

ALFONSO FALERO Y DAVID DONCEL ABAD
(Coords.)

EURASIA VOL. 2

MUJER Y AGUA

Edición a cargo de
JORGE RODRÍGUEZ CRUZ



AQUILAFUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

Eurasia Vol. 2

Mujer y agua

Coordinadores de la obra

Alfonso Falero
David Doncel Abad

Comité Editor

Jorge Rodríguez Cruz
Alberto Yanes Blanco

Comité Científico

Alfonso Falero
David Doncel Abad

Autores participantes (por orden de participación)

Santiago J. Martín Ciprián
Xu Jinjing
Irene M. Muñoz Fernández
Moli Zhang
Jorge Rodríguez Cruz
Raúl Pérez Hernández
José Enrique Narbona Pérez
Catalina Cheng-Lin
David Doncel Abad
Marta Lambea Ortega
Mariló R. del Alisal
Alfonso Falero Folgoso

Carmen Pérez Rodríguez
Ismael A. Maíllo Melchor
Teresa Inés Tejada Martín
Álvaro Trigo Maldonado
Luis González Ansorena
David Díez Galindo
Francisco Falero Folgoso
Manuel Luca de Tena Navarro
Mar Sueiras López
Yoshihiko Uchida
Minoru Yokoyama
Kiyoshi Shimada

ALFONSO FALERO y DAVID DONCEL ABAD
(Coords.)

Eurasia Vol. 2

Mujer y agua

Edición a cargo de
JORGE RODRÍGUEZ CRUZ



AQUILAFUENTE, 342

©

Ediciones Universidad de Salamanca y los autores

Motivo de cubierta: colección privada de Yokoyama Minoru

1ª edición: octubre, 2023

ISBN: 978-84-1311-785-0 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0342>

Ediciones Universidad de Salamanca

Plaza San Benito s/n

E-37002 Salamanca (España)

<http://www.eusal.es>

eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Maquetación y realización:

Cícero, S.L.U.

Tel.: +34 923 12 32 26

37007 Salamanca (España)

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

i Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NC NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

ND SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/> CEP

Índice

PREFACIO	9
序.....	11
HISTORIA Y TEXTOS CLÁSICOS.....	13
«Los semas correspondientes a “mujer” y “agua” en protojaponico: propuestas para un análisis de su evolución a la lengua histórica» (Santiago J. Martín Ciprián)	15
El culto al agua durante la dinastía Shāng (ca. 1600 a.c. – 1046 a.C.) a través de las inscripciones Jiāgūwén (Xu Jinjing)	25
<i>Kami</i> iracundos, ofrendas y sacrificios: ritualidad de lluvia en el Antiguo Japón (Irene M. Muñoz Fernández)	37
Interpretación cultural de la imagen estética «la mujer como el agua» basada en los poemas clásicos chinos (Moli Zhang).....	51
CULTURA POP Y SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA	63
<i>Mizu no ko</i> . Mujer y agua en la película <i>Tenki no ko</i> de Makoto Shinkai (Jorge Rodríguez Cruz y Raúl Pérez Hernández)	65
Issie, el monstruo marino del lago Ikeda. Desenterrando las raíces folclóricas del famoso criptido japonés (José Enrique Narbona Pérez y Catalina Cheng-Lin).....	79
Educational Well-being and Social Identity of Children of Chinese Origin Adopted in Spain (David Doncel y Marta Lambea).....	95
ANTROPOLOGÍA DEL FOLCLORE.....	105
Mujer y Agua. Análisis contrastivo entre el folclore de Japón y Galicia (Mariló R. del Alisal)	107
<i>Mizu no me</i> en la etnología de Orikuchi Shinobu (Alfonso Falero Folgoso)	123
La mujer y el agua en las canciones de tradición oral: un estudio aproximativo de los personajes femeninos relacionados con el agua dulce en la poesía cancioneril hispánica y francesa (Carmen Pérez Rodríguez).....	137
LITERATURA CONTEMPORÁNEA	155
La lucha contra el agua en la literatura de la Revolución Cultural (Ismael A. Maíllo Melchor).....	157
Trauma, novela de aprendizaje y el simbolismo del agua: El agua en <i>La ribera del río</i> de Su Tong (Teresa Inés Tejeda Martín)	171
La representación literaria de las <i>haenyeo</i> en «The island of sea women» de Lisa See (Álvaro Trigo Maldonado)	183

ARTE Y ESTÉTICA	197
Feminidad y estética en Japón, ¿teoría y praxis más allá del género? (Luis González Ansorena)	199
El agua y la mujer como elementos primordiales dentro del género <i>ukiyo-e</i> (David Díez Galindo)	213
La ausencia del agua en el jardín zen: notas sobre ontología y teleología desde la perspectiva occidental (Francisco Falero Folgoso)	225
A través del mar del tiempo. Pasado y presente en la serie fotográfica <i>Seascapes</i> de Sugimoto Hiroshi (Manuel Luca de Tena Navarro)	239
La dialéctica entre la mujer y el agua: principio común inmanente en la tradición de la estética china (María del Mar Sueiras Prieto..)	249
NOTAS DE INVESTIGACIÓN	261
La mujer y el agua en la literatura japonesa contemporánea (Uchida Yoshihiko)	263
Women and Water (<i>Mizushōbai</i>) Described in <i>Ukiyo-e</i> (Minoru Yokoyama)	271
La religiosidad de las prostitutas de la costa: el caso de las prostitutas <i>chimori</i> y el ritual de plantación de arroz del santuario Sumiyoshi Taisha (Kiyoshi Shimada)	281

PREFACIO

ALFONSO FALERO / DAVID DONCEL

Universidad de Salamanca

EL PRESENTE GRUPO DE ENSAYOS que el lector tiene en sus manos es una muestra del resultado de los trabajos presentados en las III Jornadas Internacionales coordinadas por el Grupo de Investigación Reconocido (GIR) «Humanismo Eurasia» de la Universidad de Salamanca, celebradas el 27-28 de mayo de 2021, en el Aula Magna de la Facultad de Filología. Representan una buena muestra del sentido que tiene el trabajo orientado en un proyecto de convergencia, con el esfuerzo de los miembros+ del propio grupo de investigación, así como de otros participantes que han colaborado en un espíritu afín.

Nuestro Grupo de Investigación se creó para ejercer una doble reivindicación en el ámbito de los estudios de Asia Oriental. Por un lado, es un ejercicio de resistencia desde el ámbito de las «viejas» humanidades frente al imperio tecnocrático de la novedad, impuesta por la incorporación de las ciencias humanas al modelo rentabilista e hiperproductivo de la sociedad del conocimiento, y amparada en la visión de «progreso» y «actualidad» de los ingenieros sociales de la Unión Europea. Las humanidades quedan fuera del espectro de la nueva sociedad del conocimiento, cuyo modelo proviene del auge de la cientificación y cuantificación del estudio de lo humano, tal como se practica en las universidades norteamericanas que sirven de referencia. Unas humanidades sometidas a la demanda del mercado, y en busca de modelos de supervivencia dentro del ámbito de la oferta, la demanda, la productividad y la rentabilidad.

Por otro lado, nuestro Grupo de Investigación debe entenderse como un lugar de reivindicación de un utopismo: Eurasia. Como un lugar de asilo de la memoria, único testigo contemporáneo del proceso de desmembramiento de una realidad histórica, y de un proyecto cercenado desde época temprana por la imposición de las estrategias regionales y nacionales, que han dado al traste con los entornos transregionales y globales, de los cuales un ejemplo privilegiado han sido las rutas de la seda y del comercio e intercambios eurasiáticos. Bajo la protección de los antiguos imperios, Eurasia llegó a ser una realidad cohesionada, pero duró poco. La fragmentación de los imperios conllevó el cierre de las vías de intercambio, la sistematización de las fronteras, y la exclusión del «extranjero». Eurasia queda como un conato de transregionalidad relegado a la memoria histórica. En el contexto de la modernidad, la dicotomización Oriente vs. Occidente genera las condiciones de interrelación vigentes hasta el presente. Por tanto, Eurasia viene a ser una utopía. Nuestro Grupo de Investigación la materializa en un entorno puramente

académico, de convergencia y aunamiento de sinergias, centradas en el libre intercambio de ideas entre China, Corea y Japón, y de estos tres con el resto de Eurasia.

Fruto de esta orientación de nuestra iniciativa académica están siendo las Jornadas Internacionales de Investigación e intercambio que gestiona nuestro GIR. En el presente volumen se presentan los resultados de nuestra tercera ronda de intercambios. En este caso escogimos una temática común, la mujer y el agua en las culturas de Eurasia. Los trabajos presentados se han centrado en el ámbito del Asia Oriental, en particular China y Japón, pero la investigación aportada es relevante para futuros trabajos comparativos con el resto de Eurasia. También la muestra de trabajos presentados ha sido fruto de un proceso de selección, manteniendo los criterios mínimos de evaluación por pares ciegos de las propuestas presentadas para su discusión en las jornadas, y escogiendo las mejores aportaciones, por parte del comité científico y editorial.

La estructura de este volumen monográfico es fiel reflejo de las unidades de investigación que configuran nuestro Grupo. Cada sección del volumen recoge trabajos de miembros de las unidades que llevan el mismo nombre que la sección, o investigadores externos que han colaborado. En conjunto reúnen un espectro amplio del sentido de nuestra concepción de las humanidades, a la vieja usanza. Sin por ello limitarnos al estudio del pasado, en los trabajos reunidos aquí se trata por igual el mundo arcaico de Asia Oriental como la realidad cultural del presente más actual. Entre los investigadores participantes se reúne tanto a veteranos del mundo académico, como a jóvenes investigadores, alguno de ellos en fase de formación.

Respecto al tema escogido, la cultura del agua y sus vinculaciones con el ámbito de la mujer, es reconocido como uno de los grandes tropos en el estudio tanto antropológico como literario, en todo el ámbito eurasiático. Por tanto, permite un enfoque culturalista, tanto como etnográfico y antropológico. Y además está revestido de un enorme alcance histórico, que abarca desde la más remota antigüedad hasta el simbolismo vigente en las producciones culturales del presente. El estudio de esta temática en un contexto transregional y diacrónico, sirve de una muestra palpable del gran ámbito de conexión cultural y simbólica que se da entre las sociedades que configuran el amplio espectro de la realidad eurasiática.

Se trata en todos los casos de resultados de investigación, que invitan a una reflexión de largo recorrido que apunta hacia la configuración del gran proyecto de una Eurasia transcultural, solo posible en el ámbito del trabajo académico, como semilla de un renovado imaginario. Un esfuerzo y un proyecto que, a juicio de los coordinadores de este volumen, bien merece la pena continuar. Esperamos que los trabajos contenidos en este volumen satisfagan las expectativas del lector.

Salamanca, 28 junio de 2022

序
许锦晶
萨拉曼卡大学

随着人类文明的进步，东西方之间的距离也在不断缩短。科学技术的飞速发展，使世界两端间在语言、文学、文化、社会等各领域的交流变得越来越简便。但是，我们不能忘记，为了实现这跨越大陆的交流，人类两三千年来努力。

古代的中国曾经将整个玉门关以西的世界称为“西域”，从神话中开始，东方就一直在寻求与西方沟通的道路。据《穆天子传》中记载，周穆王西巡，见到了西方的西王母，但却又差点因不能及时返回国都而失国。走出神话，汉朝有张骞和班固先后出使西域，自此东方开始逐渐对西方有了了解。司马迁在其历史著作《太史公记》一书中，将张骞的功绩称作“凿空”，他用“空”来形容西域，由此可以看出，当时的东方人对西方的了解是怎样的。甘英奉命出使大秦，却在地中海东岸被安息船人的一段“故事”所吓退，终未能到达罗马。然而，这两次“凿空之旅”所开辟的“丝绸之路”，却像一条纽带一样，将欧亚大陆的两端第一次联系在了一起。据说，西班牙小镇梅迪纳德尔坎波就是当时“丝路”的终点之一。延熹九年，第一位大秦使节终于抵达了雒阳，这可以说是东西方两大帝国间的首次正式接触，不过此时，此次任务的主导者，罗马皇帝安敦宁·毕尤却早已驾崩五年了。可以想象，这位使者这一路走来的艰辛。到了唐朝，《通典》的作者宰相杜佑的族侄杜环于怛罗斯之战被俘，但他却因此有幸游历欧亚非多国，成为了当时有记载的，到达西方最远的中原人。其记录所见，著成《行经记》一书，后多处被杜佑的著作引用。

回到当下，这块大陆上的各个文明间依然存在的诸多冲突和误会，究其原因，并不是因为什么“不同”，古人就已经认识到“同”也可以产生“不和”，“和”同时可以保持“不同”。所以，其问题是在于“缺乏了解”。人与人之间需要增进了解，就要多坐坐，多谈谈，多聊聊，多接触，多沟通，在文化与文化之间，文明与文明之间，地域与地域之间，也当如此。只有这样，这块广袤的土地才会做到“和而不同”；只有这样，欧亚大陆才能真正称得上是一个整体。

本书，是继前一本之后，本系列的第二本文集，我们期望藉由其中所收录的一篇文章，向诸位展示我们这个人文社科研究小组所涉及各类研究，其中包括了历史、语言、文学、文化、人类学、哲学、古典学、社会学、美学等多个领域。

希望通过我们的努力，通过我们的研究和交流，能在学术层面上的欧亚大陆融合中，贡献一丝微薄之力。

HISTORIA Y TEXTOS CLÁSICOS

«LOS SEMAS CORRESPONDIENTES A “MUJER” Y “AGUA” EN PROTOJAPÓNICO: PROPUESTAS PARA UN ANÁLISIS DE SU EVOLUCIÓN A LA LENGUA HISTÓRICA»¹

SANTIAGO J. MARTÍN CIPRIÁN

Universidad Tōkai (Japón) – GIR Humanismo Eurasia (USAL)

INTRODUCCIÓN

«*Mujer*» y «*agua*»

Según nos informan los antropólogos y los expertos en la religión *shintō*, la tradicional japonesa, es posible hablar en esta de una conexión ritual antigua entre los conceptos de «mujer» y «agua»². En el presente artículo investigaremos la etimología de las palabras que representan ambos conceptos e intentaremos rastrear cualquier realidad fónica que pueda sugerirnos la existencia de tal conexión.

Las lenguas japónicas

Existen históricamente cuatro ramas documentadas de las lenguas japónicas:

1. El llamado *parajapónico*, el idioma (o idiomas) que se hablarían en la Península Coreana en época prehistórica. Para reconstruirlo(s) se interpretan las palabras de posible etimología japónica de ciertos topónimos y de las glosas que aparecen en obras coreanas, chinas y japonesas. Aquí hemos tomado a Vovin 2017 como referencia principal de ese estadio de lengua.
2. El *japonés antiguo oriental*, variedad de la lengua japonesa insular que se hablaba en el área oriental y septentrional de la isla de Honshū. Está documentado principalmente en los últimos libros del *Man'yōshū*. Kupchik 2011 es la obra que estudia con más detalle esta variedad lingüística³.
3. *Japonés antiguo occidental*: Se trata de la lengua mejor documentada de todas las del grupo japonico primitivo. Es el idioma hablado en la llanura de Yamato y su periferia. En él se compusieron las obras fundamentales de la lengua japonesa del periodo de Nara, como son el *Man'yōshū*, los *Senmyō*, o los *Norito*. El estudio

¹ Este artículo se ha beneficiado enormemente de las conversaciones mantenidas con A. Vovin a lo largo del tiempo, a cuya entrañable memoria el autor quiere dedicar este artículo. Por supuesto que la responsabilidad de los errores que aún quedan es solo mía.

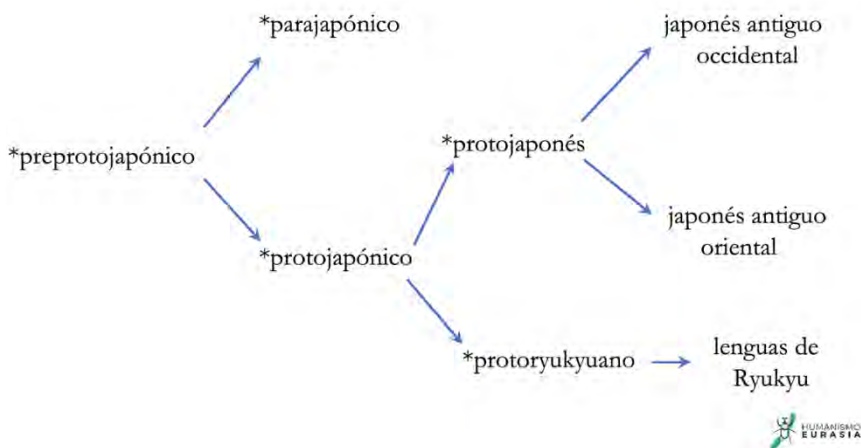
² Por ejemplo, en la obra de Orikuchi Shinobu. Para mayor información remitimos al lector a las traducciones y estudios de su obra realizados por A. Falero y otros autores (Orikuchi 2010, 2016).

³ Vovin e Ishisaki-Vovin 2022 será un trabajo muy a tener en cuenta para esta lengua.

fundamental para su cabal comprensión es Vovin 2005 y 2009 (2020 segunda edición).

4. *Lenguas ryukyuanas*: Los idiomas hablados en las islas Ryūkyū. La representación más antigua de esta rama de la familia japónica es la antología poética *Omorō Sōshi*, compilada a lo largo de los siglos XVI y XVII. Thorpe 1983 sigue siendo la obra más útil (con alguna corrección de detalle) a la hora de reconstruir el proto-ryukyano.

Las protolenguas propuestas y su relación entre ellas y con los idiomas históricos se entienden fácilmente consultando el esquema que aparece debajo de estas líneas.



EJE GEOGRÁFICO-SINCRÓNICO

«Mujer»

1. Japonés occidental antiguo
 - a. *onna* < *wonna* < *womina* «mujer»
 - b. *-me* < *-mye* (en compuestos como *hi-me* «princesa» < *sol-hembra?*)
2. Japonés oriental antiguo
 - a. *mi* < 美 > < *esposa* > (Suruga) (Kupchik, p. 867)
3. Ryukyano
 - a. **wona(go)* < *wunak* (Shuri); (*wena-go* < **wena* en okinawano antiguo) (Thorpe, p. 349) «mujer»
4. Parajapónico
 - a. **mi* < 乃 > < *hembra, mujer* > (Beckwith, p. 56)

«Agua»

1. Japonés antiguo occidental
 - a. *mizu* < *midu* «agua»
 - b. *mina-* (en *mina-moto*, por ejemplo)
 - c. *-na-* (en *kwo-na-N-kyi* ('DIM-water-GEN-leek') MYS 3:407.3)

2. Japonés antiguo oriental

- a. *midu* <美豆> «agua» (Kupchik, p. 87)
(variante *midwo* <美度> (Kupchik, p. 867))
- b. *mina-nö-se* <美奈能瀬> 'water-GEN rapids' (Kupchik, p. 256)
- c. *-na-* <奈> *kwo-na-N-kyi* (Kupchik, p. 832)
- d. *mi-* <水> «agua» (Kupchik, p. 511)

3. Ryukyuanos

**mezu* > *mizu* (Shidoke) «agua» (Thorpe, p. 345)

4. Parajaponico:

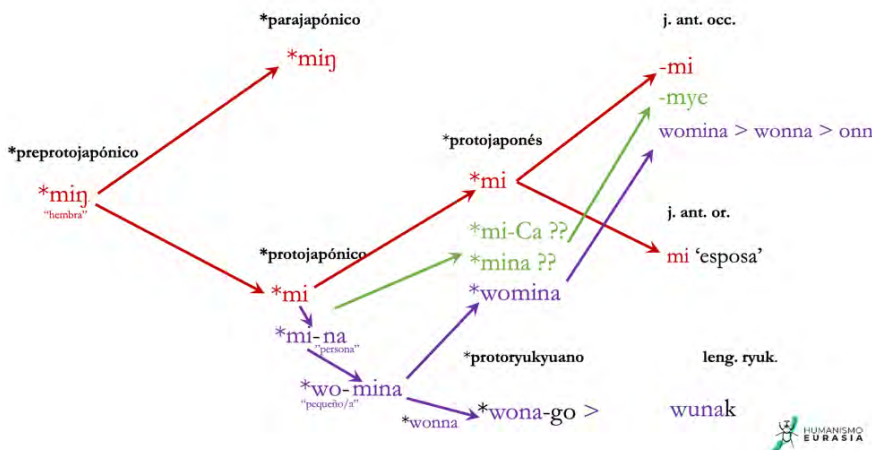
- **mε* <買> "río" (Silla) (Vovin: 2017)
- **mε* <買> "río" (Karak (Gaya)) (Vovin: 2017)

EJE DIACRÓNICO

Las cadenas de evolución sincrónica propuesta por nosotros para cada palabra documentada son las siguientes

«Mujer»

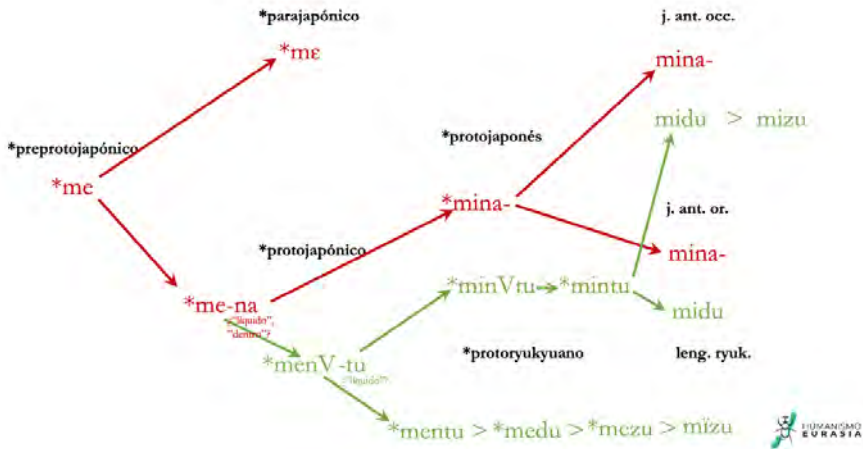
1. *onna* < *wonna* < *womina* < **womina* («mujer») < **wo-mina* («mujer joven») < **mina-* < **min-na* («hembra» + «persona») < **miŋ* («hembra»)
2. *-me* < *mye* < **mi-(Ca)??* («hembra / mujer») < **mi* < **miŋ* («hembra»)
3. (*-mi*) < *-mi* < **mi* < **mi* < **miŋ* (como arcaísmo en *kamuromi* «hembra de los dioses»)



Problema: ¿Cuál es el origen de *-mye*, **mi-Ca* o **mina*?
 - ¿Cuál es el valor de ese sufijo **-Ca*, en **mi-Ca* > *-mye*?
 - ¿Si el origen de *-mye* es **mina*? ¿por qué cae la *-n-* irregularmente?

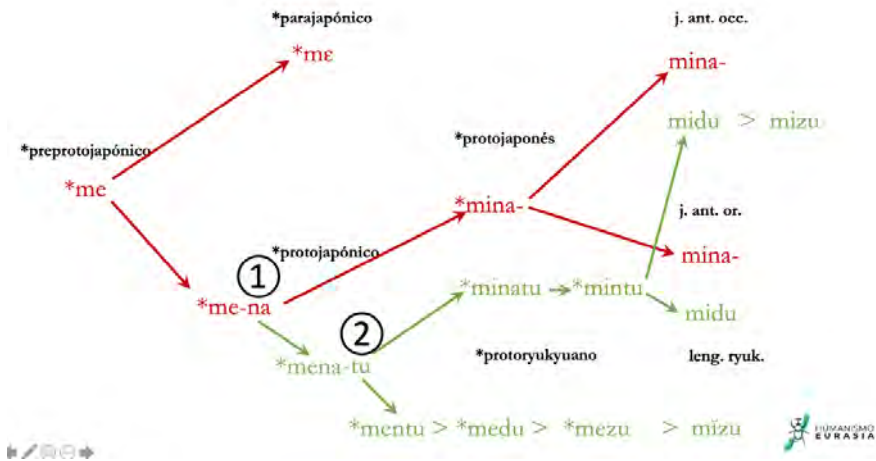
«Agua»

1. *mizu* < *midu* < **minatu* (o **mintu*) < **mena-tu* < **me-na* < **me*
2. *mina-* < *mina-* < **mina-* < **me-na-* < **me*



Problemas:

- ①. ¿Por qué **me* «agua» recibe una recharacterización **na*, que supuestamente tendría un valor semántico similar a **me*?
- ②. ¿Por qué **mena* «agua» recibe también una recharacterización **tu* también con un supuesto valor de «líquido»?



CONEXIONES ENTRE AMBOS SEMAS

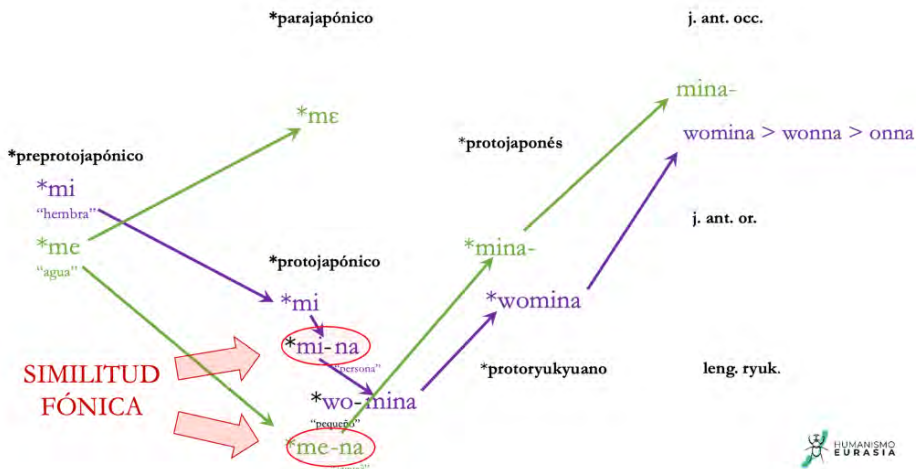
Observando detenidamente la evolución de las palabras para «hembra» y para «agua» desde el preprotojaponico encontramos que en el estadio protojaponico «mujer» (**mina*, «hembra» + «persona») y «agua» (**me-na*, «agua» + «agua/líquido») se representarían por formas similares, solo diferenciadas por las primeras vocales y por la estructura acentual. Es posible que esta semicolisión sea la causa de que **mina* «mujer» reciba un prefijo **wo-* («pequeño») y se convierta en **womina*, origen de *onna* «mujer» en japonés moderno.

debe solo a una mala interpretación del grafema < 仍 > por parte de este autor. 仍 nunca se ha podido leer como /miŋ/ (A. Vovin, comunicación personal).

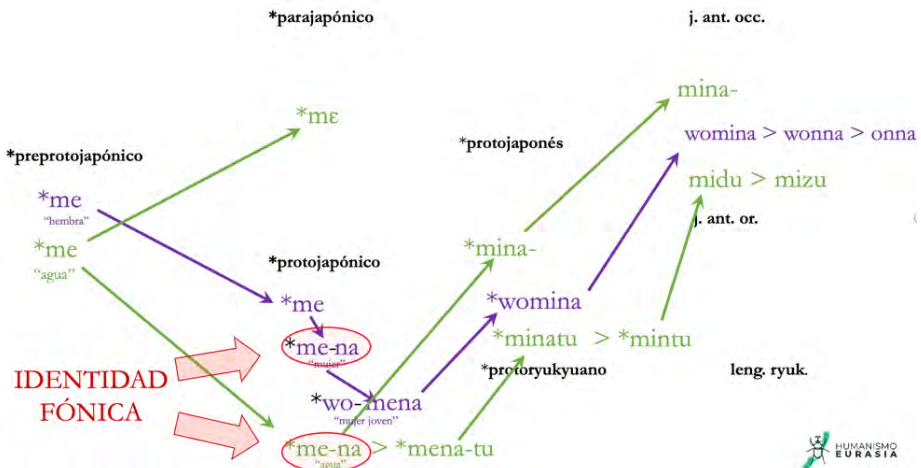
CONCLUSIONES

Conclusión general

Teoría clásica: La similitud fónica, de todo punto casual, en protojaponés entre «mujer» *mina y «agua» *mena podría explicar la conexión de ambos conceptos en los ritos *shintō*, señalada por los estudios antropológicos y religiosos. Esta religión se formaría en época prehistórica en un momento en el que las dos palabras se pronunciarían de forma similar, lo que posiblemente llevaría que en la cultura japonesa se sintiera entre esas dos ideas una afinidad más fuerte que en las otras de su entorno.



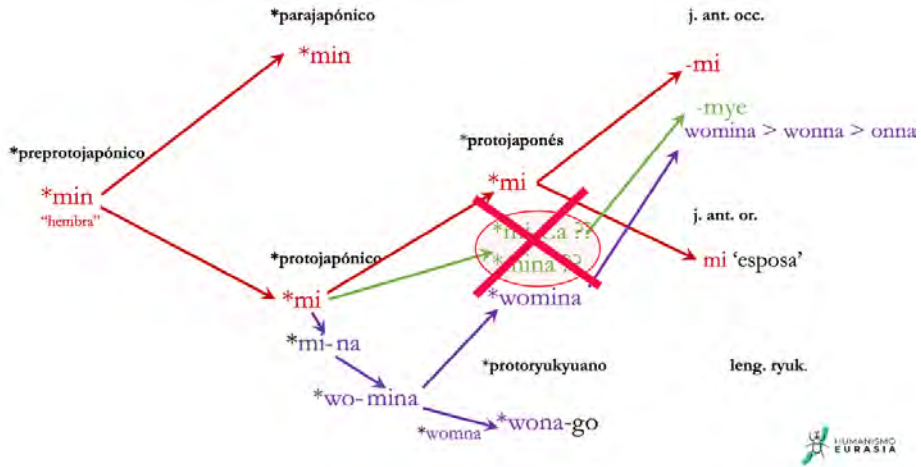
Teoría alternativa: Identidad fónica: «mujer» y «agua» se representarían por *mena. Esta absoluta identidad reforzaría aun más la teoría de la conexión ritual.



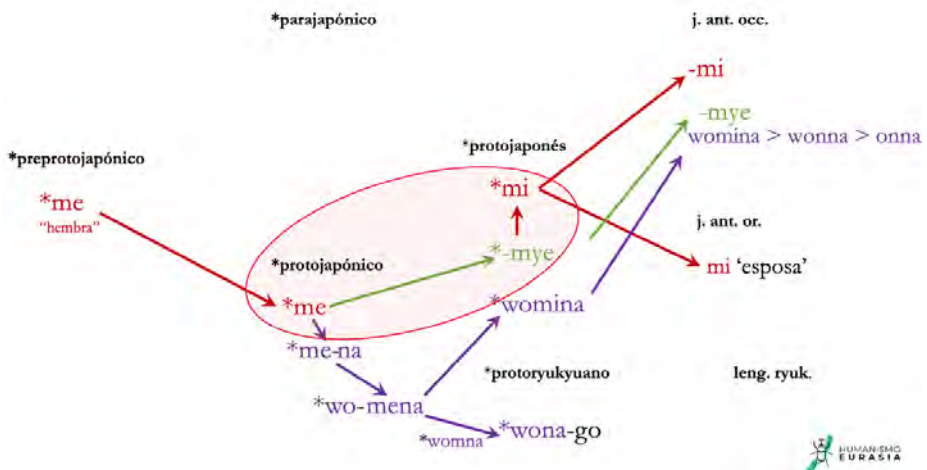
PROBLEMAS RESUELTOS

Etimología de -mye «hembra/mujer»: El vocalismo de ese lexema está causado por el fenómeno conocido como elevación de vocales medias: *me > mye.

