo XIX una gran parte del material fotografiado era consumido por la burguesía occidental en tres dimensiones, a través de visores de vistas estereoscópicas. El desarrollo de las postales desde la última década del siglo XIX también fue un importante difusor de la imagen del *Daibutsu*. La composición de estas fotografías era muy semejante a las que realizaron algunos artistas occidentales que viajaron a Japón y pintaron cuadros sobre el popular monumento. De todos ellos, el más interesante tal vez sea el norteamericano John La Farge que viajó al Imperio del Sol Naciente en 1886 y escribió sus célebres *An artist's letters from Japan* (1890) con una reproducción de su conocido cuadro y palabras de alabanza para el *Daibutsu*²⁷. Otros pintores que ejecutaron descriptivos cuadros del monumento fueron el norteamericano Henry Roderick Newman, en 1898, y el alemán Erich Kips, ya hacia 1930.

Además de escritos, fotografías, grabados y cuadros, el reconocimiento artístico del *Daibutsu* también se explica por el fenómeno del coleccionismo de escultura japonesa en Occidente, la creación de los primeros museos de arte oriental y la celebración de Exposiciones Internacionales (Almazán, 2008), en las cuales se utilizaba la inconfundible silueta del Gran Buda de Kamakura como icono de Japón y sus artes. Así se hizo en el pabellón de Japón en la Exposición de Viena de 1873, para la cual se erigió una gran réplica del monumento de Kamakura. En la Exposición de Barcelona de 1929 también se volvió, con éxito, a utilizar una gran copia del *Daibutsu*, de cinco metros de altura, como reclamo para la sección japonesa. En ambos casos, como hemos dicho, fueron replicas, aunque según las palabras de Lafcadio Hearn, el apetito voraz

27 "It is emphatically modeled for a Colossus; it is not a little thing made big, like our modern Colossus statues; it has always made big, and would be so if reduced to life-size" (La Farge, 1897: 225).

por parte del mercado artístico del *Japonismo* casi supuso la venta del *Daibutsu* para su venta a los coleccionistas occidentales, como denunció en su conocido libro *Kokoro*²⁸. Afortunadamente el Gran Buda de Kamakura permanece en su emplazamiento original, pero multitud de broncees japoneses fueron llevados a Europa, donde fueron muy admirados. Especialmente relevante fue la colección de Henri Cernuschi, quien adquirió en Japón una gran estatua del Buda Amida en 1871, que expuso dos años después junto a otros mil quinientos broncees japoneses en la Exposition des Beaux-Arts de l'Extrême-Orient de París de 1873 y que en configuran hoy parte de la colección del Museo Cernuschi de París. Otro importante coleccionista fue Émile Guimet, que viajó a Japón en 1876, y también se interesó por los broncees japoneses, hoy en el Museo Guimet de París (Omoto y Macouin, 1990, Put, 2000 y Guth, 2004). En cierto modo, la contemplación de estas piezas como valoradas obras de arte, suponía en Occidente el reconocimiento al redescubierto Japón. Este Japón del siglo XIX, como el del siglo XXI, nos sigue pareciendo un equilibrio entre la modernidad y la tradición, entre el vertiginoso ritmo de Tokio y la serenidad espiritual del Gran Buda de Kamakura.

Bibliografía

- Almazán, D. (2001): *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Almazán, D. (2002): "La revista *Alrededor del Mundo* (1899-1930) y la divulgación del arte japonés en España: arquitectura, escultura y pintura", en Antón, F.J. y Ramos, O.L., *Traspassando fronteras: el reto de Asia y el Pacífico*, Valladolid, AEPP, Universidad de Valladolid, pp. 1-11.
- Almazán, D. (2008): "Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente: Japón y China", en Álvaro Zamora, M^a I. (Coord.), *Las exposicio-*

28 "Los ídolos de bronce empiezan a escasear. Antes los comprábamos y los vendíamos como chatarra. ¡Lástima no haber apartado unos cuantos! ¡TendríaVd. que haber visto los broncees que nos llegaban de los templos en aquel entonces: campanas, jarrones, ídolos! Hubo un momento en que incluso estuvimos a punto de comprar el *Daibutsu* de Kamakura" (Hearn, 1986: 121). Para la primera edición en español, véase la traducción de Julián Besteiro para el editor Daniel Jorro, publicada en Madrid en 1907.

- nes internacionales: Arte y progreso*, Zaragoza, Expo Zaragoza 2008, Universidad de Zaragoza, pp. 85-104.
- Barlés, E. (2003): "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artígrama*, 18, pp. 23-82.
- Beasley, W.G. (1995): *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial.
- Beasley, W.G. (2007): *La Restauración Meiji*, Gijón, Satori Ediciones.
- Bennett, T. (1996): *Early Japanese Images*, Vermont, Tuttle.
- Bennett, T. (2006): *Japan and The Illustrated London News*, Londres, Global Oriental.
- Bennett, T. (2006b): *Photography in Japan 1853-1912*. Vermont, Tuttle.
- Blasco Ibáñez, V. (1925): *La vuelta al mundo de un novelista*. Valencia, Prometeo.
- Chamberlain, B.H., (2009): *Things Japanese*. Teddington, Widhern.
- Edel, C. (1986): *Once Upon a Time. Visions of Old Japan From the Photos of Beato and Stillfried and the Words of Pierre Loti*. Nueva York, Friendly Press.
- García Gutiérrez, F. (1993): *Arte del Japón*. col. Summa Artis vol. XXI, Madrid, Espasa.
- Guth, C. (2004): *Longfelows's tattoos: Tourism, collecting and Japan*, Seattle, University of Washington Press; Put, M. (2000): *Plunder and pleasure. Japanese art in the West (1860-1930)*. Leiden, Hotei.
- Hearn, L. (1986): *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior Japonesa*. Miraguano, Madrid.
- Kipling, R. (1907): "Buddha at Kamakura", en *Collected verses of Rudyard Kipling*. Londres, Macmillan.
- Marbot, B. (1990): *Objetif Cipango. Photographies anciennes du Japon*. París, Bibliothèque Nationale.
- Miranda, Mª R. (1942): *A través del Japón*. Madrid, Aguilar.
- Omoto, K. y Macouin, F. (1990): *Quand le Japon s'ouvrit au monde. Émile Guimet et les arts d'Asie*. París, Gallimard, Réunion des Musées nationaux.
- Oteyza, L. De (1927): *En el remoto Cipango: jornadas japonesas*. Madrid, Editorial Pueyo.
- Riegl, A. (1987), *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor.
- Sharf, F, et al. (2004): *Art and Artifice, Japanese Photographs of the Meiji Era*. Boston, Museum of Fine Art.
- Shimizu, C. (1990): *Le Japon du XIX^e siècle*, París, AGEP.
- Sierra de la Calle, B. (2001): *Japón. Fotografía s. XIX*. Valladolid, Museo Oriental del Real Colegio de los Padres Agustinos.
- Tato Cumming, G. (1941): *Un viaje alrededor del mundo*. Madrid, Ediciones Alonso.
- Williams, H. S. y Naito, H. (1971): *The Kamakura Murders of 1864*. Tokio, Rokko.
- Winkel, M. (1991): *Souvenirs from Japan, Japanese photography at the turn of the Century*. Londres, Bamboo.

El rally Roma-Tokio (1920): La aventura de Arturo Ferrarin

MARÍA PILAR ARAGUÁS BIESCAS
Universidad de Zaragoza

El 14 de febrero de 1920 Arturo Ferrarin (1895-1941)¹ y, su amigo, Guido Masiero (1895-1942), junto a sus motoristas, partieron del aeropuerto militar de Centocelle, en las afueras de Roma. A este pequeño acto asistieron pocas personas: dos ó tres militares en servicio, dos jóvenes y el embajador japonés en Italia, sin embargo, no contaron con la presencia de la prensa².

-
- 1 Véase Bertoni, A., (1995): *La vita e le imprese di Arturo Ferrarin: storia, arte e cultura aeronautica*, Azzate, Macchione; De Mori, G., (1943): *Arturo Ferrarin nella storia dell' aeronautica italiana*, Vicenza,; Ferrarin, A., (1921): *Il mio volo Roma-Tokio*, Turín, A.R.P.; Ferrarin, V., (1994): *Arturo Ferrarin: il Moro: un protagonista dell'aviazione italiana tra la prima e la seconda guerra mondiale*, Vicenza, Egida stampa; Ferrarin, V., (1990): *Aviazione, sport e fascismo: Arturo Ferrarin (1895-1941)*, relatore M. Punzo, Milán, Università degli studi; Ferrarin, V., "Arturo Ferrarin tra aviazione e fascismo (1895-1941)", *Nuova rivista storica*, 78, 1, 1994, 25-66; Ludivico, D., (1970): *Italian aviators from Rome to Tokyo in 1920*, Milán, Etas Kompass; Manzini, A., (1940): *Arturo Ferrarin / Amerigo Manzini*, Milán, O. Zucchi; Mencarelli, I., (1969): *Arturo Ferrarin*, Roma, Ufficio storico aeronautica militare; Merlini, F. V., (2003): "Profilo di Arturo Ferrarin: il pilota del primo raid 'Roma-Tokyo'", en en *Italia-Giappone 450 anni*, Roma, Istituto Italiano per L' Africa e L'Oriente e Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 122.
 - 2 Años más tarde Arturo Ferrarin comentaba: "l'aeroplano da me pilotato era vecchio e malandato. L'originale motore da 220 CV era stato sostituito con uno a compressione ridotta, che non sviluppava più di 180 CV. Ciò era stato ottenuto coi semplice espediente di collocare uno spessore tra il basamento del carter ed i cilindri. La regolarità di funzionamento era stata così aumentata, mia i decolli, a potenza ridotta, apparivano più rischiosi. Inoltre i serbatoi dell'aeroplano non potevano portare più di 330 litri di benzina, invece dei 440 dei modelli più moderni, per cui la normale autonomia dello SVA ne risultava ridotta dieci ore, e mezza di volo a sole otto. Per di più l'aeroplano, per uno svergolamento della cellula, pendeva a destra. Bisognava dunque pilotarlo tenendo costantemente la cloque poggiata sulla sinistra, per compensare questo difetto. Ciò feci tenendola agganciata con un elastico alla parete

Este rally fue ideado por el novelista, poeta y dramaturgo italiano Gabriele d'Annunzio (1863-1938)³. Durante la toma de la ciudad de Fiume (actualmente Rijeka en Croacia) d'Annunzio ideó esta versión actualizada del viaje de Marco Polo⁴. Fue en esta ciudad donde d'Annunzio recibió la visita del poeta japonés Shimoï Harukichi (1883-1954)⁵ con quien deseaba hacer un viaje a Japón a través de Asia central. Asimismo no debemos olvidar las inclinaciones de d'Annunzio por la

-
- di sinistra dell'abitacolo per tutta la durata del volo”, en <<http://81.174.55.218/ferrarin/presentazione/Volo-RM-Tokio.pdf>> [14-11-2010].
- 3 Véase Araguás Biescas, P., (2009): “Gabriele d'Annunzio (1863-1938) y el Japonismo”, *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 24, 775-787.
 - 4 La cesión de la ciudad de Fiume en la Conferencia de París de 1919 le irritó profundamente. Lideró a los nacionalistas italianos de la ciudad que se apoderaron de ella y forzarán la retirada de las tropas americanas, francesas y británicas que la ocupaban. Pretendía que Italia se anexara de nuevo Fiume, pero la petición fue denegada. Entonces d'Annunzio declaró Fiume como un estado constitucional independiente, el Estado libre de Fiume, presagio del posterior sistema fascista italiano. Fue el mismo quien junto a Alceste de Ambris (1874-1934) redactó la Constitución y se nombró a sí mismo Duce. Intentó organizar una alternativa a la Sociedad de Naciones para las Naciones oprimidas de mundo e intentó realizar alianzas con varios grupos separatistas de los Balcanes sin demasiado éxito. D'Annunzio ignoró el Tratado de Rapallo y declaró la guerra a Italia. Finalmente se rindió en diciembre de 1920 después de que la armada italiana bombardeara la ciudad. Después del incidente del Fiume se retiró a su casa del Lago de Garda y pasó los últimos años escribiendo.
 - 5 Shimoï Harukichi (1883-1954) fue profesor en el Istituto Universitario Orientale de Nápoles desde 1921 hasta 1926. En 1920 fundó la revista *Sakura* donde se podían leer los trabajos de poetas y escritores japoneses. Igualmente, escribió la obra *La guerra italiana* cuyo prólogo titulado “Ricordo d'acqua e d'anima”, firmado por d'Annunzio decía: “*Scimoï, ti ricordi della nostra corsa, nel battello veloce e romabante, attarverso la laguna grigia, per approdare al campo di S. Nicolò dove io avevo le mie Ali e le mie armi?*
Parlavamo dell'Italia dolorosa, parlavamo del nostro sacrificio del nostro sangue, dei giorni disperati e delle speranze invitte. Te ne ricordi?
Vidi a un tratto fue lacrime vive sgorgare dai tuoi sconosciuti occhi di straniero. E subbitamente ti riconobbi fratello; e il cuore mi si aperse.
Ora ti dico —in questo giorno di primavera ansiosa— ti dico che nessun poeta della tua stirpe comosa mai strofa su rugiada più celeste di quel tuo pianto”, Merlino, F. V., (2003): “Il sodalizio Shimoï- D'Annunzio”, en *Italia- Giappone 450 anni*, Roma, Istituto Italiano per L'Africa e L'Oriente e Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 387.

aeronáutica ya que fue piloto de guerra voluntario y perdió la visión de un ojo en un accidente aéreo. El 9 de agosto de 1918, como comandante del escuadrón 87 conocido como “La Serenísima”⁶, organizó una de las mayores hazañas de la contienda al conseguir que nueve aviones realizaran un viaje hasta Viena para lanzar panfletos propagandísticos en los que se podía leer “[...] non siamo venuti se non per la gioia dell’arditezza”⁷. Por su colaboración con el ejército italiano recibió la Cruz Oficial de la Orden de Saboya, medalla que recibió con una bandera de Japón en sus manos⁸.