Esto produce las siguientes consecuencias: se desechan las antiguas etimologías *mi-Ca o *mina, de difícil explicación (el supuesto sufijo *-Ca solo aparecería en esta palabra y en la evolución *mina > mye la caída de n es un fenómeno *ad hoc*, lo que debilita la teoría).

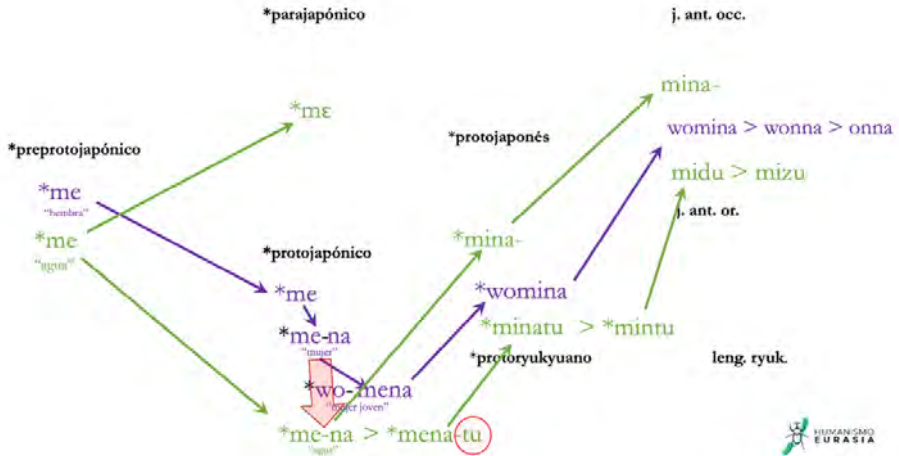


En segundo lugar, los procesos de evolución *-me > *-mye > *mi (elevación de vocales medias) son fonológicamente más fáciles de explicar que los fenómenos anteriormente postulados, si bien aún existen detalles que necesitan aclaración en esta teoría: qué procesos de préstamo se han producido entre dialectos, cuáles de ellos han sufrido elevación parcial, cuáles total y en qué contextos. Abajo marcamos con un círculo rojizo los cambios de la teoría alternativa con respecto a la clásica.

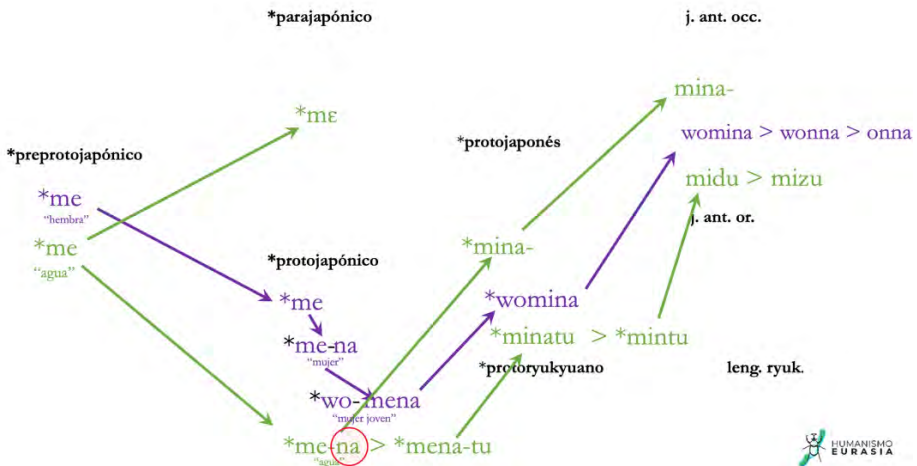


Causa de la recharacterización de protojapónico «agua» con un elemento

*-tu de semántica similar: la colisión fónica entre homófonos *mena «mujer» y *mena «agua». Quizá lo mismo se podría decir con respecto al prefijo *wo («pequeño») en *womina «mujer».



PROBLEMA NO RESUELTO: causa funcional de la recharacterización del protojapónico inicial de *me «agua» con un elemento *na de valor semántico similar.



Se puede apuntar, no obstante, como hipótesis de trabajo lo siguiente:

1. Existe un lexema *mopi* «recipiente de agua potable, agua potable» < *me-*opi* «agua + llevar».
2. *na podría tener un valor de «agua corriente» o «agua en la naturaleza», que podría haberse añadido a *me de modo que *me-na se opusiera al lexema *me-*opi*.
3. Esta idea se apoya en:

- La existencia de lenguas en las que hay dos raíces diferentes para «agua en movimiento» y «agua sin movimiento».
- En protoindoeuropeo: **h₂ek^weh₂* (> got. *ahwa*, lat. *aqua*) y **wod_ǵ* (> ingl. *water*); «agua corriente», «agua sin movimiento».

Esta hipótesis se basa en una ligeramente diferente propuesta por A. T. Francis-Ratte en su tesis doctoral (Francis-Ratte, p. 420).

AGRADECIMIENTO

El autor quiere agradecer a Alexander Vovin su generosidad por compartir con él sus obras aún no publicadas y, sobre todo, su tiempo, su amistad y su gran sabiduría.

BIBLIOGRAFÍA

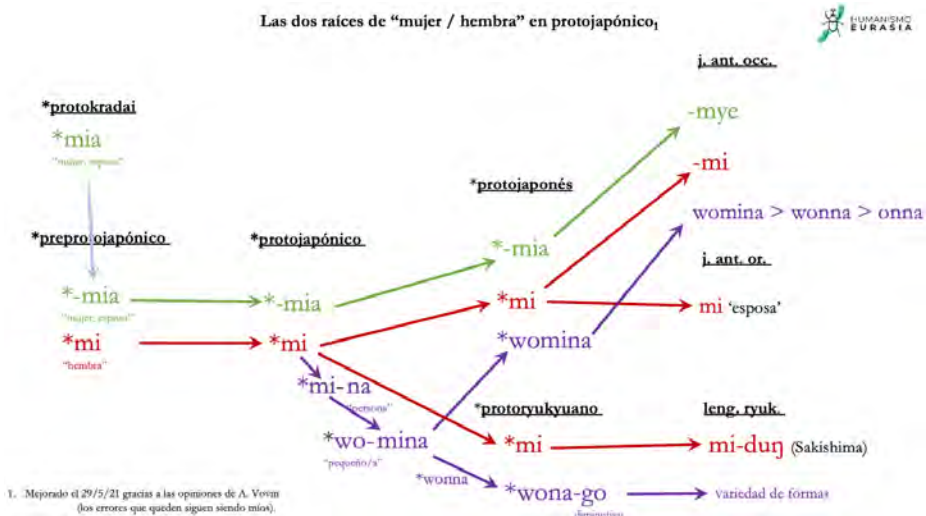
- BECKWITH, Christopher I. *The Language of Japan Continental Relatives*. Leyden-Boston: Brill, 2004
- FRANCIS-RATTE, Alexander Takenobu. *Proto-Korean-Japanese: A New Reconstruction of the Common Origin of the Japanese and Korean Languages* (Ph.D. Dissertation). The Ohio State University, 2016.
- FRELLESVIG, Bjarke y WHITMAN, John. (eds.). *Proto-Japanese*. Amsterdam: John Benjamins, 2008.
- FRELLESVIG, Bjarke y WHITMAN, John. «Evidence for seven vowels in proto-Japanese». Frellesvig, Bjarke and Whitman, John (eds.). *Proto-Japanese*. 2008. pp.15-40.
- KUPCHIK, John. E. *A grammar of the eastern Old Japanese Dialects* (Ph.D. Dissertation). Honolulu: University of Hawai'i, 2011.
- MARTIN, Samuel Elmo. *The Japanese Language Through Time*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.
- ORIKUCHI, Shinobu. «La dama del agua» (*Mizu no me*, I) [traducción] M^a A. Montaner/M^a Querol (coords.) *Lenguas de Asia Oriental: Estudios lingüísticos y discursivos*. 2010. Universitat de València, Lynx Annexa no. 18, pp. 173-190.
- ORIKUCHI, Shinobu. «Elogio de los estudios nacionales», «El renacimiento del sintoísmo como religión» (traducción fragmentaria). En Heisig/Kasulis/Maraldo/Bouso. *La filosofía japonesa en sus textos*. 2016. Barcelona. Herder, pp. 559-565.
- THORPE, Marne L. *Ryūkyūan language history* (Ph.D Dissertation). University of Southern California, 1983.
- UNGER, Marshall. *The Role of Contact in the Origins of the Japanese and Korean Languages*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009.
- VOVIN, Alexander. *A Descriptive and Comparative Grammar of Western Old Japanese. Part 1: Sources, Script and Phonology, Lexicon, Nominals*. Folkestone: Global Oriental, 2005 [2020b].
- VOVIN, Alexander. *A Descriptive and Comparative Grammar of Western Old Japanese. Part 2: Adjectives, Verbs, Adverbs, Conjunctions, Particles, Postpositions*. Folkestone: Global Oriental, 2009, [2020b].
- VOVIN, Alexander. *Koreo-Japonica: A critical study in the language relationship*. Honolulu: University of Hawai'i Press: 2010.
- VOVIN, Alexander. «Origins of the Japanese Language» (*Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*) Oxford: OUP, 2017.
- VOVIN, Alexander y ISHIGAKI-VOVIN, Sambi. *Eastern Old Japanese Corpus and Dictionary*. Leiden/Boston: Brill, 2022.

APÉNDICE

Una vez *terminado* el artículo y presentada la ponencia que le dio origen, tuve la suerte de poder consultar su contenido y conclusiones con A. Vovin, sin duda el mayor experto de nuestra época en estudios del japonés antiguo y de la prehistoria del idioma. Para mí estas conversaciones telefónicas, pocos meses antes de su fallecimiento, serán, mientras viva, un recuerdo imborrable de su generosidad, su gran sabiduría y su sencillez.

Siguiendo su teoría de *Out of South China*, esto es, aquella que él sustentó en los últimos años de su vida de que un ancestro de la lengua japonesa se habló en algún momento en esa parte del continente, me informó de que, siguiendo sus investigaciones, pensaba que *-mye* «mujer» tenía como origen no una protoforma en **-me* que hubiera sufrido elevación parcial de vocal media, sino **-mia*, que en origen sería un préstamo de protokradai con el significado de «mujer/esposa». Los argumentos de Vovin sobre la protohistoria del japonés los encuentro muy convincentes. Además, parece que existen bastantes evidencias de ese contacto entre el protokradai y el protojaponés (o preprotojaponés). En cualquier caso, aunque él ha impartido alguna conferencia sobre este asunto, que el lector encontrará fácilmente en internet, no ha publicado, que yo sepa, ningún trabajo acerca de esta conexión.

El descubrimiento de este préstamo del protokradai, **mia*, hace que la explicación de la forma histórica *-mye* sea ahora mucho más clara y elegante. Nuestra teoría actual sobre la etimología y evolución estos lexemas de la familia semántica de «mujer/hembra» corrige la que exponíamos en este artículo bajo el epígrafe de *Problemas resueltos: A. Etimología de -mye «hembra / mujer»* y queda como se puede ver en el esquema bajo de estas líneas.



EL CULTO AL AGUA DURANTE LA DINASTÍA SHĀNG (CA. 1600 A.C. – 1046 A.C.) A TRAVÉS DE LAS INSCRIPCIONES JIĀGŪWÉN

XU JINJING

Universidad de Salamanca – GIR Humanismo Eurasia (USAL)

EL AGUA ES FUENTE DE SERES y está estrechamente relacionada con nuestras vidas. El agua puede saciar la sed e irrigar las tierras de cultivo, pero al mismo tiempo también puede traer varias catástrofes. En muchas civilizaciones del mundo, las actitudes de las personas hacia el agua son respetuosas y temerosas.

La mayoría de las inscripciones de *jiāgūwén* de la dinastía Shāng están estrechamente relacionadas con las creencias religiosas de los *shāng*, los cuales nos facilitan poder acercarnos a la adoración del agua en la cultura Shang.

En cuanto al culto al agua durante la Shāng, analizaremos las 41956 copias calcadas coleccionadas en *Jiāgūwén héjí*¹ (Guō: 1978-1982), a través de dos tipos de contenido: uno es el comportamiento sacrificial relacionado con el agua; el otro son los objetos sacrificiales relacionados con agua.

沈 CHÉN

Con respecto a la actividad ceremonial relacionada con el agua, podemos encontrar «沈 *chén*» entre los nombres de la ceremonia y del método de uso en los sacrificios durante la dinastía Shāng. «沈 *chén*» en ese momento significaba ofrecer sacrificios a dioses o antepasados hundiendo sacrificios en el agua.

EL CARÁCTER

La forma actual de «沈 *chén*» representa un toro al revés, aunque tal vez ya no se nota tanto. Pero en ese momento la escritura todavía no estaba regularizada, su construcción era más aleatoria y diversa. Las dos líneas onduladas laterales representan el agua, incluso a veces se agregan varios puntos. En el medio se representa el animal para ofrecer en sacrificio, que puede ser: 牛 *niú* (toro), 羊 *yáng* (cabra) o 宰 *láo* (cabra criada en corral) (Xú: 1989, p. 1204). Estos sacrificios pueden ser colocados tanto con la cabeza hacia arriba como hacia abajo, no hay una regla específica.

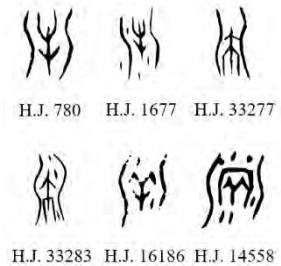


Figura 1. Ejemplos de construcciones de 沈 *chén*

¹ En este texto se abreviará como «H.J.»

Cabe señalar que los animales que aparecen en el carácter «沈» no son necesariamente los animales utilizados en el sacrificio real, así que, aunque podemos encontrar el siguiente ejemplo:

貞：祭于河□宰，沉小宰
卯二牛。

Pregunta: ¿Hemos de realizar la hoguera a Hé con □ cabras criadas en corral, hundir cabra pequeña criada en corral, y partir dos toros?
H.J. 14558

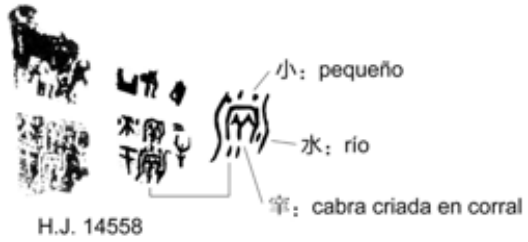


Figura 2. «沈» chén en H.J. 14558.

En esta inscripción, el carácter de «沈» incluye directamente el sacrificio del ritual, es decir, «小宰 *xiǎo láo*», una pequeña cabra criada en corral. Sin embargo, parece que no hay muchos casos de este tipo, sino al contrario, como:

貞：□辛酉酒河沈宰，祭……

Pregunta: ¿El □ día *xīn-yóu*, hemos de realizar la ceremonia del alcohol al Hé, hundiendo cabra criada en corral, y quemar...?
H.J. 1677



乙酉卜，旁貞：使人于河，沉三羊，曹三牛？三月。

Consultado en el día *yǐ-yóu*, Bin pregunta: ¿Hemos de enviar hombres a realizar ceremonias a Hé, hundiendo tres cabras y desmembrando tres toros? Tercer mes.

H.J. 5522

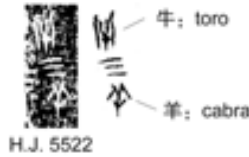


Figura 3. «沈» chén en H.J. 1677 y H.J. 5522

Aunque los sacrificios utilizados en estas dos inscripciones son cabras (cabras ordinarias o cabras criadas en corral), el símbolo que aparece en el carácter de «沈» chén es «toro». Por otro lado, como:

貞：沉十羊十豮？

Pregunta: ¿Hemos de hundir diez cabras y diez cerdos macho?
H.J. 16191



Figura 4. «沈» en H.J. 16191

En H.J. 16191, aunque se presentaron cabras y cerdos castrados, el animal que aparece en «沈», es el «toro», que, de hecho, no tiene nada que ver con el contexto. Por lo tanto, cuando la placa está incompleta, y no podemos ver qué animal es el sacrificado, no podemos entenderlo directamente basándonos en la estructura de «沈» que aparece.

En la siguiente parte, después de analizar más de 40.000 inscripciones de *Jiǎgǔwén héjí*, hemos encontrado más de 80 placas que cuentan con contenido de sacrificio «*沈*», y, aunque, entre ellos, algunos tienen la inscripción demasiado breve y otros están incompletos, todavía cuentan con bastantes casos completos y detallados, que analizaremos desde varios puntos de vista.

LOS PRINCIPALES OBJETOS DE SACRIFICIO

En las inscripciones relacionadas con «*沈*» *chén*, excepto los contenidos que no nombran el objeto, hemos encontrado dos en total, que son 土 *Shè* y 河 *Hé*.

土 *Shè* es el dios de la tierra, aparece en dos oraciones exactamente iguales en H.J. 779 y H.J. 780:

貞： 祭于土三小宰，卯一牛，沉十牛。

Pregunta: ¿Hemos de realizar la hoguera a *Shè* con tres cabras pequeñas criadas en corral, partir dos toros y hundir diez toros?

H.J. 779 / H.J. 780

河 *Hé*, es el dios del río Hé, actual río Amarillo. Respecto a ese personaje lo detallaremos en la siguiente parte de este artículo. Ha recibido la mayor frecuencia del sacrificio de *chén*, que son unas cuarenta veces en total, como, por ejemplo:

丙午卜，貞： 祭于河五宰，沉十牛，彘宰^𠄎羌十^𠄎.....

Consultado en el día *bīng-wú*, pregunta: ¿Hemos de realizar la hoguera a Hé con cinco toros criados en corral, hundiendo diez toros, ofrecer carne de toros criados en corral y ofrecer dieci-... *qiāng*?

H.J. 326

貞： □辛酉酒河沉宰，祭.....

Pregunta: ¿El □ día *xīn-yóu*, hemos de realizar la ceremonia del alcohol al Hé, hundiendo cabra criada en corral, y quemar...?

H.J. 1677

SACRIFICIOS PRINCIPALES

Los sacrificios utilizados por *chén* fueron principalmente toros (牛), cabras (羊) y cerdos (豕). Tanto los toros como las cabras se dividen en ordinarios y criados en corral, los ordinarios se escriben directamente como «*牛*» (牛 *niú*) y «*羊*» (羊 *yáng*), mientras que los criados en corral se escriben como «*宰*» (宰 *láo*) y «*𠄎*» (宰 *láo*); y con respecto a los cerdos, solo vemos el uso de verracos, que aparecen en H.J. 16191:

貞： 沉十羊十豮?

Pregunta: ¿Hemos de hundir diez cabras y diez cerdos macho?

H.J. 16191

Sobre el uso de las cabras a veces también requiere específicamente cabras pequeñas, como: 小宰 *xiǎo láo* (cabras pequeñas criadas en corral) (H.J. 26907).

El número de sacrificios utilizados no siempre es consistente: la cantidad de bovinos ordinarios, a juzgar por el contenido que encontramos, puede variar de uno a diez; la de bovinos criados en corral puede variar de tres a treinta; sobre las cabras, el número es de tres a diez; y la de las criadas en corral puede ser de tres a cinco; el cerdo macho solo apareció una vez, por lo que ofreció un total de diez en ese registro.

Tabla 1. Sacrificios usados en *chén*

Objeto	Cantidad	牛 <i>niú</i> Toro	牢 <i>Láo</i> Toro criado en corral	羊 <i>yáng</i> Cabra	宰 <i>láo</i> Cabra criada en corral	豨 <i>fén</i> Cerdo macho	Total
河Hé	2	1			1		4
	3	16	1	1	2		60
	5	3			1		20
	9	1					9
	10	4					40
	Total	114	3	3	13	0	133
	117		16				

土Shè	10	2					20
	Total	20	0	0	0	0	20

Desconocido	1	1					1
	2	2					4
	3	3	1		2		18
	9	1					9
	10	4		1		1	60
	30		1				30
	Total	63	33	10	6	10	122
	96		16				

Total	197	36	13	19	10	275
	233		32			

(Elaboración propia)

Podemos ver claramente que los toros fueron los sacrificios principales de *chén*. En cuanto a la cantidad de sacrificios que se utilizan en una ceremonia, parece que los *shāng* están más inclinados a donar «tres», aunque ahora ya no se conoce el significado de este número.

Además, a veces parece que el rey de *Shāng* dudaba bastante sobre la cantidad de sacrificios que iba a usar, como, por ejemplo:

貞：其沉？ Pregunta: ¿Hemos de realizar la ceremonia de hundir?

貞：勿沉？ Pregunta: ¿No hemos de realizar la ceremonia de hundir?

勿涑? ¿No hemos de realizar la ceremonia de hundir?
 勿逆? No hemos de realizar la ceremonia de recepción?
 貞: 小宰? Pregunta: ¿Cabra pequeña criada en corral?
 貞: 宰? Pregunta: ¿Cabra criada en corral?
 貞: 二宰? Pregunta: ¿Dos cabras criadas en corral?
 貞: 三宰? Pregunta: ¿Tres cabras criadas en corral?
 貞: 五宰? Pregunta: ¿Cinco cabras criadas en corral?
 H.J. 26907

Además, también podemos encontrar un número muy reducido de registros sobre el uso de sacrificios humanos en *chén*, como, por ejemplo:

丁巳〔卜〕……夔…… [Consultado en] el día *dīng-sì*: ... pedir...
 丁巳卜: 其祭于河牢, 沉嬖? Consultado en el día *dīng-sì*: ¿Hemos de realizar la ceremonia de hoguera a Hé con toros criados en corral, y hundir esclavas?
 己未卜: 其剛羊十于西南? Consultado en el día *jǐ-wèi*: ¿Hemos de partir diez cabras en el sudoeste?
 H.J. 32161

Sin embargo, los datos relacionados que hemos podido recuperar son bastante pocos, quizá no es algo habitual en *chén*, durante ese periodo.

OTROS MÉTODOS DE SACRIFICIO Y CEREMONIAS QUE SE COMBINAN CON CHÉN

Con otros métodos

A menudo, en la ceremonia de *chén* aparte de «hundir» también se puede añadir otro método como *liáo* 祭 (hoguera), *yí* 斲 (cortar), *lù* 卯 (partir) y *shān* 𠄎 (desmembrar).

Tabla 2. Combinación de *chén* con otros métodos de sacrificio

Objeto	<i>yí</i> 斲	<i>liáo</i> 祭	<i>lù</i> 卯	<i>shān</i> 𠄎	Total
Hé河	12	31	10	1	54
Shè土	0	2	2	0	4
Desconocido	2	4	3	1	10
Total	14	37	15	2	68

(Elaboración propia)

La combinación de *chén* con otros métodos se puede dividir en tres tipos: con un método, con dos, y con tres. Entre ellos, hay dos tipos de combinación con dos métodos: *liáo* y *yí*, y *liáo* y *lù*; además, solo hay un tipo de combinación con tres, a saber: *liáo*, *lù* y *yí*. Entre ellos, el caso de combinación más frecuente era con «*liáo* 祭», como por ejemplo:

己亥卜, 旁貞: 王至于衆, 祭于河三小宰, 沉三牛?

Consultado en el día *jǐ-hài*, Bīn pregunta: ¿El rey ha de ir al río Jīn, para realizar la hoguera con tres cabras pequeñas criadas en corral, y hundir tres toros?

H.J. 14380

乙巳卜，爭貞：祭于河五牛，沉十牛？十月。

Consultado en el día *yǐ-sì*, Zhēng pregunta: ¿Hemos de realizar la hoguera a Hé con cinco toros, y hundir diez toros? Décimo mes.

H.J. 14553

乙巳卜，爭貞：祭于河〔五〕牛，沉十牛？□月在鬥。

Consultado en el día *yǐ-sì*, Zhēng pregunta: ¿Hemos de realizar la hoguera a Hé con [cinco] toros, y hundir diez toros? mes □, en Dòu.

H.J. 14554

EN OTRAS CEREMONIAS

Además de cooperar con estos métodos para el sacrificio de animales, *chén*, como un método, también, a menudo, aparece en otras ceremonias, como: *yù* 𠄎 (de exorcismo²), *qíú* 𠄎 (de petición), *jiǔ* 酒 (de alcohol), *yue* 勺 y *yòu* 又 (de agradecimiento).

Tabla 3. *chén* en las ceremonias de *yù* 𠄎, *qíú* 𠄎, *jiǔ* 酒, *yue* 勺 y *yòu* 又

	<i>yù</i> 𠄎	<i>qíú</i> 𠄎	<i>jiǔ</i> 酒	<i>yue</i> 勺	<i>yòu</i> 又	total
Hé 河	1	14	5	–	1	21
Desconocido	–	–	–	1	–	1
Total	1	14	5	1	1	22

(Elaboración propia)

De acuerdo con los datos anteriores, podemos ver que el método de hundir aparece con mayor frecuencia en la ceremonia de *qíú* que se realiza para pedir algo al dios de Hé, por ejemplo:

戊寅卜，爭貞：奉年于河，祭三〔小〕宰，三牛，窋宰？

Consultado en el día *wù-yín*, Zhēng pregunta: ¿Hemos de suplicar la cosecha a Hé, quemar tres cabras [pequeñas] criadas en corral, hundir tres toros, y ofrecer la carne de cabra criada en corral?

H.J. 10084

.....奉年于河祭三〔沉〕□□卯三牛窋宰？

... ¿Hemos de suplicar la cosecha a Hé, quemar tres cabras criadas en corral, hundir □□, partir tres toros, y ofrecer la carne de cabra criada en corral?

H.J. 10094

PROPÓSITOS DEL SACRIFICIO DE CHÉN

No podemos encontrar el propósito de las actividades de sacrificio en todas las inscripciones relacionadas. Por un lado, se debe a que algunos huesos están incompletos, y, por otro lado, también se debe a la pereza de los que inscribían, pues a veces no

² Keightley (2014, p. 158) lo traduce al inglés como «exorcismo».

inscribieron toda la información. Por lo tanto, solamente en unas veinte placas indicaron claramente el propósito del sacrificio.

A través de esta información limitada, inicialmente podemos ver que el propósito de *chén* está relacionado principalmente con la agricultura y el clima.

El más frecuente es el tema de agricultura, que a menudo aparece como «*qiú nián* 稔年» o «*qiú hé* 稔禾». Las dos construcciones tienen el mismo significado, ambas están pidiendo una buena cosecha de cereales, como:

稔年于河? □沉□牛?

¿Hemos de suplicar la cosecha a Hé? ¿□ hundir □ toros?

H.J. 40108

辛未, 貞: 稔禾于河祭三牢, 沉三牛, 窆牢?

Día *xīn-wèi*, pregunta: ¿Hemos de suplicar la cosecha a Hé, quemando tres toros criados en corral, hundiendo tres toros, y ofreciendo carne de toro criado en corral?

H.J. 32028

En términos de clima, se hace principalmente para preguntar cuándo llueve, tales como «*yǔ* 雨» (llover) o «*yì rì* 易日» (cambiar el tiempo), por ejemplo en las placas H.J. 13220, que ha aparecido anteriormente, y la siguiente H.J. 12546:

Anverso

丙寅允雨? 四月。

貞: 鬯酒河, 祭三牛, 沉三牛, 卯□□?

.....叶.....

Reverso

.....允雨。

于佳.....

H.J. 12546

¿Lloverá el día *bīng-yín* de verdad? Cuarto mes.

Pregunta: ¿Hemos de ofrecer alcohol a Hé, quemar tres toros, hundir tres toros, y partir □□?

... colaborar...

... efectivamente llovió.

en...

También hemos visto un caso relacionado con el secuestro, pero debería ser un caso especial:

丙戌卜, 大貞: 告執于河, 祭.....沉三牛?

Consultado en el día *bīng-xù*, Dà pregunta: ¿Hemos de informar del secuestro a Hé, quemar... hundir tres toros?

H.J. 22594

De esta manera, podemos organizar los datos limitados relacionados con los propósitos de *chén* de la siguiente manera:

Tabla 4. Propósitos de *chén*

Objeto	Informar del secuestro 告執	Agricultura		Clima		Total
		<i>qiú hé</i> 耩禾	<i>qiú nián</i> 耩年	<i>yì rì</i> 易日	<i>yǔ yǔ</i> 雨	
Hé 河	1	9	4	—	4	18
Tǔ 土	—	—	—	—	—	0
Desconocido	—	—	—	1	1	2
Total	1	9	4	1	5	20

(Elaboración propia)

河 HÉ

Hablando de los dioses naturales relacionados con el agua, 河Hé es el que recibe más sacrificios en las inscripciones. Hé es el dios del río Hé, actual río Amarillo, a menudo aparecía como un antepasado de la familia real *shāng* (Guō: 1933; Hú: 1951) y se le llamaba «高祖 *gāozǔ*» (ancestro alto). ¿Quién es este ancestro? Existen muchos argumentos, pero a todos ellos les falta la evidencia necesaria.

Entonces, ¿por qué Hé es tanto un ancestro como la deidad? Con respecto a esta situación, hay una explicación de que el «Ancestro Alto Hé» y el «dios Hé», deberían ser dos imágenes separadas al principio, pero eventualmente se fusionaron gradualmente (Chén: 1956, pp. 343-344).

LOS ENCARGADOS DE LOS SACRIFICIOS DEDICADOS A HÉ

En los registros sobre las actividades sacrificiales a Hé, la mayoría de los casos no mostraba el nombre del responsable de la ceremonia. En las placas H.J. 5522 y H.J. 5523 solo mencionaron «使人 *shǐ rén*» (enviar una persona), pero no especificaron quién fue el enviado. En otras pocas placas, sí que mencionaron el responsable, entre ellos podemos encontrar dos nombres: Què 雀 y Qín 羣³.

雀 *Què*, fue uno de los cortesanos más importantes del reinado de Wǔ-Dīng, se le puede ver en operaciones militares y actividades religiosas. Zhào Chéng (1988, p. 177) incluso cree que cabe la posibilidad de que él fuera un pariente cercano del rey.

羣 *Qín*⁴, ocupaba el cargo de 小臣 *xiǎochén* (oficial menor) durante el periodo de Wǔ-Dīng. Desempeñó un papel importante en diversas actividades. Además de las actividades militares y religiosas, también solía salir a cazar con el rey.

En los datos limitados, Què apareció cuatro veces y Qín apareció cinco veces, por ejemplo:

貞：乎雀酒河五十〔牛〕？

Pregunta: ¿Hemos de ordenar a Què realizar la ceremonia de alcohol a Hé con cincuenta [toros]?

H.J. 672

³ También se pronuncia «Zhuó».

⁴ Algunos investigadores, como Xú Zhōngshū (1989, p. 914), creen que es «Zhuó».

貞：勿乎雀酒于河五十牛？

Pregunta: ¿No hemos de ordenar a Què realizar la ceremonia de alcohol a Hé con cincuenta toros?

H.J. 1140

甲午卜，設貞：乎皐先𠄎祭于河？

Consultado en el día *jiǎ-wú*, Què pregunta: ¿Hemos de ordenar a Qín realizar la ceremonia de hoguera a Hé anteriormente para el exorcismo?

貞：勿乎皐先𠄎祭？

Pregunta: ¿No hemos de ordenar a Qín realizar la ceremonia de hoguera anteriormente para el exorcismo?

乎皐先？

¿Hemos de ordenar a Qín anteriormente?

H.J. 177

Además, en las inscripciones de las placas H.J. 5158, H.J. 5159, H.J. 24951 y H.J. 30439, mencionan que el rey presidió o participó personalmente en la ceremonia, y no mencionan a otro organizador. En otras inscripciones, no hemos encontrado más nombres por el momento, por lo que podemos proponer una posibilidad por el momento de que Què y Qín fueron los dos responsables de las ceremonias dedicados a Hé, durante el reinado de Wú-Dīng.

LAS CEREMONIAS DEDICADAS A HÉ

Según los registros de inscripciones, Hé puede provocar desastres, puede que provenga de la huella dejada entre los *shāng* por las frecuentes inundaciones del río Amarillo. El templo donde los *shāng* adoraban al dios Hé se llamaba «河宗 Hé zōng» en las inscripciones.

Los tipos de ceremonia que se realizaban a Hé eran muy variados:

Tabla 5. Las diez ceremonias más utilizadas a Hé⁵

qíu 𦍋	liáo 祭	jiǔ 酒	yòu 𠄎/又	gào 告	yù 𠄎	chén 沈	fāng 𠄎	sì 祀	gài 匄	otros	total
84	71	46	33	18	8	7	6	5	4	46	329

(Elaboración propia)

Entonces, como el ritual «𦍋» más frecuente, ¿qué pedían los *shāng* a Hé? Los podemos dividir en tres temas, «𦍋禾 *qíu hé*», «𦍋年 *qíu nián*» y «𦍋雨 *qíu yǔ*». «*qíu hé*» y «*qíu nián*» ambos están relacionados con la «suplicación de buena cosecha», y «*qíu yǔ*» quiere decir «pedir la lluvia».

A través de esto, se puede observar que Hé tiene el poder de dominar y ordenar la lluvia, por lo que los *shāng* realizaban los rituales frecuentemente a Hé para pedir la lluvia, tales como:

⁵ 𦍋 *qíu* (de petición), 祭 *liáo* (de hoguera), 酒 *jiǔ* (de alcohol), 𠄎 (又) *yòu* (de agradecimiento), 告 *gào* (informar, rezar), 𠄎 *yù* (de exorcismo), 沈 *chén* (de hundir), 𠄎 *fāng* (de agradecimiento), 祀 *sì* (ceremonia general), 匄 *gài* (de petición), etc.

正

貞：翌甲戌河其令〔雨〕？

Pregunta: ¿El próximo día *jiǎ-xù*, Hé ordenará la [lluvia]?

貞：翌甲戌河不其令雨？

Pregunta: ¿El próximo día *jiǎ-xù*, Hé no ordenará la lluvia?

反

王固曰：河其令〔雨〕……庚，吉。

El rey pronostica y dice: Hé ordenará la [lluvia] ... el día *gēng*, afortunado.

H.J. 14638

Debido a que la lluvia está estrechamente relacionada con el trabajo agrícola, el dios Hé naturalmente también tiene el poder de controlar la cosecha. Podemos ver que los *shāng* a menudo rezan a Hé por una buena cosecha, es decir, el «*qiú hé*» y «*qiú nián*» que hemos mencionado anteriormente, como:

貞：我不其受年？

Pregunta: ¿Nosotros no tendremos buena cosecha?

貞：……〔奉〕……

pregunta: ¿... [suplicar]...?

□：奉年于河？

□：¿Hemos de suplicar la cosecha a Hé?

貞：奉……于……

pregunta: ¿suplicar... a...?

H.J. 9713

己卯，貞：奉禾于□？

Día *jǐ-mǎo*, pregunta: ¿Hemos de suplicar la cosecha a □?

癸未，貞：奉禾于
𠄎⁶？

Día *guǐ-wèi*, pregunta: ¿Hemos de suplicar la cosecha a Fá?

癸未，貞：奉禾于河？

Día *guǐ-wèi*, pregunta: ¿Hemos de suplicar la cosecha a Hé?

癸未，貞：奉禾于岳？

Día *guǐ-wèi*, pregunta: ¿Hemos de suplicar la cosecha a Yuè?

癸未卜：雨？

Consultado en el día *guǐ-wèi*: ¿Lloverá?

不雨？

¿No lloverá?

乙酉卜：丁雨？

Consultado en el día *yǐ-yōu*: ¿lloverá el día *dīng*?

不雨？

¿No lloverá?

H.J. 33274

Además, los *shāng* también solían informar al dios Hé a través de los rituales para el cambio climático (como: 告雷 *gào léi*, «informar del trueno»), captura (告執 *gào zhí*, «informar de la captura»), y la cosecha (告秋 *gào qiū*, «informar de la cosecha del otoño»), lo que puede ser una manifestación por parte del ancestro de los *shāng*, en la figura de Hé.

⁶ Variante de «伐 fá».

SACRIFICIOS USADOS EN LOS RITUALES DIRIGIDOS A HÉ

No todas las inscripciones relacionadas con los rituales dedicados al dios Hé mencionan el uso del sacrificio en detalle. Por ejemplo, en las placas H.J. 1166, solo está escrito «卯河?» (¿Hemos de partir sacrificios para ofrecer a Hé?), pero no dice ni qué tipo de sacrificios había ofrecido, ni el número de los sacrificios; o como H.J. 1677: «貞: □辛酉酒河, 沉宰, 祭.....» (Pregunta: ¿□ el día *xīn-yóu* hemos de realizar la ceremonia de alcohol a Hé, hundiendo cabras criadas en corral, quemar...?) Aquí sólo ha mencionado «cabras criadas en corral», pero no especifica la cantidad.

Hemos analizado las informaciones de las inscripciones que mencionan los sacrificios utilizados. A través de los gráficos anteriores, todos muestran intuitivamente que el sacrificio más importante para ofrecer al dios Hé es el toro, que representa más de las tres cuartas partes de todos los sacrificios. Estos se dividen en ordinarios y criados en corral. En términos de proporción, los toros comunes representan la mayor parte, entre 83% y 87%, mientras que los criados en corral solo representan 11-17%. El segundo es la cabra, pero la situación por dentro de los tipos de cabra es justamente opuesta a la del ganado vacuno, predominan las criadas en corral (alrededor del 80%), en lugar de cabras ordinarias.

Al mismo tiempo, también hemos visto el uso de sacrificios humanos, pero no parece tan frecuente, solo representa alrededor de una décima parte de todos los sacrificios. Desde la perspectiva de la composición de los sacrificios humanos, es consistente con la situación de uso general durante la dinastía Shāng, el pueblo *qiāng* fue la principal víctima. Los *qiāng* fueron un pueblo que vivía al oeste de Shāng. Son uno de los orígenes comunes de los grupos étnicos *hàn*, tibetano y actual *qiāng*. En ese momento, eran el principal enemigo de los *shāng*, había conflictos a menudo. Las inscripciones que señalan claramente el uso de sacrificios humanos femeninos no son muchas, solo encontramos cuatro, ninguna de las cuales ha indicado la cantidad. Los tipos de estos sacrificios femeninos fueron: 妾 *qiè*, 妻 *qī*, 嬖 *bì*, 我女 *wǒnǚ*, diferentes tipos de esclavas, entre las cuales «*wǒnǚ*» se refiere a las esclavas que fueron entregadas por el estado Wǒ.

También podemos encontrar un caso de uso de caballos, el de un caballo castaño. Después de todo, puede que este tipo de uso no fuera común, por lo que podría ser debido a alguna situación especial que requiriese un caballo de un color específico.

Además de ser responsable de la lluvia y la cosecha, Hé también tenía el poder de producir desastres a los humanos, ya sea en la agricultura o en un ámbito más amplio. Veamos tres ejemplos:

佳河巷?

¿Hé nos traerá una plaga?

H.J. 32064

庚寅卜佳河巷禾?

Consultado en el día *gēng-yín*: ¿Hé traerá una plaga a nuestra cosecha?

H.J. 33337

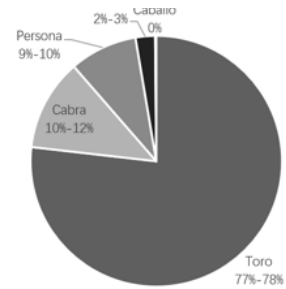


Gráfico 1. Porcentaje de sacrificios ofrecidos a Hé

EPÍLOGO

Con todo, el agua está, como es en realidad, estrechamente relacionada con las lluvias y las cosechas agrícolas. Además, Hé también tenía la capacidad de crear desastres, algo derivado de los desastres reales, que produce el río Amarillo, tales como inundación. A través del ritual *chén* de los *shāng*, podemos entender que usaban el agua como un canal especial para poder comunicarse entre el mundo humano y los dioses, por lo que arrojaban los sacrificios al agua para ofrecer a los dioses y los ancestros. Desde el punto de vista del uso de sacrificios, podemos encontrar toros, cabras, cerdos, y también sacrificios humanos y caballos; de todos ellos, el uso de los toros era el más frecuente.

Frente a la naturaleza de doble cara del agua, que puede promover la producción agrícola, pero al mismo tiempo también puede generar desastres, los *shāng* mostraron respeto por el agua y asombro.

BIBLIOGRAFÍA

- CHÉN Mèngjiā 陳夢家. *Yīnxū Bǔcí Zōngshù* 殷虛卜辭綜述 [Síntesis de las palabras oraculares de la Ruina de Yīn]. Ed. 1988. Pekín: Zhonghua Book Company, 1956
- GUŌ Mòruò 郭沫若. *Bǔcí tōngzuǎn* 卜辭通纂 [Compilación de las palabras oraculares]. Tokyo: Bunkyoūdō, 1933.
- GUŌ Mòruò 郭沫若. *Jiǎgǔwén héjí* 甲骨文合集 [Colección de las inscripciones de los caparazones de tortuga y huesos]. Pekín: Zhonghua Book Company 中華書局, 1978-1982.
- HÚ Hòuxuān 胡厚宣. «Zhàn hòu níng hù xīn huò jiǎgǔ jí» zì xù 《戰後寧滬新獲甲骨集》自序 [Prólogo de «Nota de los nuevos caparazones de tortuga y huesos conseguidos en Níngbō y Shànghái después de la guerra»]. Pekín: Láixūngé shūdiàn 來熏閣書店, 1951.
- KEIGHTLEY, David N. (2014). *These Bones Shall Rise Again: Selected writings on early China*. Albany: State University of New York Press.
- XÚ Zhōngshū 徐中舒. *Jiǎgǔwén Zìdiǎn* 甲骨文字典 [Diccionario de las inscripciones sobre caparazones de tortuga y huesos]. Chéngdū: Sichuan Lexicographical Press 四川辭書出版社, 1989.
- ZHÀO Chéng 趙誠. *Jiǎgǔwén jiǎnmíng cídiǎn – bǔcí fēnlèi dúběn* 甲骨文簡明詞典——卜辭分類讀本 [Diccionario breve de las Inscripciones sobre caparazones de tortuga y huesos]. Pekín: Zhonghua Book Company, 1988.

KAMI IRACUNDOS, OFRENDAS Y SACRIFICIOS: RITUALIDAD DE LLUVIA EN EL ANTIGUO JAPÓN

IRENE M. MUÑOZ FERNÁNDEZ

*Universidad Internacional Isabel I de Castilla / Universidad Complutense de Madrid –
GIR Humanismo Eurasia (USAL) y Grupo de Investigación Asia (UCM)*

INTRODUCCIÓN

LA RITUALIDAD AGRÍCOLA en la Antigüedad japonesa se fundamenta en la creencia de que sequías, inundaciones o cualquier otra contrariedad que pudiera afectar negativamente a la cosecha son consecuencia directa de la ira de los *kami*, probablemente causada por alguna afrenta recibida. Es por ello la importancia que los japoneses le imprimieron al hecho de ejecutar una serie de rituales estandarizados durante el periodo de la siembra, de tal modo que así pudieran asegurarse el beneplácito y la protección de los cultivos por parte de los *kami*.

Sin embargo, en ocasiones, algo puede fallar y las deidades al cargo resultar ofendidas por alguna acción humana –consciente o inconsciente–, que derive en el envío de un castigo, como las sequías o las inundaciones, con consecuencias fatales para la cosecha. No obstante, el mal puede ser enmendado mediante la ejecución de una serie de ritos para apaciguar o expulsar a los malos espíritus causantes de dichas catástrofes, que serán objeto de análisis en este trabajo. Las fuentes clásicas, junto con los restos arqueológicos, proporcionan a este respecto un interesante catálogo de rituales «efectivos» para enmendar el daño causado por la maldición del *kami* y tratar de salvar *in extremis* la cosecha; en el caso concreto de este trabajo, analizaré dichos remedios referidos a la enmienda, tanto del exceso como de la escasez de precipitaciones o, en términos generales, del suministro de agua, si bien también se hará un breve análisis de las posibles causas que originarían, a entender de los antiguos japoneses, dichas irregularidades en el suministro acuático, así como de los modos que empleaban para decidir cuáles serían los tratamientos más adecuados para cada caso.

Así pues, durante las siguientes páginas se analizarán dichas ritualidades, prestando especial atención a aquellas que nos han dejado rastro en el registro arqueológico: partiendo del análisis de la aparición de restos óseos de ciertos animales sacrificados en localizaciones muy concretas, relacionadas siempre con contextos de agua (estanques, pozos, cauces de ríos, canalizaciones en arrozales, etcétera), rastreamos el origen de las creencias que llevaron a la deposición de dichos animales en los mencionados contextos rituales, analizándolas, no sólo desde el punto de vista interno de las propias fuentes escritas japonesas, sino desde un foco más amplio, rastreando los posibles orígenes de

estas ritualidades en otras zonas de la Esfera de Interacción del Mar Amarillo. Asimismo, gracias a la pervivencia en el repertorio folclórico de algunas de estas tradiciones, podemos analizarlas desde un punto de vista diacrónico, viendo su evolución a lo largo de los siglos, hasta identificarlas en tradiciones y creencias contemporáneas que, si bien altamente distorsionadas por el paso del tiempo, siguen respetando en esencia los mismos principios mágico-religiosos que motivaron a los antiguos japoneses a comenzar a realizarlas.

Por último, analizaremos brevemente otras ritualidades asociadas de manera indirecta con el control de las aguas –o, mejor dicho, ritualidades que no son exclusivas del ámbito de la irrigación y las precipitaciones–, como es el caso de las ritualidades de cierre de puertas, en aras de expeler a los malos espíritus (ya sean de la sequía, ya de la inundación, o de cualesquiera que fueran los males necesarios evitar en cada momento) fuera de los límites de las ciudades.

FUENTES Y METODOLOGÍA

De cara al estudio de las ritualidades en época antigua y, concretamente, de cara al estudio de las ritualidades relacionadas con las lluvias y el aporte de aguas a las tierras agrícolas en el antiguo Japón, se puede acudir a diferentes fuentes de información, si bien este trabajo se ha centrado en las siguientes:

En primer lugar, los restos arqueológicos de ofrendas, deposiciones rituales y otros artículos que, de un modo u otro, nos señalen la ejecución de algún tipo de ritualidad relacionada con los cursos de agua o los arrozales. Además, cabe destacar que, en las ocasiones en las que dichos procedimientos han sido posibles, la realización de análisis físico-químicos a los restos arqueológicos excavados puede ayudar a comprender las características y propiedades de los mismos, de cara a completar una interpretación contextualizada. No obstante, es necesario hacer notar que en el caso de este tipo de restos se hace difícil su interpretación en términos rituales, dado que en muchas ocasiones carecen de un marco contextual específico, motivo por el que es imprescindible combinar su estudio con otro tipo de fuentes, de cara a entender por qué fueron depositados, cómo fue el ritual asociado a dicha deposición y, sobre todo, la finalidad con la que se realizó dicho ritual.

A este respecto, la mayor fuente de información, especialmente relativa a los rituales y sus finalidades, se puede encontrar en las fuentes textuales antiguas: compilaciones como las crónicas imperiales y los *Fudoki* –registros provinciales– nos hablan de rituales celebrados en contextos de sequías o inundaciones, mientras que otros textos como el *Engishiki* recogen oraciones o mantras recitados en ocasiones rituales, procedimientos para la celebración de diversos festivales o normativas para la práctica sintoísta.

Además, en este tipo de textos también se pueden encontrar ciertos pasajes mitológicos, como el capítulo de la ira de Mitoshi recogido en el *Kogoshūi*, que pueden resultar muy clarificadores en lo referente a la interpretación que los antiguos japoneses daban a las diferentes tribulaciones por las que podía pasar la buena marcha de la cosecha, así como a sus posibles soluciones rituales. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que estos textos fueron puestos por escrito ya en época histórica, por lo que los periodos protohistóricos quedan un tanto alejados del momento de su compilación; en cualquier caso, al tratarse, precisamente, de compilaciones de textos anteriores y de ritualidades ancestrales

preexistentes, pueden ayudar a comprender los ritos realizados en épocas anteriores, si bien es necesario tener muy en cuenta que, en los siglos que separan algunos de los restos arqueológicos que apuntan a ritualidades relacionadas con las aguas en contextos rituales y los textos que pueden señalarnos su posible interpretación, sin duda hubo cambios, evoluciones, transformaciones y adiciones en estas ritualidades, por lo que no se puede sostener una interpretación basándose únicamente en estos textos, sino que se hace necesario acudir a otro tipo de fuentes para poder completar una visión lo más ajustada posible a la realidad de los ritos estudiados.

Para solventar la carencia de textos coetáneos al periodo protohistórico japonés, también se ha acudido a otras crónicas y textos, ésta vez contemporáneos a las épocas estudiadas, pero provenientes de otros ámbitos culturales de la Esfera de Interacción del Mar Amarillo (concretamente de China y Corea), dada la más que probada integración del archipiélago japonés en dicha unidad supra-cultural (Muñoz: 2017, *passim*), de tal modo que puedan iluminar nuestro conocimiento de los rituales nipones, bien por referencias directas a las creencias y ritualidades japonesas, bien por referencias a ritualidades chinas y coreanas que pudieran estar en consonancia con lo que en esos momentos se podrían estar dando en el archipiélago –no hay que olvidar que el modo de vida agrícola y las técnicas de cultivo en arrozal llegaron a Japón desde China y Corea, por lo que no sería de extrañar que las ritualidades asociadas a dicho modo de vida agrícolas fueran también importadas a las islas, junto con los aperos agrícolas y el conocimiento agronómico asociados (Muñoz: 2019, *passim*).

Además, hay que tener en cuenta que, siendo el ámbito de lo agrícola uno de los más tradicionales dentro de cualquier cultura, muchas de las ritualidades que nos interesa estudiar se habrán mantenido en el tiempo a lo largo de los siglos y, si bien es necesario ser conscientes de las variaciones y cambios que dichos rituales habrán sufrido a lo largo del tiempo, el estudio de la antropología del folclore y la etnología nos serán muy útiles también para rastrear posibles pervivencias en el folclore actual, lo que nos puede ayudar para comprender los procesos estudiados, así como para estudiar los restos materiales que estas ritualidades dejan y compararlas con las encontradas en el registro arqueológico.

EL GOBERNANTE COMO GARANTE DE LA BUENA COSECHA

En el Antiguo Japón, las catástrofes en clave de sequía o inundaciones eran vistas como signo de que los dioses estaban descontentos con la virtud del Emperador; esta concepción del gobernante como catalizador del buen talante divino en forma de lluvias beneficiosas se puede observar en el pasaje del *Nihongi* (II, XXIX, 3-6) en el que se relata el entronamiento de la *emperatriz* Kōgyoku, donde se registra que hubo lluvia sin nubes en el cielo y que todo el mes fue abundante en precipitaciones.

También el *Nihongi* nos cuenta cómo, en un contexto de sequía, con los Soga descontentos con el nombramiento de Kōgyoku como gobernante, los Soga y la *emperatriz* compitieron con rituales budistas y sintoístas, respectivamente, para demostrar el favor de los dioses y conseguir, en los inicios del gobierno de Kōgyoku, una posición preponderante en la Corte; así pues, mientras los Soga entonaron sutras dedicados a Buda, obteniendo «una ligera lluvia» como agradecimiento de los dioses, la *emperatriz* organizó sacrificios de caballos y bóvidos en diversos templos sintoístas y dirigió un ritual sintoísta

en las fuentes del río Minabuchi, justo tras el cual resonó «un trueno y una gran lluvia, que continuó cayendo durante cinco días», durante los que, de manera asombrosa, «germinaron los nueve granos», lo que obviamente no dejó lugar a dudas —o eso es lo que querían transmitir quienes redactaron dicho pasaje— acerca de la aprobación de los dioses acerca de la nueva gobernante y de su virtud, dejándola en términos comparativos, muy por encima de los Soga en lo que a apego divino se refiere, y obligando a éstos últimos a centrarse en el camino de la conjura palaciega para poder derrocar a la emperatriz (*Nihongi* II, XXIV, 5-6).

Gracias a estos textos se puede inferir la importancia del papel del gobernante en las ritualidades agrícolas, rol que no es de extrañar dada la preeminencia del carácter ritual de esta figura en el periodo formativo del proto-estado japonés (Muñoz: 2021, *passim*), muy especialmente ligada a las ritualidades agrícolas.

KAMI IRACUNDOS: LA IRA DE MITOSHI

En cuanto al origen de las posibles causas de cualesquiera que sean las tribulaciones por las que la cosecha puede pasar, no son pocas las veces en las que las fuentes escritas y la tradición popular coinciden en atribuir las a la venganza de algún Kami furioso tras sentirse ofendido por alguna actuación humana. En este sentido, el pasaje de la ira de Mitoshi del *Kogoshūi* (Katō y Hoshino: 1925, p.48) es muy revelador, tanto en la explicación a los motivos del castigo recibido —en este caso, en forma de plaga para la cosecha—, como en lo referente a la ritualidad empleada, tanto para averiguar el origen del mal como en aquella relacionada con la enmienda de la afrenta realizada, pacificación de la deidad y medidas correctivas incluidas:

昔在神代、大地主神營田之日、以牛穴食田人。于時、御歲神之子至於其田唾饗而還、以告父。

御歲神發怒、以蝗放其田。苗葉忽枯、損似篠竹。於是大地主神、令片巫。志止止（ししし）鳥・肱巫、今俗、輪、及米占也。占求其由。御歲神為崇、宜獻白豬・白馬・白、以解其怒。依教奉謝。

En una ocasión, en la Era de los Dioses, Ōtokonushi no kami sirvió ternera a sus hombres; El hijo del dios del arroz, Mitoshi no kami, estaba visitando ese campo, y volvió a casa ofendido por la minucia que le había sido ofrendada, reportando el asunto a su padre.

Mitoshi no kami, fruto de la ira, envió gran cantidad de insectos perjudiciales, o langostas, al arrozal de Ōtokonushi no kami, con la intención de destruir los brotes de arroz, y en consecuencia, las plantas de arroz sin hojas quedaron como si fueran césped de bambú. Cuando Ōtokonushi no kami intentó averiguar la verdadera causa tras aquél incomprensible desastre, llamó a un katakannagi (augur) y a un hiji-kannagi (adivino) para determinar la voluntad divina. La interpretación fue la siguiente: «Mitoshi no kami ha enviado una maldición, que hace que los brotes de arroz perezcan, así que debes apaciguar al dios ofendido ofrendándole un jabalí blanco, un caballo blanco y aves de corral blancas». Una vez obedecidas dichas condiciones reveladas en la adivinación, el dios fue apaciguado.

(Traducción propia a partir de Katō y Hoshino 1925: 48)

Como se puede ver a partir del texto, el primer paso una vez descubierto el mal que amenaza la buena marcha de la cosecha sería contactar con el ámbito de lo sagrado de mano de un especialista religioso para conocer el origen de dicha amenaza y, de este

modo, intentar enmendar el mal. Dicho especialista religioso no sólo debe averiguar quién es el *kami* que envía la maldición a la cosecha, sino también el motivo de su ira para así proceder a llevar a cabo los rituales de apaciguamiento pertinentes mediante la ofrenda de diversos sacrificios animales, de cara a poder «dialogar» con el *kami* en cuestión y conocer de primera mano las posibles soluciones al mal enviado.

御歳神答曰：「實吾意也。宜以麻柄作之。」乃以其葉掃之、以天押草押之、以鳥扇扇之、若如此不出去者、宜以牛穴置溝口、作男莖形以加之。是所以其怒也。以子・蜀椒・桃葉及鹽、班置其畔。古語、以曰都須(つす)。仍從其教。苗葉復茂、年穀豐稔。是今神祇官以白豬・白馬・白、奉御歳神之也。

Fue entonces cuando Mitoshi no kami reveló el secreto: «fui yo quien envió la maldición. Haced un rollo con tallos de cáñamo y limpiad con él las plantas de arroz, ahuyentando las langostas con las hojas del cáñamo. Conducidlas fuera del arrozal con escrofularia y barredlas meticulosamente con flores de lirio leopardo dispuestas en forma de abanico. Si, a pesar de todo, no se retiran, depositad carne de vacuno en las bocas de los canales del campo, junto con un símbolo fálico (como conjuro para apaciguar la ira divina), y esparce lágrimas de Job, pimienta de Sichuan, hojas de nogal y sal junto a los canales». Las órdenes divinas fueron obedecidas y los brotes de arroz que estaban muriendo a consecuencia de la ira divina, revivieron y prosperaron, y ese otoño los corazones de la gente se alegraron con una abundante cosecha de arroz. Habiendo comenzado la costumbre, Mitoshi no kami todavía es venerado en el actual departamento de Shintō con ofrendas de jabalí blanco, caballo blanco y aves domésticas blancas.

(Traducción propia a partir de Katō y Hoshino: 1925, p. 48)

En esta segunda parte del pasaje de la ira de Mitoshi se puede ver cómo, una vez apaciguado, el *kami* revela a los augures qué se debe hacer y qué tipo de ritualidades han de llevar a cabo para poder librarse de la plaga (nótese que no es la deidad que la ha enviado quien ordena que se retire, sino que proporciona a los humanos las «herramientas» necesarias para expulsar la maldición.

Asimismo, en el texto del *Kogoshūi* se puede ver cómo la creencia en la capacidad de los *kami* de enviar diferentes castigos contra las cosechas (en forma de plagas, sequías o inundaciones, por ejemplo) como respuesta a una ofensa recibida dio forma a una serie de ritualidades encaminadas, en primer lugar, a evitar ofenderlos en aspectos tan críticos como la cosecha, en segundo lugar, para, en caso de sufrir alguno de estos episodios de sequía, inundaciones, plagas, etc, averiguar qué *kami* había sido ofendido y, en consecuencia, había enviado dicho castigo y, en último lugar, para apaciguar a la deidad iracunda y, de este modo, averiguar cómo revertir la situación perjudicial.

Tal y como se verá en los siguientes apartados de este trabajo, en el caso concreto del control de los posibles desajustes en el correcto suministro de aguas para los campos agrícolas –básicamente, se trataría de cómo evitar y contrarrestar las consecuencias nefastas para la cosecha de sequías, lluvias en exceso e inundaciones– se pueden rastrear, tanto en las fuentes escritas, como en el registro arqueológico diversas «soluciones» empleadas durante la antigüedad japonesa, siendo las más habituales las ofrendas y los sacrificios, tanto cruentos como de reemplazos rituales, así como otras medidas coercitivas para tratar de ahuyentar a los malos espíritus causantes de estas desgracias.

Para poder entender los motivos latentes tras este tipo de ritualidades, será imprescindible acudir, tanto a la impronta que este tipo de creencias ha dejado a lo largo de la

historia de Japón, a través de la Antropología del Folclore, como a ritualidades similares practicadas en otras áreas de la Esfera de Interacción del Mar Amarillo, de cara a buscar posibles puntos en común que nos ayuden a interpretar el trasfondo ideológico detrás de estas acciones sacrificiales y oferentes.

CONTROL DE LAS PRECIPITACIONES: CABALLOS Y BUEYES

En primer lugar, cabe destacar el papel preeminente de dos animales en la ritualidad de control de las aguas en el antiguo Japón: los caballos y los bueyes. Es notable, además, el hecho de que ambos animales estén muy directamente relacionados entre sí y suelen formar un tándem habitual en las ofrendas sacrificiales registradas en las fuentes escritas japonesas. Así, el *Nihongi* nos cuenta que en el año 642 se proclamó un edicto según el cual se prohibía realizar el sacrificio de estos animales en fechas concretas (Ishige: 2001, p. 55), si bien la misma crónica relata el empleo de ambos animales en diversos sacrificios en varias localizaciones del territorio nipón, orientados a pedir el fin de la sequía (*Nihongi*: II, p. 174). Este mismo hecho queda confirmado en el *Shoku Nihongi* (Snellen: 1934, p. 6), que confirma la práctica habitual de ofrendar caballos a los santuarios shintoístas con el objetivo de controlar las lluvias, es decir: tanto para cortar las lluvias en exceso, como para terminar con la ausencia de las mismas.

Se tiene constancia de la pervivencia en épocas históricas de la práctica del sacrificio de caballos y bueyes el día del comienzo de la siembra en el arrozal, que autores como Ishige (2001: pp. 54-55) identifican como prácticas importadas al archipiélago japonés desde el continente, donde era habitual el consumo ritual de la carne de estos animales dentro de celebraciones agrícolas para evitar las plagas y las sequías, hecho que no es extraño en absoluto, dado que tanto el caballo como el buey son especies no oriundas del archipiélago japonés, que fueron introducidas en las islas a partir de época Yayoi, de mano de los inmigrantes continentales (Sekiyama 2011: 145, Kidder 1966: 53), por lo que es más que natural que la llegada de estas especies alóctonas fuera acompañada de una serie de creencias y ritualidades asociadas a las mismas desde sus lugares de origen.

A este respecto, precisamente, los textos oraculares de época Shang demuestran la práctica habitual del sacrificio de bueyes y caballos en China con la intención de ofrendar su carne a deidades asociadas a los cursos de agua, de cara a evitar las crecidas de los mismos, o para pedir el fin de las sequías (Wang: 2007, p. 357) y los textos de época Han aluden a una deidad de las aguas que cabalga a lomos de un caballo y, allá por donde el animal pasa, las aguas y las abundantes lluvias terminan inundándolo todo (Ishida: 1950, p. 14).

Así pues, la costumbre de ofrendar sacrificios de estos animales a las corrientes de agua no sólo debió importarse al archipiélago japonés, sino que se estableció firmemente en sus costumbres agrícolas, de tal modo que se pueden encontrar numerosos ejemplos en el folclore popular nipón de ritualidades para pedir el fin de la sequía en las que se arrojaban a los cursos de agua cabezas de buey o figuras de paja representando a estos animales (Ishida: 1950, p. 115) o el depósito de la cabeza de un caballo en el manantial de alguna corriente de agua, como modo de llamar la atención de los *kami* competentes en materia de precipitaciones sobre las súplicas de los agricultores (Bownas: 2004, p. 126).

Pero ¿qué reflejo tienen estas ritualidades descritas por los textos antiguos en el registro arqueológico? En los arrozales excavados en los yacimientos de Nagahara (Kawachi)

y Shiki (Naniwa), se han encontrado una gran cantidad de restos de cráneos y mandíbulas de bueyes y caballos que han sido interpretados como parte de una deposición ritual en el marco de las celebraciones agrícolas orientadas a asegurarse un correcto suministro de agua durante el desarrollo de la cosecha ricícola (Sekiyama: 2011, p. 152).

Precisamente este tipo de deposiciones rituales recuerdan claramente a las descritas en el pasaje del *Kogoshūi* sobre la ira de Mitoshi, en el que, como ya se ha descrito, la deidad aconsejaba depositar ofrendas de carne de vacuno en las canalizaciones del arrozal y, de hecho, es relativamente habitual excavar quijadas de caballo en pozos y canales donde, además, fueron depositados junto con una amplia variedad de artículos rituales, entre los que cabría destacar las figurillas cerámicas con forma de caballo documentadas en el nacimiento de un manantial situado en el palacio de Naniwa no miya, que fueron depositadas allí alrededor de mediados del siglo VII (Matsui: 2011, p. 150).

Sin embargo, con el paso del tiempo y muy probablemente motivado por la generalización del tabú budista respecto a la impureza provocada por el derramamiento de sangre, comenzó a extenderse la costumbre de realizar reemplazos rituales, mucho más baratos, además, que afrontar los gastos que implica la cría y mantenimiento de reses de cara a tener un suministro regular de víctimas propiciatorias para los sacrificios rituales en el ámbito agrícola. Así, poco a poco esas figurillas de caballo o de buey fueron sustituyendo a los animales reales, llegando a alcanzar el puesto preeminente entre los modos de ofrenda habituales, en detrimento de los sacrificios cruentos.