Sin embargo, la causa de mayor peso para organizar este rally fue el deseo de la industria aeronáutica italiana de buscar mercado para colocar la creciente producción de máquinas y motores. En 1919, Benito Mussolini (1863-1945) se lamentaba en el *Popolo d’Italia* de los fondos destinados a aviación y acusó al jefe del gobierno italiano Nitti (1868-1953) de no haber actuado antes⁹. En julio de ese mismo año y en *Il Popolo d’Italia* se subrayaban las malas condiciones del sector aeronáutico¹⁰. Asimismo se hizo un parangón entre la aviación italiana y la británica: mientras la primera procedía “soltando alla liquidazione dell’aeronautica di guerra, senza affatto pensare alla ricostruzione di quella di pace”, la segunda había creado rutas aéreas civiles para llegar a sus colonias¹¹. Así, el gasto de esta empresa ascendió a 20.800.000 liras dando lugar a una serie de preguntas en el Parlamento¹².

6 Véase Minetti, G., “Didattica visita guidata al Museo di San Pelagio vicino a Padova”, *La Stampa*, Tuttoscienze, Nazionale, 27 de noviembre de 2002, 4 y <<http://www.museodellaria.it>> [14-11-2010]. En el Museo dell’Aria existe una sala dedicada al rally Roma-Tokio.

7 “Il volo della squadriglia ‘Serenissima’ su Vienna”, *L’Illustrazione Italiana*, año XLV, nº 33, 18 de agosto de 1918, pp. 123-135, especialmente pp. 127 y 129.

8 “Gabriele D’Annunzio riceve dal Re la croce di ufficiale dell’ordine di Savoia”, *L’Illustrazione Italiana*, año XLV, nº 39, 29 de septiembre de 1918, p. 248.

9 Mussolini, B., “L’aviazione italiana avrà una avvenire?”, *Il Popolo d’Italia*, 2 de septiembre de 1919, p. 1.

10 Así se podía leer: “il Governo non se ne è occupato affatto, se ne è occupato male”, Salvaneschi, N., “L’emineza grigia dell’Aviazione. Colloquio con Gabriele d’Annunzio”, *Il Popolo d’Italia*, 27 de julio de 1919, p. 1.

11 Ferrarin, V., “Arturo Ferrarin tra aviazione e fascismo”, opus cit., p. 27.

12 Ferrarin, V., “Arturo Ferrarin tra aviazione e fascismo”, opus cit., p. 31. “Lo Stato ha speso, spende e spenderà milioni di lire [...] E tutto ciò per far piacere a

Para la organización del rally d'Annunzio se puso en contacto con la Dirección General de Aeronáutica, ente que dependía del Ministerio de Transportes y que se ocupaba de la naciente aviación civil. Asimismo contactó con el Ministerio de la Guerra ya que en el participarían pilotos militares. Asimismo, d'Annunzio preparó toda la retórica¹³ y sellos que debían envolver esta hazaña. Los tenientes Antonio Locatelli (1895-1936), Giovanni Ancillotto (1896-1924), Francesco Ferrarin (cuñado de Arturo Ferrarin), Eugenio Casagrande (1892-1977), Bruno Bilisco fueron elegidos como pilotos de la escuadrilla de cinco SVA que volarían junto a d'Annunzio¹⁴.

Sin embargo, la ocupación de la ciudad de Fiume el 12 de septiembre de 1919 por parte de tropas al mando de d'Annunzio rompió con los planes¹⁵; d'Annunzio delegó en el Teniente Bilisco, en los Capitanes Martinelli y Gordesco. De este modo, los nuevos pilotos fueron elegidos

D'Annunzio e [...] alla ditta Caproni”, en “Come si sperperano i milioni. Il raid Roma-Tokio”, *Avanti*, 16 de enero de 1920, p. 1.

- 13 Así podíamos leer: “per noi l'ultima dolcezza era nella morte gloriosa [...]. noi non usciamo dalla guerra sazii. Fra tutti i combattenti siamo i privilegiati: possiamo ancora vincere, possiamo ancora morire; vogliamo ancora vincere e vogliamo ancora morire [...]. Osseremo ancora l'inosabile. Basta che ci lascino osare [...]. C'è oggi una Italia che vuol vivere dal ventre, che vuol pascare nel chuiso? Ma c'è anche un'Italia che guarda in alto, che mira lontano, che spia i venti del largo, che ama le vie senza orme e le lontananze senza rifugi [...]. Con un solo motore seguiremo l'itinerario dell'estremo Oriente per tappe cotidiane di circa 2000 chilometri [...]. liberiamoci dall'Occidente che non ci ama e non ci vuole [...], che, dimentico d'aver contenuto nel suo nome 'lo splendor dello spirito senza tramonto', è divenuto una immensa banca guidea in servizio della spietata plutocracia transatlantica. L'Italia che 'sola, grande e pura', l'Italia delusa, l'Italia tradita, l'Italia povera si volge di nuovo all'Oriente dove fu fiso lo sguardo de'suoi secoli più fieri [...]. C'è qui qualcuno che si ricordi di quella sera grigia, nel campo di San Pelagio, quando per la prima volta [...] io proposi la rotta dell'estremo Oriente? [...] A un tratto una finestra si spalancava su l'infinito, il bel Rischio dal profilo tagliente si appoggiava al davanzale e mirava lontano [...]. Bisogna che andiamo a Tokio, in dieci o dodici tappe”, D'Annunzio, G., “L'ala d'Italia è liberata”, *Il Popolo d'Italia*, 6 de agosto de 1919, p. 1.
- 14 Ferrarin, V., “Arturo Ferrarin tra aviazione e fascismo”, opus cit., p. 28. Asimismo véanse las cartas del Archivio Ferrarin en Thiene estudiadas por Valentina Ferrarin en su Tesis Doctoral.
- 15 “D'Annunzio non parteciperà alla spedizione”, *Il Popolo d'Italia*, 29 de enero de 1919, p. 1.

por la Dirección General Aeronáutica o se ofrecieron voluntarios, como Arturo Ferrarin, movido por la fama, la curiosidad y el dinero¹⁶. Según las fuentes disponibles, Ferrarin conoció esta empresa a comienzos del año 1920 en París cuando era huésped del Coronel Piccio¹⁷. Así se dirigió al Coronel Berlini, director general de Aeronáutica, con una carta de recomendación del propio Coronel Piccio¹⁸. El Coronel Berlini no aceptó de buen grado la participación de Ferrarin porque “per desilusioni precedente, prestava poca fede ai suoi propositi” y como muestra de su seriedad le obligó a estar preparado en siete días¹⁹.

Igualmente, no debemos olvidar cuales fueron las otras dificultades del rally: el calor abrasador, los tifones en los mares de China, las tormentas de arena que dañaban los motores, la estación de lluvias que inundó muchos de los terrenos destinados al aterrizaje y la humedad propia de los países tropicales que deterioraba la tela del revestimiento de los aviones.

Así, los participantes que participaron en esta empresa fueron: el Teniente Edoardo Scavini y el subteniente Carlo Bonalumi con su biplano Caproni Ca 3; el Teniente Luigi Garrone, el Teniente Enrico Abba, los motoristas Alfredo Momo y Alfredo Rossi con su triplano Caproni Ca 4; el Teniente Leandro Negrini, el subteniente Giovanni Origgi y el motorista Dario Cotti con su biplano Caproni Ca 3; el Teniente Virgilio Sala, el Teniente Innocente Borillo y el motorista Antonio Sanità con su biplano Caproni Ca 5; el Teniente Guido Masiero y el motorista Roberto Maretti; el piloto Giuseppe Grassa y el Capitán Mario Gordesco; el Capitán Umberto Re y el operador cinematográfico Bixio Alberini; el

16 Ferrarin, V., “Arturo Ferrarin tra aviazione e fascismo”, opus cit., p. 29. Así Ferrarin escribe: “mi danno 50.000 lire alla partenza ed altre 50.000 appena arrivato a Calcutta, cosa non molto difficile [...]. Figurati come deve essere meraviglioso un viaggio attraverso tutti quei paesi quasi sconosciuti. Ti porterò un’infinità di ricordi del Giappone, se riuscirò (ad) arrivarci [...]. Cosa vuoi, mamma, il pericolo è quasi nullo, vediamo a volo tante belle cose che forse non ci capiterà mai più l’occasione di vederle e ci pagano bene, è assurdo ch’io debba lasciar perdere una simile occasione, ti pare? Non ti dico poi la fama che mi farò se riuscirò (ad) arrivare a Tokio”. Carta de Ferrarin a su madre fechada el 25 de enero de 1920.

17 Ferrarin, A., (1929), *Voli per il mondo con presentazione di Benito Mussolini*, Milán, A. Mondadori, 18-22.

18 Ibidem.

19 Ibidem, 19.

Capitán Ferruccio Ranza y el motorista Bridgi; el Teniente Amadeo Meozzi y el Teniente Bruno Bilisco; el Teniente Ferruccio Marzarie y, finalmente, y el motorista Gino Cappatmini y el Teniente Arturo Ferrarin²⁰.

Arturo Ferrarin, sexto hijo de una familia burguesa de Thiene (Vicenza) dedicada a la industria lanera, cursó sus estudios en Turín donde entró en contacto con algunos pioneros de la aviación como: Blériot (1872-1936) y Latham (1883-1912). Durante la Primera Guerra Mundial se enroló como piloto consiguiendo la licencia de vuelo en Camiri en el verano de 1916. Debido a sus grandes dotes, tres meses más tarde, se convirtió en instructor de vuelo logrando la habilitación de aviones de caza. En diciembre de 1917 participó en la defensa de Milán. En el mes de enero siguiente fue destinado al frente con la 82ª escuadra. Es allí donde tuvo la posibilidad de participar en varias misiones de caza y de escolta de bombardeos, ganando una medalla de plata al valor militar. Tras la Primera Guerra Mundial fue transferido a la 91ª escuadra. En junio de 1919 participó en la misión aeronáutica italiana en Villacoublay en las cercanías de París y en la Exposición Aeronáutica Internacional de Ámsterdam. En 1920 combinó sus labores como probador en el Aeródromo de Turín con el trabajo como piloto de acrobacias. En 1925 realizó un viaje por las principales capitales europeas llevando a los reyes de Bélgica consigo. Participó en dos ediciones de la Copa Schneider, en 1926 en Norfolk (Estados Unidos) y, en 1927, en Venecia. El 31 de mayo de 1928, junto con Carlo Del Prete (1897-1928), se adjudicó el record de duración y resistencia en circuito cerrado sobre un S. 64. Con el mismo avión, en julio de 1928, conquistó el record mundial en línea recta, pilotando desde Montecelio (Italia) hasta Natale en Brasil (7.188 Km.). Por esta hazaña consiguió la medalla de oro al valor aeronáutico. Durante los años siguientes trabajó como técnico en diferentes empresas como: las Aerolíneas Italianas y los astilleros Ambrosini de Passignano. Durante la Segunda Guerra Mundial experimentó con nuevos aeroplanos encontrando la muerte en uno de ellos el 18 de julio de 1941²¹.

20 Los motivos de participar en esta gesta los resume él mismo: “anticipo di 50.000 lire alla partenza, 50.000 lire a Calcutta e 100.000 lire all’arrivo più l’indennità giornaliera di 150 lire in oro ciascuno. È una ridda di domande e di raccomandazione per aspirare [...]”, en Ferrarin, V., “Arturo Ferrarin tra aviazione e fascismo”, opus cit., p. 29.

21 Merlino, F. V., (2003): “Profilo di Arturo Ferrarin: il pilota del primo raid ‘Roma-Tokio’”, en *Italia- Giappone 450 anni*, Roma, Istituto Italiano per L’Africa e

Debido a la importancia de este rally se publicaron semanalmente diferentes crónicas en la revista ilustrada *L'Illustrazione Italiana*. Asimismo podemos completar esta información gracias a las imágenes inéditas del álbum fotográfico familiar y recuerdos conservados por Carlo Ferrarin (1936-), hijo de Arturo Ferrarin y huérfano de padre a los cinco años, todos ellos publicados en forma de libro por el investigador italiano y amigo, Gianni Mantelli²². Este rally estaba previsto que durara quince días con diferentes etapas en: “Roma, Giuia del Colle, Salonico, Adalia, Ateppo, Bagdad, Basora, Benden Abbas, Ciaubar, Karachi, Nasirabad, Calcutta, Kangoon, Bangkok, Hanoi, Canton, Fu ceu, Shangai, Kiaociau, Pechino, Di ciu, Fusari, Osaka e Tokio” y que recorriera 16.700 Km²³. En un principio, se pensó realizar este viaje en pareja pero debido a la falta de potencia del motor del avión fue imposible. Así, Ferrarin y Masiero se encontraron en Delhi, Canton, Seúl y Tokio²⁴.

Así sabemos que el Tenientes Bonalumi y el subteniente Scavini partieron de Roma el día 8 de enero llegando a Salónica cuatro días más tarde y, posteriormente, a Adalia el 13 de enero²⁵. Una semana más tarde se informaba de la salida de la segunda escuadra²⁶. Pietro Gerardo Jansen señalaba en un artículo titulado “*Quel che vedranno i nostri viaggiatori nel raid Roma Tokio*”:

Le moschee musulmane sono, di solito, costruite in marmo, e i loro esili minareti, le loro cupole, le loro volte. Dal sesto acuto e caratteristico quasi perfettamente noto in Europa e molto simile ai diversi stili notrani. Le pagode buddistiche sono quasi sempre costruite in legno, spesso meravigliosamente lavorato ed intarsiato e, per le loro sagome originalissime, pei loro tetti innumerevoli e sovrapposti l'uno

L'Oriente e Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”, 122. Véase sobre este tema las fotografías conservadas por el archivo L.U.C.E. con los números A40-062/A00134118, A40-062/A00134119, A40-062/A00134120, A40-062/A00134121, A40-062/A00134122, A40-062/A00134123, A40-062/A00134124, A40-062/A00134125, en <<http://www.archivioluca.it>> [14-11-2010].

22 Mantelli, G., (1999): *Arturo Ferrarin: uomo e pilota*, Milán, GAE, 24-81.

23 “Il percorso del raid aviatorio Roma-Tokio”, *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 7, 15 de febrero de 1920, p. 178.

24 Ferrarin, A., (1929), *Voli per il mondo[...]*, opus cit., 22.

25 “L'inizio del raid Roma-Tokio”, *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 3, 18 de enero de 1920, p. 57.

26 “Il Raid Roma-Tokio”, *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 4, 25 de enero de 1920, p. 90.

all'altro, per l'esilità delle loro costruzioni, si avvicinano molto al tipo dell'architettura cinese o birmana. I templi bramincini, infine, sono in pietra e quasi sempre a forma di piramide troncata. Rappresentano, forse, gli edifizî religiosi, più giganteschi e imponenti che esistano sulla terra [...] I templi di Madura sono tra i più belli e imponenti del Dekkan, forse appena superati dai "Gopurams" di Trichinopoly²⁷.

Semanas después pudimos ver una fotografía del Teniente Masiero con su monoplaça en Smirne antes de su salida a Adalia²⁸ y una escuadrilla de cinco S.V.A.²⁹. Los pilotos Origgi y Negrini ya habían abandonado el rally³⁰. Debido a la dureza del rally los pilotos Scavini y Bonalumi realizaron un aterrizaje forzoso en el desierto de Siria siendo ayudados por los kurdos³¹. Pero sin lugar a duda la noticia más triste fue la muerte del Teniente Grassa y el Capitán Gordesco en Bushire³².

Días más tarde Ferrarin aterrizaba en Belucistan y Masiero realizaba la etapa Bender- Abbas Kuraches (1.150 kilómetros) en siete horas sin escalas estableciendo un nuevo record. En Kuraches, Ferrarin y Masiero se encontraron con el Capitán Mattheus. Más tarde, los periódicos de Bombay comentaban que el avión de éste último "faceva una ben triste figura accanto ai due snelli apparecchi italiani SVA, tutti lucenti ed elegante". Ferrarin y Masiero llegaron a Delhi el 6 de marzo; a Calcuta el 10; a Ran goonil el 25; a Bankok el 27; a Ubun el 2 de abril; a Hani el 17; a Canton el 22; a Shangai el 2 de mayo y a Pekín el 18.

Los diarios describían la llegada de Ferrarin a Tokio como: "Felici e trionfanti i due lupi del cielo scendevano lentamente a Tokio, l'ultimo giorno di maggio. Primo ad arrivare [...] fu il tenete Ferrarin"³³.

27 "Quel che vedranno i nostri viaggiatori nel raid Roma-Tokio", *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 8, 22 de febrero de 1920, pp. 212-213.

28 "Il raid aviatorio Roma-Tokio", *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 11, 14 de marzo de 1920, p. 297.

29 "Il raid Roma-Tokio. Partenza da Roma della squadriglia dei cinque S.V.A.", *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 12-13, 28 de marzo de 1920, p. 344.

30 Mantelli, G., (1999): *Arturo Ferrarin: uomof[...], opus cit.*, p. 26.

31 "Uomini e cose del giorno", *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 14, 4 de abril de 1920, p. 371.

32 "Uomini e cose del giorno", *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 17, 25 de abril de 1920, p. 461.

33 Franceschini, G., "Sulle orme del raid Roma-Tokyo", *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 41, 10 de octubre de 1920, p. 459.

En la portada del número del 6 de junio de la revista *L'Illustrazione Italiana* pudimos ver una fotografía de Ferrarin y Masiero una vez que llegaron a Tokio³⁴. “I due aviatori italiani Ferrarin e Masiero sono giunti a Tokio il 31 maggio tra le ore 13.30 e le 14.30, dopo aver percorsi a volo, sempre con lo stesso apparecchio 17.000 chilometri. Erano partiti da Roma il 14 febbraio” pudimos leer en el texto que le acompañaba. Asimismo, aparecieron unas bellas imágenes del monte Fuji Yama visto desde el paso de Hakone, el lago Kawaguchi y Subashiri³⁵. Sin embargo, en otras crónicas podemos leer que Guido Masiero llegó a Tokio una hora antes que su compañero Ferrarin que fue oficialmente el ganador del rally³⁶.

Posteriormente en un artículo titulado “Sulle orme del raid Roma-Tokyo” podíamos leer:

Quando l'aeroplano del tenente Ferrarin- scrissero allora al Times da Tokio, in data 31 maggio- comparve sull'orizzonte come un minuscolo punto nel cielo, la folla, pressa da delirio, cominciò a battere le mani, a sventolari fazzoletti e bandiere, raddoppiando l'entusiasmo man mano l'apparecchio dell'aviatore italiano si avvicinava. Il tenente Ferrarin sorvolò prima tutta l'arena, compiendo un giro sopra la folla, e atterrò di fronte alla tribuna, mentre le bande intonavano gli inni nazionali. Fra segni indescrivibili di entusiasmo l'aeroplano fu circondato da una enorme folla. Il tenente Ferrarin venne salutato dall'ambasciatore italiano, e dal sindaco di Tokio; questi gli presentò numerose corone e innumerevoli fiori. Più tardi arrivò anche il tenente Masiero³⁷.

Asimismo, gracias a un documental conservado en el Istituto Luce Spa perteneciente al Archivio Storico Istituto Luce³⁸ podemos ver diversos

34 “Il volo Roma-Tokio compiuto”, *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 23, 6 de junio de 1920, p. 635.

35 “La pittoresca regione del Fuji-yama sorvolata dagli aviatori Ferrarin e Masiero nel raid Roma-Tokio”, “Il Fuji-Yama visto dal passo di Hakone”, “Il Fuji-Yama visto dal lago Kawaguchi”, “La vetta del Fuji-Yama incappucciata di nuvole”, “Veduta dal Subashiri”, “Neve sul Fuji-Yama”, *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 23, 6 de junio de 1920, pp. 642 y 643.

36 Ferrarin, V., “Arturo Ferrarin tra aviazione e fascismo”, opus cit., p. 33.

37 Franceschini, G., “Sulle orme del raid Roma-Tokyo”, *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 41, 10 de octubre de 1920, p. 459.

38 Arturo Ferrarin. Raid Roma Tokyo 1920, 1920, supervisado por el conservador del Archivio Fotografico dell'Istituto Luce desde 1966, Emanuele Valerio Marino. Filmografía: 1966: *Si vola!; Et voilà!*; 1970: *Ricordo di due Olimpiadi; Raid Roma-*

momentos de la última etapa de este rally. De este modo, vemos la salida de Ferrarin desde la ciudad costera de Shangai, la isla de Shanun, única concesión europea en Cantón, el cálido recibimiento por parte de las autoridades japonesas, las danzas tradicionales en su honor, el coche donde fue conducido engalanado con las banderas de Italia y Japón, así como los trofeos y estatuillas que recibió. Estas vistas fueron tomadas por el propio Arturo Ferrarin con su cámara fotográfica. Posteriormente, fueron pegadas en folios sueltos creando diversas composiciones panorámicas³⁹. Asimismo, gracias a las fotografías familiares podemos ver como el embajador italiano recibió a los pilotos italianos en su casa de Canton⁴⁰, las señoras Maria Theoldi y Mamer posaban sonrientes junto a ellos⁴¹ o la marquesa Durazzo con su hija en Pekín⁴².

Además, *L'Illustrazione Italiana* le dedicó varias páginas a esta aventura, abundantemente ilustradas, en las que se recogen todos los detalles de su llegada. Así podemos leer:

Mi furono offerte medaglie, quasi tutte d'oro, dall'Ordine cinese della Tigre [...], dalla città di Osaka, dalla città di Tokio, dal Sindaco di Tokio, dall'Aviazione Imperiale di Tokio [...]. Il ministro giapponese della Guerra mi ha insignito dell'Ordine del Tesoro Sacro, e S.M. l'Imperatrice del Giappone mi regalò con le sue mani una preziosa scatola d'argento con lo stemma imperiale [...]⁴³.

Días después, podemos ver a Ferrarin visitando la villa de Kammamura⁴⁴ o jugando al golf en los jardines del consulado italiano⁴⁵. En modo con-

Tokyo 1920; 1972: *Ieri a Grado*; *L'Italia tra le due guerre*; 1974: *L'Italia in guerra*; 1990: *50 anni fa: l'Italia va alla guerra*; 1991: *I 600 giorni di Salò*; 1993: *Succede un quarantotto*; 1996: *Mal d'Africa* en <<http://www.archivioluce.it>> [15-11-2010]. Asimismo sobre el Archivio Luce véase Laura, E. G., (2004): *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Istituto Luce; Pettena, G., (2004): *Architettura e propaganda fascista nei filmati dell'Istituto Luce*, Turín, Testo & immagine; Mandolesi, S., (2001): "L'Istituto Nazionale L.U.C.E e l'informazione artistica nei cinegiornali dal 1929 al 1939", *Ricerche di storia dell'arte*, 73, pp. 89-97.

39 Mantelli, G., (1999): *Arturo Ferrarin: uomo [...], opus cit.*, pp. 40-43.

40 *Ibidem*, p. 44.

41 *Ibidem*, pp. 46-48.

42 *Ibidem*, p. 65.

43 Franceschini, G., "Sulle orme del raid Roma-Tokyo", *L'Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 41, 10 de octubre de 1920, pp. 455-459.