De este modo, están registrados diversos rituales de pacificación de deidades del agua furiosas, como el que relata el «Hizen Fudoki» (Nishimiya: 2012, p. 90), en el que se hace referencia al apaciguamiento de una deidad que habitaba aguas arriba de un río mediante la ofrenda de figurillas antropomórficas y *umagata* (figurillas de barro con forma de caballo), realizadas con arcilla proveniente de la aldea de Shimoda. *Umagata* y figurillas humanas similares a los que retrata el «Hizen Fudoki» han sido excavados en Oyagawa, donde la forma arqueada de las piernas de las figuras de personas ha hecho pensar a los investigadores que originariamente iban montadas a lomos de las figurillas de caballo, quizás sentando un precedente a las figurillas de jinete y caballo realizadas en paja que actualmente se emplean en ritos procesionales por varias partes del país, en los que se pasean estas figuras por las veredas de servicio de los arrozales en un desfile alumbrado por antorchas, con la intención ritual de expulsar los insectos que pudieran resultar perjudiciales para los brotes de arroz (Ishino: 1992, p. 207).

Así pues, la generalización de la deposición de figurillas de barro de bueyes y caballos como reemplazos rituales en los cursos de agua fue extendiéndose, extralimitando las fronteras de lo rural, y adoptándose también, a modo de protección, en otros contextos no agrícolas: en las excavaciones arqueológicas de la ciudad de Nara se han exhumado cerca de un centenar de figurillas de caballos que habían sido arrojados a pozos y desagües, probablemente como parte de rituales destinados a pedir por el arranque o la parada de lluvias. Es el mismo caso que el de las ciudades de Nagaoka, en la que se han excavado más de doscientos ejemplares de estas figurillas, Kioto, en la que también han aparecido centenares de reemplazos rituales de este tipo en diversas excavaciones puntuales (Kidder: 2007, p. 147) o Fujiwara, en cuyo palacio apareció también una figurilla de este tipo (Sekiyama: 2011, p. 151).

Otra gran ciudad que ha arrojado restos arqueológicos relacionados con estas ritualidades es la de Heijo, donde se excavaron diversas figurillas *umagata* que habían sido depositadas en el lecho del río Hieda junto a un centenar de objetos rituales en el contexto de una serie de rituales purificadores sobre el cauce del río. Así, tal y como se puede comprobar al analizar las cifras aportadas por los estudios arqueológicos, la relación entre las capitales imperiales y los exvotos de este tipo no parece algo puntual; es más, la costumbre se extenderá a la de la deposición de otra tipología de reemplazo ritual, la de las tablillas *ema*, como las que estaban ilustradas con representaciones ecuestres excavadas en diversas oficinas gubernamentales y en los propios palacios de las capitales de Heijo o Naniwa, donde dichas tablillas, además, estaban organizadas por parejas en las que las representaciones de caballos se situaban enfrentados (Sekiyama: 2011, p. 152).

Es necesario destacar lo significativo del hecho de que la palabra *ema* (絵馬) significa, literalmente «dibujo de caballo», ya que es precisamente este punto el que podría estar apuntando a que las primeras tablillas *ema* fueran exclusivamente empleadas para cultos relacionados con estos animales, si bien, progresivamente, fueron añadiéndose otras representaciones gráficas a este soporte hasta llegar a la gran variedad de *ema* con diferentes animales, *kami* y motivos protectores representados en ellas que existen hoy en día.

No obstante, la simbología del caballo en las *ema* actuales sigue estando muy vigente y en templos como el de Kifune (prefectura de Kioto), dedicado a Taka Okami, una deidad directamente relacionada con la lluvia (Hackin: 1994, p. 402), además de diversos rituales adivinatorios relacionados con el culto a las aguas, se pueden ofrendar tablillas *ema* ilustradas bien con un caballo blanco –para pedir el cese de las lluvias e inundaciones–, bien con uno negro –para pedir por el fin de la sequía– y se realizan celebraciones especiales en el día del buey.

RITUALIDAD DE INMERSIÓN, REFLOTACIÓN Y ABLUCIÓN

Otra de las ritualidades relacionadas con los cursos de agua que son habitualmente encontradas en el Japón actual tienen como protagonistas a las piedras: es más o menos común que existan deidades acuáticas representadas por piedras situadas en estanques o corrientes de agua por todo el territorio japonés, como el caso de Takitsuhiko, que habita en una cascada del monte Kaminabi (Hackin: 1994, p. 402), y al que se le dedican una serie de ceremonias durante los periodos de sequía con la esperanza de que la deidad atraiga la lluvia.

Otro claro ejemplo de ritualidad de aguas con piedras podríamos encontrarlo en las oraciones comunitarias que se rezan en épocas de sequía en diversas partes del archipiélago japonés, entonadas en la orilla de algún río cercano a los campos de cultivo, donde realizan diversos rituales purificatorios, recogiendo después cada miembro de la comunidad un canto del lecho del curso de agua, para trasladarlo y depositarlo en el santuario local (Bownas: 2004, p. 117).

Pero no solamente se propicia la llegada de las lluvias sacando piedras de cursos de agua, sino que también se puede realizar el ritual a la inversa: existen varios casos en los que la costumbre dicta como mandatorio sumergir en el agua alguna piedra en la que se cree que habita una deidad, o la imagen tallada en piedra de alguna divinidad, de tal modo que «fuercen» a esa deidad a tomar cartas en el asunto y terminar con la sequía, si no quiere seguir sumergida en el agua.

Esta tradición de emplear piedras como objeto vehicular en las oraciones para pedir por lluvia se remonta a épocas pretéritas, teniendo las primeras referencias escritas ya desde el siglo VIII de nuestra era, donde, además, se puede rastrear que este tipo de ritualidades desde sus orígenes estaban íntimamente relacionadas con el santuario de Isonokami de Nara (石上神宮 «el santuario sobre la piedra»), cuya fundación se estima que puede remontarse al primer siglo antes de nuestra era, muy directamente en relación con los cultos de lluvia que realizaban los habitantes de la zona (Bownas: 2004, p. 127).

Pero volviendo a la relación de la figura del buey con las ritualidades del agua, incluso podemos encontrarnos con casos como el del templo de Hōzōin, en Toyono (prefectura de Nagano), donde existe hoy en día una piedra con forma de cabeza de vacuno, sobre la que la tradición dicta que, si se lava en un día soleado, en poco tiempo lloverá. Precisamente rituales de inmersión de objetos sagrados o imágenes de deidades que se rocían con agua son habituales por todo Japón hoy en día (Mitchell: 2008, pp. 44 y ss.).

Como ya se ha dicho anteriormente, muchas de estas ritualidades, especialmente las asociadas a los caballos y los bueyes, probablemente hundan sus raíces en la ritualidad continental y, a este respecto, también se encuentran paralelismos de esta tradición del empleo de piedras con forma de vacuno en China: Aston recoge en su traducción del *Nihongi* (Aston: 1972, p. 174) la tradición en cierta aldea china de sacrificar una vaca en los años de sequía y mezclar su sangre con barro, mezcla que después se untaría en el lomo de una piedra con forma de vacuno que había en un estanque cercano, a la vez que se recitaban oraciones pidiendo por lluvias.

Por otro lado, era habitual en la Antigüedad china la asociación de bueyes y cursos de agua, siendo un clarísimo exponente de este tándem la orden imperial del año 720 de erigir un conjunto de varios gigantescos bueyes de bronce junto al puente de Pujin (Provincia de Shanxi), en el río Amarillo, en un punto del cauce históricamente famoso por los desbordamientos y peligrosidad de sus aguas, y donde cada invierno los puentes que sucesivamente se habían levantado en la zona eran destruidos por la violencia de las aguas que cruzaban (Shatzman: 2019, p. 122).

EL DRAGÓN: ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA

Otro de los animales –en este caso, mitológicos– muy directamente relacionados con los cultos de agua y el control de las aguas y la lluvia en Japón son los dragones. Tanto en China como en Japón estas criaturas son consideradas deidades acuáticas y directamente relacionadas con fenómenos meteorológicos como los rayos, los truenos y la lluvia (De Visser: 2008, pp. 109 y ss.), creencia que a día de hoy se puede ver reflejada en tradiciones populares para la petición de lluvia que implican la procesión de una imagen de un dragón realizada en fibras vegetales hacia algún río o lago cercano para proceder, acto seguido, a su inmersión en sus aguas (Hackin: 1994, p. 402), en otro claro ejemplo de ritualidades de inmersión como las anteriormente citadas.

No se puede obviar tampoco la estrecha relación entre los dragones y los caballos, relación que se puede rastrear también en las mitologías continentales, con ejemplos como el que retrata el Shan Hai Ching, una compilación de mitos del s. IV antes de nuestra era, donde se habla de criaturas como Min-Shan, con cuerpo de caballo y cabeza de dragón, o como la tradición que relata cómo, durante el reinado de Fuxi, uno de los

emperadores míticos chinos, emergió de las aguas del río Amarillo un dragón-caballo (Ishida: 1950, p.3).

Esta relación entre dragones y caballos no sólo se limita a animales híbridos, sino que, tanto en las mitologías japonesa como continentales, son numerosas las ocasiones en las que los carros de las divinidades son representadas tiradas indistintamente por dragones o caballos, o incluso las propias divinidades cabalgan a lomos de un dragón o un caballo, según la ocasión: el papel de ambos animales como psicopompos y transporte de los dioses queda más que patente en estas representaciones.

Por último, destacar que la correspondencia entre las figuras del dragón y del caballo en los ámbitos religioso y del folclore se ve actualmente reflejada en la mezcla y sincretismo de cultos en el ya mencionado templo de Kifune, donde, además de a los caballos y a los bueyes, se rinde también culto a los dragones, siempre en contextos de ritualidades y cultos a las aguas, en los que el enclave religioso está especializado (no hay que olvidar que la divinidad principal de dicho templo es una deidad-serpiente, es decir, una forma animal que, por clara similitud física, ha sido muy relacionada con la figura del dragón de agua en las mitologías orientales).

EL PERRO Y LOS RITUALES CANICULARES

El último animal que se puede relacionar con los rituales de lluvia en el antiguo Japón es el perro. Los contextos arqueológicos en los que se han encontrado deposiciones de estos animales en ritualidades relacionadas con las aguas no son pocos, y contamos con numerosos ejemplos como los huesos de perro encontrados en el canal del manantial de Morinomiya –precisamente acompañados de restos óseos de caballo y de buey, entre otros animales–, o los restos de canes depositados en el foso del Daigokuden del palacio de Fujiwara, que han sido directamente relacionados con algún tipo de ritual similar a los ya mencionados con sacrificios de bueyes y caballos para el control de las aguas (Sekiyama: 2011, pp. 149-150).

El folclore japonés registra la antigua creencia de que se puede provocar la lluvia en épocas de sequía disparando con flechas a un perro negro cerca de un cauce de agua y, si el perro sacrificado es blanco, el resultado del ritual sería el de acabar con el fin de las lluvias torrenciales (Frazer: 1925, p. 73). Es prácticamente imposible, al evocar esta tradición, no volver los ojos hacia el continente y, más concretamente, hacia la leyenda de Zhang Xian, el arquero que dispara al perro del cielo para evitar que se coma al sol y a la luna (Roberts: 2004, p. 147). De hecho, se tiene constancia, gracias a los huesos oraculares, del sacrificio de perros para pedir por lluvias (Eno: 2009, p. 71), mostrándonos una vez más la estrecha relación entre las ritualidades agrícolas continentales y las japonesas.

Por otro lado, y por seguir con la pervivencia de este tipo de ritualidades agrícolas en el Japón actual, se puede rastrear la creencia en la capacidad de los perros para controlar las aguas en la leyenda fundacional del santuario Inu Jinja, en Nagoya, hacia el año 673: el motivo de la construcción de este santuario fue el agradecimiento por acabar con las inundaciones constantes que sufría la zona, tras haber recibido de un yamabushi un gohei con el ideograma del perro escrito en él.

CIERRE DE PUERTAS

Por último, cabe destacar un ritual, descrito por el *Shoku Nihongi* (Snellen: 1934, p. 43), precisamente durante la celebración de una serie de sacrificios de bueyes y caballos en el año 705 en el marco de los rituales para pedir el fin de la acuciante sequía que les azotaba en esos momentos: cuenta la crónica que, junto a los sacrificios y rezos, se ordenó cerrar las puertas de la ciudad, con la intención de evitar que los malos espíritus causantes de la falta de lluvia pudieran entrar y de este modo, librar a los campos de su perniciosa influencia.

Si bien este tipo de rituales no es exclusivo de contextos de control de las aguas, sino que se enmarcan dentro de otro tipo de acciones encaminadas a expeler a los malos espíritus, fuera cual fuera su ámbito de influencia, podemos encontrar varios casos en las fuentes escritas tanto chinas como coreanas al respecto: mientras que el *Shiji* relata cómo, durante el gobierno del duque de Qin se ordenó sacrificar varios perros para luchar contra la magia negra, Aston (Aston: 1972, p. 174) nos confirma que, en época contemporánea a sus trabajos de traducción del *Nihongi*, todavía era costumbre en Seúl cerrar las puertas de la ciudad para propiciar el cese de las lluvias en exceso.

CONCLUSIONES

Atendiendo a lo que se ha visto en las líneas precedentes, se puede decir que existen cuatro tipos de animales relacionados con el control de las aguas en la ritualidad japonesa: los caballos, los bueyes, el dragón y el perro, y que en los cuatro casos se entremezclan los ámbitos y modos rituales en los que se aplica su influencia y, si bien, aunque a día de hoy la forma del ritual ha variado sustancialmente, se podría decir que el fondo sigue siendo el mismo: en la Protohistoria y Antigüedad japonesas se sacrificaban perros, bueyes y caballos para conseguir el control del suministro de las aguas al campo; con la llegada y extensión de los tabúes budistas sobre el derramamiento de sangre se fueron sustituyendo los sacrificios cruentos por reemplazos rituales, en un primer lugar en forma de figurillas de paja o de barro, como las *umagata* excavadas en diversos cursos de agua, tanto en contextos agrícolas como urbanos, para terminar derivando a las actuales tablillas *ema* que se pueden adquirir en la actualidad en diversos santuarios relacionados con divinidades acuáticas, así como en performances dentro del folclore popular relacionado con la ritualidad agrícola y que no sólo toman como base la imagen del caballo y el buey, sino que incluyen dentro de su imaginario al dragón como criatura mítica capaz de controlar las lluvias y los ríos.

En lo referente a las ritualidades de inmersión, reflatación o ablución, se puede también ver una evolución similar que, si bien en el caso de Japón, suele limitarse al empleo de piedras o cantos de río, combinadas con el empleo de estatuillas de divinidades y otros objetos sagrados, se pueden rastrear sin problema en épocas anteriores en el continente con formas muy similares, pero añadiendo al repertorio representaciones en bronce de gran tamaño, precisamente de bueyes, como es el caso del puente de Pujin donde, una vez más, volvemos a ver plasmada la importancia de estos animales en los rituales relacionados con el agua desde época antigua.

Por último, no se puede ignorar la estrecha relación existente entre las ritualidades agrícolas relacionadas con el agua japonesas y del continente, hecho que no es de extrañar, ya que el modo de vida agrícola –junto con los avances técnicos que le

acompañan— llegó a Japón proveniente del continente, no sólo importando en el archipiélago el conocimiento agrícola, sino también las tradiciones y ritualidades asociadas a la agricultura —muy especialmente, al cultivo del arroz, cuya cosecha depende en gran medida de un suministro constante y regular de agua—, y que a menudo iba mano con mano en relación a ciertos animales también introducidos en las islas desde tierra firme, como el buey o el caballo.

En definitiva, se podría decir que los japoneses siguen realizando a día de hoy las mismas ritualidades de control del suministro de las aguas que fueron introducidas en el archipiélago junto con ciertas novedades agrícolas que llegaron, a partir de época Kofun, a las islas, de manos de agentes continentales; no obstante, estos rituales han ido variando a lo largo del tiempo, adaptándose a diversos cambios y legislaciones, para tomar una forma diferente, en la que, si bien a día de hoy, no se sacrifican animales para pedir por estas cuestiones, sí se siguen realizando ofrendas de reemplazos rituales con la misma intención con la que los antiguos japoneses depositaban la carne de animales sacrificados en los cursos de agua: poder controlar la naturaleza indómita y obligarla a subyugarse a nuestras necesidades.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTON, William George. (trad.). *Nihongi. Chronicles of Japan from the earliest times to A.D. 697*. London: C. E. Tuttle, 1972.
- BOWNAS, Geoffrey y BROWN, Pauline. *Japanese Rainmaking and other folk practices*. Oxon: Routledge, 2004.
- DE VISSER, Marinus Willem. *The dragon in China and Japan*. New York: Cosimo Classics, 2008.
- ENO, Robert. «Shang state religion and the Pantheon of the Oracle Bones». En LAGERWEY, John y KALINOWSKI, Marc (eds.) *Early Chinese religion. Part One: Shang through Han (1250 BC-220 AD)*. Leiden: Brill, 2009, pp. 42-102.
- FRAZER, James George. *The golden bough. A study in magic and religion*. New York: Penguin, 1925.
- HACKIN, Joseph. *Asiatic Mythology: A detailed description and explanation of the mythologies of all the great nations of Asia*. New Delhi: Asian Educational Services, 1994.
- ISHIDA, Eiichirō. «The kappa legend. A comparative ethnological study on the Japanese water-spirit Kappa and its habit of trying to lure horses into the water». *Folclore Studies*, 1950, IX, pp. 1-152.
- ISHIGE, Naomichi. *History and culture of Japanese food*. New York: Taylor & Francis, 2001.
- ISHINO, Hironobu. «Rites and rituals of the Kofun period». *Japanese Journal of Religious Studies*, 1992, 19 (2-3), pp. 191-216.
- KATŌ, Genchi y HOSHINO, Hikoshirō (Trads.). *Kogoshūi: Gleanings from Ancient Stories translated with an introduction and notes*. Tōkiō: Meiji Japan Society, 1925.
- KIDDER, J. Edward. *Japan before Buddhism*. London: Thames and Hudson, 1966.
- KIDDER, J. Edward. *Himiko and Japan's elusive Chieftdom of Yamatai. Archaeology, History, and Mythology*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.
- MATSUI, Akira. «The use of livestock carcasses in Japanese history. An Archaeological perspective». En NAOKO, Matsumoto et al. (eds.) *Coexistence and Cultural transmission in East Asia*. California: Left Coast Press, 2011, pp. 127-140.
- MITCHELL, Matthew Steven. «For a rainy day: rain practices in northern Nagano prefecture». A thesis submitted to the graduate division of the University of Hawai'i in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in religion (asian). Hawai'i: University of Hawai'i, 2008.

- MUÑOZ, Irene M. «Relaciones internacionales en la Esfera de Interacción del Mar Amarillo en la Protohistoria japonesa». *Antesteria*, 2017, 6, pp. 175-195.
- MUÑOZ, Irene M. «¿Cuándo comenzaron a cultivar el arroz los japoneses? Domesticación, difusión e implantación en la Esfera de Interacción del Mar Amarillo». *Antesteria*, 2019, 8, pp. 5-26.
- MUÑOZ, Irene M. «La ricultura como motor de cambio en el Japón Protohistórico: del Big Man al Emperador». *Antesteria*, 2021, 9-10, pp. 5-22.
- NISHIMIYA, Hideki. «Kamimatsuri and sacred offerings by the Ancient Kingly Power/State seen in Literary Records. The historical background of Okinoshima Rituals». En VVAA, *Okinoshima Island and Related Sites in the Munakata Region Study Report II/1*. Munakata: World Heritage Promotion Committee of «Okinoshima Island and Related Sites in the Munakata Region», 2012, pp.75-103.
- ROBERTS, Jeremy. *Chinese Mythology A to Z*. New York: Chelsea House, 2004.
- SEKIYAMA, Hiroshi. «Changes in the perception of cattle and horses in Ancient Japanese society». En NAOKO, Matsumoto et al. (eds.) *Coexistence and Cultural transmission in East Asia*, California: Routledge, 2011, pp. 141-161
- SHATZMAN, Nancy. *Chinese Architecture. A History*. Oxford: Princeton Univ. Press, 2019
- SNELLEN, J. B. (trad.). *Shoku Nihongi. Chronicles of Japan, continued from 697-791 AD*. Columbia: Columbia University press, 1934.
- WANG, Tao. «Shang Rituals: colour and meaning». *Bulletin of SOAS*, 2007, 70(2): pp. 305-372.

INTERPRETACIÓN CULTURAL DE LA IMAGEN ESTÉTICA «LA MUJER COMO EL AGUA» BASADA EN LOS POEMAS CLÁSICOS CHINOS

MOLI ZHANG

Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN

EL AGUA, como una especie de material natural, ha entrado en el campo de visión de la humanidad desde tiempos primitivos. Después de una larga y profunda acumulación de psicología nacional china, se ha convertido en un prototipo de imagen que contiene connotaciones culturales extremadamente complejas y profundas, que se esconde en el corazón de cada miembro chino. La imagen de agua no sigue siendo conocida por la apariencia de ser fragmentada y directa, sino que se eleva a la concepción. Del mismo modo, en los idiomas de muchos grupos étnicos chinos, no es difícil encontrar que la tierra se refiere a menudo como la imagen de la maternidad. La tierra recoge la lluvia y el rocío, y nutre todas las cosas. A partir de este punto, la gente asocia la hidratación de la lluvia y el rocío con la fertilidad de la mujer y su espíritu que soporta todas las dificultades. En el *Clásico de poesía*¹ se estableció el modelo estético de mujeres hermosas a la orilla de río; Qū Yuán² creó un mundo acuático que era a la vez mágico y real, y también humano y divino en *La dama del Xiang*³; Cáo Zhī⁴ adoró a la Ninfa del río Luo⁵; mientras que Sū Shī⁶ comparó el hermoso Lago del Oeste⁷ con Xī Shī⁸. En la cultura tradicional china, el agua se ha superpuesta con la percepción de las mujeres varias veces.

¹ 诗经, pinyin: Shī Jīng, es la colección de poesía china más antigua existente, que comprende 305 obras que datan de los siglos XI al XII a. C.

² 屈原, 340 a. C. - 278 a. C., fue un poeta chino durante el periodo de los Reinos Combatientes.

³ Una parte de *Nueve canciones*, (九歌, pinyin: Jiǔ Gē), es un conjunto antiguo de poemas escritos por Qū Yuán. El poema de *La dama del Xiang* (湘夫人, pinyin: Xiāng Fūrén) describe el estado emocional de un hombre (Xiāng Jūn 湘君) que espera a una mujer (Xiāng Fūrén), narrando su pena interior, amor y nostalgia.

⁴ 曹植, 192 - 27 de diciembre de 232, era un príncipe del estado de Wei en el período de los Tres Reinos de China, y un poeta consumado en su tiempo.

⁵ Es protagonista de *Ninfa del río Luo* 洛神赋, pinyin: Luòshén fù. 洛神赋 es un poema escrito por Cáo Zhī. El poema narra el encuentro del autor con la divinidad del río Luo y su anhelo y amor mutuo.

⁶ 苏轼, 8 de enero de 1037 - 24 de agosto de 1101, fue uno de los grandes escritores chinos e importante pintor y calígrafo.

⁷ 西湖, pinyin: Xī Hú, es un histórico lago situado en el centro de la Ciudad Hangzhou.

⁸ 西施, fue una de las reconocidas Cuatro Bellezas de la antigua China.

El agua es un objeto estético importante y una imagen simbólica común en la cultura tradicional china. El concepto abstracto formado por ella tiene una misteriosa relación de interpenetración con las mujeres. Este concepto estético de la coexistencia del agua y la mujer se ha convertido en una impresión colectiva que ha sido fijada y transmitida por la nación china desde los ancestros primitivos, y contiene miles de años de acumulación histórica y cultural. Incluso influyó profundamente en la formación de la estética de las mujeres en la antigua China, y se ha convertido en una imagen estilizada.

Este artículo toma principalmente poemas clásicos chinos como objeto de investigación, combinando con poemas específicos y el trasfondo cultural amplio y profundo de la imagen estética del agua para analizar las representaciones de la interdependencia del agua y la mujer en los poemas clásicos chinos, y reflejos de las características de la nación china en la estética, la visión del mundo, la expresión artística y la acumulación cultural. El trabajo se realiza desde los ángulos de la estética, la filosofía y la cultura, que nos permitirá explorar las profundas connotaciones culturales de la relación entre la mujer y el agua.

RELACIÓN ENTRE LA MUJER Y EL AGUA EN LA CULTURA CHINA

Con el fin de encontrar un lugar con tierra fértil y abundantes fuentes de agua, los ancestros primitivos de China vivían en busca del paradero que estaba junto al agua desde muy temprano. El río Amarillo es el río madre de la nación china, del cual nació la espléndida civilización china. Por lo tanto, la gente creía que el agua representaba vida y esperanza, y con ella los seres humanos podían vivir y prosperar. Los antepasados primitivos creían que las mujeres tenían un misterioso poder reproductivo, por eso tanto las mujeres como el agua eran el origen de la vida. A diferencia de la teoría occidental de que Dios creó a los seres humanos, la antigua leyenda china consideró que Nǚ Wā (女娲) había hecho a hombres y mujeres con agua y barro. «Nǚ Wā es la diosa de la creación en la antigua mitología china, admirada y adorada por la nación china.» (Tang: 2018, p. 118) Para los antepasados, Nǚ Wā era sagrada, quien había existido antes de todas las cosas y creó todo el mundo, incluidos los humanos, los animales, las plantas, etc. Como madre de los seres humanos, las mujeres eran las creadoras de vida, y el agua era la fuente del crecimiento de todas las cosas en la naturaleza y la supervivencia de la sociedad humana, y también la condición material indispensable para el desarrollo. Tanto las mujeres como el agua tenían poderes mágicos incontrolables, por lo que fueron adoradas por los antepasados como dioses.

Debido a la comprensión especial del hombre primitivo sobre el agua y la vida, y la interpretación específica de la relación entre el agua y la mujer, existen muchas leyendas históricas bajo antecedentes específicos, como el origen de los apellidos del emperador Yan (炎帝 *Yándì*) y el emperador Amarillo (黃帝 *Huángdì*). Los chinos de la etnia han consideran que el emperador Yan y el emperador Amarillo son sus ancestros, y se refieren a sí mismos «los descendientes de Yan y Huang» (炎黃子孫 *Yán Huáng Zisūn*). A partir de este registro en *Guóyǔ*⁹: «En el pasado, un hombre del clan *Shàodiǎn* (少典) se casó con una mujer del clan *Yǒujiāo* (有娇) y dio a luz a los emperadores Yan y Amarillo. El

⁹ 国语, generalmente traducido como *Discursos de los estados*, escrito por Zuǒ Qīumíng, es un texto chino antiguo que consiste en una colección de discursos atribuidos a gobernantes y otros hombres del período Primavera y Otoño (771–476 a. C.).

emperador Amarillo tomó el nombre del río Jī (姬) como su apellido, y el emperador Yan tomó el nombre del río Jiāng (姜) como su apellido» [昔少典氏娶于有蟠氏，生黃帝、炎帝。黃帝以姬水成，炎帝以姜水成。成而异德，故黃帝為姬，炎帝為姜] (Zuǒ: siglo IV a. C., p. 242). Según el texto, podemos ver que el emperador Yan y el emperador Amarillo habían vivido respectivamente junto al río Jī y al río Jiāng, y el origen de los nombres de estos dos ríos pudieron ser bajo la influencia del clan matriarcal, porque tanto el carácter «姬» como el «姜» tienen el mismo radical «女»¹⁰. Por lo tanto, los apellidos de los antepasados de los chinos: los emperadores Yan y Amarillo, también tuvieron apellidos con el radical «女». Se puede apreciar que el agua, como objeto natural, ha sido cubierta con un halo sagrado, formando así una profunda acumulación cultural de la nación china. La mujer y el agua, que una es la fuente de la vida humana, la otra es la fuente de la vida en la naturaleza, llevan juntas la esperanza de nutrir a la descendencia. Por lo tanto, las generaciones posteriores utilizaron el agua de la naturaleza para comparar a las mujeres de los seres humanos. Y el culto a la fertilidad del agua también fue otra forma del culto a la mujer en la sociedad matriarcal. Este modelo mitológico tuvo un impacto importante en las obras literarias posteriores.

En cuanto a la conexión natural entre el agua y la mujer, existió otra explicación en la cultura tradicional china: la construcción del género bajo la teoría del Yin (阴) y el Yang (阳) y los Cinco Elementos (五行 wǔ xíng). El Yin y el Yang, que son dos conceptos del taoísmo usados para representar o referirse a la dualidad que esta filosofía atribuye a todo lo existente en el universo. Las dos fuerzas son fundamentales opuestas y complementarias, que se encuentran en todas las cosas. El Yin es el principio femenino, como la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción. El Yang es el principio masculino, contiene el cielo, la luz, la actividad y la penetración, etc. Y la teoría de los Cinco Elementos es una forma de clasificar los fenómenos naturales y sus interrelaciones según la filosofía china tradicional. Los cinco elementos son: madera (木 mù), fuego (火 huǒ), tierra (土 tǔ), metal (金 jīn) y agua (水 shuǐ). La teoría describe los ciclos de generación (生 shēng) y de dominación (克 kè) entre ellos. Las mujeres, igual que el agua, la Luna y la oscuridad son principios femeninos que se contraponen a los masculinos como el sol, el hombre, la luz y el fuego. Dǒng Zhòngshū (董仲舒), quien fue un letrado confucianista de la dinastía Han occidental, versado en las teorías naturalistas del Yin-Yang y posiblemente de las de los Cinco Elementos, describió la relación correspondiente entre el Yin-Yang y el género: «El Yin y el Yang del cielo son como hombres y mujeres, y los hombres y mujeres de los seres humanos son igual que el Yin y el Yang. El Yin-Yang también pueden definirse como hombres y mujeres, y los hombres y las mujeres también pueden ser referidos como el Yin y el Yang» (Dǒng: 2012, p. 358). Desde aquí, el agua y las mujeres tuvieron una base teórica comparable. Desde la antigüedad, las mujeres chinas tradicionales muestran la belleza femenina suave y tranquila del Yin, y las características naturales del agua también pertenecen a las del Yin, es decir, las características de fluir con la tendencia, cambiar de forma y ser fría y clara. Debido a que tanto las mujeres como el agua corresponden al Yin, la gente naturalmente asocia a las mujeres con el agua. Esto es la acumulación de la experiencia de vida de los antepasados antiguos. Debido a las mismas características estéticas, la mujer y el agua tienen una relación intuitiva estética, y es muy apropiado utilizar el agua para simbolizar a la mujer.

¹⁰ Un carácter chino, pinyin: nǚ, significa mujer.

«上善若水。水善利万物而不争，处众人之所恶，故几于道。」 (Traducción: «La forma suprema de bondad es como el agua. El agua sabe cómo beneficiar a todas las cosas sin combatir con ninguna. Va a los lugares que todos desprecian. Por ellos, está cerca del Tao».¹¹) (*Tao Te Ching*¹², cap. 8) Lao Tzu usó el agua como metáfora del Tao, y la naturaleza desinteresada y benevolente del agua también estaban de acuerdo con la interpretación del Yin: «天下其柔弱于水，而攻坚强者莫之能胜，以其无以易之。」 (Traducción: «no hay nada en el mundo más suave y débil que el agua y, sin embargo, para atacar cosas que son firmes y fuertes, no hay nada que pueda tener prioridad sobre ella».) (*Tao Te Ching*, cap. 78). Esta frase también viene de la explicación de Lao Tzu sobre las propiedades del agua, se puede ver que, aunque el agua es débil, tiene la característica de perseverancia. Las características de las mujeres son similares a ella, que no solo tienen la apariencia suave y hermosa, sino que también son gentiles, pacíficas y tolerantes, en consecuencia, al describir a las mujeres en las obras literarias, se suele utilizar el agua como metáfora de la mujer. Se utilizan imágenes de diferentes formas de flujo de agua para describir las emociones y el amor de las mujeres, de modo que las mujeres y el agua con las mismas características tienen una relación estética intuitiva. De lo anterior se puede ver que el uso del agua como metáfora de la mujer ha sido influenciado por muchos aspectos, como la cultura y la historia. A partir de entonces, bajo el continuo fortalecimiento de muchas personas sabidas, la imagen del agua y la imagen de la mujer se superponen gradualmente, las mujeres se convierten en representante del agua, la conciencia de «la mujer como el agua» también se sumerge en el inconsciente colectivo de la nación.

EXPRESIÓN INICIAL DE LA IMAGEN «LA MUJER Y EL AGUA» EN LA POESÍA

El complejo entre la mujer y el agua ha entrado en la categoría literaria real, desde que se originó en el *Clásico de poesía*, la primera antología poética de China, que consta de un total de 305 poemas, dividida en cuatro secciones: *Aires de los estados* (国风 *Guófēng*), *Himnos principales de la corte* (大雅 *Dà yǎ*), *Himnos de la corte menor* (小雅 *Xiǎo yǎ*) y *Elogios* (颂 *Sòng*), compuestos aproximadamente a lo largo de los 500 años que van del comienzo de la dinastía Zhou del Oeste (siglo XI-771 a. C) hasta mediados del Periodo de Primavera y Otoño (770-476 a. C). Hay 42 poemas relacionados con el agua solo en *Guófēng*, y 27 de ellos tiene relación con la mujer. La apertura *Guān Jū* (关雎) está llena de un sentimiento profundo del anhelo de un hombre por una chica en la orilla del río, veamos los primeros cuatro versos:

关关雎鸠， «Guan guan» gritan las águilas pescadoras
 在河之洲。 En el islote del río。
 窈窕淑女， La bella y buena señorita
 君子好逑。 Es un buen compañero para el señor。
 参差荇菜， Variadas en longitud son las plantas acuáticas;
 左右流之。 A izquierda y derecha los atrapamos。
 窈窕淑女， La bella y buena señorita
 寤寐求之。 Despertando y durmiendo la deseaba。

¹¹ Traducción extraída de la traducción de Alfonso Colodrón. *Tao Te King* Versión de John C. H. Wu. Madrid: Editorial EDAF, S.L, 1993.

¹² 道德经, pinyin: Dào Dé Jīng, cuya autoría se atribuye a Lao Tse, es un texto clásico del taoísmo filosófico.

La era del *Clásico de poesía* es también la época en la que germinaron las ideas filosóficas y estéticas chinas. Aunque los poetas aún no se habían elevado completamente a la conciencia, comenzaron a crear obras intuitivamente de acuerdo con la filosofía y el pensamiento estético primitivos. Esto se reflejó en el concepto del *Yin* y el *Yang* representado por la mujer y el agua en los poemas, que es otra causa del complejo entre la mujer y el agua. Como obra literaria, el *Clásico de poesía* y la obra filosófica *I Ching*¹³ pertenecen a dos sistemas, pero coinciden en reflejar el espíritu humanista y los conceptos culturales de la Dinastía Zhou, porque en ambas obras podemos encontrar la comprensión del *Yin* y el *Yang*. Por lo demás, en el *Clásico de poesía*, el estado de amor y libertad de las mujeres tenía un legado de respeto por la maternidad, y afectadas por la sociedad matrilineal, todavía tenían un cierto grado de libertad y autonomía en el matrimonio y el amor. Sin embargo, debido a que las mujeres fueron excluidas de la vida social desde la desaparición de la dinastía Shang, la ceremonia y la música son prerrogativas de los hombres nobles, la mayoría de las poesías de este libro fueron realizadas por hombres aristocráticos, basándose en el principio de respetar a los parientes nobles y consolidar la sociedad patriarcal con ellos en el centro. Por lo tanto, muchas poesías del *Clásico de poesía* reflejan el papel y la posición de las mujeres en el matrimonio y el hogar en ese momento, mientras que la orientación de las «damas» (淑女 *shū nǚ*) tiene características distintivas. Se puede ver que las imágenes de las mujeres en este libro son diferentes, pero más o menos revelan algunas cualidades de mujer virtuosa, esto es inseparable de la búsqueda y el anhelo de la gente por mujeres ideales representadas por «damas». El papel y la posición de la imagen de las mujeres en el *Clásico de poesía* reflejan exactamente los requisitos de los hombres para las mujeres bajo el sistema ritual y musical de la dinastía Zhou Occidental, y transmiten los requisitos de «dama» de la gente de Zhou para las mujeres ortodoxas.

La imagen externa de la belleza de las mujeres en el *Clásico de poesía* refleja la situación social de la dinastía Zhou Occidental al Periodo de Primavera y Otoño, su expresión de la belleza de las mujeres es algo diferente de la en las generaciones anteriores y posteriores. En este momento, la gente prestó más atención al cuerpo curvilíneo y a la apariencia bella y hermosa. Se prestaba más atención a la apariencia de la mujer, basada principalmente en la piel blanca, los ojos brillantes, y la cara agraciada. Representantes de este tipo de poemas incluyen *Zhèngfēng Yerba* (郑风·野有蔓草), *Xié lǎo* (偕老), *Zhōunán Táoyāo* (周南·桃夭), *Hánfēng Mujer callada* (邶风·静女), etc. Todos estos poemas describen las características estéticas de la imagen externa de la mujer ideal en ese momento, y el temperamento tranquilo de «dama» comenzó a tener un significado especial, reflejando la demanda de los hombres de la «obediencia de las mujeres» (妇顺 *fù shùn*) y una cierta tendencia patriarcal. Esto se refleja en las metáforas del *Clásico de poesía*: la mayoría de las cosas elegidas como vehículos coinciden con tenor en el género del *Yin* y el *Yang*. Se eligieron plantas fuertes como árboles y bambúes y animales poderosos como osos y tigres para describir a los hombres. Y a las mujeres, a menudo se las comparaba con plantas delicadas como flores y hierbas, y animales que pertenecían al *Yin* como peces y serpientes. En el *Clásico de poesía*, el agua se usa a menudo como metáfora de las mujeres, obviamente porque el agua y las mujeres son del *Yin* y tienen

¹³ 易经, pinyin: yì jīng, es un libro oracular chino cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. C. Sus ideas centrales tienen una base confuciana con incorporaciones posteriores del taoísmo.

las mismas características estéticas. Al escribir sobre el agua que fluye, naturalmente se usaba la imagen de mujeres gentiles. En otras palabras, la vaga comprensión del mundo del pueblo Zhou, junto con su percepción de la belleza y sus estereotipos y requisitos de sumisión para las mujeres, hizo que la conexión entre las mujeres y el agua fuera más estrecha.

ESCENA HERMOSA CON LA IMAGEN «LA MUJER Y EL AGUA» EN POEMAS CLÁSICOS

En la literatura lírica de las generaciones posteriores, la imagen del agua aparece con frecuencia, aunque cada una tiene su propio significado en situaciones específicas, en su esencia, muchas apuntan a las emociones, pensamientos y estados de ánimo de las mujeres. El agua a veces se relaciona con el amor o la añoranza en connotación, pero lo más concentrado y obvio es la conexión directa de la apariencia bella de la mujer. No importa si el agua como el vehículo o el tenor al compararse con la mujer, debe tener similitudes con la apariencia de la mujer, por las que describen a las mujeres como el agua. Encontrar estas similitudes es el clave para entender la idea de los antiguos. En primer lugar, la forma del agua tiene la misma suavidad de curvas fluidas que la belleza corporal de las mujeres. Ya sea el agua del lago, el oleaje del río o la ola turbulenta, son líneas onduladas que fluyen y tienen la belleza curvilínea. El cuerpo femenino tiene una forma aerodinámica de agua debido a sus curvas de pechos y caderas, que es diferente de la forma cuadrada recta de un hombre. Además, en el antiguo concepto chino de la castidad, la mujer también debía ser como el agua, es decir, inocente y pura, simbolizando personalidad noble, sentimiento hermoso y estado ideal de la verdadera claridad y sinceridad. La naturaleza física del agua hace que ella tenga la función de reflejo, cuando refleja la figura de la mujer a la orilla, agrega mucho color a su monotonía, que puede tocar los sentimientos de los poetas y les hace que escriban versos inesperados como los siguientes:

采莲曲	Canción de la recolección de lotos
李白	Lǐ Bái ¹⁴
若耶溪傍采莲女，	Junto al arroyo de Ruoye, las doncellas recogen lotos.
笑隔荷花共人语。	Entre las flores se escuchan sus risas.
日照新妆水底明，	El sol ilumina sus ropas nuevas, que se reflejan en el cristal del <i>agua</i> .
风飘香袂空中举。	Con la brisa, ondulan sus mangas perfumadas.
岸上谁家游冶郎，	¿Quiénes son esos jóvenes que, en grupos de tres o cuatro,
三三五五映垂杨。	Pasean montando pardos caballos por entre sauces llorones de la ribera?
紫骝嘶入落花去，	Entre relinchos pasan de largo pisando los pétalos caídos,
见此踟蹰空断肠。	Decepcionadas, las doncellas se entristecen en verano.

Este poema describe el hermoso paisaje de las chicas que recogían loto, bien vestidas, jugaban alegremente en el soleado día de primavera, y la admiración mostrada por los jóvenes en la orilla a las niñas. Expresa el delicado amor entre los jóvenes en primavera. El cielo y las montañas ya son muy hermosos, pero la gente prefiere ver la escena al otro lado del agua, parece que le gustan las cosas que se pueden ver y están fuera del alcance. La escena en la que las chicas se reunían para cantar fue muy pintoresca, y el agua magnificó mucho el hermoso sentimiento, porque aquellas chicas tenían las características igual que el agua, que representaban la verdad, la bondad y la belleza en la naturaleza

¹⁴ 李白, (701-762 a. C), considerado el mayor poeta romántico chino de la dinastía Tang.

humana sin haber sido alienadas o contaminadas. Eso hizo que la gente las anhelara y quisiera apreciarlas. La escena de las chicas convividas con el agua inspiró al poeta, y al mismo tiempo expresó un suspiro por el paso del tiempo, y una impotencia de la belleza fugaz.

En la historia de la poesía clásica china, los excelentes escritores y poetas nos crearon innumerables imágenes bellas y conmovedoras de mujeres con un encanto especial. Estas mujeres fueron hermosas, gentiles, tolerantes, tan puras y suaves como el agua. Los poetas antiguos vieron desde la misma perspectiva a las chicas quienes eran bellas, inteligentes, animadas y encantadoras, y las escribieron en sus poemas. La imagen conmovedora de las chicas también se muestra en otra canción de recolectoras de loto, escrita por el poeta Wáng Chānglíng de la dinastía Tang:

采莲曲	Canción de las doncellas recolectoras de loto
荷叶罗裙一色裁，	Rostros de flor entre flores de loto.
芙蓉向脸两边开。	Verdes faldas entre el verdor de las hojas.
乱入池中看不见，	En la estanque de espesura no se las encuentra.
闻歌始觉有人来。	Sólo su canción delata su presencia.

El poeta alabó a estas mujeres con un sentimiento de apreciación, cantando a las mujeres hermosas como la encarnación de la naturaleza y belleza en este poema. Ellas no solo tenían una apariencia hermosa, sino también una buena cualidad como el agua. Y en otro poema famoso, como lo que hemos mencionado en la primera parte de este artículo, el poeta Sū Shì usó a una mujer hermosa como metáfora del paisaje maravilloso de un lago magnífico, porque el paisaje y la belleza infinita, sólo en comparación con la mujer más hermosa, pueden hacer que la gente produzca la imaginación más intuitiva y precisa:

饮湖上初晴后雨	Lluvias tras un sol espléndido
水光潋滟晴方好，	¡Qué sol tan primoroso
	Que sobre las aguas del lago
	Su luz ondulante arroja!
山色空蒙雨亦奇。	¡Qué lluvia maravillosa
	Que los colores de la montaña
	Oscuros de repente torna!
欲把西湖比西子，	Si el Lago de Oeste comparamos
	Con Xī Shī, la primera belleza,
淡妆浓抹总相宜。	En ambos, pintados o no pintados,
	Encontramos igual y eterna magnificencia.

En el poema, el poeta utilizó la belleza de la mujer Xī Shī para describir el paisaje del Lago Oeste. Tal belleza, debido a que tanto el aspecto como la calidad eran hermosos, ya fuera con mucho maquillaje o ligeramente enferma, era una manifestación de hermosura y podía dar a las personas una sensación maravillosa. Se puede decir que la metáfora es apropiada e imaginativa. Al mismo tiempo, la historia de Xī Shī también le da al Lago Oeste una variedad de belleza y cultura de connotaciones.

De esto se puede ver que, desde la antigüedad, cuando los poetas expresan sus emociones, el agua que expresa la naturaleza humana a menudo aparece en sus poemas en forma de estanques, ríos y lagos, y relacionada estrechamente con las mujeres bellas de diferentes características, ya sean juguetonas, tranquilas o cambiantes. Los poetas intentan

encontrar el sentimiento de retorno desde esta conexión vívida, para lograr el propósito de expresar emociones a través de la escena, o describir el paisaje comparándolo con la gente. Algunos poetas incluso usan esta estética para expresar su resentimiento o para mostrar su humilde autocultivo. No es exagerado decir que en los escritos de algunos poetas se ha integrado por completo el significado del agua y el de la mujer, debido a que la suavidad y la inclusividad del agua son tan emocionantes como las mujeres hermosas.

LA CONCEPCIÓN ARTÍSTICA DE LA DISTANCIA EN LA IMAGEN «LA MUJER Y EL AGUA»

En resumen, las imágenes de las mujeres en muchos poemas antiguos son tan hermosas y exquisitas, como hadas que no pueden alcanzar. Por lo demás, las mujeres en los poemas simbolizan los ideales y las búsquedas de los poetas. Debido a su existencia, los poetas todavía tenían una tierra espiritual pura con un pequeño sueño en la multitud mundano. Por lo tanto, las mujeres en los poemas a menudo estaban lejos e intocables, y separadas de los poetas por las montañas y los ríos. Además, en la antigüedad, cuando el transporte era atrasado, las vastas y anchas aguas obstaculizaban la libertad de comunicación entre las personas. Por ello, la imagen del agua en la poesía antigua simboliza a menudo algún tipo de obstáculo, que se utiliza para expresar la melancolía y el dolor de los poetas ante lo inalcanzable, reflejando el dolor y la impotencia de la gente que no puede trascender de las reglas del tiempo y la distancia, y la pena de sus propias limitaciones.

En obras similares posteriores al *Clásico de poesía*, la connotación del agua cambió gradualmente. El agua ancha e infranqueable siempre se encontraba entre el autor y su amante, bloqueando su búsqueda. En este momento, el agua escondía su delicadeza, suavidad y persistencia, y mostraba su otro aspecto como «barrera» en la emoción. En este sentido, el agua se convirtió en una clara imagen de la lejanía. En los poemas, el patrón de «amor - anhelo - búsqueda - obstrucción» se formó en el proceso del amor. La belleza siempre estaba fuera de nuestro alcance. En este modo trágico de búsqueda del amor en la cultura clásica china, el agua se posicionaba como una imagen de distancia. Debido a su existencia, el contacto entre los hombres y las mujeres estaba restringido, por lo que existía una barrera infranqueable para la búsqueda del ideal de una mujer hermosa. El amor inalcanzable y la melancolía inextricable hacían que la poesía se involucrara en un ambiente triste. De manera similar, las poetisas también expresaban en sus escritos la añoranza de amor, cuando se separaban de su amante a través del agua. La razón por la que el obstáculo del agua es tan profundo y distinto en la concepción del pueblo chino es inseparable del papel que desempeñó en la vida de los antepasados primitivos. Para los humanos primitivos que aún se encontraban en un bajo nivel de productividad y de vida social, el agua no solo les daba la vida, sino que también les traía desastres que eran difíciles de eliminar. Debido a la limitada capacidad de los seres humanos para conquistar la naturaleza, los ancestros a menudo mostraban indefensión frente a las aguas tormentosas. Por lo tanto, la imagen del agua como un símbolo de distancia y obstrucción, reflejaba la mentalidad de asombro del hombre primitivo hacia el agua. Aunque los significados simbólicos específicos de la belleza y el agua han cambiado en diferentes épocas, esta imagen se ha conservado básicamente, que está reflejada también en los dos poemas siguientes:

李清照 红藕香残玉簟秋。	Lǐ Qīngzhào ¹⁵ Marchitas las flores de loto, desaparece su fragancia. Empiezo a sentir un frío otoñal acostada sobre la esterilla. Lentamente me desabrocho las faldas de seda subiendo solitaria a mi barquita perfumada. ¿Quién me traerá por las nubes las cartas de mi marido? Cuando vuelven los gansos silvestres en formación de vuelo, está impregnado el pabellón occidental de cetelleante lunación. Caen por sí solas las flores y el arroyo corre sin cesar. La añoranza por el ser querido es común en todos: ambos la sufren en lugares distintos. No hay medio de quitarse de encima ese padecimiento moral. Apenas desarraigado el entrecejo vuelve a nublarse el alma.
轻解罗裳， 独上兰舟。 云中谁寄锦书来？ 雁字回时， 月满西楼。 花自飘零水自流。 一种相思， 两处闲愁。 此情无计可消除， 才下眉头， 却上心头。 鹊桥仙 秦观	Que Qiao Xian Qín Guān ¹⁶ [...]
柔情似水， 佳期如梦， 忍顾鹊桥归路。	La ternura es como el agua y las horas felices del encuentro son como el sueño, ahora no tengo valor siquiera de volver la mirada hacia el puente de picazas por donde acabo de cruzar. Con tal que los dos nos amemos eternamente ¿Qué necesidad habrá de estar siempre juntos día y noche?
两情若是久长时 岂在朝朝暮暮。	

De los dos poemas anteriores podemos encontrar que el agua, como imagen de distancia, muestra dos fuerzas al entrar en contacto con las mujeres: primero, atrapa a las mujeres, causando su dolor; segundo, da a las mujeres distancia y belleza. La fusión de estas dos fuerzas aparentemente contradictorias transmite los sentimientos internos inagotables e indescribibles de la cultura china en los poemas.

CONCLUSIONES

«El valor de la poesía radica en evocar emociones y contemplaciones a través de describir imágenes maravillosas.» (Monroe: 1985, p. 56) La poesía clásica china ha perdido durante miles de años, precisamente debido a sus imágenes ricas, únicas y maravillosas, ha tocado la aguda psicología de arte de los lectores de generación en generación. Eso ha resultado en una comunicación emocional y armonía espiritual, hasta reflexiones racionales. A diferencia del misterio mítico y religioso de la estética poética occidental, la poesía clásica china obviamente presta más atención a extender e infiltrar las emociones y los pensamientos humanos en la naturaleza y el universo, y se hacen esfuerzos para construir el hogar espiritual del pueblo chino sobre la base de la comunicación inductiva entre los dos, por lo que una gran cantidad de escenas naturales vívidas constituyen el cuerpo principal del sistema de imágenes poéticas chinas. Y debido a la transmisión de poetas en las dinastías pasadas, estas imágenes se han dotado de connotaciones específicas y se convierten en «grupos de asociación convencionales», que una vez que aparecen,

¹⁵ 李清照, (1084 - c. 1155), fue una escritora china de la Dinastía Song.

¹⁶ 秦观, (1049 - c. 1100) fue un poeta chino de la dinastía Song.

evocarán emociones y sentidos similares entre la gente. La imagen estética «la mujer y el agua» es obviamente un ejemplo típico. Esta relación isomórfica inductiva entre los objetos naturales y las figuras humanas muestra claramente el subconsciente cultural y el carácter espiritual de la nación china.

El círculo académico generalmente cree que el *I Ching* es la fuente del pensamiento filosófico tradicional chino. El concepto tradicional del *Yin* y el *Yang* también surgió de esto. Los símbolos del *Yin* y el *Yang* en *I Ching* no solo reflejan el concepto de género del autor, sino que también tienen una influencia importante en el concepto de género y la cultura tradicional china. La interpretación del universo, el cielo y la tierra, el *Yin-Yang*, y el significado de hombres y mujeres en *I Ching* también es un recurso valioso para que las generaciones posteriores estudien cuestiones de género. Sobre esta base, la conexión estética entre el agua y la mujer se ha vuelto cada vez más estrecha.

Como el canto original de la civilización del río Amarillo, en el *Clásico de poesía* se presentó un mundo lleno de vigor de vida natural. El mensaje transmitido por *Clásico de poesía* fue que las mujeres y el agua compartían la esperanza de los seres humanos por la supervivencia y la reproducción y herencia de las generaciones futuras, por lo que aceptaron conjuntamente el culto a los seres humanos. La gente de la dinastía Zhou mezcló este tipo de trascendencia heredada del modo de la cultura de agua en la creación literaria, utilizando el agua como fuente de vida natural para compararlo con las mujeres. Se describieron las actividades de las mujeres en las orillas, creando poesía rebosante del ritmo natural de la vida. Por lo tanto, como imagen cultural, el agua en *Guófēng* apareció por primera vez detrás de las mujeres como una escena típica y se convirtió en un objeto intuitivo de la belleza que servía a la conexión y la atmósfera como metáforas, medios y otros componentes. Este tipo de reverencia por la naturaleza y la vida también hizo que las mujeres y el agua constituyeran la imagen más ideal de la armonía de pensamiento y ambiente.

En los poemas posteriores al *Clásico de poesía*, los poetas también continúan la costumbre de comparar la belleza de las mujeres con el agua, y usan el flujo del agua para describir el amor entre hombres y mujeres. Es muy apropiado complementar con el agua continua y fluida la emoción de una mujer llena de ternura. El agua siempre está estrechamente relacionada con la mujer bella, al mismo tiempo, la imagen del agua también tiene la connotación de anhelo y obstrucción. Y es precisamente debido a la distancia, las mujeres se han convertido en una imagen más preciosa, porque las cosas bellas siempre están lejos. «Un objeto ordinario se vuelve hermoso solo porque la inserción de una distancia cambia la vista humana, permitiendo que un fenómeno o evento vaya más allá de nuestras necesidades y propósitos personales, haciéndonos verlo objetivamente.» (Zhū: 1989, p. 183) La belleza en la poesía es ante todo un objeto perceptible de la existencia, pero también está separada por la distancia. Es decir, esta «distancia» no es sólo el sentido espacial, sino que también incluye la distancia psicológica. El efecto psicológico de esto es idealizar el objeto del perseguidor. La belleza idealizada despierta todo el entusiasmo, la expectativa y el coraje de la gente para dedicarse a la búsqueda, y los obstáculos que surgen en este momento a menudo fortalecen el comportamiento de la búsqueda. Si la distancia crea belleza, la belleza también produce la distancia. Cuando imaginamos a una chica de lejos extraordinariamente hermosa, no solo nos hace añorar, sino que también nos decepcionamos del mundo real y nos avergonzamos por nuestros defectos.

Por eso, al leer este tipo de poemas, siempre podemos mastigar un toque de amargura y melancolía inquietante. Por lo tanto, como símbolo prototipo del anhelo, «la mujer y el agua» se ha acumulado en la inconsciente colección de la nación, agregando un encanto infinito a la imagen estética clásica china.

BIBLIOGRAFÍA

- CHÉN, Zìzhǎn 陈子展. 诗经直解 (Interpretación directa del Clásico de poesía). Shànghǎi: Editorial de la Universidad de Fudan, 1983.
- DŌNG, Zhōngshū 董仲舒. 阳尊阴卑 (Superioridad del *Yang* e inferioridad del *Yin*). En 春秋繁露 (Rocío de los anales de primavera y otoño). Trad. Zhāng Shìliàng (张世亮). Pekín: Casa Esitorial de China, 2012, pp. 352-360.
- HUÁNG, Wēi 黄巍. 自我与他我——中国的女性与形象, 1966-1976 (Ego and other ego-Female and female image in China, 1966-1976). Pekín: Edición de Documentos de Ciencia Social, 2016.
- LAO TZU 老子. 道德经 (*Tao Te Jing*). Pekín: Casa Editorial de China, 2014.
- LAO TZU 老子. *Tao Te King (versión de John C. H. Wu)*. Madrid: Editorial EDAF, S.L, 1993.
- MUNRO, Thomas (1928). 走向科学的美学 (*The Scientific Method in Aesthetics*). Pekín: Editotial de la Federación China de Círculos Literarios y Artísticos, 1985.
- WÚ, Zhōngshèng 吴中胜. «La literatura es como el agua (文学如水)». *Toería*, 2004, 7, pp. 86-87.
- XŪ, Shèn 许慎. *Shuōwén Jiězì* 说文解字. Pekín: Casa Esitorial de China, 2018.
- ZHŪ, Guāngqiǎn 朱光潜. 悲剧心理学 (Psicología de la tragedia). Héféi: Editorial de Educación de Anhui, 1989.
- ZUŌ, Qiūmíng 左丘明. «Jìnyǔ 晋语». En *Guóyǔ* 国语. Shànghǎi: Editorial de libros antiguos de Shanghai, 1978, pp. 233-265.

**CULTURA POP
Y SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA**

MIZU NO KO. MUJER Y AGUA EN LA PELÍCULA TENKI NO KO DE MAKOTO SHINKAI

JORGE RODRÍGUEZ CRUZ Y RAÚL PÉREZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca – GIR Humanismo Eurasia (USAL)

INTRODUCCIÓN

DENTRO DEL AMPLIO ESTUDIO acerca de la relación simbólica entre la figura de la mujer y el elemento agua en la cultura japonesa, es necesario plantear si esta cuestión trasciende de los ámbitos antropológicos, históricos, artísticos y literarios, y puede encontrarse representada también en la cultura pop contemporánea, en expresiones creativas modernas como el manga o el anime.

Partiendo de una inicial respuesta afirmativa a esa pregunta, en este trabajo se ha seleccionado como representativa de esta relación la película *Tenki no ko* (2019), del director Shinkai Makoto, que alcanzó fama internacional gracias al éxito de su anterior largometraje, *Kimi no na wa*. La premisa de *Tenki no ko* nos plantea el personaje de una joven adolescente capaz de controlar el clima, especialmente la lluvia, por lo que se consideró como un ejemplo perfecto para abordar el posible simbolismo de esta relación en una obra pop contemporánea.

Para ello, en primer lugar, se ha realizado una breve reseña tanto biográfica como de la filmografía del director, de forma que sirva de presentación general de su obra y su estilo y contextualice el análisis posterior. A continuación, se ha realizado un análisis en profundidad de *Tenki no ko* a varios niveles: el nivel narratológico, que estudia los elementos argumentales, contextuales y artísticos que conforman y estructuran la historia de la película; el nivel semántico, que revisa la forma de hablar de los personajes y el simbolismo derivado de esta; y el nivel social, que aborda la gestación de la obra en su contexto cultural, social y temporal, así como su relación con otras manifestaciones culturales. Todo ello con el objetivo de mostrar las posiciones dentro de un enfoque de género al respecto de las relaciones de lo femenino y lo masculino con el elemento del agua, y si este juego de roles se ha visto modificado o es un estándar entre las producciones audiovisuales de consumo de masas de la última década y al respecto de fenómenos análogos anteriores.

Por último, previo a la breve conclusión y planteado a modo de complemento, se ha decidido incluir una selección de personajes pertenecientes a otras obras de la cultura pop contemporánea japonesa que pueden ejemplificar el recurrente uso simbólico de la relación entre la figura femenina y el agua.

SHINKAI MAKOTO, EL «NUEVO MIYAZAKI»

La cinta *Tenki no ko*, cuyo título en inglés se tradujo como *Weathering with you* y que fue estrenada en España con el título de *El tiempo contigo*, es el sexto largometraje del director, guionista y productor Shinkai Makoto, reconocido internacionalmente por su anterior obra, *Kimi no na wa*, estrenada en 2016.

Shinkai, nacido en febrero de 1973, se graduó en Literatura Japonesa en la Universidad de Chuo en 1996. Después de un lustro trabajando en Falcom (una compañía de videojuegos) comenzó a realizar una serie de cortometrajes hasta que, en 2004, estrenó su primer largometraje: *Kumo no Mukō, Yakusoku no Basho* (*El lugar que nos prometimos*).

Más tarde, en 2007, estrenó *Byōsoku Go-Senchimētoru* (*5 centímetros por segundo*), un mediometraje conformado por una serie de tres cortometrajes que ya comenzaría a mostrar algunas de sus señas de identidad, como los paisajes preciosistas que resaltan por encima de los personajes, las historias de amor adolescente o su predilección por la ciudad de Tokio, que frecuentemente es coprotagonista en muchas de sus cintas y que aparece como contraposición moderna y urbana de un Japón verde, boscoso y rural.



Figura 1. Fotograma de *Tenki no ko* en que se muestra la ciudad de Tokio.

En 2011 estrenó su siguiente largometraje: *Hoshi wo Ou Kodomo* (*Viaje a Agartha*), una película de orientación más fantástica que el resto de sus obras; y en 2013 le llegó el turno a *Kotonoha no Niwa* (*El Jardín de las Palabras*), una historia de amor entre una mujer joven y un adolescente sin ningún elemento fantástico, pero que de nuevo enfatiza a Tokio como escenario predilecto del director (en concreto el parque Shinjuku Gyoen), dando además un papel relevante a la lluvia y poniendo de manifiesto el interés de Shinkai por elementos de la tradición japonesa, como los *Man'yōshū* o el papel simbólico del jardín japonés.

Unos años más tarde, en 2016, Shinkai estrenó su obra más reconocida, *Kimi no na wa*, conocida en el resto del mundo como *Your name*, y que se convirtió en un éxito y en una de las películas de anime más exitosas de la taquilla japonesa, solo superada por *El Viaje de Chihiro* (Miyazaki Hayao) y, en 2020, en plena crisis sanitaria, por *Kimetsu no Yaiba: Ressha-hen* (Sotozaki Haruo).

De nuevo, los elementos narrativos y visuales más característicos del director se reflejan en esta película: contrapone la ciudad de Tokio con el ambiente rural e idílico del pueblo de la protagonista, recupera como elemento clave de la trama el amor adolescente, utiliza de manera simbólica tradiciones populares japonesas y recurre, al contrario que en su obra anterior, a un contexto de fantasía.

Por su parte, aunque *Tenki no ko*, que fue estrenada en 2019, no superó la extraordinaria recepción de crítica y público de *Kimi no na wa*, lo cierto es que ha alcanzado a situarse en la sexta posición de las películas de anime más taquilleras de la historia. *Tenki no ko* ha sido considerada digna sucesora de la película anterior de Shinkai, pues de nuevo plantea una historia en que Tokio (esta vez de manera predominante, pues prescinde del contraste continuo con el ambiente rural) se erige como escenario principal para un romance adolescente en un trasfondo con elementos de fantasía. De hecho, el director recupera aquí a los protagonistas de *Kimi no na wa*, que aparecen de forma puntual en algunas escenas.



Figura 2. Cartel de cine de la película *Your name* (*Kimi no na wa*, 2016).



Figura 3. Cartel de cine de la película *El tiempo contigo* (*Tenki no ko*, 2019).

Debido al éxito de *Kimi no na wa*, algunos medios de reconocido prestigio internacional comenzaron a otorgar a Shinkai Makoto el apelativo del «nuevo Miyazaki» (The Guardian, 2016) o el sucesor del afamado director (New York Times, 2016), pues la relevancia de su filmografía surgió pocos años después del retiro de Miyazaki Hayao, referente del cine de animación japonés desde la década de los ochenta y perteneciente al renombrado Studio Ghibli. Aunque Shinkai ha reconocido que su trabajo está en gran medida inspirado por la obra de Miyazaki, ha rechazado situarse al nivel de reconocimiento de este.