44 Mantelli, G., (1999): *Arturo Ferrarin: uomo [...], opus cit.*, p. 80.

45 *Ibidem*, p. 81.

trastado fue el recibimiento en Italia Así solo encontramos unas breves referencias en el *Corriere della Sera*, en *Il Popolo d'Italia*, así como *L'Illustrazione Italiana*⁴⁶.

En buena parte el éxito de los tenientes Ferrarin y Masiero se debió a la avanzada tecnología de sus aviones S.V.A. En 1916, la Direzione Tecnica dell'Aviazione Militare Italiana (D.T.A.M.), comenzó el desarrollo de un nuevo avión de caza, que estaría basado, por primera vez, en estudios de aerodinámica y de estructuras racionales, encargando el proyecto a los ingenieros Umberto Savoia y Rodolfo Verduzzio. Culminado el proyecto en el otoño de 1916, el Ministerio de Guerra encargó la construcción a la Società Anonima Aeronautica Ansaldo, nueva subsidiaria del conglomerado F.I.A.T., tras la compra del hasta ese momento astillero naval Gio. Ansaldo & C. Con las iniciales de sus diseñadores y fábrica constructora, se formó el nombre del nuevo avión: S.V.A. (Savoia, Verduzzio, Ansaldo)⁴⁷.

46 Ferrarin, V., “Arturo Ferrarin tra aviazione e fascismo”, opus cit., pp. 34-35. Arturo Ferrarin llega a Thiene en tren y su compañero Masiero debe pagarse su billete de tren en tercera clase. Sin embargo, a partir de 1930 Arturo Ferrarin recibió una pensión de 30.000 liras anuales.

47 La construcción del primer prototipo se inició en diciembre de 1916, terminando en marzo del año siguiente, aunque con algunas modificaciones a los planos originales, en especial en el empenaje y en la sustitución de los dos radiadores para la refrigeración del motor, que originalmente ubicados entre el ala superior y el fuselaje, fueron sustituidos por el único radiador tipo automóvil que caracteriza al SVA. El primer vuelo del monoplaza se realizó el 19 de marzo de 1917 en el campo de Grosseto, con el Sargento Mario Stoppani en los mandos. Tras la construcción de otros prototipos, comenzó un intenso período de pruebas a cargo de pilotos militares, donde quedó demostrado que el SVA, aunque más rápido que otros cazas contemporáneos como el Hanriot HD-1 y el Spad VII, no tenía la capacidad de maniobra necesaria como avión destinado al combate aéreo, por lo que la DTAM italiana y la Ansaldo decidieron utilizarlo como avión polivalente, adaptándolo para el bombardeo liviano y el reconocimiento. Para ello al modelo original se le introdujeron distintas modificaciones que dieron origen a las distintas versiones de producción del SVA. Desde 1917 hasta 1928, cuando cesa su producción, se construyeron 2000 aviones, en Balestra, G., (1993): “L'industria aeronáutica italiana in Spagna. 1936-1938 (Parte prima)”, *Spagna Contemporanea*, 3, 67-99. Balestra, G., (1993): “L'industria aeronáutica italiana in Spagna (parte seconda)”, *Spagna Contemporanea*, 4, 109-125.

Debido al éxito de las hazañas de Arturo Ferrarin se realizaron diversos homenajes: el escultor italiano Adolfo Wildt (1868-1931)⁴⁸ realizó en 1929 su retrato en mármol. En él podíamos ver al piloto con las típicas gafas y gorro de aviador⁴⁹. En la primera mitad de la década de los años 70 Alitalia bautizó un Boeing 747 con su nombre. Asimismo, en 1970, fue inaugurada una exposición que rendía homenaje a su hazaña. El 3 de julio de 1978, el gobierno de Brasil conmemoró el 50 aniversario del rally Italia-Brasil poniendo en circulación una postal en la que podíamos ver los retratos de Arturo Ferrarin y Carlo del Prete. La editorial española Delta publicó una colección titulada “*Ases de la Aviación*”, en ella dentro de otros nombres gloriosos de la aviación como Amelia Earhart (1897-1937) y “*Las flechas tricolores*” podíamos encontrar el nombre de Arturo Ferrarin⁵⁰. Igualmente, hoy en día una calle de Roma lleva el nombre del Teniente Arturo Ferrarin y en el Museo storico de-ll’Aeronautica Militare de Vigna di Valle se levanta una estatua dedicada al piloto italiano⁵¹.

Como gesto de amistad Ferrarin regaló su avión a la nación japonesa. Éste fue inmediatamente colocado en el Museo Imperial de Tokio donde permaneció hasta su destrucción durante la Segunda Guerra Mundial en 1945 debido a las incursiones de los B-29⁵².

Debido al éxito de su hazaña de Ferrarin y Masiero pudimos ver diversos anuncios del aceite para motor Gargoyle Mobiloils en los que podíamos leer diferentes extractos de las cartas enviadas por Ferrarin en los que alababa este producto⁵³.

En 1940, cuando se cumplían veinte años de esta hazaña Ferrarin propuso a Benito Mussolini, al que conocía personalmente a través de su

48 Bossaglia, R., (1999): *Da Wildt a Martini: i grandi scultori italiani del Novecento*, Milán, Skira.

49 *Adolfo Wildt. Anima Mundi*. Exposición celebrada en el Museo Cívico Floriano Bodini desde el 14 de julio de 2007 al 28 de octubre de 2007. <<http://www.clponline.it/mostre>> [14-11-2010]. Minervino, F., “Drammatica e visionaria la scultura di Wildt & C”, *La Stampa*, Tuttolibri, Nazionale, 12 de febrero 2002, p. 9.

50 VV. AA., (1984): *Ases de la aviación*, Editorial Delta, 6.

51 En <<http://www.aeronautica.difesa.it/museovdv/Pagine/default.aspx>> [14-11-2010].

52 Ferrarin, V., “Arturo Ferrarin tra aviazione e fascismo”, opus cit., p. 36.

53 “Gargoyle Mobiloils”, *L’Illustrazione Italiana*, año XLVII, nº 49, 5 de diciembre de 1920, p. 732.

hijo Vittorio, al que enseñó a pilotar, repetir el vuelo Roma-Tokio coincidiendo con las XII Juegos Olímpicos en Tokio, las cuales nunca se llagaron a celebrar. Mussolini le contestó con una fotografía dedicada⁵⁴. Más tarde en 1942, Moscatelli realizó un viaje entre Roma y Tokio que duró cuatro días y pretendía ser un puente aéreo dentro del contexto bélico⁵⁵. Semanas después, el Duce condecoró a los ocupantes del vuelo⁵⁶.

Bibliografía

- Araguás Biescas, P., (2009): “Gabriele d’Annunzio (1863-1938) y el Japonismo”, *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 24, 775-787.
- Balestra, G., (1993): “L’industria aeronáutica italiana in Spagna. 1936-1938 (Parte prima)”, *Spagna Contemporanea*, 3, 67-99.
- Balestra, G., (1993): “L’industria aeronáutica italiana in Spagna (Parte seconda)”, *Spagna Contemporanea*, 4, 109-125.
- Bertoni, A., (1995): *La vita e le imprese di Arturo Ferrarin: storia, arte e cultura aeronautica*, Azzate, Macchione.
- Bossaglia, R., (1999): *Da Wildt a Martini: i grandi scultori italiani del Novecento*, Milán, Skira.
- De Mori, G., (1943): *Arturo Ferrarin nella storia dell’aeronautica italiana*, Vicenza.
- Ferrarin, A., (1921): *Il mio volo Roma-Tokio*, Turín, A.R.P.
- Ferrarin, A., (1929): *Voli per il mondo con presentazione di Benito Mussolini*, Milán, A. Mondadori.
- Ferrarin, V., (1990): *Aviazione, sport e fascismo: Arturo Ferrarin (1895-1941)*, relatore M. Punzo, Milán, Università degli studi.
- Ferrarin, V., (1994): *Arturo Ferrarin: il Moro: un protagonista dell’aviazione italiana tra la prima e la seconda guerra mondiale*, Vicenza, Egida stampa.
- Ferrarin, V., (1994): “Arturo Ferrarin tra aviazione e fascismo (1895-1941)”, *Nuova rivista storica*, 78, 1, 25-66.
- Laura, E. G., (2004): *Le stagioni dell’aquila. Storia dell’Istituto Luce*, Roma, Istituto Luce.
- Ludivico, D., (1970): *Italian aviators from Rome to Tokyo in 1920*, Milán, Etas Kompass.

54 Mantelli, G., *Arturo Ferrarin: uomo [...], opus cit.*, p. 280.

55 Martini, G., “Il volo di Moscatelli: Roma-Tokio e ritorno”, *L’Ill. It.*, año LXIX, nº 31, 2 de agosto de 1942, pp. 127-128.

56 “Diario della settimana”, *L’Ill. It.*, año LXIX, nº 34, 23 de agosto de 1942, pp. II.

- Mandolesi, S., (2001): "L'Istituto Nazionale L.U.C.E e l'informazione artistica nei cinegiornali dal 1929 al 1939", *Ricerche di storia dell'arte*, 73, 89-97.
- Manzini, A., (1940): *Arturo Ferrarin / Amerigo Manzini*, Milano, O. Zucchi.
- Mencarelli, I., (1969): *Arturo Ferrarin*, Roma, Ufficio storico aeronautica militare.
- Merlino, F. V., (2003): "Profilo di Arturo Ferrarin: il pilota del primo raid 'Roma-Tokyo'", en *Italia-Giappone 450 anni*, Roma, Istituto Italiano per L'Africa e L'Oriente e Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 122.
- Merlino, F. V., (2003): "Il sodalizio Shimoi- D'Annunzio", en *Italia-Giappone 450 anni*, Roma, Istituto Italiano per L'Africa e L'Oriente e Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 387.
- Pettina, G., (2004): *Architettura e propaganda fascista nei filmati dell'Istituto Luce*, Turín, Testo & immagine.
- VV. AA., (1984): *Ases de la aviación*, Editorial Delta, 6.

El viaje de Tanaka Kinuyo¹ de actriz a directora. Representación de género y voz femenina

ALEJANDRA ARMENDÁRIZ HERNÁNDEZ
*Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)*²

En 1953, Tanaka Kinuyo (1909-1977), una de las actrices japonesas más celebradas de todos los tiempos, emprende un arriesgado viaje: dar el salto a la dirección desafiando de este modo el rígido y jerarquizado sistema de estudios de la cinematografía nipona de postguerra. En su corta travesía como realizadora, Tanaka dirige seis largometrajes de ficción, convirtiéndose así en la mujer directora más prolífica del cine japonés hasta prácticamente el inicio del siglo XXI.

Desde su posición privilegiada dentro del *star system* y con el apoyo de parte de la industria —aunque también con el rechazo de algunos—, Tanaka constituye un caso de estudio particular en cuanto productora de representaciones, que además, sitúa la presencia femenina al centro de su discurso narrativo.

Por ello, en la primera parte de este artículo se analizará su carrera como directora en el contexto de la autoría femenina en el cine japonés. Partiendo de la excepcionalidad de su persona y circunstancias, se profundizará en las razones que llevan a una famosa y madura actriz como Tanaka a un cambio profesional tan poco común.

Además, posteriormente se abordará el problema de la representación de género en las obras dirigidas por Tanaka Kinuyo, es decir, cómo representa la diferencia sexual la única directora femenina de su tiempo. Así, a partir del análisis textual de sus películas, se presentarán los principales rasgos en la construcción de las posiciones masculina y femeni-

1 Los nombres en el texto siguen la denominación japonesa, es decir, el apellido seguido del nombre. El sistema empleado para la transcripción fonética es el sistema Hepburn en el que las vocales largas (o, u) se indican utilizando el diacrítico $\bar{\text{}}$ encima de la vocal (ō, ū).

2 Investigación realizada durante la estancia en la universidad Meiji Gakuin de Tokio, gracias a la Beca Monbukagakushō (2008-2010).

na, con especial énfasis en la representación de la subjetividad femenina en forma de relato epístola.

1. Tanaka Kinuyo, actriz. Del cine mudo al reconocimiento internacional

Seguramente la carrera de Tanaka Kinuyo como actriz no es totalmente desconocida para muchos pero aún así un breve repaso biográfico servirá para comprender su posición dentro del *star system* del cine japonés y proporcionará algunas claves para encuadrar su situación antes de convertirse en directora.