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA

Nivel narratológico

En cuanto al primero de los aspectos para analizar, el del marco narratológico, el relato se basa en el uso de magia del agua, lugar común inspirado en la organización cósmica en elementos básicos y la necesidad/capacidad de alterar su naturaleza para obtener determinados resultados (los *godai* o «cinco grandes», en la tradición budista japonesa, con herencia del hinduismo¹).

¹ Tierra, Agua, Aire, Fuego y Vacío.

En la obra, así como en la mayoría de las representaciones literarias japonesas, la magia es un elemento intrínsecamente femenino, en este caso, motivado por el amor de una hija a su madre, transmitido no directamente de manera matrilineal o ligado a una estirpe familiar, sino como intervención consciente y voluntaria de los *kami*, a través de una solicitud igualmente consciente y voluntaria, proporcionando parte de sus poderes a un vehículo de transmisión entre los planos numérico y fenoménico, y transformando al personaje de Hina en una chamana. Es necesario recalcar que sus poderes son adquiridos, cedidos, no naturales o patrimoniales por derecho de nacimiento, sino que son otorgados por la divinidad por medio de un ritual, gracias a una devoción nacida de la desesperación, y por el que acepta un pago doloroso, pero que ella entiende como necesario y justo. Este elemento acuático se asocia a lo emocional, por su fluidez, y a lo defensivo y mantenedor de la vida, cuestiones ambas que se verán axiales en el desarrollo de la película, en especial con la relación de los dos protagonistas.

Existe, además, un vínculo entre magia y religiosidad (o al menos una espiritualidad de carácter religioso), al igual que en la anterior película del estudio, *Kimi no na wa*. Es, por tanto, un chamanismo femenino ligado a los mismos orígenes de la narratividad japonesa, con el ejemplo del *Kojiki*, e Izanami y Ame no Uzume como figuras chamánicas femeninas prototípicas. Son estas imágenes muy reconocibles, extremadamente enraizadas en la biblioteca simbólica de la sociedad japonesa. Sin embargo, el personaje principal en la película es masculino, todo se ve a través de los ojos de un joven, con discurso masculino, tratando de resolver sus problemas relacionados con su rol en la sociedad como hombre joven de provincias en la gran capital, y tratando de esconderse de su pasado, al mismo tiempo que dejarlo atrás.

En este punto es necesario remarcar la idea de estado alterado de consciencia que se presenta en la producción. La magia puede deberse a estar soñando o en duermevela, sentimiento que se destaca en las primeras frases del diálogo. Es este un tropo clásico en el relato fantástico. Los protagonistas están en cierto modo conectados por el sueño, al igual que, de nuevo, ocurre con *Kimi no na wa*. Esa realidad onírica complementa a la realidad consciente en los momentos de mayor aparato mágico, como se ejemplifica la escena del desvanecimiento de Hina.



Figura 4. Fotograma de *Tenki no ko* mostrando una escena de lluvia. Los colores azulados y grisáceos, el aspecto húmedo y los reflejos del agua son elementos visuales que se repiten continuamente.

Evidentemente, como relato basado en ese discurso, el elemento agua está presente de manera constante. Desde la lluvia del inicio, el mar y el viaje en barco de los primeros minutos, los avisos de lluvia en la megafonía del barco, incluso la gama de colores predominante en toda la cinta remarca la idea de importancia del agua en la narración: tonos azules y grises, rango de colores fríos presentes en todos los planos. Incluso en el color del pelo y ojos de Hina o el colgante de su gargantilla con forma de gota de agua.

Pasando de la ambientación a otros enfoques, el tratamiento y evolución de los personajes es uno de los elementos menos elaborados de la producción. Estos resultan prototípicos y arquetípicos, tanto en el aspecto físico/visual como en el comportamental y psicológico. La presencia de un héroe joven e inexperto que rechaza la ayuda en principio (rebeldía simbolizada en el libro *El guardián entre el centeno*), no deja de ser otro más con ese mismo tratamiento, de iguales características que parecen sacadas de las plantillas desarrolladas por Azuma Hiroki (2001), siendo complementarios y satélites a él el resto de los arquetipos que aparecen: el mentor/pícaro/bromista, la bruja...

En esa línea de problemas de representación de la realidad, y relacionado con lo social, el discurso es artificioso, aunque trate de rodearse de esa aura de realismo. El habla no es natural, con entonaciones muy forzadas, expresiones estandarizadas en las producciones de animación y que, aunque no son provenientes del habla real, tienen un eco en la sociedad. Es cada vez más común escuchar esta expresividad en el habla cotidiana en diferentes ámbitos de la realidad, en especial de extranjeros cuya relación con la lengua japonesa está muy ligada a las expresiones de la cultura popular. Entienden este discurso como el estándar comunicativo, cuando en realidad el proceso es el contrario. No es la sociedad lo que se refleja en el habla de la obra, sino que la corriente de influencia del habla propia del mundo del anime y el *dorama*, además de la novela corta que en este caso le precede, llega a la sociedad a través de los medios de masas y consumo, planteamientos que se explican en la teoría del espejo inverso aplicada a la lingüística (Pérez: 2020, pp. 169-183).

Además, parecen encontrarse problemas de concordancia y coherencia dentro de la diégesis. A nadie le sorprende que exista alguien con tal poder. Aunque, sin embargo, al principio es un elemento esotérico y *underground*, propio de la leyenda o de los cuentos de viejas y supersticiones, a medida que avanza la trama, es un lugar común en la mente de todos y su uso es simplemente útil, pero poco o nada cercano a la maravilla. Parece, como se acaba de plantear, un gran error de concordancia. Hodaka sí sigue sorprendiéndose, pero está más pendiente del negocio, aunque en el diálogo afirma que lo más importante es cómo llega a las personas y lo ligado que está el corazón (el alma) al cielo. Posteriormente, esa manipulación de los elementos vuelve a ser una cuestión casi irreal y algo marginal para los intervinientes en el relato. Tan pronto como a nadie sorprende su existencia, a nadie extraña su desaparición.



Figura 5. Recorte de *Tenki no ko* con un primer plano de Hina, la protagonista de la cinta. En su cuello puede verse el colgante con forma de gota de agua.

Común en este tipo de historias, el personaje más maduro es el más joven. Nagi, el hermano menor de Hina, tanto en su comportamiento, como en su forma de hablar, como en sus expresiones corporales aparece bajo el arquetipo del guía sabio, aportando la información mínima necesaria para movilizar la mente de Hodaka en el autodescubrimiento, gracias a una percepción de la realidad muy desarrollada. Su madurez se plasma además en los espacios semántico y social, siendo el único que parece poder hablar abiertamente sobre el sentimiento amoroso. Esa retórica se ampara en la inocencia de la infancia, donde todos los sentimientos son muy claros, definidos e intensos, y donde el proceso vital a seguir es un camino claro. De hecho, Hodaka le pregunta en tono serio, si puede referirse a él como *senpai*, buscando, además, a nivel semántico, un extrañamiento humorístico para el espectador tipo, que ve como algo iconoclasta, aunque también muy repetido en otras producciones, esa inversión de roles que, aunque la edad debería plantear de otro modo, la supuesta sabiduría y madurez aporta en las relaciones entre estos dos personajes.

El tema de la pérdida, más que el del sacrificio, es también recurrente, y será el motor de la línea argumental de Hina. La idea de una joven con gran poder que desaparece de la tierra dejando sus seres queridos atrás recuerda a la figura de Kaguyahime de *Taketori monogatari*, aunque en ese caso, no tiene que abandonar la tierra como sacrificio, sino como fin de su penitencia, pero se plantea como una referencia conocida y fácilmente identificable para el público japonés, buscando entroncar el relato con la tradición literaria y fantástica local.

Al igual que en su anterior película, la exitosa *Kimi no na wa*, hay un punto focal mágico geográfico, clave para resolver la trama, donde los personajes sienten que tienen que acudir sin remedio. El cráter de *Kimi no na wa*, con su clara referencia al mito de Izanami e Izanagi en el momento de la consumación de su amor, rodeando el cráter producido por el meteorito, cada uno desde una dirección opuesta imitando la acción de rodear el gran pilar en que los dos principios vitales generarán su descendencia, se entronca a su vez con el edificio abandonado con la puerta *torii* y el santuario de su azotea en *Tenki no ko*.



Figura 6. Fotograma de *Kimi no na wa* en que se representa el cráter donde se reúnen los dos personajes. Se trata de una alegoría simbólica al mito de Izanami e Izanagi, cuando ambos giran alrededor de un pilar (aquí representado por el cráter) para consumir su matrimonio.



Figura 7. Fotograma de *Tenki no ko* mostrando el escenario del santuario con su *torii* en la azotea de un edificio abandonado.

Nivel semántico

Guionizada y producida con un interés comercial nacional, buscando llegar al gran público japonés, se desarrolla usando estrategias que funcionan a nivel narrativo y visual para el espectador tipo. Esto se manifiesta en, por ejemplo, contrapicados para dar idea y sensación al espectador de empequeñecerse. Debe ver el mundo bajo un prisma de asombro frente a la grandeza del relato y del mundo contenido en él, planteando la ciudad de Tokio como otro personaje más, de una escala muy superior, un lugar de proporciones monumentales en el que es fácil perderse, alegórica y físicamente. Pero tanto como tiene de abrumadora, es poseedora de maravilla, belleza y receptora amable de quien guarda buenos sentimientos, pasando, en los momentos de mayor peso romántico de la película a ser un lugar apacible, de hermosos contrastes de luz, y abarcable para la razón y los sentidos.

En segundo lugar, es claramente relevante la diferencia entre los títulos: *Tenki no ko*. Solo el título original ya posee una carga semántica relevante. Puede traducirse o interpretarse como «la hija del firmamento», «la hija del cielo» (en el sentido religioso), «la joven de los cielos» o «la joven del clima». Cada una de ellas expresa la idea de primacía en el relato de la mujer, capaz de alterar las condiciones climáticas por sí misma, pero de un modo muy diferente.

Por otro lado, en *Weathering with you*: «la meteorización contigo», los cambios que el clima ocasiona en los cuerpos (subtítulo que la acompañó para el mercado internacional) se refuerza la idea de compañía, incluso a nivel romántico y de la evolución del protagonista. Parte este de una incredulidad absoluta por la realidad suprahumana que deriva en creencia y necesidad de ese cambio. El protagonismo dentro del título no japonés recae en la pareja.

Otro aspecto muy relevante en tanto en cuanto a la relevancia de la propia palabra expresada, aparece en el momento de su primera conversación real. De una manera bastante distendida, Hina le dice a Hodaka, de 16 años, que cumplirá 18 años en menos de un mes, por lo que tendría que referirse a ella usando *keigo* como forma de respeto, a lo

que él responde sorprendido, aunque no llega a usarlo nunca y sigue expresándose como un adolescente a otro, con frases cortas y simples, llenas de contracciones, monosílabos y sonidos mal articulados. Cabe recordar aquí la circunstancia anteriormente mencionada de cómo al hermano menor de Hina, aun siendo niño, sí que parece propenso a tratarle con ese respeto en lo lingüístico.

Los diálogos y comportamientos de los personajes se caracterizan por un histriionismo casi paródico, factor también extremadamente común en las producciones de animación japonesa, al igual que en los mangas, y que acaba filtrándose en el comportamiento y las expresiones cotidianas, al menos en el ámbito de los fans internacionales, y con cada vez más relevancia en el habla habitual dentro de Japón.

Existe, además, relacionado con lo anterior, una constante infantilización de los protagonistas. Son adolescentes, pero su manera de expresarse, incluso el diseño de la página web donde ofrecen su trabajo, es demasiado infantil, pese a que Hina tenga, al menos al principio, comportamientos adultos, como su trabajo en un restaurante (si bien es en una cadena de *fast food* y para el público japonés eso supondría trabajo de jóvenes o de media jornada) o las propuestas que recibe para trabajo «en la noche».

Para su trabajo más importante, un evento con miles de personas en el centro de Tokio, el festival de fuegos artificiales de *Jingu Gaien*, con el que de nuevo se busca la familiaridad con el espectador, Hina viste un kimono. Se la presenta a través de un plano típicamente orientado al gusto japonés, de espaldas, mientras se abre una puerta corredera, y girando la cabeza ligeramente hacia un lado, justo antes de una suave sonrisa. En ese momento, durante todo el proceso del uso de la magia, sí vuelve a existir el asombro, por lo que la coherencia del guion se rompe de nuevo.

Como último detalle en lo simbólico, es relevante fijarse en la gargantilla de Hina, con esa joya en forma de gota de agua que se mencionó anteriormente, como símbolo del vínculo con el poder, y lo que ocurre cuando la historia está cercana a su final.

Nivel social

En un tercer ámbito de análisis, aparecen cuestiones de las implicaciones socioeconómicas que esta producción plantea. Se presentó como la sorprendente tercera franquicia en volumen de mercado en Japón (dato: junio 2020, ORICON (empresa de noticias especializada en ventar de productos audiovisuales), solo por detrás del todopoderoso Disney, con *Frozen*; y la sorpresa de *Kimetsu no Yaiba*.

La enorme carga religiosa «tradicional» sirve para mantener ciertos prototipos sociales y relacionales con vigencia, siguiendo una rígida estructura social preestablecida, y sin buscar en absoluto el debate frente a cuestiones problemáticas sobre la identidad sexual o los roles de género propios del *statu quo* normativo japonés.

La presencia de un chamanismo de carácter social, beneficioso para el entorno, vuelve a buscar congraciarse con la tradición dentro del esquema mental y la biblioteca de imágenes del colectivo japonés. En este caso, el poder apoyarse en el elemento del agua para resolver los problemas, sigue esa misma línea. Se llega a referir a Hina como *Tenki no MIKO*, en todo el significado de ese término, yendo más allá de poder aligerar el clima, sino actuando verdaderamente de conducto entre cielo y tierra, haciendo llegar a los dioses los deseos de los seres humanos, y reflejada con los atributos «clásicos»: vestimenta, tocado de cabello, cetro, abanico...

Así, siguiendo la idea «tradicional» del término, se definirá a la *miko* en el contexto de su cultura que trasciende a la médium o al oráculo de la tradición clásica europea. Surge, por tanto, la visión eminentemente positiva de una feminidad basada en el contacto con lo divino y lo mágico, directora de las relaciones con lo suprahumano. Esta ubicación en una alteridad sagrada, superior jerárquicamente en la sociedad, encarna los valores más positivos en su contexto, así como las aspiraciones de bondad en los estratos hegemónicos. Los orígenes de la literatura narran, ante todo, uno de los puntos más altos de la estima de lo femenino en tanto en cuanto a miembro de la sociedad, sin remarcar la diferencia pese a esa alteridad, ya que la chamana es, ante todo, el engranaje principal en la vida de su entorno. A través de ella pasan las preocupaciones, las alegrías y las necesidades de sus coetáneos. Los ritos de vida y muerte, así como de renovación, los *matsuri* y las ceremonias de bendición y pacificación del *kami* serán la espina dorsal ya no solo de la religiosidad del grupo, sino de la vida social misma. Las *miko*, sin olvidar que es una voz femenina en japonés para el término genérico chamán, pasarán definitivamente a su posición en la que la encontramos en la actualidad, para las ceremonias religiosas *shinto*, sacerdotisas que han perdido ese contacto bidireccional con los *kami*, como lo describe Hori (Hori, 1975). Aunque mantienen, aso sí, un alto estatus en la jerarquía social.

Desde su creación, sin embargo, y aún en la actualidad, en todas las etapas ha perseguido una posición en la que esta relación no ha perdido su fuerza, aunque tal vez en los momentos más recientes se ha visto algo relegada a otros medios de difusión más masivos. La escena dramática, las representaciones teatrales, continuaron siendo el mejor medio de difusión de la fantasía para las clases populares y, con ello, las representaciones sobre el escenario de todo tipo, con una programación exitosa de obras basadas en mitologías, folclore y leyendas, etc. Seguirían recordando cierta preponderancia del arquetipo positivo chamánico. No hay que olvidar que las danzas rituales de las *miko* serían el origen de algunas realidades escénicas, como el kabuki.

Esta religiosidad está, además, unida a superstición, heredada de la mezcla del chamanismo tradicional con las corrientes *new age* (Gaitanidis y Murakami, 2014). Videntes, echadores de cartas, etc. se unen con la tradición por medio de la religiosidad popular y el folclorismo, a través del elemento mágico, maravilloso o suprahumano. Es un sincretismo mágico o místico que mantiene la creencia popular tradicional por encima de la innovación: chamanas poseídas (puentes entre el mundo divino y el humano) por dioses zorro (elemento fuego) y dioses dragón (elemento agua), ambos de gran importancia en las regiones isleñas (el fuego puede ser tanto una herramienta como una catástrofe en una isla, por la escasez de recursos disponibles y por la dificultad de escapar, así como el agua, única ruta de acceso y principal fuente de alimento, pero también de peligro al deber salir a mar abierto constantemente) y de una ambivalencia notable, tanto por su presencia en pares, como por sus características. Así, la cuestión de los pares opuestos y complementarios es casi una constante en el relato, espiritualidad y pensamiento japoneses, por lo que expresar de este modo estas capacidades sobrenaturales no resulta ajeno al espectador.

Entremezclado con lo narratológico, presenta un uso de elementos de la realidad cotidiana para aumentar la sensación de pertenencia del espectador a la diégesis (con ejemplos como el barco Salvia (Sarubia) Maru, botado en 2019, plataformas de comunicación reales Yahoo Japan, aparatos electrónicos...). Eso potencia el extrañamiento

propio del relato fantástico cuando aparece ese elemento que romperá la realidad, y proporciona un estado de juego narrativo inclusivo en el contrato inconsciente con el receptor. Es un recurso habitual en el discurso de los largometrajes de animación japoneses, en especial desde principios de los 2000, donde las ambientaciones y la cotidianeidad son un punto clave para la identificación del espectador con los personajes. El reforzar la idea de «yo conozco ese lugar/vehículo en concreto» o «puedo ir a conocerlo» provoca un acercamiento emocional a la historia, además de ser un paso más en el progresivo avance hacia el fotorrealismo a través del dibujo. Usado además para crear situaciones de humor que descarguen tensión, este realismo acaba saltando a un paso más allá de cercanía con el adolescente medio a través de los *trolls* de internet que aparecen en los portales que Hodaka visita para buscar empleo. Sin embargo, el uso del lenguaje de internet se limita a interacciones «clásicas», sin llegar a la realidad. La comunicación a través de *kaomoji*, memes, *copypasta*, etc. en entornos más allá de los foros de pregunta/respuesta o a través una web establecida para una función determinada, no aparece, como sería lo normal entre los jóvenes de esos entornos sociales y culturales. Esto parece responder a evitar un excesivo proceso de extrañamiento para el espectador con menos alfabetización digital, menos acostumbrado a esos círculos mayoritarios de internet, y que no se aleje demasiado de la intencionalidad de identificación y familiaridad mencionada anteriormente.

Existe además un punto focal en la importancia de *El guardián entre el centeno* en la narración y, supuestamente, en la sociedad a la que se dirige. Lo simbólico de ese libro al que se le da una relevancia particular, enlaza la idea de *outcast* de Holden con el solitario (en principio) Hodaka (nombres que incluso pueden compararse en grafía *rōmaji* como fonéticamente en sus pronunciaciones japonesas: *hōdā* vs. *hodak(a)*).

Dentro de los procesos intertextuales y de redes referenciales, a los que la sociedad juvenil japonesa está más que acostumbrada, la película presenta constantes referencias a otros elementos de la cultura popular y criptozoología: criaturas con base acuosa similares a peces o animales marinos, que viven en el cielo y ocasionalmente caen a la tierra, conocidos como monstruos o criaturas atmosféricas, y están muy ligados a una tendencia *new age* de fenomenología atmosférica debido a interacciones con estos seres. Aparecen incluso en las producciones de los estudios Toho en forma de *kaiju*, con *Dogora* («medusa» gigante que vive en la atmósfera terrestre y se alimenta de carbono), y su posterior intervención filmica con *Godzilla* y *Space amoeba*, criatura proveniente de Júpiter que convierte en gigantes a los animales terrestres. De hecho, Toho y *Godzilla* tiene su representación como asistentes a la convención *otaku* disfrazados. Los *Pokemon* Latios y Latias podrían relacionarse igualmente con este tipo de criaturas. Con todo ello, la existencia de seres naturales no descubiertos, semidesconocidos o mágicos que viven en el cielo, las nubes, la atmósfera terrestre o en otros espacios que podrías catalogarse como inconmensurables (profundidades marinas, la luna, el espacio exterior...), se demuestra como referencia habitual en la expresión de la cultura popular japonesa, desde los dragones provenientes del relato folclórico o mitológico hasta las criaturas de las producciones audiovisuales contemporáneas. En la película, pueden entenderse estas apariciones como representaciones de los seres espirituales que dan el poder a Hina, pero por su morfología y hábitat, se relacionan a la perfección con estos críptidos, a menudo usados junto con los espíritus como explicación de fenómenos naturales para los que no se conoce una razón física.

El fenómeno internacional de *Kimi no na wa* puso a *Tenki no ko* en el enfoque del gran público a nivel mundial. Así, la repercusión en medios de masas era esperable. Las reacciones de usuarios de todo tipo de redes motivaron la viralización de expresiones en el lenguaje social popular típico de la última década de internet. Se lanzaron *fanfics*, *dōjin* (en particular los de contenido relacionado con la infame *Rule 34 of the internet*²) y, sobre todo, memes.

La cuestión de género resulta, cuanto menos, digna de mención como elemento a analizar por sí mismo, y no como un enfoque global para un análisis general de la obra. Existen unos roles de género extremadamente definidos. Incluso se le achaca a Hodaka no ser lo que se espera de un hombre en tanto en cuanto a las relaciones sentimentales, por no tener claros sus sentimientos, no haberse percatado de ellos o no habérselos planteado en un inicio como motivo principal. Igualmente, Hina es presentada desde el mismo inicio con un remarcado carácter de cuidadora, tanto familiar como de un para ella desconocido (al inicio) Hodaka.

El propio Hodaka acaba resultando el prototipo del héroe masculino, toma todo en su mano, aunque tiene una serie de ayudas sin las que no habría llegado hasta el punto de poder resolver él la situación, que se minimizan en importancia debido al carácter individualista del enfoque de la película. Decide por sí mismo que su final feliz es lo que debe ser, sin preocuparse de otras consecuencias, pero deja un cierre definido al desarrollo del relato, en el que el resto se adapta a las circunstancias.

El elemento clave en esta cuestión de género es la diferencia entre los heroísmos de los protagonistas. El carácter heroico de Hina se ve claramente supeditado al de Hodaka, aun cuando el sacrificio de ella para un bien infinitamente mayor es desmesuradamente más complicado y más traumático. Sin embargo, Hodaka actúa de manera interesada y su «odisea» es manifiestamente menos arriesgada y compleja. El relato, pese a esto, remarca la importancia de los esfuerzos del joven, en un proceso de exaltación del individualismo y la idealización del amor romántico.

EPÍLOGO: SELECCIÓN DE OTROS PERSONAJES CARACTERÍSTICOS QUE RELACIONAN LA MUJER Y EL AGUA

A modo de complemento, se presentan a continuación una selección de distintos personajes femeninos pertenecientes al ámbito de la cultura otaku japonesa que comparten esta relación con el elemento agua desde un punto de vista argumental, visual o meramente simbólico. Aunque la lista de ejemplos podría ser mucho más extensa, se ha optado por elegir una tríada de personajes para no caer en un análisis en exceso recurrente y repetitivo.

² Lista de 50 «reglas de uso de internet» extraída de la experiencia de usuario y observación del contenido de internet, creada como meme humorístico en 2006 en el imageboard 4chan. En origen, surge a través del debate como un estándar de «netiquette» etiqueta o decoro en las relaciones interpersonales a través del propio 4chan, y basado en los existentes en los canales de chat IRC. La regla 1 establece que no se habla de las reglas 2 a 33, lo que le da a la 34 una relevancia especial. La Regla 34 expone que, si algo existe, hay algún tipo de producción pornográfica sobre ello. Y si no existe aún, se creará (Ya sea en circuito comercial o creado por fans). En este caso, los comics y relatos son evidentemente creados por aficionados. Esta lista de reglas es en sí un ejemplo claro de creación colaborativa de ficción semi narrativa, muy característica de la nueva literatura digital.

Uno de los ejemplos de personaje femenino relacionado con el agua, y entendida esta desde una perspectiva mágica, es Juvia Lockser, de la licencia *Fairy Tail*. Juvia se representa como una maga de agua con una predominancia del color azul tanto en su atuendo como en su pelo, enfatizando su relación con la lluvia a través de un paraguas. En sí mismo, el nombre del personaje es una lectura errónea del español ‘lluvia’, y en la historia recibe también el apodo de *ame onna* (雨女), relacionándola directamente no solo con el agua, sino con el propio clima, y entroncada culturalmente con la *yōkai* tradicional del mismo nombre.

En una de las licencias que ha alcanzado más popularidad en los últimos años, *Sword Art Online* (SAO), también encontramos un ejemplo de personaje femenino asociado al elemento agua: la coprotagonista, Asuna Yūki, a partir del final del segundo arco narrativo de la historia, aparece como un personaje de videojuego de la raza *undine* (una derivación de ondina, ninfas acuáticas de la mitología griega), similares a elfos o hadas de la tradición nórdica relacionados con el agua, y a dicho elemento con el poder de la curación. De nuevo, el atuendo de Asuna tiene una predominancia del color azul, que también se repite en su cabello. Es relevante comprobar que, aunque en la licencia también aparecen personajes masculinos *undine* (Sumeragi), estos encajan en el estereotipo de guerrero de esgrima, mientras que, tanto Asuna como Siune, se representan bajo el estereotipo de magas curanderas.



Figura 8. Ilustración de Asuna Yūki en el videojuego para móviles *Sword Art Online: Alicization Rising Steel* (2019). La gama de colores de su atuendo y la tonalidad de su propio pelo concuerdan con el elemento acuático que utiliza en su hechizo mágico.

Un ejemplo más de asociación de un personaje femenino con el elemento acuático es Misty (Kasumi en el original japonés), de la franquicia *Pokémon*. Aunque el personaje en sí misma no comparte las características visuales de los ejemplos previos, probablemente porque los personajes de *Pokémon* representan humanos normales, y no seres con capacidades mágicas o sobrenaturales; Misty se caracteriza por ser una experta en *Pokémon* de elemento agua, en contraposición a Brock (Takeshi en japonés), que tiene preferencia por elementos masculinos como la tierra (o la roca) y el trueno.

CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar en las páginas anteriores después del análisis realizado, la relación del personaje de Hodaka con el agua desde un punto de vista mágico y religioso, complementado con elementos visuales e incluso semánticos, es la base argumental que utiliza *Tenki no ko* y que parece resultar familiar para el contexto cultural japonés. Tal percepción puede estar sustentada por la existencia de otros ejemplos de personajes que repiten esta conexión, frecuentemente también desde una perspectiva mística o espiritual, y siempre aprovechando las herramientas tanto narrativas como visuales que ofrece el lenguaje del manga y el anime.

Por ello, es posible afirmar que la vinculación entre la figura de la mujer y la espiritualidad, utilizando el agua como un catalizador místico y mágico, y que parece ser recurrente en la tradición cultural y religiosa japonesa tal y como se puede comprobar en las aportaciones realizadas en los distintos capítulos de este libro, parece pervivir en la actualidad, y se puede observar plasmada en las representaciones de la cultura pop contemporánea analizadas en este trabajo, mostrando así como existe como un elemento reconocible y familiar en la mentalidad colectiva compartida tanto por los creadores como por los consumidores.

BIBLIOGRAFÍA

- AZUMA, H. (2001). *Dōbutsuka suru posutomodan*. Kōdansha Gendai Shinsho.
- GAITANIDIS, I. y MURAKAMI, Aki (2014). «From Miko to spiritual therapist: Shamanistic initiations in contemporary Japan». *Journal of Religion in Japan*, 3 (1), pp. 1-35.
- HORI, I. (1975). «Shamanism in Japan». *Japanese Journal of Religious Studies*, 2 (4).
- PÉREZ, R. «El reto de la crítica ante la literatura de la revolución digital: Nuevas narrativas y twitteraturas». *Fuentes Humanísticas*, 32-60, Universidad Autónoma de México, pp. 169-183.
- PHILIPPI, Donald L. (2015, ed. 1969) *Kojiki*, Princeton University Press.
- RICH, M. (04-12-2016). The Anime Master of Missed Connections Makes Strong Contact in Japan, New York Times (ed. digital), (<https://www.nytimes.com/2016/12/04/movies/the-anime-master-of-missed-connections-makes-strong-contact-in-japan.html>, revisado el 22-06-2022).
- ROSE, S. (09-11-2016). Makoto Shinkai: could the anime director be the cinema's 'new Miyazaki'?, *The Guardian* (ed. digital), (<https://www.theguardian.com/film/2016/nov/09/makoto-shinkai-director-anime-your-name>, revisado el 22-06-2022)

ISSIE, EL MONSTRUO MARINO DEL LAGO IKEDA. DESENTERRANDO LAS RAÍCES FOLCLÓRICAS DEL FAMOSO CRÍPTIDO JAPONÉS

JOSÉ ENRIQUE NARBONA PÉREZ Y CATALINA CHENG-LIN

Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN

EL PRESENTE CAPÍTULO tiene como objetivo indagar en el material folclórico que vertebra una famosa leyenda popular de la isla de Kyūshū. Se trata de Issie (o Isshī イッシー), una misteriosa e inusual criatura de aspecto primigenio que, según la creencia popular que se extendió como la pólvora en el último cuarto del siglo pasado, es el habitante más insigne del lago Ikeda (Ikedako 池田湖), un depósito natural de agua de color índigo situado cerca del cónico monte Kaimon (Kaimondake 開聞岳) en la península de Satsuma, a cuarenta kilómetros al sur de Kagoshima, y que constituye el mayor lago de origen volcánico de la isla de Kyūshū. Nuestro interés consiste en interactuar con la leyenda que se ha hilvanado en torno a este pintoresco ser y recalcar cómo se han gestionado los símbolos culturales que la componen. En este sentido, el enfoque que vamos a utilizar en nuestro estudio consistirá en separar los elementos más representativos de la historia que se ha creado y diseminado por numerosas entradas de Internet para concederle un soporte legendario con el fin de desentrañar su posible proceso de génesis a través de símbolos icónicos reconocibles en la tradición japonesa, los cuales, amalgamados con una serie de imágenes de la cultura popular contemporánea, deparó en la construcción de Issie, el conocido monstruo del lago Ikeda.

EL ORIGEN DEL MONSTRUO DEL LAGO IKEDA

A diferencia de lo que ocurre con otros casos análogos de «monstruos marinos», las primeras referencias que se tienen de este supuesto fósil viviente, o de alguna otra criatura preexistente que pudiera haber servido como matriz ancestral para prolongar la supersticiosa creencia en un animal similar en el lago, se remontan a la década de 1960 y, especialmente, 1970. Otros críptidos que comparten la misma morfología inherente a estos reptiles marinos primigenios suelen constar de un proceso histórico-cultural dilatado que tiende a evolucionar progresivamente en varios estadios diferenciados. La evolución descriptiva de los avistamientos asociados, por ejemplo, al conocido como monstruo del lago Champlain ejemplifica este proceso evolutivo que finaliza con la innegable interpretación de que el animal que se ha presenciado es un ejemplar de «plesiosaurio».