Tanaka nace en 1909 en Shimonoseki, prefectura de Yamaguchi, en el extremo suroeste de la isla de Honshu, la más grande del archipiélago japonés. La menor de 8 hermanos, tras quedarse huérfana de padre a los 2 años, se traslada con la familia a Osaka. Siendo todavía una niña, entra a formar parte de una compañía femenina de teatro musical tocando la *biwa*³, bajo el nombre artístico de Tanaka Kinka. Esta actividad ayuda en el sustento de la familia y cuando la compañía se disuelve, Tanaka, con sólo 14 años, entra a formar parte en 1924 de Shōchiku, uno de los grandes estudios de cine japonés, en su sede de Kioto. Inicia desde el rango más bajo como figurante y en su segunda película, *Mura no bokujō*⁴ (*Village Pasture*, 1924), consigue ya el papel de heroína. Esta obra está dirigida por Hiroshi Shimizu con quién Tanaka convivirá en cuanto pareja prometida desde 1927, convirtiéndose, de hecho, en la práctica en una pareja casada⁵. El breve romance de la actriz con Shimizu es la única

3 Instrumento tradicional de música japonesa similar al laúd.

4 Los títulos de las películas se citarán en su denominación original japonesa, seguidos entre paréntesis por su título en español si lo hay, o en su defecto, por el título en inglés en la versión internacional o por el que son conocidas. La fecha indicada corresponde a su estreno en Japón.

5 Según la biografía de Tanaka Kinuyo escrita por Furukawa Kaoru (2002): *Hana mo arashi mo: joyū Tanaka Kinuyo no shōgai*. Bungeishunju, Tokyo, debido a la negativa de la madre de Tanaka para que esta, menor de edad, se casará con Shimizu, Shōchiku interviene para evitar problemas y ambas partes acuerdan un

relación sentimental de la que se tiene constancia y terminará en una fulminante separación en 1929.

Cuando se cierra el estudio de Kioto, Tanaka se traslada a Tokio para trabajar en los estudios Kamata, siempre de Shōchiku. Son los años de apogeo del cine mudo nipón y la innovadora productora, bajo la dirección del carismático productor Kido Shirō, crea tendencia: había introducido las actrices para papeles femeninos y ahora apuesta por el *shomin-geki*, género realista sobre los problemas y la vida de la gente común ambientados en época contemporánea. Dentro del así llamado “Estilo Kamata”, Tanaka se irá abriendo camino y subiendo peldaños en las jerarquías actorales. Trabaja con Ozu Yasujirō en sus inicios y será protagonista de la primera película sonora del cine japonés *Madamu to nyobo* (*The Neighbor's Wife and Mine*, 1931) dirigida por Gosho Heinosuke.

En la década de los 30, Tanaka vive uno de sus mejores momentos. Hace una media de 10 películas al año y en 1934, con 25 años, alcanza la cima como actriz en la pirámide establecida dentro de los estudios, el grado *daikanbu* que permite el acceso a papeles protagonistas.

Desde aquel momento se convierte en una *star*, con interpretaciones memorables en los melodramas y comedias más populares de audiencia y más reconocidos por la crítica en el Japón anterior a la segunda guerra mundial⁶. Trabaja con los mejores directores del momento, como los ya nombrados Shimizu Hiroshi y Ozu Yasujirō, y también con Naruse Mikio (*Sōbō*, *Two Eyes*, 1933), Shimazu Yasujirō (*Shunkinshō Okoto to Sasuke*, *Okoto and Sasuke*, 1935), Shibuya Minoru, Kinoshita Keisuke, etc.

En 1940, antes de sus apariciones en películas patrióticas filo gubernamentales, típicas de cine propagandístico de la época, Tanaka colabora por primera vez con el director Mizoguchi Kenji (*Naniwa onna*, *A Woman of Osaka*, 1940). Críticos y estudiosos coinciden en que esta colaboración director-actriz, entre 1944 y 1954, principalmente durante los

período de convivencia antes del matrimonio oficial que finalmente nunca se llevará a cabo.

6 Como indica el programa de Filmoteca Española en el texto de presentación del ciclo dedicado a la actriz (octubre-noviembre 1990), es “tan popular que se ruedan los filmes incluyéndola en el cartel: se ponen en pie títulos como *Kinuyo monogatari* (*La historia de Kinuyo*, 1930), de Gosho, *Joi Kinuyo sensei* (*La doctora Kinuyo*, 1937) de Namura Hiromasa, o, incluso *Kinuyo no hatsukoi* (*Primer amor de Kinuyo* del mismo realizador”. Extracto traducido del texto de Hiroko Govaers, *Hommage a Kinuyo Tanaka*, Cinémathèque Française, marzo-abril de 1989.

años de ocupación, constituye una de las más significativas de la historia del cine japonés y mundial⁷. Con Mizoguchi rodará un total de 15 películas, entre ellas *Utamaro o meguru gonin no onna* (*Utamaro y sus 5 mujeres*, 1946), *Yoru no onnatachi* (*Mujeres de la noche*, 1948), *Saikaku ichidai onna* (*Vida de Oharu, mujer galante*, 1952), *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de la luna pálida*, 1953), *Sanshō Dayū* (*El intendente Sansho*, 1954). Son obras famosas mundialmente, muchas de los años 50, década que supuso el descubrimiento del cine japonés en Occidente gracias en buena parte a la *Mostra di Venecia*. Así, cuando *Vida de Oharu, mujer galante* y *Cuentos de la luna pálida* ganaron premios en el festival italiano, la figura de Tanaka Kinuyo adquiere relevancia y reconocimiento internacional.

Aunque Tanaka Kinuyo continúa su carrera como intérprete casi hasta su muerte en 1977⁸, llegados a este punto de su trayectoria, con Tanaka como una actriz madura y consolidada a nivel internacional, pasemos a analizar su salto de actriz a directora.

2. Tanaka Kinuyo, directora. Un viaje accidentado

Como ya se ha mencionado, tras la guerra, la colaboración entre Tanaka y Mizoguchi y otros papeles protagonistas en películas de éxito devuelven a la actriz su estatus de estrella en la industria y el favor de la audiencia en el contexto de una complicada situación económico-política en Japón, ocupado bajo mandato de las tropas americanas.

La pregunta que surge es ¿Por qué Tanaka, una actriz reconocida y en una buena posición, decide emprender la senda de la dirección cine-

7 McDonald, K. (2005): “Married to Cinema: Actress and Filmmaker Kinuyo Tanaka (1909-1976)”. *Asian Cinema*, vol. 16 n° 1, USA.

8 Durante las décadas 60 y 70, el ritmo de trabajo de Tanaka disminuye considerablemente. En estos años, la actriz conjuga papeles secundarios en el cine con apariciones televisivas, siendo *Sanda-kan hachiban shōkan: bōkyō* (*Sandakan 8*, 1974) de Kumai Kei su última interpretación. Por este papel, Tanaka gana el premio de la prestigiosa revista japonesa *Kinema junpō* a la mejor actriz y el Oso de Plata en la Berlinale de 1975.

matográfica? En mi opinión, para responder a esta cuestión es necesario tener en cuenta una serie de circunstancias y hechos personales y profesionales. El primero de ellos es precisamente un viaje.

En octubre de 1949, Tanaka Kinuyo realiza un tour de 3 meses por Hawai y California como embajadora cultural de buena voluntad en representación de Japón. El hecho de que la actriz fuera la representante nada menos que delante de la nación que en ese momento dirigía el país, deja patente su posición dentro de la sociedad japonesa en cuanto icono nacional y cultural.

Durante la etapa hawaiana de ese viaje, Tanaka se comporta como una embajadora ejemplar. Lleva flores ante la tumba al soldado desconocido en Honolulu, visita una asociación femenina y comparte un poco de zumo con un grupo de mujeres en una fábrica de envasado de piña.



Ofrenda floral a los caídos



Con John Wayne⁹

En Hollywood, Tanaka entra de lleno en el universo cinematográfico americano. Encuentra a famosos actores de la época como John Wayne o Joan Crawford, además de productores y directores destacados e incluso regala un kimono a Bette Davis¹⁰, con quién a menudo se le comparaba.

9 Material de archivo mostrado en el film *Tanaka Kinuyo no tabidachi* (*Tanaka Kinuyo's New Departure*, 2009) y recogido en el catálogo de la 22ª edición del Tokyo International Women's Film Festival (2009).

10 El crítico cinematográfico Chris Fujiwara comenta en su artículo que en la promoción mediática de su visita, Tanaka era identificada como "la Bette Davis

No queda constancia de que conociese en Estados Unidos a Ida Lupino, actriz que ese mismo año, 1949, también pasaría a dirigir. Sin embargo, en material de archivo recientemente descubierto¹¹, aparece una profética imagen de Tanaka Kinuyo con una cámara de 16 milímetros en la mano y material cinematográfico Kodac¹².

Seguramente este viaje supuso para Tanaka una reflexión sobre su carrera de actriz y una oportunidad para reinventarse a sí misma en un momento y una sociedad en cambio constante. En su caso, la transformación empieza desde fuera, por ejemplo, cuando se tiñe de rubia durante el viaje o disfruta de una sesión especial de maquillaje con Max Factor.

A pesar de su popularidad y su glamour, sus ganas de cambio no son bien acogidas a su regreso a Japón. Tanaka llega al aeropuerto de Haneeda en enero de 1950 y como se muestra en los recortes de prensa de la época, por las calles de Tokio le espera una legión de admiradores. Tanaka lleva gafas de sol, guantes negros, labios pintados de rojo y desde el coche descapotable que recorre la calle Ginza lanza besos con sus manos a la gente congregada, al modo de las estrellas de Hollywood.

La reacción de la prensa no fue para nada positiva y la crítica se extiende también a sus interpretaciones de esos años. Esto influye considerablemente en el ánimo de Tanaka que abandona Shōchiku¹³ y comienza

japonesa” y destaca la humildad de la actriz americana que al recibir el kimono de manos de Tanaka hace notar que a partir de entonces ella se convertirá en la “Tanaka Kinuyo americana”. Fujiwara, C (2009), “Love Letter. A centenary valentine to Japanese screen legend Kinuyo Tanaka”. *Museum of the Moving Image*, October 23, 2009. <<http://www.movingimagesource.us/articles/love-letter-20091023>> [30-09-2011], USA.

11 En 2010 ha abierto en Shimonoseki, la ciudad natal de la actriz, el museo conmemorativo de *Tanaka Kinuyo*, *Tanaka Kinuyo bunka-kan* (<<http://kinuyobunka.jp/>> [30-09-2011]). En la búsqueda y catalogación del material existente sobre la actriz, llevado a cabo por la viuda del también cineasta Kobayashi Masaki, primo de Tanaka, se han encontrado fotos y videos del viaje de la actriz a Estados Unidos. Kajiyama Koko, consulente del museo, ha montado todo el material acerca de la expedición dando lugar al documental *Tanaka Kinuyo no tabidachi* (*Tanaka Kinuyo's New Departure*, 2009).

12 Fujiwara, op. cit.

13 Es necesario considerar que en la década de los 50, la industria cinematográfica japonesa funcionaba de forma similar al sistema de *majors* americano. Cada uno de los grandes estudios (Nikkatsu, Shōchiku, Tōhō, Daiei y Tōei) estaba especializado en unos géneros determinados y contaba con actores, directores y otro personal en

a trabajar como freelance escogiendo sus propios trabajos. En este difícil momento, el cine le salva y sus éxitos con Mizoguchi le devuelven su prestigio como actriz madura enfrentada a arriesgadas interpretaciones.

Sin duda alguna, el viaje estadounidense de Tanaka puede considerarse como una pieza clave en su decisión de dirigir sus propias películas. Además de la influencia que la visita tuvo sobre la actriz, también es necesario considerar el factor “edad” como un elemento que condiciona su paso a la dirección.

En 1953, año de su primera película como directora, Tanaka tenía 43 años. El mundo del cine en el Japón de la época, a pesar de ser considerado una profesión más abierta y de estar sujeto a los cambios sociales del momento, no proporcionaba demasiadas oportunidades a una mujer pasados los 40. Así, una actriz de mediana edad no lo tenía fácil para conseguir papeles y Tanaka ya no podía seguir manteniendo su antigua imagen de eterna jovencita¹⁴.

Sin embargo, después de haber dedicado toda su vida a su carrera cinematográfica, Tanaka parece no concebir su existencia alejada del cine, lo que ciertamente hubo de pesar sobre ella a la hora de considerar otras opciones más allá de la interpretación.

Por otro lado, además de estas circunstancias personales que encaminaban a la actriz hacia la silla de directora, Tanaka contaba con una serie de apoyos y contactos en la industria cinematográfica que seguramente jugaron a su favor a la hora de concretar su carrera en la dirección. A diferencia de Sakane Tazuko¹⁵, la primera mujer directora en el cine

exclusiva como plantilla contratada. Así, el hecho de que Tanaka decida dejar Shōchiku y rodar con la recién fundada Shintōhō (compañía escindida de la Tōhō) la película *Saikaku ichidai onna* (*Vida de Oharu, mujer galante*, 1952) con Mizoguchi es síntoma de que algo dentro y fuera de la actriz estaba cambiando.