A lo largo del siglo XIX, los periódicos de las áreas urbanas próximas al lago Champlain informaron sucesivamente de una enorme serpiente que merodeaba el lago. Uno de los primeros informes data del 24 de julio de 1819 y fue publicado en el periódico *Plattsburgh Republican* con el título «Cape Ann Serpent on Lake Champlain», en el que se notificó:

El capitán Crum, que fue testigo, relata que alrededor de las ocho de la mañana, cuando remaba en la orilla en una barcaza, descubrió a una distancia de no más de doscientas yardas una inusual ondulación de la superficie del agua, la cual fue levantada por la aparición de un monstruo que alzó la cabeza más de cuatro metros y medio y se movió velozmente hacia el sur. Al mismo tiempo, apartó con su cola dos grandes peces cirujanos y un pez espada que parecían dedicarse a la persecución. Después de que la consternación ocasionada por tan terrible espectáculo se calmara, el capitán Crum hizo un estudio particular de este singular animal, que describe de unos cincuenta metros de largo, con la cabeza plana con tres dientes, dos en la parte inferior y uno en la mandíbula superior, con la forma similar a un caballito de mar. Su color era negro, con una estrella en la frente y un cinturón alrededor del cuello. Su cuerpo era del tamaño de la cabeza de un cerdo, con bultos en la espalda tan grandes como un barril de potasa común. Los ojos eran grandes y del color de la cebolla pelada (Printer: 1819, p. 2).

La evolución de este tipo de criaturas con una morfología más enfocada a representar a un animal conocido, como una serpiente, aunque decorado en algunas ocasiones con partes que recuerdan a otros animales, a los «plesiosaurio» que han invadido la cultura popular es una consecuencia del grado de interacción desarrollado en las regiones del planeta donde tienen lugar estos avistamientos con la leyenda popular en torno al supuesto monstruo del lago Ness que prorrumpió en los medios de comunicación en el primer tercio del siglo pasado. Entre las poblaciones que no han mantenido contacto con el diseño prehistórico de esta criatura no se observa que esta tendencia descriptiva sea repetida. Si nos fijamos, por ejemplo, en las tradiciones folclóricas del África occidental, en esta parte del planeta se cree que existe un ser con forma de dragón llamado Niki Nanka. Cuando en 1911 se planteó drenar un lago próximo a Banjul, la capital de Gambia, para suministrar agua a esta ciudad, los nativos que habitaban las inmediaciones del río Gambia aseguraron ver un animal que describieron con la cabeza de un caballo, el cuello de una jirafa y el cuerpo de un cocodrilo (Robinson: 2016, pp. 41-42), es decir, una criatura que formaba parte de su glosario de leyendas emanado a partir de la fusión de tres animales con los que estaban familiarizados. La descripción que aplicaron a esta criatura continúa intacta tal y como la han concebido durante siglos sin experimentar esta remodelación típica que concluye con la adición de los rasgos fisionómicos característicos de un «plesiosaurio».

Con el supuesto animal avistado en el lago Ikeda no ha tenido lugar este proceso. No obstante, esto no implica necesariamente que el contexto folclórico local precedente del entorno geográfico en el que ha proliferado la historia de Issie no pueda haber participado de alguna manera, aunque sea indirecta, en su creación. Según una entrada del *Sangoku Meisho Zukai* 三国名勝図会, una compilación topográfica del dominio de Satsuma recopilada a finales del periodo Edo (1603-1868) que contiene la descripción de numerosos lugares del territorio, un granjero que caminaba cerca del lago Ikeda presenció entre la hierba un ser con rostro humano y cuerpo de dragón al que decapitó. Aquella misma noche, el granjero murió a causa de una extraña enfermedad

y, posteriormente, su esposa enloqueció. Asegurando estar poseída por el dios Ryūjin, la mujer amenazó con asesinar a todos los parientes del granjero que le había atacado. Después de que sus familiares se disculpasen con Ryūjin, este se calmó y el estado en el que se encontraba la esposa del granjero también mejoró. Lo cierto es que, más allá de la semejante descripción de ambas criaturas, este relato no parece mantener ningún vínculo con Issie. Más bien, los reportes especifican directamente que el pintoresco espécimen en cuestión no es otro que un llamativo «plesiosaurio». Esta descripción particular no se debe a una selección arbitraria. No cabe duda de que los relatos orales en torno a Issie fueron formándose, tomando como base creacional a la celeberrima y pionera criatura que se ha postulado, siguiendo cuestionables parámetros pseudocientíficos, habita en el lago Ness. Durante el siglo pasado recorrieron gran parte del mundo, gracias a los esfuerzos de los medios de comunicación, los rumores estentóreos acerca de la existencia de una extraña criatura prehistórica cuya presencia supuestamente se atestiguó en el lago Ness de Escocia. Al principio, los testimonios avisaban sucintamente de un animal que sobresalía por su tamaño, pero en los primeros años de la década de 1930, en mitad del fervor de la monstruomanía en el que se hallaba sumergido el público a raíz del éxito cinematográfico de la película original *King Kong* (1933), y debido también a la larga experiencia literaria en el género de ficción en la que aparecían esta clase de animales que mucho tiempo atrás dominaron el mundo, gracias a títulos tan emblemáticos como *The Lost World* (1912) de Arthur Conan Doyle (1859-1930), los rumores fueron tomando poco a poco la forma que hoy día todos conocemos hasta deparar en la descripción de una criatura que se pensaba debía haberse extinguido hace alrededor de 66 millones de años. En la consolidación de la imagen icónica que ha pasado a la historia jugó un papel capital la decisión del periódico local *Inverness Courier* de identificar al animal con la palabra «monstruo» y la posterior fotografía de Wilson tomada en abril de 1934 en la que puede verse a la supuesta criatura emerger de la superficie del agua.

Sin embargo, la transición de las descripciones que aludían a serpientes marinas que prosperaron a lo largo del siglo XIX a los «plesiosaurios» propiamente dichos fue un factor fundamental para comprender la consolidación de este fenómeno cultural. En una época en la que se había efectuado una relevante aproximación en lo concerniente a separar lo supersticioso de lo científico, las especulaciones sobre los rincones ignotos que seguía escondiendo el mundo natural estaban al orden del día, lo que favoreció que se impulsase un nutrido debate sobre la verdadera naturaleza de las criaturas que un considerable número de testigos teóricamente fiables avisaban haber presenciado. El auge de los estudios sobre estos avistamientos tuvo lugar en la Inglaterra victoriana, donde el tema de las serpientes marinas supuso la aparición de toda una pléyade de discursos tanto a favor como en contra de su posible existencia que caló en el contexto cultural británico como un patrimonio inmaterial con un estatus que renovó la antigua intuición de que se trataban de seres mitológicos, lo que, sin duda, influyó en la posterior reafirmación de la figura del monstruo marino durante la explotación mediática del caso del lago Ness. Como recalca Simon Cooke, «visto en un contexto estrictamente británico, el monstruo del lago Ness posee un vínculo directo con las serpientes victorianas y repite muchas de sus características» (Cooke: 2021). Los intentos aparentemente científicos por conectar las serpientes marinas con animales arcaicos que la paleontología de la época catalogó como extintos llevó a una carrera en la que cada candidato presentado era más absurdo

que el anterior. El trabajo más ambicioso fue el propuesto en el año 1892 por A. C. Oudemans, el cual se titulaba *The Great Sea-Serpent*, una detallada obra en la que trató de presentar con un tono de apariencia racional y académico un catálogo de 187 casos que se habían producido desde mediados del siglo XVIII hasta el final del periodo Victoriano, entre los que sobresalía el famoso avistamiento que los tripulantes del HMS Daedalus protagonizaron en 1848 y que fue ampliamente cubierto por los periódicos de la época, como, por ejemplo, *The Times* o *The Illustrated London News*. Oudemans, ciñéndose a la opinión defendida por otros autores, propuso que detrás de cada testimonio reportado sobre una serpiente marina podía hallarse un «plesiosaurio» (Oudemans: 1892, pp. 101-102). Por supuesto, la ficción también exploró la asociación entre los «plesiosaurios» y las serpientes marinas de numerosas formas. Un caso significativo al respecto lo proyectó Julio Verne en su novela *Voyage au centre de la Terre*, en la que el narrador describe a uno de estos reptiles marinos como una «serpiente de tronco cilíndrico, tiene la cola y las patas dispuestas en forma de remo» (Verne: 2014, p. 198).

Asimismo, es importante señalar que el fascinante descubrimiento en 1938 del celacanto (concretamente la especie *Latimeria chalumnae*), un verdadero fósil viviente que no ha experimentado cambios significativos desde los albores del periodo Devónico (416-359 millones de años atrás) y que apareció en ese año en una red de arrastre de unos pescadores en el río Chalumna, en la costa oriental de Sudáfrica (Millot: 1955, p. 34), así como de otras especies animales que se creía formaban parte del folclore local, supuso un verdadero paradigma en lo que se refiere a la posibilidad de que otros animales que se habían considerado extintos unánimemente no lo estuviesen después de todo. Este fenómeno impulsó una nueva tendencia folclórica que ha arraigado con fuerza incluso en la actualidad, y que sobresale por su carácter cosmopolita, que es a la que pertenece Issie al igual que una cantidad ingente de animales acuáticos que comparten los mismos rasgos fisionómicos.

Ha sido gracias a estas sugestivas comparaciones que los relatos orales que disertaban sobre un animal a todas luces imposible para la comunidad científica rebasaron el foco de interés regional y pasó a ser reconocido primero a nivel nacional y, más tarde, a nivel transnacional. Hoy día es bastante conocido por la comunidad, cabe señalar poco instruida, interesada en estos asuntos criptozoológicos en gran medida por su llamativa descripción física. No ocurre lo mismo con otras misteriosas criaturas vecinas que no han sido esbozadas con la representativa silueta de estos prístinos reptiles marinos del Mesozoico, como ocurre con el supuesto animal llamado Mossie que ha sido divisado en los lagos próximos al monte Fuji, el cual probablemente posea como base creacional a siluros o esturiones malinterpretados. De hecho, que Issie haya sido descrito con esta particular morfología supuso un acicate para el turismo local. La leyenda de Issie fue explotada económicamente desde el principio. Así, en septiembre de 1978 el departamento de turismo de la vecina ciudad de Ibusuki ofreció un premio de cien mil yenes a quien pudiera tomar una fotografía del animal, el cual fue a parar a Matsubura Toshiaki. Se trataba de una estrategia comercial diseñada premeditadamente para incrementar el valor turístico de una zona determinada explotando el folclore local. Según dijo Matsubura, que al parecer estaba interesado de antemano en el folclore relacionado con el lago Ikeda, el 16 de diciembre de ese año presencié un remolino en el lago y, posteriormente, logró distinguir dos criaturas que se hallaban juntas cerca de unas rocas. Después de

aquello, se bautizó a este animal con el nombre de Issie, en honor a Nessie del lago Ness (Freeman: 2019, pp. 69-70). Aunque este no fue el primer aviso que notificaba acerca de una misteriosa criatura que rondaba el lago (ya que éste databa del año 1973 cuando cuarenta escolares avistaron y dibujaron un animal provisto de un largo cuello), la fotografía de Matsubura hizo que la noticia fuese ampliamente cubierta por los medios de comunicación y consiguió atraer a una gran cantidad de turistas que se interesaron por la historia de este supuesto «plesiosaurio». La popularidad de Issie se extendió por Japón, influyendo en la aparición de avistamientos similares en otras áreas de Japón, como el lago Toya, también localizado en la isla de Kyūshū, y el lago Kussharo, en el Parque Nacional Akan, Hokkaidō, supuesto hogar de la criatura llamada Kussie (o Kusshī クッシー). Pero también arraigó en la cultura popular convirtiéndose en una figura bastante famosa. Por ejemplo, en la película *Gojira, Mosura, Kingu Gidora: Daikaijū Sōkōgeki* (*Godzilla, Mothra y King Ghidorah: El Ataque de los Monstruos Gigantes* ゴジラモスラキングギドラ大怪獣総攻撃), del año 2001, Issie aparece como una larva del *kaiju* Mothra. Y también es nombrado en una canción popular.

Tratando a grandes rasgos de dilucidar la posible identidad de Issie, o mejor dicho de lo presenciado y atribuido como esta criatura, lo primero que hay que señalar es que evidentemente aquello que se haya creído ver en el lago Ikeda y se haya interpretado como Issie no corresponde con un «plesiosaurio». Estos reptiles marinos se extinguieron durante la hecatombe cometaria y volcánica que supuso la extinción masiva K-T del intervalo Cretácico-Paleoceno hace 66 millones de años; a lo que hay que añadir que su régimen de vida habría sido muy particular. Asimismo, el lago Ikeda es un lago de agua dulce, y si una colonia de estos animales habitara en él habría repercutido en la salud del ecosistema pues serían animales realmente invasivo. Lo más probable es que los enigmáticos avistamientos que se encadenaron hasta la súbita interrupción en 1991, que fue cubierto en el periódico *Kagoshima shinbun* 鹿児島新聞 el 7 de febrero de ese año con el título やつはりいる? イッシー, correspondan a troncos flotantes de singulares formas, anguilas moteadas (que pueden alcanzar los dos metros de longitud y sesenta centímetros de diámetro, y que están consideradas, además, un monumento natural de la ciudad de Ibusuki) o perturbaciones y movimientos extraños en el agua del lago, como pueden ser las ocasionadas por la influencia volcánica del lugar. Se han instalado cámaras de vigilancia para tratar de determinar la identidad de la criatura, pero no han conseguido captar ninguna imagen de relieve que permita revelar la verdad acerca de su posible existencia. Los testigos pueden cometer errores perceptivos a la hora de interpretar este tipo de situaciones, por lo que la verosimilitud de sus historias siempre debe ser tomada cuidadosamente y no a rajatabla. Es más, algunos de los reportes que han sido catalogados como pertenecientes a posibles monstruos de lagos carecen de credibilidad por las características del propio lugar en el que se desarrollan. Benjamin Radford y Joe Nickell nombran el caso reportado por George Eberhart según el cual en 1972 se informó de una «criatura prehistórica nadando en el lago Herrington», ubicado en el estado de Kentucky, que medía cuatro metros y medio (Eberhart: 2002, p. 682). El problema de este reporte subyace en que el lago Herrington es un lago artificial que fue creado en el año 1925, por lo que el avistamiento debió ser promovido por alguna circunstancia confusa que fue malinterpretada (Radford y Nickell: 2006, pp. 150-151). Asimismo, la representación del propio Issie, como sucede en las esculturas dedicadas a esta criatura

que se localizan en las inmediaciones del lago, aporta al menos verosimilitud a esta última opción si nos fijamos en la ondulante espalda que hace evocar que el abstruso animal estuviera provisto de reiteradas jorobas.

LA LEYENDA DE ISSIE

Existe una concisa leyenda que intenta explicar el origen de Issie. Hace mucho tiempo, sin especificar cuánto concretamente, cuando el país todavía se encontraba regido por la clase guerrera, vivía una yegua blanca junto a su joven potro en la orilla del lago. Un día, un samurái secuestró a su cría. La madre, anonadada por el trágico suceso, comenzó a buscarla de manera frenética. Pero su búsqueda no resultó fructífera, y no logró dar con su joven cría. Derrotada por los azarosos caprichos del destino, se aproximó a la orilla donde acostumbraba a pasear con su vástago. Quizá se debiera al peso de la dolorosa nostalgia que le torturaba hallarse en aquel lugar, la leyenda no explica el motivo, pero la yegua blanca como la luna de octubre se abalanzó a las plácidas aguas del lago Ikeda. Su cuerpo sufrió a continuación una metamorfosis asombrosa. Su constitución esbelta y elegante mutó originando otro animal. La antaño yegua de piel nívea se transformó en la bestia de apariencia primitiva, feroz, lisérgica que se conoce como Issie (Miller: 2014, p. 77).

Así es cómo se cuenta el nacimiento legendario del monstruo del lago Ikeda. Este relato ha permeado en la cultura popular tras la democratización de la era digital hasta aposentarse paulatinamente en la red, siendo fácilmente rastreable si se invierten unos pocos segundos en bucear por una gran cantidad de blogs y páginas web diseminadas por Internet. Lo más probable es que esta historia sea un producto generado a posteriori de que se recolectasen los primeros testimonios que avisaban de la extraña criatura divisada en el lago Ikeda. Prueba de ello es que los primeros testimonios describían al animal de color negro (Robinson: 2016, p. 42) y, en algunas ocasiones, con rayas decorando su piel (Radford y Nickell: 2006, p. 145), y no blanco como sugiere que sería la leyenda.

EL CABALLO COMO SÍMBOLO LUNAR Y DE FERTILIDAD EN JAPÓN

Uno de los principales elementos que observamos en la historia de Issie es el del caballo. Aunque un motivo acorde a numerosos testimonios que hacen referencia a esta clase de monstruos lacustres es la asociación que se esboza entre ellos y el caballo, en el caso de Issie el motivo del équido no se encuentra enmascarado en ningún momento. El caballo, como resultado de su condición de animal de tiro y de transporte, ha sido comúnmente vinculado al mundo funerario. En este contexto funerario, su naturaleza transitoria lo equipara a la figura religiosa del psicopompos.

Pero es producto de esta consideración de traslación que el caballo sea situado iconográficamente como un símbolo extendido aplicado a otros tipos de movimientos. Junto a la transición especular de la vida a la muerte, su multifacética naturaleza simbólica también aparece representando a las progresivas fases de la luna. Cabe destacar que el caballo no es un animal autóctono de Japón. Las investigaciones arqueológicas han comprobado que su presencia en el archipiélago data del periodo Yayoi, si acaso no antes del periodo Jōmon final, procediendo probablemente de China y/o Corea (Naumann: 1999, p. 78). El caballo como símbolo lunar era un motivo recurrente en la antigüedad en Asia Oriental que, por ejemplo, estaba presente en representaciones mortuorias

del primer periodo Han (206 a.n.e.-6 n.e.). En estas pinturas aparece en el centro de la representación un árbol celestial o universal colmado de puntos rutilantes que ha sido interpretado como una morera. Junto a este árbol posan enfrentados dos caballos maniqueos. El situado en el margen izquierdo, a excepción de sus alas blancas, es completamente oscuro; mientras que el que está situado a la derecha destaca por ser totalmente blanco. Carl Hentze (1937, p. 128) concluyó que ambos animales son símbolos iconográficos que representan la luna y la evolución de esta en el firmamento nocturno constelado de rutilantes estrellas, ya que, como puntualizó Naumann (1982, p. 23), «los animales lunares están representados preferentemente de dos colores o moteados». El caballo negro, por tanto, simbolizaría la luna nueva recién salida en el firmamento nocturno y el caballo opuesto, el blanco, representa la luna llena, aluyendo a su vez al este y, en consecuencia, todo lo que implica la dualidad cósmica asociada a este punto cardinal. En China, el este está enlazado simbólicamente al genuino dragón *lung* 龍 y consagrado a la primavera y la facultad regeneradora de la vida. Este dragón arquetípico manifiesta la expresión benévola asociada a este tótem. Es decir, se trata de un animal que se creía hibernaba durante el invierno en los espacios afóticos de las masas de agua dulce hasta que el estampido del primer trueno de la primavera lo arrancaba de su sueño estacional, impeliéndole a alzar el vuelo para provocar la caída de las lluvias (Eberhard: 1968, pp. 257-258). La conexión entre el caballo y el dragón está a su vez evidenciada en la imaginación histórica japonesa en diferentes tradiciones, como en una cita del *Genpei seisuiki* 源平盛衰記 que dice que «en el cielo un caballo se convierte en un dragón y entre los hombres un dragón se convierte en un caballo» (Visser: 1913, p. 150). Esto implica que, en esta imagen, los dos caballos situados junto al árbol cósmico, los cuales representarían la alternancia de lo claro y lo oscuro, son una referencia al renacer de la luna, que muere y resurge a una nueva un mes tras otro. Un texto chino llamado *Huainanzi* [淮南子] enfatiza en una máxima que, en opinión de Nelly Naumann (1999, p. 78), guarda relación con esta interpretación: «El tiempo domina la luna. La luna domina al caballo. Por esto nace el caballo al cabo de doce meses».

La interpretación de Hentze y de Naumann parece justificar la asunción de que la dicotomía de clarooscuro con la que se representó a estos équidos alados desfilando cada uno a un lado del árbol universal simboliza la metamorfosis de la luna. Sin embargo, las leyendas chinas que circulaban desde la antigüedad sobre el archipiélago japonés lo concebían entrelazado a la imagen icónica del árbol de la morera. Japón fue relacionado con la isla de Fusang 扶桑, una ilocalizable «Atlántida» que se decía se localizaba a una distancia de 20.000 *li* al este de Da-han (Needham: 1971, p. 540). Según las leyendas, esta enigmática isla estaba habitada por inmortales, cuyo cuerpo era de un dorado resplandeciente y que podían volar como pájaros, que debían su condición sobrenatural a que basaban parte de su dieta en ingerir un fruto único que daban unas moreras que rebasaban los mil metros de altura desde el mar azul del que se yerguen. En el texto mágico-geográfico *Shan Hai Jing* («Clásico de montañas y mares» 山海经) se lee que el árbol de Fusang que creció lejos en el este tenía ramas sobre las que se posaban los diez soles antes de emprender sus viajes de la semana de diez días. La imagen de que estos árboles compartían normalmente las mismas raíces y a que sus ramas se encontraban entrelazadas les espoleó para usar la idea de «morera entrelazada» (*fusang*) como una metáfora del antiguo Japón. De hecho, el carácter 桑, que en pinyin se lee *sang*, significa

«morera». Otra leyenda cuenta que tres mil años atrás vivieron en esta remota isla del océano Pacífico unas criaturas amarillas divinas que tenían la forma de un caballo y ocho alas de dragón en la espalda que podían recorrer más de 16.000 kilómetros en un solo día (Wang: 2005, p. 7). Asimismo, los puntos rutilantes que engalanan el árbol que sobresale en estas representaciones, aludiendo a su interpretación como una morera, también puede aludir a las crisálidas de gusanos de seda, cuya asociación con esta variedad arbórea es bien conocida, y, por ende, a la revolucionaria técnica de la sericultura. El contenido de estas leyendas confirma que, aunque la conexión simbólica entre el caballo y la luna ha existido en el contexto cultural de Asia Oriental desde la antigüedad, el caso particular de las representaciones funerarias chinas de la dinastía Han no está sujeta solamente a una única interpretación.

Por otra parte, la noción del disco selénico como símbolo femenino es bien conocido, y no sólo en Asia Oriental. En el caso de Japón puede advertirse que esta conexión está asentada desde los albores de la literatura del país, habiéndose conservado hasta la actualidad. Por ejemplo, podemos fijarnos en el argumento del *Taketori monogatari* («Cuento del cortador de bambú» 竹取物語), en el que la doncella protagonista procede de la luna. Esta asociación se aprecia en que la luna es un símbolo universal de fertilidad. En la actualidad sobreviven concepciones singulares, de las que es preciso puntualizar que carecen de base científica contrastada, que vinculan las noches en las que la luna llena recorta el firmamento con eventos tales como los nacimientos, augurando que serán más propicios en estos días particulares. Más aún, en algunos espacios rurales de España continúa siendo corriente que las personas que trabajan en el campo aseveren que las noches de luna llena son propicias para que los cultivos crezcan y maduren. Asimismo, no hay que olvidar la vinculación por la que la luna está relacionada intrínsecamente al agua en fenómenos como las oscilaciones de las mareas.

Por otra parte, en la cultura religiosa japonesa, y especialmente en la concepción sintoísta, el caballo está íntimamente relacionado con el agua. Antiguamente, tanto las figuras de caballos elaboradas en arcilla, piedra o paja, así como las imágenes votivas de caballos pintados conocidas con el nombre de *ema* 絵馬, se utilizaban en las ceremonias para atraer la lluvia o, en su defecto, el buen tiempo. Además, los *kami* a los que se consideraban, y se sigue considerando en algunos lugares, capaces de atraer las precipitaciones también pueden frenarlas. Pero había ocasiones en las que se ofrecían caballos de carne y hueso para solicitar oficialmente lluvias o la detención de estas. El espacio sacro que más destacó en este sentido fue el santuario de Nibukawakami 丹生川上神社, que ya aparecía mencionado entre los diez templos del distrito de Yoshino, en la provincia de Yamato, en el *Jimmyōchō* («Registro de Dioses» 神名帳) del *Engishiki* («Procedimientos de la Era Shiki» 延喜式), un compendio de leyes y normas codificado en el año 927 con el objetivo de unificar y burocratizar la práctica sintoísta en relación con el Estado vigente en la capital Heian-kyō. Este santuario era el más conocido y efectivo de las cinco provincias contiguas a la antigua capital al que se acudía en tiempos de sequías críticas con el objetivo fundamental de que los *kami* consagrados propiciasen el advenimiento de las lluvias.

En un pasaje del *Ruijū kokushi* 類聚国史, un texto que contiene fragmentos de las Seis Historias Nacionales de Japón (*Rikkokushi* 六国史), aparece la siguiente entrada: «Durante el verano del séptimo año de la era Tempyo (763), en el quinto mes, se enviaron

beihaku a todos los santuarios de las cuatro provincias de origen y a Nibukawakami se añadió un caballo negro» (Ponsonby-Fane: 2013, p. 266). El ofrecimiento de caballos de un respectivo color respondía a una asociación mágica que relacionaba estas tonalidades con un estado meteorológico concreto. El color negro del pelaje del caballo ofrecido reflejaba una conexión mágica con las nubes oscuras que predominan durante una tormenta. En el caso contrario, los caballos blancos eran asociados culturalmente con el buen tiempo y, por ende, a la primacía del sol en el cielo despejado como vehículos de las divinidades solares, lo que los vinculaba a su vez en el contexto religioso japonés con la prominente diosa Amaterasu Ōmikami. Una prueba de esta conexión se advierte en la tradición de guardar un caballo blanco en los Grandes Santuarios de Ise (Ise Jingū 伊勢神宮), donde ha pervivido hasta la actualidad la costumbre de que tres veces al mes se conduzca este animal sagrado ante la deidad solar (Picken: 2002, p. 54).

LA TRANSFORMACIÓN EN EL MONSTRUO: CONNOTACIONES FUNERARIAS EN LA MUERTE SIMBÓLICA DE LA YEGUA

En la leyenda, el lago es situado intencionadamente como un espacio liminal que lleva a la muerte a la protagonista. La relación entre el agua y la muerte en Japón es un tema recurrente que viene de la antigüedad y que persiste en el imaginario colectivo. Los caracteres chinos 黄泉 con los que aparece escrito en el *Kojiki* el nombre del Yomotsu no kuni 黄泉の国, también llamado Yomi no kuni y que corresponde al entorno geográfico de ultratumba vinculado a la noción de muerte en la cosmovisión sintoísta, remiten a un «manantial subterráneo» (Kōnoshi: 1984, p.57). En la geografía mítica del budismo japonés aparece el río Sansu, que tiene tres profundidades distintas según la categoría de los pecados cometidos y que, entre otros, fue evocado en el magnífico relato *Kumo no Ito* («El hilo de la araña» 蜘蛛の糸), publicado en el año 1918 por Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) en el que describió la fuerte dicotomía entre el estanque de lotos y el lago de sangre del fondo del infierno donde, «junto a otros delincuentes, a veces sumergido y a veces flotando, yace Kandata», el protagonista de la historia (Akutagawa y Novelo: 1984, pp. 91-94).

Asimismo, son numerosos los relatos que involucran sacrificios humanos y suicidios, especialmente de mujeres, en ríos, lagos o en el mar. Aquí entra en juego, pues, la relación inherente con el poder del agua y su contención, un asunto de trascendental importancia que no está limitado exclusivamente al ámbito cultural japonés, ya que se trata de un mitologema presente en todo el planeta. Sin embargo, a diferencia de los sacrificios cruentos que formaron parte del comportamiento ritual de otras culturas del planeta, desde el espacio ritual azteca hasta los sacrificios en el Hawái precolonial, pasando por la lucha de gladiadores en los primeros estadios de Roma, en la antigüedad en Japón esta práctica destacaba por la ausencia total del derramamiento de sangre. Esta circunstancia se debe al carácter impuro que posee esta sustancia escarlata en la concepción japonesa. La estructura ritual del estado japonés heredó esta noción y entendió la muerte como una consecuencia impura de la sangre, cuyo contacto también implicaba impureza. De hecho, esta creencia era acompañada con ceremonias rituales orientadas a la limpieza de los efectos nocivos que transgredían la pureza de la sociedad. Sería más tarde cuando el suicidio ritual sangriento se popularizaría entre la clase guerrera como señal identitaria para diferenciarse de la delicada nobleza cortesana que despreciaba la efusión de sangre,

el cual consistía a su vez en un recurso honorable que obligaba a cometer una muerte lenta y espantosa acuchillándose las entrañas. Como señaló John Withney Hall, «una prueba de brutalidad» de una clase guerrera que aborrecía los preceptos de lujo que ostentaba la sociedad cortesana que, según opinaban, conducían a la debilidad de espíritu y que llevaba una vida rigurosamente disciplinada (Hall: 1973, p. 85).

Pero el motivo de una persona que se sacrifica voluntariamente o es sacrificada a una deidad vinculada con el agua en sus diferentes formas para proteger a otra u otras personas con las que está relacionada la víctima sacrificial es un arquetipo fácilmente rastreable en el folclore japonés y que aparece incorporado desde los primeros textos escritos del país. Así, las crónicas *Kiki* narran los sacrificios de Inaihi no mikoto y Ototachibana-hime no mikoto, dos historias que guardan un gran parecido con otra historia popular recogida en el *Taiheiki* («Crónica de la Gran Paz» 太平記). Asimismo, una leyenda similar de la provincia de Buzen recoge que, en agosto del año 1135, los habitantes del pueblo de Aihara sufrían graves desgracias debido a las inundaciones provocadas por el río Yamakuni. Después de enviar sus oraciones a la divinidad consagrada en el santuario Usa Hachiman durante día y noche a lo largo de una semana, les fue revelado que la única manera de resolver la crisis era mediante el ofrecimiento de un sacrificio humano a la deidad acuática, recayendo en un hombre llamado Yuya-danjo. Poco después de que se sacrificara su vida, Tsuru, la hija de uno de los criados de Yuya-danjo, y el hijo de esta, Ichitaro, decidieron seguirle ofreciendo sus vidas a la divinidad (Tsuda: 1918, pp. 762-763).

Aunque no la protagonice una mujer, una de las escenas más poéticas y al mismo tiempo desgarradoras del *Heike monogatari* 平家物語 describe el suicidio del emperador niño Antoku (1178-1185) que, siendo abrazado por Ni-Dono, la viuda de Taira no Kiyomori (1118-1181), se arrojaron en el momento crítico de la batalla naval de Dan-no-ura a las aguas del estrecho de Shimonoseki, la cual fue aderezada con una dosis de leyendística al concluir con la asociación del joven emperador con la serpiente mitológica Yamata no Orochi.

Hace mucho, una gran serpiente perció a manos del dios Susa no O en Hinokawa, provincia de Izumo. Su espíritu, que habitaba un cuerpo de ocho cabezas y ocho colas, no pudo aceptar la pérdida de la espada y se reencarnó en el soberano ochenta de la dinastía imperial. Cuando a los ocho años de edad este Emperador, que ha sido precisamente Antoku, fue tragado por las profundidades marinas, su espíritu recuperó la espada sagrada (Rubio y Tani Moratalla: 2009, p. 752).

Los patrones identificativos básicos de esta clase de relatos se han preservado con el paso de las generaciones. Al fin y al cabo, son historias que, como señaló Takagi Kayoko en la introducción de su traducción del *Taketori monogatari*, «guardan la memoria de cuentos antiguos de fantasía y folclore», echando raíces en la mentalidad popular de la sociedad japonesa en la que ha persistido hasta la actualidad.