- 14 Como reconoce la propia Tanaka, la razón para dar el gran paso a la dirección es que “los papeles de personajes de media edad no son papeles protagonistas, y entre los papeles secundarios no hay muchos papeles entrados años que merezcan la pena”. Tanaka Kinuyo (1984), “Watakushi no rirekisho”. *Bunkajin*, vol. 13, Nihon Keizai, Tokyo.
- 15 Sakane Tazuko (1904-1975) dirigió en 1936 *Hatsusugata* basada en la novela *Hatsusugata* (*New Years Finery*, 1900), ópera prima del escritor Kosugi Tengai. Sakane fue una excepción en la industria cinematográfica de su tiempo. Divorciada y con estudios universitarios, entró en la Nikkatsu gracias a las influencias de su padre. Allí se convirtió en script de Mizoguchi, su gran maestro con quién trabajó antes y después de la guerra. *Hatsusugata* fue su única obra de ficción aunque

japonés, Tanaka contó con la ayuda y el soporte de una serie de hombres bien situados dentro de la industria del cine nipona.

El director Naruse Mikio le dio la oportunidad de trabajar como asistente de dirección de en *Ani imōto* (*Older Brother, Younger Sister*, 1953)¹⁶, y recibió de Kinoshita Keinosuke el guión de su ópera prima *Koibumi* (*Love Letter*, 1953). Además, Ozu Yasujirō le ofreció un guión que escribió para sí mismo en su segunda película *Tsuki wa noborinu* (*The Moon Has Risen*, 1955), y también contaba con el apoyo del productor Nagashima Ichirō¹⁷. A diferencia de los anteriores, Mizoguchi, el director más cercano a la actriz se mostró siempre contrario a que Tanaka emprendiera su carrera como directora¹⁸.

3. Las obras de Tanaka Kinuyo. Representación de género y subjetividad femenina

En este punto, nos encontramos a Tanaka Kinuyo tras más de 30 años de actriz a sus espaldas, preparada para convertirse en directora. En una industria cinematográfica en su edad de oro, por un lado, Tanaka se salta el sistema de jerarquías que implicaba años de aprendizaje y experiencia controlada en cada nivel inferior hasta llegar al top de dirección. Por otro, la actriz es la única mujer que accede a esa posición en el cine co-

también dirigió documentales de propaganda en la Manchuria ocupada por los japoneses. Precisamente, uno de estos *bunka eiga*, *Kaitaku no hanayome* (*The settler's wife*, 1943), es la única obra como directora que se ha conservado.

Matsumoto, Y. (2001), *Josei kantoku eiga no zenbō / Films of the world women directors*. Pad Women's Office, Yoshida Mayumi (ed.), Tokyo.

16 Takizawa, H., et. al. (1975), *Tanaka Kinuyo Kikigaki*. Kyoto Bunka Habukubutsukan, Kyoto.

17 De hecho, según el texto de Matsumoto, la oposición de Mizoguchi a la carrera como directora de Tanaka fue la causa de la ruptura como pareja profesional entre director y actriz cuando Tanaka fue recomendada por la *Directors Guild of Japan* (Asociación de directores de Japón) para que se encargara de la dirección de *Tsuki wa noborinu* (*The moon has risen*, 1955), producida con Nikkatsu.

18 McDonald, op. cit.

mercial y trabaja en un ambiente dominado por el sexo masculino (no queda claro cuánta influencia tenía como directora en sus películas).

Pero a pesar de esto, consciente o inconscientemente, Tanaka Kinuyo, al acceder a la dirección, se convierte en la única productora de representaciones en el cine japonés de postguerra, llevando lo femenino al centro de la creación artística. Por ello, es importante analizar qué tipo de texto cinematográfico construye Tanaka Kinuyo como directora y qué representación de los sexos ofrece como mujer¹⁹.

En total, Tanaka Kinuyo dirigió 6 películas de ficción²⁰. La primera, *Koibumi (Love Letter, 1953)*²¹, es una adaptación de una novela de Niwa Fumio publicada en serie en el periódico *The Asahi*. El guión lo firma Kinoshita Keisuke y la película es producida por la apenas creada productora Shintōhō. Tanaka Kinuyo inicia el rodaje bajo la atenta mirada de público y crítica debido a la amplia publicidad que se le da en los medios²². Ambientado en las callejuelas de Shibuya en el Tokio de la postguerra, este trabajo alcanza el aprobado tanto en taquilla como para la crítica con un relato sobre el triste reencuentro entre un ex-soldado y su antiguo amor.

19 Como indica sumariamente William Johnson en su artículo (Johnson, W. (1994): "In Search of a Star: Kinuyo Tanaka". *Film Comment*, 30 (1): 18-25), dos de las películas dirigidas por Tanaka tienen como guionista a otra mujer, Tanaka Sumie, que ya había trabajado como guionista para Naruse. Analizar la construcción de la diferencia sexual en estas obras con dirección y guión femenino en contraste con aquellas en las que Tanaka dirigió un guión escrito por un hombre puede constituir una interesante investigación para apreciar la influencia real de las mujeres en el cine de este período.

20 De las 6 obras de Tanaka, sólo *Koibumi* cuenta con una edición antigua en video y una más reciente en DVD (disponible en <www.amazon.co.jp> [30-04-2010]), mientras que el resto se encuentran inéditas por el momento. Las 6 películas han sido proyectadas en festivales y filmotecas y más recientemente en la retrospectiva que el National Film Center en Tokio le dedicó con motivo del aniversario del nacimiento de Tanaka Kinuyo en 2009.

21 Por comodidad y para facilitar su búsqueda además del título original en japonés se utilizarán los títulos en inglés de las películas. En español, según el programa de Filmoteca Española ya citado, el título de las obras es: *Koibumi (Cartas de amor)*, *Tsuki wa noborinu (La luna se ha levantado)*, *Chibusa yo eien nare (Que los senos sean eternos)*, *Ruten no ōhi (La princesa errante)*, *Onna bakari no yoru (La noche de las mujeres)*, *Ogin-sama (Señorita Ogin)*.

22 Matsumoto, op. cit.

En 1954, Ozu Yasujirō le ofrece un guión que escribió para sí mismo y Tanaka realiza en 1955 su segunda película *Tsuki wa noborinu* (*The moon has risen*) con producción Nikkatsu. Como cabría esperar de un guión de Ozu, la película es un historia familiar que gira alrededor de la relación de un viudo con sus hijas y del destino de una de ellas a permanecer soltera para cuidarle.



Fotos de rodaje de *Koibumi*²³

Las otras cuatro películas relatan las historias de 4 trágicas heroínas que aprenden a enfrentarse y a negociar con su destino como mujeres. *Chibusa yo eien nare* (*Eternal Breasts*, 1955) es una biografía de la poetisa de tanka, Nakajo Fumiko, quién desafió las normas sociales siendo una mujer divorciada y madre y que había fallecido el año anterior a la película por un cáncer de mama con tan sólo 32 años.

Ruten no ōhi (*Wandering Princess*, 1960) es la primera película no contemporánea de Tanaka. Se trata de drama histórico en torno a la figura de Saga Hiro, aristócrata japonesa que debe casarse en un matrimonio combinado con el hermano del emperador de Manchuria en el contexto del expansionismo japonés en China. Aunque en la película todos los nombres están cambiados, está basada en un best seller autobiográfico escrito por la misma protagonista que cuenta su turbulenta vida durante la guerra en Manchuria y el posterior suicidio de su hija. Con escritora (la propia Saga Hiro), guionista (Wada Natto²⁴), directora y protagonista

23 Fotografías reproducidas en la publicación que acompañaba el ciclo de proyecciones y a la exhibición en el National Film Center en Tokio con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Tanaka Kinuyo. NFC Newsletter (2009), *Tokusyū: seitanyakunen. Eiga joyū Tanaka Kinuyo*. Bimonthly (Volume XV No.4 October-November 2009). National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo.

24 Esposa y guionista de Ichikawa Kon.

(Kyō Machiko) femenina, la obra es catalogada dentro de la industria como cine femenino.

La quinta película de Tanaka, *Onna bakari no yoru* (*Girls of the Night*, 1961), narra la historia de Kumiko, una prostituta enviada al reformatorio tras la ley de 1956 que prohibió la prostitución en Japón. Tras salir del correccional, Kumiko intenta llevar una nueva vida en un mundo lleno de prejuicios y discriminación, pero cuando finalmente consigue una cierta estabilidad laboral y sentimental, la madre de su novio no le perdonará su pasado.

Ogin sama (*Miss Ogin*, 1962) es su última película como directora, un *jidai-geki*²⁵ o film de ambientación histórica, que narra la historia de Ogin la hija del maestro fundador de la ceremonia del te Sen no Rikyū. En el contexto de las guerras de poder de Hideyoshi Toyotomi y del clan Tokugawa, cuenta cómo Ogin lleva hasta la muerte su amor por un samurai cristiano casado.

Tras la presentación de sus películas, analicemos la representación de la diferencia sexual que ofrecen las obras como directora de Tanaka Kinuyo. Como ya se observa a partir de las breves sinopsis anteriores, Tanaka estructura el relato en torno a la figura femenina. La centralidad de la mujer queda patente ya de los títulos de las películas que indican claramente a la protagonista, ya sea está la noble Ogin, Kumiko, una prostituta o mujer de la noche, una princesa como indica la palabra *ōhi*, o haga referencia al título un poema sobre su mastectomía de la poetisa Nakajo Fumiko (*Chibusa Soshitsu*, *The Loss of Breasts*). En *Koibumi*, su única obra protagonizada por personajes masculinos, es Michiko, el personaje femenino, la autora de esa carta de amor que da título al film, y en *Tsuki wa noborinu* son los personajes de las 3 hijas los que impulsan la acción.

Así pues, en los 6 films de Tanaka, los personajes femeninos están situados en una posición central como sujetos activos del relato. En cuanto sujetos, las mujeres de estas películas se encuentran ante del dilema entre el *giri*, el deber, las obligaciones sociales, y el *ninjō*, sus propios sentimientos. El *giri*, es en general encarnado por la familia con una fuerte presencia de posiciones masculinas, mientras que el *ninjō* tiene relación con el hombre amado o con las aspiraciones personales.

25 Término usado normalmente como antítesis de *gendai-geki* o films de ambientación contemporánea.

Inicialmente ninguna de las protagonistas se opone de manera radical al *giri* o al destino que le ha tocado en suerte. No se observa en las obras de Tanaka una ruptura, ni estética ni social, respecto a la construcción dominante y convencional de la imagen femenina. Sus películas se incluyen formalmente en el género del melodrama *shinpa*²⁶ que retrata a menudo trágicas historias contemporáneas sobre el sufrimiento debido a la estructura de clases o los prejuicios social. Sin embargo, los personajes femeninos en las películas de Tanaka no son construidos a la imagen de mujeres que soportan en silencio y con resignación. Las mujeres protagonistas ciertamente sufren pero se hacen fuertes, actúan y deciden, a partir a las adversidades ya sean estas la guerra (*Koibumi*, *Ruten no ōhi*, *Ogin sama*), los prejuicios y normas sociales (*Onna bakari no yoru*) o la enfermedad (*Chibusa yo eien nare*), enfrentándose sin resignación a su destino.

Dentro de ese destino, aparece la imposibilidad del amor, del encuentro con el otro masculino. En las películas dirigidas por Tanaka, el encuentro amoroso supone el núcleo dramático del relato y articula las relaciones de los protagonistas. Excepto en *Tsuki wa noborinu*, en el resto ninguna de las heroínas consigue realizar su amor ya sea porque se trata de un amor prohibido como en *Ogin sama*, porque socialmente condenado como *Onna bakari no yoru* o porque la muerte o la guerra separan a los amantes.

Las historias de amor de estos melodramas en ningún caso terminan en el habitual doble suicidio de amor (*shinjū*)²⁷ propio del *jidai-geki* sino que las protagonistas femeninas hacen frente en solitario a los obstáculos fuera de su control. Los personajes masculinos están a menudo ausentes, bien por voluntad propia, bien por los acontecimientos externos, y se muestran demasiado débiles en sostener con su presencia a las protagonistas.

Dentro de la representación de la posición femenina en los films de Tanaka Kinuyo destaca la utilización de las cartas como recurso narrativo y estilístico. En todas sus películas, en mayor o menor medida, la

26 Literalmente significa “nueva escuela” en contraposición a la “vieja escuela” en ámbito del teatro kabuki.

27 El *shinjū* es una figura narrativa habitual en la literatura y el teatro tradicional japonés así como en el melodrama cinematográfico histórico. Los amantes ante la imposibilidad de vivir plenamente su amor en el mundo terreno deciden acabar con sus vidas en la esperanza/creencia de origen budista de encontrarse en el más allá y poder estar juntos eternamente.

comunicación epistolar tiene una presencia relevante. Se trata siempre de cartas escritas por las mujeres protagonistas que intentan expresar en ellas las palabras más íntimas que no pueden decir en voz alta. Funcionan como un relato paralelo respecto a aquel contado con imágenes, como si estas no fueran suficientes para expresar el yo femenino que aparece en ellas. La técnica que usa la directora para representar esta voz femenina es la voz en off que enfatiza la subjetividad del personaje y en cierto modo la acerca al espectador con quien comparte la narración.

Así, por ejemplo, en *Koibumi*, la relevancia de las cartas es declarada desde su título, *Carta de amor*. La carta que Michiko escribió a Reikichi, el protagonista, confirmando su amor y que este guardó celosamente es el símbolo de que su amor permanece a pesar de la oposición de la familia de Michiko y de las circunstancias de la guerra. Es una carta que Reikichi lee varias veces a lo largo de la película incluso antes de que Michiko aparezca físicamente como personaje. Tanaka elige que sea la propia voz en off de Michiko quién lee la carta casi como si fuera un narrador omnisciente que guía al espectador. De este modo, al anticipar la presencia física del personaje femenino, la carta pone en primer plano la subjetividad del personaje y deja al descubierto su más íntimo yo, tanto para el espectador como para Reikichi.

Del mismo modo pero llevando al extremo el recurso del flashback, en *Ruten no ōhi*, es la voz narradora de Ryūko la que conduce al espectador a través del relato. Inicialmente, es algo confuso el hecho de que toda la película se trata de una narración en flashback y por tanto que es el punto de vista de la protagonista. Su voz se escucha como comentario de los acontecimientos pero es sólo en la parte final cuando quedará claro que se trata de las cartas que Ryūko escribe a su marido encarcelado. También en esta obra, el sujeto femenino usa el relato epistolar para comunicar su historia tanto al espectador como a su contraparte masculina. Y al igual que en *Koibumi*, Tanaka utiliza el mismo recurso formal de escuchar la voz de la protagonista mientras la acción continua. En este caso, implica un mayor poder y control de la narración por parte del personaje femenino ya que sabe más que el espectador.

Otro de los ejemplos sobre la eficaz construcción de la subjetividad femenina en las obras de Tanaka se encuentra en la correspondencia entre la ex-prostituta Kumiko y la directora del reformatorio en *Onna bakari no yoru*. Aquí la desconfiada y silenciosa protagonista encuentra

desahogo a sus dificultades de integración en la sociedad bienpensante en las cartas que envía a la responsable de la institución. De nuevo, la voz en off de Kumiko acompaña la lectura de las misivas por parte de la cuidadora mezclando imágenes de la institución con imágenes de la propia Kumiko. Aunque Tanaka muestra al espectador los distintos episodios de las tribulaciones de la chica es en la comunicación privada y unidireccional de las cartas donde el público aprende los sentimientos y motivaciones de la protagonista.

4. Conclusiones

Para concluir, recordar que Tanaka Kinuyo ha sido una pionera en el cine japonés tanto en su carrera actriz como en faceta de directora. Por su determinación, su estatus y sus apoyos, consiguió dirigir 6 películas en la jerarquizada industria cinematográfica de postguerra de claro predominio masculino.

Su contribución como productora de representaciones sitúa a la mujer al centro de su discurso narrativo y ofrece un interesante campo de estudio en cuanto a la construcción de la subjetividad femenina en el cine de ese período histórico.

En 2009, por todo Japón se celebraron homenajes y proyecciones para recordar el centenario de su nacimiento y su fundamental aportación al cine nipón. Como ella misma dijo “Yo me he casado con el cine”²⁸.

En la actualidad, las mujeres directoras en el cine japonés han aumentado considerablemente y sus obras constituyen ya una parte significativa del discurso cinematográfico contemporáneo en Japón.

28 Furukawa, op. cit., p. 530.

Viaje, vida y arte: Ândo Hiroshige y *Las cincuenta y tres vistas del Tokaidô* de la colección Federico Torralba (Museo de Zaragoza)

MAR AZNAR RECUENCO
Universidad de Zaragoza

“Habiendo enfermado en el camino,
mis sueños merodean
por páramos yermos”
Haiku. Matsuo Bashô (1644-1694)

La *Colección Federico Torralba*, custodiada en el Museo de Zaragoza, contiene en depósito una de las series realizadas en su totalidad por el genial artista *ukiyo-e* Ândo Hiroshige (1797-1858), en concreto, las *Cincuenta y tres Estaciones del Tôkaidô*¹. Una obra de gran repercusión en el Occidente decimonónico y en la propia tradición japonesa, que muestra el potente sentimiento del artista hacia la captación de su entorno circundante en los numerosos viajes que realizó a través los bellos parajes naturales de Japón en el período Edo (1615-1868).

1. Una aproximación a los orígenes familiares de Hiroshige

La vida de Hiroshige comenzó y se desarrolló durante el mandato del *Shogun* Tokugawa Ieyoshi (1793-1853), un gobernante que apoyó el programa de reformas radicales del *Shogunato* impulsado por su conseje-

1 La serie de las *Cincuenta y tres Estaciones del Tôkaidô* se encuentra depositada en: Colección de Arte Oriental Federico Torralba (Museo de Zaragoza), nº 2002.5.0573.38, Zaragoza.

ro, Mizuno Tadakuni, conocido como “Reformas *Tenpô*”, e introducido en 1842 como reacción al caos social producido entre 1832 y 1836. Como consecuencia de esta nueva normativa, se prohibió la inmigración a Edo (actual Tokio) y se potenció la creación de aduanas en cada una de las provincias como medida de seguridad. Frente a todas estas adversidades, los habitantes del Japón Edo se distanciaban de los problemas que no podían resolver en un mundo relajado de diversiones efímeras con cierta tendencia hacia un vivir el instante, resignados ante las situaciones vitales que se pueden asimilar, siempre guardando las diferencias transculturales, a una filosofía epicúrea de la vida.

Hiroshige, llamado originariamente Tokutaro², nació en Yayosugashi, distrito de la ciudad de Edo (actual Tokio), donde su padre, Ândo Genyemon, ocupaba una posición como oficial del departamento de bomberos asignado al castillo del Shogun³. El padre de Hiroshige, en realidad, era hijo adoptado de la familia Ândo, ya que el padre biológico de Genyemon era el tercer nieto de Mitsuyemon Tanaka, ex jefe del servicio del *Daimyo* del clan *Tsugaru*, y más tarde profesor de tiro con arco en Edo⁴. El padre de Hiroshige, tras ser adoptado, aceptó el cargo en la brigada de bomberos y asumió el nombre de Genyemon Ândo⁵. Sus raíces, ligadas a un pasado glorioso, fueron recordadas por el artista hasta la hora de su muerte, tal y como se refleja en su testamento, donde mostró el deseo de ser enterrado como un verdadero *Samurai*⁶. Trece años después de venir al mundo, Hiroshige perdió a sus progenitores simultáneamente, así que heredó el puesto de su padre a la edad de trece años, asumiendo el nombre de Juyemon en honor a su progenitor⁷. El trabajo en la oficina debió de ser tan sólo nominal, de modo que incluso un niño de trece años lo pudo acomete-

2 Noguchi, Y. (1934): *Hiroshige*. London, New York City, Tokyo, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD., pp. 24-30.

3 AA.VV. (1999): *Hanga. Imágenes de un mundo flotante* (cat. exp). Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, p. 165.

4 Noguchi, Y. (1934): *op. cit.*, p. 38.

5 Forrer, M. (1997): “The Arte of Hiroshige”. M. Forrer, S. Juzo y H. D., Smith, Prestel (comisarios): *Hiroshige. Prints and Drawings* (cat. exp). New York-London, Prestel, Hardcover edition, p. 11. Por tanto, los antepasados de Hiroshige tenían cierta vinculación con el orgullo de la clase *Samurai* y al apego a la gloria de sus antepasados y al linaje Tanaka.

6 Noguchi, Y. (1934): *op. cit.*, pp. 39-40.

7 Forrer, M. (1997): *op. cit.*, p. 11.

ter, y al mismo tiempo, proseguir el estudio pausado de arte que Hiroshige ya había comenzado.

2. Formación artística: de la escuela Kàno a las series paisajísticas Toto Meisho

Si dedicamos unos párrafos a narrar las etapas de su formación, comprenderemos las inclinaciones de Hiroshige hacia un estilo personal y su desarrollo artístico ulterior. Tokutaro comenzó su formación artística con Okajima Rinsai, un artista de la escuela Kanô que le enseñó los rudimentos de la pintura, hasta que entre 1810 y 1812, entró a formar parte del taller de Utagawa Toyohiro⁸, maestro especializado en las estampas *yakusha-e* que le mostró el mundo del teatro y el ocioso universo “flotante” de Edo⁹. Aunque el maestro de Hiroshige no estaba destinado a la popularidad, y desde luego no gozaba del mismo prestigio que Toyokuni, el mejor pintor de estampas dedicadas a los actores del teatro *Kabuki*, tenía un temperamento que debió propiciar el crecimiento artístico propio de Hiroshige. Durante la primera década del siglo XIX, Toyohiro producía ilustraciones para novelas populares del Santô Kyôzan todos los años. Una labor que no se podía comparar a la numerosa producción de Toyokuni, que realizaba casi diez novelas populares al año, además de diseñar un gran número de impresiones y de otorgar comisiones a sus alumnos.

Por el contrario, Toyohiro no podía ofrecer a sus discípulos ésa oferta; por los diseños para la ilustración de libros que Hiroshige, como la

8 AA.VV. (1999): *op. cit.*, p. 165; AA.VV. (1993): *Ukiyo-e. Grabados japoneses en la Biblioteca Nacional* (cat. exp.). Madrid, Biblioteca Nacional, p.125. Los investigadores de la obra de Hiroshige discrepan con respecto al año de inicio de su aprendizaje con Toyohiro. La fecha de 1810 es propuesta por Matthi Forrer como la edad común a la que se accedía a los talleres como aprendiz, véase: Forrer, M. (1997): *op. cit.*, pp. 11 y 12.

9 Hiroshige también estudió manga con Ooka Umppo y se interesó por el arte occidental y la pintura de la escuela paisajística Shijo y diseñó durante su carrera ilustraciones para incontables libros, véase: Oka, I. (1997): *Hiroshige. Japan's Great Landscape Artist*. Tokyo, Kodansha (ed.), p. 72; Noguchi, Y. (1934): *op. cit.*, p. 42.

mayoría de aspirantes a diseñadores gráficos, creó con el fin de hacerse un nombre propio, sólo pudo haber tenido comisiones aisladas que obtuvo no sin cierta dificultad. Estos datos posiblemente explicarían la escasez de noticias acerca del inicio de la carrera de Hiroshige y la dificultad de evaluar la deuda pictórica del discípulo con el maestro. Parece ser que los artistas que inspiraron los diseños de Hiroshige en sus años de juventud fueron los grandes maestros del *ukiyo-e*, como Keisai Eisen o Utagawa Kunisada (1786-1865), tal y como se puede comprobar en las *Uchi to Soto Sugata Hakkei* (Ocho vistas con figuras en interiores y exteriores), y las *Goku Saishiki Imayo Utsushiye* (Imágenes modernas de colores cálidos), producidas en torno a 1821-1822. Estos primeros trabajos en el taller de Toyohiro, muestran desde 1818 imágenes de actores de teatro *Kabuki*, mujeres bellas, probablemente a partir de 1821, y héroes famosos del pasado que podemos encontrar también en obras de sus contemporáneos como Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), también influenciado por Eisen y Kunisada¹⁰. Hacia los años veinte del siglo XVIII, Ândo se centró en la producción de pinturas de pájaros y flores, denominadas *kacho-ga*, hasta que en el año 1830, comenzó a diseñar modelos para grabados de paisaje, donde pudo aunar sus dos grandes pasiones: el arte y el viaje.

Con las series *Toto Meisho*, encontró un buen estilo como paisajista y pintor de género. A la captación de la naturaleza tamizada por los cambiantes estados anímicos del artista vividos en sus numerosos viajes, se unieron las experiencias que anotaba sobre su transitar en las tabernas, delante de una taza de *sake*, que aparecen descritas en sus *Diarios*¹¹. Pensamos que Hiroshige pudo permitirse viajar a los parajes más bellos de Japón, gracias a los permisos dados por el *Shogunato* para poder circular por las provincias, algo complicado en una época en que era necesario un pasaporte sellado debido a los numerosos controles de inmigración. Encumbrado como el gran viajero de Edo con la primera de sus series de las *Cincuenta y tres Estaciones del Tôkaidô*, en la que ejerció como dibujante oficial de la crónica del viaje anual a la corte de Kyoto

10 *Ibid.*, pp. 12-13.

11 Forrer, M. (1997): *op. cit.*, p. 11.

de la comitiva enviada por el *Shogun* en 1832, se unió a la línea pictórica iniciada por Hokusai¹².

El Tōkaidō o “camino del mar oriental”, unía Edo (Tokio) con Kyoto, ciudad donde residía la corte imperial, y fue una de las cinco grandes rutas que facilitaron al gobierno del *Shogun* Tokugawa la administración del país, y de todas ellas la más transitada¹³. En torno a este camino de quinientos kilómetros de extensión, se desarrollaron cincuenta y tres estaciones rodeadas de bellas localidades en la costa del Pacífico, donde las montañas se encuentran con el mar. A esta serie publicada por el editor Hoeido en 1833, le siguieron otras series de estampas de los lugares más hermosos de la capital o las rutas de Japón, que muestran la concepción paisajística de Hiroshige, forjada a través de la experiencia empírica del viaje y la cotidianeidad del mundo en una tierra que se trabaja, se vive y se experimenta. En los últimos años de la vida del artista, en torno a 1850, y por razones desconocidas, publicó diversas series de vistas del Tōkaidō¹⁴, entre las que se encuentra *Tokaido Gojusan Tsugi Meisho Zue*, realizada en 1855, y denominada edición *Tate-e* debido a su formato vertical. Uno de los ejemplares de esta serie de estampas se conserva al completo en la *Colección Federico Torralba*, en la que podemos apreciar las cincuenta y tres estaciones sumadas a las dos terminales¹⁵.

12 AA.VV. (1999): *op. cit.*, p. 32; Hillier, J. (1976): *Japanese prints & drawings from the Vever Collection* (cat. exp.), vol. III. London, Sotheby Parke Bernet Publications, p. 871.

13 Kondo, I. (1966): *The fifty three stages of the Tokaido by Hiroshige*, Ichitaro Charles S. Terry (english adaptation). Honolulu, East West Center Press Edition, Second printing (1º ed. 1965), p. 6; Traganou, J. (2004): *The Tōkaidō Road. Traveling and representation in Edo and Meiji Japan*. London-Hong Kong, Routledge Curzon (ed.), pp. 1-5; Aa.vv.(1993): *op. cit.*, p. 50.

14 Entre 1850 y 1852 la publicada por Marusei, *Tōkaidō Gojusan Tsugi* por Tsutaya Kichizo, en 1852 las cincuenta y seis imágenes publicadas por Muraichi. El año 1855 publicó la citada serie *Tōkaidō Gojusan Tsugi Meisho Zue* junto al editor Tsutaya. Un año antes de su muerte, en 1857, publicó otra serie del Tōkaidō junto al editor Maruya Kishiro. Se llegaron a hacer series incluso tras la muerte de Hiroshige. En este caso, debemos señalar que en 1919, se publicó una serie de las estaciones intermedias del Tōkaidō, basada en los dibujos que Hiroshige tomó entre febrero de 1834 y enero de 1835.

15 Las cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō más las dos terminales son: Nihonbashi (1), Shinagawa (2), Kawasaki (3), Kanagawa (4), Hodogaya (5), Totsuka (6), Fujisawa (7), Hiratsuka (8), Ōiso (9), Odawara (10), Hakone (11), Mishima (12),

La obras desprenden una luz inusitada conseguida a través del difuminado o *bocashi*, creando suaves transparencias que transmiten un aire primaveral en las imágenes, a excepción de las paradas de Fujikawa (38) y Numazo (13) que muestran paisajes invernales. Estas estampas son una valiosa muestra de las costumbres y usos del Japón Edo, y a través de ellas, podemos analizar los tipos de embarcaciones utilizadas para el transporte marítimo, los medios de locomoción existentes para atravesar la propia ruta dependiendo de la clase social del viajero, las variadas instalaciones concebidas en torno al camino para alojar y abastecer a los visitantes, y en general, la vida cotidiana en torno a la ruta en su totalidad. Unas obras de la etapa de madurez de Hiroshige, en las que la potencia del medio natural gana fuerza frente a las figuras humanas, que representadas en pequeño tamaño, observan la inmensidad de los paisajes de la ruta de la Tôkaidô.

A lo largo de su trayectoria artística, Ândo Hiroshige¹⁶ cambió de nombre en varias ocasiones. Su primer apelativo como paisajista fue Ichiyusai y posteriormente se convirtió en Ichiryusai, probablemente en 1832, poco antes de publicar su serie *Toto Meisho* en la edición de Kawaguchi. En torno a 1841 y 1842, Hiroshige cambió su nombre artístico por el de Ryusai, abreviatura de Ichiryusai, que significa “casa establecida por sí misma”¹⁷, y que en cuanto a su fonética está relacionado con el gran Ichiryusai Toyoharu, el creador de la escuela Utagawa, e Ichiryusai Toyohiro, maestro de Hiroshige. Su enorme producción, gran virtuosismo técnico y dotes de buen observador le sirvieron para representar los paisajes a diferentes horas del día, de la noche o en las distintas estaciones del año. Utilizó el mismo tema cuando se presentaba ante él pero en un estado diferente. La esencia del modelo era la misma, pero los factores accidentales de la naturaleza, unidos a la emoción del espectador en

Numazu (13), Hara (14), Yoshiwara (15), Kambara (16), Yui (17), Okitsu (18), Chirifu (19), Fuchû (20), Mariko (21), Okabe (22), Fujieda (23), Shimada (24), Kanaya (25), Nissaka (26), Kakegawa (27), Fukuroi (28), Mitsuke (29), Hamamatsu (30), Maisaka (31), Arai (32), Shirakusa (33), Futugawa (34), Yoshida (35), Goyu (36), Akasaka (37), Fujikawa (38), Okazaki (39), Chirifu (40), Narumi (41), Miya (42), Kuwana (43), Yokkaichi (44), Ishiyakushi (45), Shôno (46), Kameyama (47), Seki (48), Sakanoshita (49), Tsuchiyama (50), Minakuchi (51), Inhibe (52), Kusatsu (53), Ôtsu (54), Kyoto (55).

16 Ândo se corresponde con el apellido de la familia adoptó a su padre.

17 Noguchi, Y. (1934): *op. cit.*, p. 42.

un momento determinado, causaban que las representaciones reflejasen una sensación distinta.



1. Estación de Hamamatsu (nº 30). Serie *Tōkaidō Gojusan Tsugi Meisho Zue*, 1855.

En sus obras se ve la variación de la atmósfera traducida bajo la mano del maestro de un modo particular y nunca uniforme, ya que el efecto pictórico depende más o menos de lo que nosotros llamamos azar. Hiroshige pinta el paisaje de todos, desde una visión ética y unificadora, aunando el universo esencialista del espíritu del paisaje y las visiones cotidianas de los seres humanos que pueblan sus composiciones, en las que la simple curiosidad de sus conciudadanos queda satisfecha gracias a las múltiples anécdotas reflejadas en sus itinerarios. Durante su vida, realizó un total de ocho mil piezas individuales, de las que cinco mil quinientas de ellas eran xilografías en color, de pequeño y gran formato¹⁸, una gran producción para un artista que se hizo a sí mismo con la vitalidad que le caracterizó hasta el fin de su vida.

18 *Ibid.*, p. 27.

3. Hiroshigue y la ruta del Tôkaidô

El Tôkaidô está dentro de los cinco grandes caminos que durante el periodo Edo facilitaron al gobierno del Shogun Tokugawa la administración del país¹⁹, a saber: el Kisôkaidô, cuyo nombre oficial era Nakasendô, ruta interior que unía la corte de Kyoto y la ciudad de Edo a través de las montañas, del Tôkaidô a Kusatsu, con un total de sesenta y nueve estaciones. La segunda ruta, denominada Koshu-kaidô, y la tercera, Ôshu-kaidô, que unía Edo con Aomori, la mayor ciudad portuaria situada al norte de la isla de Honshu; el Nikkô-kaidô, una rama de la ruta del Ôshu-kaidô, que lleva a Nikko, ciudad situada 120 kilómetros al Norte de Edo, donde Tokugawa estableció el mayor emplazamiento religioso, y por último, la ruta de *Hokurikuoô*, rama de la ruta del Ôshu-kaidô que lleva a Niigata, la mayor ciudad en la costa oeste de Japón, en el mar de Japón.

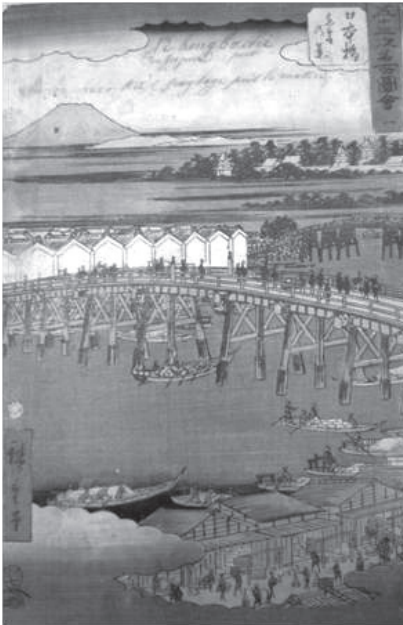
De las rutas existentes, el Tôkaidô o “camino del mar oriental” fue la más transitada de Japón en la época de Hiroshige²⁰. Esta carretera unía los dos centros neurálgicos del país: la capital del shogunato, Edo, y Kyoto, ciudad donde residía la corte imperial. Tiene una extensión de quinientos kilómetros en torno a la que se desarrollan cincuenta y tres estaciones a lo largo del camino poblado de bellas localidades en la costa del pacífico, donde las montañas se encuentran con el mar y la naturaleza ofrece uno de los panoramas más bellos de Japón. A medio camino de la ruta, cerca del lago Hamana, un gran lago salobre abierto al mar, la carretera sube hacia el norte para llegar a la bahía de Ise y Miya. El camino cambia de dirección y continúa hacia el oeste para introducirse en la cordillera de montañas que separan el extremo sur del lago Biwa y Kyoto²¹. A las cincuenta y tres estaciones se les deben sumar las dos terminales, incluidas en las series de estampas de la ruta del Tôkaidô. Si este tipo de caminos eran indispensables para el gobierno Tokugawa, se debía a que el *shogunato* obligaba a sus señores o *Daimyos* a residir en Edo durante una temporada cada dos años. Esta medida se diseñó para controlar las posibles revueltas; no sólo se mantenía a los señores de las

19 Kondo, I. (1966): *op. cit.*, p. 6.

20 Traganou, J. (2004): *op. cit.*, pp. 1-5.

21 Kondo, I. (1966): *op. cit.*, p. 6.

provincias bajo la mirada de los sucesivos gobiernos, sino que parte de los fondos económicos de los *Daimyos* se aligeraron debido al gasto requerido para mantener la residencia y el servicio en dos lugares, y por tanto, se debilitaron y perdieron poder financiero. Además, dado que las mujeres de la clase *samurai* no podían salir sin permiso de Edo, fueron la moneda de cambio perfecta sirviendo como rehenes para asegurar el regreso de sus maridos de las provincias a la capital del *shogunato*. Cuando los *Daimyos* o los señores feudales viajaban a la ciudad de Edo, iban en magníficas procesiones con más de cien sirvientes y vasallos.



2. Estación de Nihonbashi (n° 1). Serie *Tôkaidô Gojusan Tsugi Meisho Zue*, 1855.

Los controles de inmigración de las provincias de Japón, llamados *seki*, fueron creados por el *shogun* Tokugawa Ieyasu, y en ellos se encontraban los guardias o funcionarios de cada estación uniformados con unas vestimentas llamadas *haori*²² que desde sus torres de vigilancia evitaban

22 AA.VV. (1982): *Genshoku Ukiyo-e Dai-Hyakka Jiten (Great Ukiyo-e Encyclopedia in color)*, vol. 5. Tokio-Daishukan, Japan Ukiyo-e Society, p. 117.