LA IDENTIDAD DE LOS PERSONAJES

No cabe duda de que la yegua en la que centra la atención la trama de esta leyenda contemporánea es un trasunto de una mujer. Las emociones que alberga son idénticas a las que podrían sumir en el desequilibrio mental a cualquier persona. En lo que respecta a este caso, el motivo iconográfico del caballo es un mero disfraz basado en símbolos

culturales arraigados en la sociedad japonesa. La tonalidad blanca de la yegua madre no es escogida al azar. Este color está asociado al luto en el contexto cultural japonés. De algún modo adelanta los acontecimientos que están por venir. La historia principal se centra en las implicaciones que tiene para la psique de una mujer el rapto de su hijo, de cómo esta tragedia personal que desarbola su salud mental se convierte en el desencadenante de su transformación en un monstruo irreconocible. Sorprende que un relato oral en apariencia tan intrascendente que está dedicado a una leyenda urbana sobre un supuesto «plesiosaurio» superviviente contenga un mensaje tan lírico y a la vez profundo y desgarrador. Es más, la esencia clásica de las famosas historias que involucran a espectros sedientos de venganza y otros *yōkai* 妖怪 y *yūrei* 幽霊 se respira con un aire renovado en la leyenda de Issie. Podríamos aventurarnos a asegurar que esta criatura es un auténtico *yōkai* gestado a lo largo del último medio siglo y que ha impregnado la cultura popular contemporánea del país.

La integración de Issie como un *yōkai* es perfectamente factible al precisar en la definición por la que suele entenderse a estas criaturas. Los *yōkai* son seres sobrenaturales caracterizados por una representación trágica a causa de su caída en desgracia del mundo de los dioses, ya sea porque han sido olvidados por quienes los veneraban o debido a que su naturaleza ha degenerado gradualmente hasta convertirse en estas nuevas criaturas. A diferencia de los *kami*, que reciben ocasionalmente rituales en su honor, incluso aquellos que propician circunstancias negativas para la sociedad humana, los *yōkai* han perdido su identidad divina y han quedado reducidos a criaturas extrañas y misteriosas con una fuerte asociación negativa que, como ocurre en el caso de los *oni*, se le imputan emociones, intenciones y comportamientos maliciosos para la sociedad, lo que provoca que su descripción sufra un viraje radical en el que predomine su conducta antisocial y antimoral (Reider: 2019, p. 405). El punto de vista subjetivo a causa de la ambivalencia de personalidad que presentan las divinidades en el sintoísmo puede agilizar que un *kami* pierda eventualmente su consideración divina y pasé a convertirse en otro tipo de criatura sobrenatural de menor rango, a lo que convendría añadir el aserto que ha apuntado E. Leslie Williams (2015, p. 63): «El grupo social al que uno pertenece es también un factor determinante para identificar a un ser como *kami* o monstruo».

El desenlace pesimista que enturbia la historia de Issie es heredado de los relatos que han acompañado a un buen número de estas criaturas que engrosan el rico folclore japonés. Aunque posiblemente el *yōkai* en el que se refleja con más claridad esta conectividad argumental sea la dramática *ubume* 産女. Al igual que sucede con el monstruo del lago Ikeda, este *yōkai* se origina a partir de una mujer corriente que ha sufrido un desafortunado incidente que supone la raíz de su transformación. Aunque el motivo de esta metamorfosis es diferente, ya que la *ubume* fallece en algún momento decisivo del parto, al igual que espera a Issie está destinada a vagar por este mundo sin rumbo debido a su resiliencia de culparse a sí misma de que ha fallado en cumplir su papel como madre (Riobó y Chida: 2012, p. 123). Como ocurre con Issie, las apariciones de la *ubume* suelen coincidir con lugares simbólicos que conectan el mundo humano con el otro mundo, y en ambos seres se profundiza en las consecuencias lapidarias que son infligidas en dos personajes femeninos cuya conciencia sostiene el peso de unos remordimientos elefantiásicos relacionados con el destino de sus hijos que no puede ser baremado, una noción que curiosamente encaja a la perfección con la famosa frase que acuñó el físico y

matemático británico William Thompson Kelvin (1824-1907): «Lo que no se define no se puede medir. Lo que no se mide, no se puede mejorar. Lo que no se mejora, se degrada siempre». Los puntos fundamentales de la historia de la *ubume*, los cuales algunos de ellos coinciden con el trasfondo general que se esconde detrás de una multitud de historias en las que se involucra la aparición de espectros y fantasmas que también vagan por el mundo humano para completar una tarea que han dejado inacabada, han permeado en la cultura popular y, entre otros, fue la base que utilizó el escritor Kyōgoku Natsuhiko para escribir la novela *Ubume no natsu* («El verano de la ubume» 姑獲鳥の夏), con la que se confirmó como uno de los mejores exponentes de la literatura de misterio japonesa de los últimos años. Estas historias se han apoderado del interés público, lo que ha provocado que se diseminasen fácilmente en diferentes formatos de entretenimiento propiciando la construcción de nuevos personajes ficticios que mantienen la misma base narrativa del personaje originario generado en el folclore tradicional de Japón. Un ejemplo que conserva inalterado este espíritu se observa en el personaje de Lisa Trevor que aparece en el primer remake del videojuego *Resident Evil* (*Biohazard* バイオハザード en Japón) para GameCube, que es presentada como una chica transformada en un monstruo aterrador, a causa de los efectos de la exposición prolongada a un proceso de experimentación virológica, que vaga por la mansión en la que se desarrolla la acción del videojuego en cuestión buscando desesperadamente a su madre.

Igualmente resulta sorprendente analizar al culpable al que se responsabiliza del espantoso acto delictivo. Es cierto que el samurái es sin lugar a dudas la figura histórica más conocida y representativa de Japón. El código ético que regulaba sus honorables actos, su elegante espada o su peculiar armadura han traspasado océanos culturales hasta asentarse como un concepto global de la especie humana. Sin embargo, en la leyenda de Issie parece subyacer una crítica velada a las rígidas jerarquías sociales impuestas en la legalidad de los gobiernos militares del pasado. La aristocracia guerrera y los representantes de la clase guerrera en conjunto se situaban en el escalafón más alto de la sociedad, desde donde podían mirar por encima del hombro al resto de seres humanos que también formaban parte del gobierno japonés. Tal era la supremacía de la que gozaban que un samurái, aquellos que desfilaban orgullosos portando esta palabra considerada vergonzosa centurias atrás, poseía total inmunidad para asestar una estocada mortal a un campesino, un herrero, un comerciante o a cualquiera situado en un escalón inferior en la jerarquizada pirámide social si no pasaban por su lado manteniendo la cabeza agachada.

De igual manera que la piel de la yegua sirve para disfrazar a una mujer sumida en la tristeza más inimaginable, al personaje del samurái se le ha arrebatado el aura legendaria que se idealizó en obras reconocidas como *Hagakure* («Escondido en las hojas» 葉隠) y *Bushidō* («Camino del guerrero» 武士道), esta última redactada por Nitobe Inazō (1862-1933). El samurái arranca al potro de los brazos de su madre igual que en los periodos beligerantes las élites guerreras arrancaban a los campesinos de sus hogares como plantas de arroz para arrastrarlos tras de sí a las campañas militares y engordar sus huestes.

CONCLUSIONES

La existencia de un tipo de reptil característico de los periodos Jurásico y Cretácico, y que los datos paleontológicos apuntan sin mucho margen de duda a que se extinguió durante la extinción masiva ocurrida hace 66 millones de años, es una cuestión difícil de sostener. Como resultado, la inviabilidad de su supervivencia es un hecho demostrado. Numerosos investigadores que abogan por proclamar que el debate acerca de la existencia de estos animales en algunos lagos del planeta es un tema necesario de carácter científico, cuestionan la circunstancia de que no se hayan obtenido pruebas físicas que la respalden como no decisiva, prefiriendo interesarse por la información que contienen los testimonios de los testigos en lugar de preguntarse por la variedad de razones que deslegitima la posibilidad de que estas criaturas puedan existir realmente en la actualidad.

Desde que la historia del monstruo del lago Ness tomó la forma reconocible de un «plesiosaurio», su popularidad trascendió hasta convertirse en una imagen icónica de la cultura popular del siglo pasado y que ha heredado también la actual centuria, arraigando en la imaginación colectiva de la sociedad a través de la ingente difusión que le proporcionó los medios de comunicación y un sinfín de medios de entretenimiento. Este proceso provocó que se integrase en una nueva orientación folclórica caracterizada por un catálogo de criaturas cuyos rasgos divergen notablemente con lo descrito con anterioridad y que respondían a una noción diferente del mundo, en este caso derivado de la categorización racional de unos animales de los que no se tenía constancia en los siglos precedentes previos al descubrimiento de sus restos fósiles por la paleontóloga inglesa Mary Anning (1799-1847) a principios del siglo XIX. Esta tendencia se repetiría reiteradamente en otros lugares a los que llegó el eco de la historia del enigmático animal avistado en el lago escocés con tanto éxito que ha llegado a ser una idea predominante en cientos de lagos del planeta, entre ellos el lago Ikeda de Kyūshū. De hecho, la idea de los monstruos acuáticos descritos con la apariencia de estos reptiles marinos prehistóricos está limitada a estas regiones en particular, lo que hace que se sospeche de la inclinación subjetiva de los testigos por relacionarlos con los lagos y no con otros espacios similares como ríos, mares u océanos que históricamente han estado vinculados en el contexto legendario de todo el planeta, junto con los lagos, con serpientes, dragones u otras criaturas de aspecto similar. La evolución de este fenómeno ha resultado en el desarrollo de una narrativa folclórica que se diferencia del precedente legendario establecido por los nuevos seres que han aparecido.

En el caso del monstruo del lago Ikeda, se ha explicado que la idea de la criatura desembarcó directamente con la misma apariencia que fue tomada prestada del monstruo del lago Ness y, a partir de esta base idealizada, fue gestándose la leyenda desde los primeros avistamientos, que probablemente no fueron más que perturbaciones extrañas en el agua del lago o animales autóctonos u objetos flotantes mal interpretados, hasta finalizar en la creación de un animal dotado con unas características propias en las que participó la leyenda de Issie, el cual finalmente se incorporó a la historia general de la criatura que supuestamente habita en el lago Ikeda como se observa en una de las esculturas dedicadas a Issie, concretamente la que lo representa de color blanco, que se yergue junto a la orilla del lago.

A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los relatos de criaturas semejantes repartidas por otras regiones del planeta, se ha hilvanado en torno a Issie una narrativa

personal que enriquece indudablemente su historia mediante la gestión de una serie de símbolos y concepciones culturales que, como se ha explicado a lo largo del texto, están presentes en la mentalidad japonesa durante gran parte de la historia del país. Solamente hemos seleccionado unos pocos ejemplos en los que los elementos principales que vertebran el relato de Issie aparecen conectados a un significado cultural similar al expresado en la leyenda contemporánea analizada. El resultado de nuestro estudio demuestra que, desde un punto de vista cultural, el monstruo del lago Ikeda ha pasado de ser identificado con el transcurso de los años como un simple críptido a arraigar en la cultura popular japonesa como un verdadero *yōkai*. No existe ningún otro estudio que indague en la naturaleza del monstruo del lago Ikeda utilizando la perspectiva metodológica que se ha puesto en práctica en esta investigación, lo que al mismo tiempo permite ahondar en el valor cultural que poseen estas criaturas ficticias en el folclore vigente todavía en pleno siglo XXI. La criptozoología es una disciplina que ha sufrido tradicionalmente el descrédito y marginalización, muchas veces totalmente merecidos, por parte de la comunidad científica que se ha mantenido firmemente escéptica, pero sus implicaciones pueden llegar a ser importantes para comprender el origen y la evolución de las leyendas y cómo éstas engranan en la sociedad. Es poco probable que el lago Ikeda sea el refugio de una reliquia biológica fantástica como sería uno o varios «plesiosaurios» y quizá no lo veamos nadar libremente por sus aguas, pero ello no implica que, en verdad, Issie no exista en el corazón de todas aquellas personas que han sido hechizadas por su leyenda.

BIBLIOGRAFÍA

- AKUTAGAWA, Ryūnosuke y NOVELO, Silvia. «El hilo de la araña». *Estudios de Asia y África*, 1984, vol. 19, núm. 1, pp. 91-94.
- CHRISTIAN, Sara Brooke. «The Cryptid Tourist Gaze: Cryptid Tourism and Performance of Monster-Hunting». Director: Alan Sikes. Louisiana State University, Baton Rouge, 2021.
- COOKE, Simon. «Victorian Cryptozoology: The Great Sea-Serpent and its Cultural Representations». *The Victorian Web*. 26 junio 2021. <https://victorianweb.org/history/cultural/seaserpent/cooke.html> [consulta: 4 marzo 2022]
- EBERHARD, Wolfram. *The Local Cultures of South and East China*. Leiden: Brill, 1968.
- EBERHART, George M. *Mysterious Creatures: A Guide to Cryptozoology, Volume 2*. Santa Bárbara: ABC-CLIO, Inc., 2002.
- FREEMAN, Richard. *Adventures in Cryptozoology: Hunting for Yetis, Mongolian Deathworms and Other Not-So-Mythical Monsters*. Coral Glabes: Mango Publishing Group, 2019.
- HALL, John Whitney. *El imperio japonés*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1973.
- HENTZE, Carl. *Frühchinesische Bronzen und Kultdarstellungen*. Amberes: De Sikkel, 1937.
- KŌNOSHI, Takamitsu. «The Land of Yomi: On the Mythical World of the Kojiki». *Japanese Journal of Religious Studies*, 1984, vol. 11, núm. 1, pp. 57-76.
- MILLER, Dean. *Legendary Creatures and Monsters*. Nueva York: Cavendish Square Publishing, 2014.
- MILLOT, Jacques. «The Coelacanth». *Scientific American*, 1955, vol. 193, núm. 6, pp. 34-39.
- NAUMANN, Nelly. «*Sakahagi*: The ‘Reverse Flaying’ of the Heavenly Piebald Horse». *Asian Folclore Studies*, 1982, vol. 41, p. 7-38.
- NAUMANN, Nelly. *Antiguos mitos japoneses*. Barcelona: Herder Editorial, 1999.
- NEEDHAM, Joseph. *Science and Civilisation in China: Volume 4: Physics and Physical Technology, Part III, Civil Engineering and Nautics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

- OUDEMANS, Anthonie Cornelis. *The Great Sea-Serpent: An Historical and Critical Treatise*. Leiden: Brill, 1892.
- PÉREZ RIOBÓ, Andrés y CHIDA, Chiyo. *Yokai: Monstruos y fantasmas en Japón*. Gijón: Satori Ediciones, 2012.
- PICKEN, Stuart D. B. *Historical Dictionary of Shinto*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2002.
- PONSONBY-FANE, Richard Arthur Brabazon. *Studies in Shinto and Shrines*. Abingdon y Nueva York: Routledge, 2013.
- PRINTER. «Cape Ann Serpent on Lake Champlain». *Plattsburgh Republican*, 24 de julio de 1819, p. 2.
- RADFORD, Benjamin y NICKELL, Joe. *Lake Monster Mysteries: Investigating the World's Most Elusive Creatures*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.
- REGAL, Brian. «Richard Owen and the sea-serpent». *Endeavour*, 2012, vol. 36, núm. 2, pp.65-68.
- REIDER, Noriko. «Yamauba and Oni-Woman: Devouring and Helping Yamauba are Two Sides of the Same Coin». *Asian Ethnology*, 2019, vol. 78, núm. 2, pp. 403-428.
- ROBINSON, Malcolm. *The Monsters of Loch Ness (The History and the Mystery)*. Morrisville: Lulu.com, 2016.
- RUBIO, Carlos y TANI MORATALLA, Rumi. *Heike monogatari*. Madrid: Gredos, 2009.
- SAKAMOTO, Tarō. *The Six National Histories of Japan*. Vancouver y Tokio: UBC Press y University of Tokyo Press, 1991.
- TSUDA, Noritake. «Human Sacrifices in Japan». *The Open Court*, 1918, vol. 32, núm. 12, pp. 760-767.
- VERNE, Julio. *Viaje al centro de la Tierra*. Barcelona: RBA, 2014.
- VISSER, Marinus Willem de. *The Dragon in China and Japan*. Ámsterdam: J. Müller Publisher, 1913.
- WANG, Zhenping. *Ambassadors from the Island of Immortals: China-Japan Relations in the Han-Tang Period*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
- WILLIAMS, E. Leslie. «Will the Real Ancestor Please Stand Up? Ritual and the Social Construction of Ancestors, Kami, and Goblins in Japan». *Journal of Ritual*, 2015, vol. 29, núm. 2, pp. 57-70.

EDUCATIONAL WELL-BEING AND SOCIAL IDENTITY OF CHILDREN OF CHINESE ORIGIN ADOPTED IN SPAIN

DAVID DONCEL Y MARTA LAMBEA

Universidad de Salamanca – GIR Humanismo Eurasia (USAL)

INTRODUCTION

THE FOLLOWING STUDY focuses on the quality of the educational experience (or social well-being) of children of Chinese origin adopted in Spain. This social group presents a characteristic which is typical of adoptive families who are of dual nationality and ethnicity: on the one hand, they have Asian phenotypic traits from birth; yet on the other, they are part of the dominant culture due to adoption. This characteristic results in what Lee (2003) named «the transracial adoption paradox».

Under these circumstances, and bearing in mind group integration, children adopted into transracial families may be perceived by some people as members of an ethnic minority due to their birthplace, whereas others (or the children themselves) may view them as part of the dominant culture due to adoption (Baden y Steward: 2000; Lee: 2003). To respond to a potentially ambiguous situation concerning these children's sense of group belonging, many parents encourage biethnic and biracial parenting (Gro-tevant & VonKorff: 2011; Thomas & Tessler: 2007; Gil, Doncel, Lambea, & Morales: 2020). To do so, they follow a socialization strategy which aims to provide their children with some sort of transcultural identity or multi-racial identity (Todorov: 2008) to help them face potential situations of group exclusion (Thomas & Tessler: 2007). Such identities encompass factors relating to both a cosmopolitan and local upbringing (Steingress: 2002).

In sum, the group of children of Chinese origin adopted in Spain can be considered a group whose presence may generate complex dynamics of interaction in school. Particularly regarding bullying in school linked to factors such as the acceptance of others. These are dynamics which may indeed condition the Educational Well-being of this social group. Thus, the objective of this study was to gain an understanding of this group's Educational Well-being, a subject rarely studied in children of Chinese origin adopted into transracial families in Spain. These children possess racial traits of an ethnic minority due to them being of Chinese origin, yet they are members of the dominant culture because they have been adopted—and this characteristic may be affecting their school experience. Although this research was justified by the lack of studies on this

social group, in this study we aimed to go one step further by studying the relationship between these children's educational experience and the idea of «Chinese» that exists in people's collective imagination. This includes positive prejudices (high intellectual capacity and tenacity concerning homework) and negative prejudices (concealment, strangeness). All in all, the question we aimed to answer was: can Educational Well-being condition the social identity of children of Chinese origin adopted in Spain?

METHODOLOGY

Considering the factors influencing the concept of Educational Well-being defined by the OECD, and in accordance with the purpose of this study, we have looked at the following factors: *Satisfaction with Life*, *Social Life*, *Bullying in School*, *Racial/Ethnic Bullying*, *Personal Identity*, and *Interest in Chinese Culture*.

Satisfaction with Life measures the degree of well-being of students in relation to their own lives. In the questionnaire used in this study, the interviewees' satisfaction was rated on a scale of 0 to 10, 0 being the lowest satisfaction and 10 the highest.

Social Life ($\alpha = .81$) has been defined as social integration or social relationships that the individual has established with his or her classmates. The items used to measure the degree of social integration were: «We get along well in the classroom», «I express and defend my opinions without hurting others», «I feel that I have friends», «My classmates care about me when I need them», «I like to collaborate with my friends», «My classmates like me», «I'd rather work in teams than alone», «I felt different from the rest», «It is hard for me to express my feelings». Each indicator was rated on a Likert scale, ranging from 1 (Strongly Disagree) to 5 (Strongly Agree). Based on these indicators, we created the *Social Life Scale*, the scale being from 1 (low degree of social integration at school) to 5 (high degree of social integration).

Bullying ($\alpha = .72$) has been defined as «an intentional, repeated, negative (unpleasant or hurtful) behaviour by one or more persons directed against a person who has difficulty defending himself or herself» (Olweus:2006, p. 81). In this research, this scope was studied by asking the typical questions to measure bullying in PISA: «I have been physically hurt by other students», «Other students took my things from me», «Other students insulted me / called me names», «Other students lied about me, talked behind my back or spread rumours about me», «I was threatened by other students», «Other students left me out of things / isolated me on purpose», «Other students destroyed my things» and «Other students made fun of me». Each indicator was measured on a Likert scale (1-Never, 2-Rarely, 3-Sometimes, 4-Frequently and 5-Always). From these indicators, we created the *Bullying Scale*, ranging from 1 (low perception of having experienced bullying) to 5 (high perception of having experienced bullying).

Racial/Ethnic Bullying was studied by adding a racial element to the typical questions to measure bullying: «I felt intimidated, rejected or bullied because of my facial features». This indicator was measured on a Likert scale (1-Never, 2-Rarely, 3-Sometimes, 4-Frequently and 5-Always).

Personal Identity. To measure children's perception of identity we used one of the *Social Life* indicators: «I felt different from others». This item was measured on a Likert scale, 1 being Strongly Disagree (greater integration) and 5 being Strongly Agree (little integration).

Interest in Chinese Culture ($\alpha = .88$), measured by the following indicators: «News about China interests me», «I'd like to learn Chinese», «I'd like my parents to go to Chinese restaurants more often», «I'd like to attend Chinese celebrations», «I'd like to know how non-adopted Chinese children live in my town», «I'd like my parents to take me to China» and «I'd like my school to organize activities so I can learn about Chinese culture». Each item was measured on a Likert scale, 1 being Strongly Disagree and 5 Strongly Agree. Based on these indicators, we created the *Interest in Chinese Culture Scale*, the scale ranging from 1 (little interest in learning about Chinese culture) to 5 (strong interest).

We added a set of sociodemographic variables to the analysis, these being:

- ISCED: Scale to measure the parents' highest completed level of education, 1 being completed secondary education or lower and 5 being university education (master's degree or doctorate).
- Age: recorded in four intervals: 9-13; 14-15; 16-17 and 18-19 years old.
- Age of arrival in Spain, measured in months.
- Sex.

OBJECTIVES AND HYPOTHESIS

This research had three main objectives:

1. To measure the Educational Well-being of children of Chinese origin adopted into transracial families in Spain.
2. To learn how the relationships between the different factors influencing the concept of Educational Well-being are established.
3. To learn how the idea of «Chinese» that exists in people's collective imagination influences educational experience.

Accordingly, the following hypothesis was put forward: if a student is bullied because of their racial/ethnic traits, as a result, they will not show any interest in learning about the culture of their birthplace.

TECHNIQUE AND SAMPLING

The following table (Table 1) contains the profile of the final sample:

Table 1. Profile of the final sample

		Cases	%
Sex	Male	5	1.5
	Female	263	88.1
Age of arrival in Spain	Less than 1 year old	72	26.9
	From 1 to 2 years old	135	50.6
	2 years old or more	61	22.8
Current school level	Primaria (Elementary Education)	4	1.5
	Secundaria (Middle School)	129	48.1
	Bachillerato (High School)	169	63.6
	Ciclo formativo (Vocational Education)	20	7.5
Type of school	Universidac (University)	27	6.4
	Público (Public School)	188	70.1
Type of school	Concertado (Charter School)	62	23.1
	Privado (Private School)	18	6.7
	Secundarias s/niveles (Middle School or lower)	11	4.2
Highest completed level of education	FP Grado medio (Vocational Ed. -medium level)	35	5.7
	Bachillerato (High School)	26	9.8
	FP Grado Superior (Vocational Ed. -higher level)	54	5.3
Type of school	Universitarias primer y segundo ciclo (New Bachelor's)	168	63.6
	Universitarias - máster y doctorado (New Master's/PhD)	30	11.4

ANALYTIC STRATEGY

The purpose of these models was to investigate the linear relationship between *Satisfaction with Life* and different aspects of Well-being. To meet our third objective, we conducted a bivariate correlation analysis, using Spearman's correlation coefficient.

ANALYSIS

The analysis presented below is divided into two parts, according to each of the objectives set. First, we addressed the measurement of Educational Well-being of adopted children of Chinese origin. Secondly, we analysed how relationships between different elements of Educational Well-being were connected to one another. Finally, we tested our hypothesis on ethnic bullying and personal identity (feeling different) being linked to the child's interest in identifying with his or her birth culture.

Objective 1. Measuring educational well-being

The concept of Educational Well-being we studied consisted of several factors, namely: *Interest in Chinese Culture Scale*, *Bullying in School Scale*, *Social Life Scale* and *Satisfaction with Life Scale*. From these scales, two more indicators came about. From the *Bullying in School Scale* arose the *Racial/Ethnic Bullying* indicator, and from the *Social Life Scale* arose the *Personal Identity* indicator. For each of these factors we presented the distribution of data, by age cohort, in Table 2, enabling us to obtain an estimate of the Educational Well-being of adopted children of Chinese origin.

As for bullying, on the one hand, we observed that most children claimed to disagree or strongly disagree with having experienced bullying, since the perception of having experienced *Bullying* had an average rating of 1.4 on a 1 to 5 scale. On the other hand, it was found that the prevalence of bullying decreases as age increases. In this sense, both the presence of *Bullying* and its impact by age within this social group shared similarities with figures obtained from studies conducted on other students' profiles. For instance, in the PISA 2015 report (Volume III), it was found that 4% of students reported having been physically bullied, hit or pushed around by other students several times per month—a percentage that varied from 1% to 9.5% across OECD member countries (OECD, 2017). Similarly, Gil Villa discovered that *Bullying* is more likely to happen during the first years of compulsory education and less likely at the end (Gil Villa, 2016), depending on how the school manages such issues. Between 16 and 18 years, the average student increases and diversifies his or her activities outside of school. This perspective is very different for individuals between 11 and 15 years of age, when not only do they begin experiencing emotional changes associated with adolescence, but they also embark on a new educational journey. These figures may give the impression that bullying does not exist, but it does: while analyzing the *Racial/Ethnic Bullying* indicator (having felt intimidated, rejected or bullied because of one's facial features), we observed a slight increase with an average rating of 1.7. This outlined the implication of the racial issue in bullying.

When looking at the *Social Life Scale*, most children of Chinese origin implied that they felt integrated at school. The average rating of 3.7 showed a tendency towards Agreeing (rated 4) and Strongly Agreeing (rated 5) in items such as: having friends at school, preferring teamwork to individual work, or being liked by their classmates,

among others. We particularly wanted to measure the higher or lower integration of this group by their sense of feeling different from the rest of their classmates. Concerning the *Personal Identity* indicator, the average rating was 2.6, which indicates that the majority of children tended to disagree that they felt different from others. However, it is interesting to observe here that, as age decreases, the perception of feeling different from others slightly increases. For example, the 9-13 age group exhibited an average rating of 3.1 compared to the rating of 2.2 from the 18-19 age group.

Regarding the *Satisfaction with Life Scale*, this group reached a rating of 7.8, higher than expected in the Spanish Education System. According to the PISA report, in 2015 the average rating for *Satisfaction with Life* of Spanish children was 7.42 (OECD: 2017). Another surprising discovery was that—according to the same report—girls showed a lower satisfaction than boys, and the sample from this study was mostly made up of girls (98.1% of the cases). In other words, the group of adopted girls of Chinese origin showed higher than expected levels of subjective perception of well-being in relation to their lives.

Putting aside the elements influencing the concept of Educational Well-being, we addressed the *Interest in Chinese Culture* factor. With an average rating of 3.3, we observed elements of indifference towards Chinese culture. That being said, we did notice a slight inclination towards participants agreeing, more than disagreeing, when it came to showing an interest in learning mandarin, traveling to China or wanting their school to hold cultural activities related to their country of origin.

Table 2 Estimation of measurements and common errors concerning the factors influencing the concept of Educational Well-being in addition to the Interest in Chinese

	Interest in Chinese Culture	Bullying in School	Racial/ Ethnic Bullying	Social Life	Personal Identity	Satisfaction with Life	Cases
9-13	3.2 (.190)	1.5 (.084)	2.1 (.248)	3.8 (.212)	3.1 (.322)	8.5 (.291)	15
14-15	3.3 (.092)	1.5 (.042)	1.8 (.092)	3.6 (.065)	2.7 (.127)	7.7 (.121)	83
16-17	3.3 (.066)	1.4 (.031)	1.7 (.069)	3.7 (.046)	2.7 (.113)	7.8 (.080)	120
18-19	3.4 (.113)	1.3 (.039)	1.4 (.099)	3.8 (.074)	2.2 (.158)	7.7 (.112)	50
Total	3.3 (.047)	1.4 (.021)	1.7 (.049)	3.7 (.034)	2.6 (.073)	7.8 (.059)	268

Culture factor (by age group)

To conclude this subsection, we noticed that the level of Educational Well-being of the group of adopted children of Chinese origin was not all that different from that of other student samples registered in other studies (Garaigordobil & Oñederra:2008, p. 27; OECD: 2017). There were however some elements that needed to be considered,

such as the prevalence of ethnic bullying, the importance of feeling integrated at school, to what extent these children are satisfied with life and the way in which these variables are linked to age. Nevertheless, we were unable to draw firm conclusions on these areas by conducting a descriptive, split-into-different-age-groups analysis of the weighted averages of the different scales. It was therefore necessary to develop a more exhaustive analysis of the relationships between these factors. Therefore, we chose to carry out a regression analysis, as illustrated below.

Objective 2. Analysis of correlation between factors

In this subsection we look in more detail at the analysis of the correlation between *Satisfaction with Life* in adopted children of Chinese origin and the factors influencing the concept of Educational Well-being and *Interest in Chinese Culture*. Given the results from the previous descriptive analysis, we explored the factors linked to the well-being of this social group. We therefore chose a regression analysis where the dependent variable was *Satisfaction with Life* and the independent variables were: *Interest in Chinese Culture*, *Social Life Scale* and *Bullying in School Scale*. In the case of the variable that measures the latter, we chose to include the global scale which contained data for *Racial/Ethnic Bullying*, given the high correlation between both scales. We also added, in the last model, a series of sociodemographic variables: age, sex, ISCED and age of arrival in Spain. Table 3 consists of five models: first, they present the relationship between each independent variable of the analysis (*Social Life Scale*, *Bullying in School Scale* and *Interest in Chinese Culture*) and *Satisfaction with Life* (M1-M3). These three independent variables are combined in Model 4 (M4). Finally, the last model (M4 + controls) includes the variables of M4 as well as the control variables.

The regression models (Table 3) revealed that both the integration into school social life and the self-perception of experiencing school bullying give reason for, to some extent, the level of satisfaction with life of the children of Chinese origin who were surveyed. The M1 ($F(1, 266) = 70.11, p < .001, R^2 = .21$) showed a positive relation between the level of integration measured as EVS ($t = 8.37, p < .001$) and the satisfaction with life. In the M2 ($F(1, 266) = 29.85, p < .001, R^2 = .10$) we noticed a link between the perception of having experienced bullying ($t = -5.46, p < .001$) and satisfaction with life, although, as predicted, this relation had a minus sign: the greater the perception of having experienced bullying, the lower the level of life satisfaction. On the contrary, the M3 ($F(1, 266) = .56, p = .454, R^2 = .00$), which included the *Interest in Chinese Culture Scale* ($t = -.74, p = .454$), failed to explain the level of satisfaction with life. These results were confirmed in the models M4 and M4 + controls, although the magnitude of the relationships was slightly reduced.

In all, it can be said that the Educational Well-being of adopted children of Chinese origin in Spain can indeed be predicted, however only to a certain extent, and this can be done by their perception of the level of integration in school social life and their perception of bullying.

Table 3. Models of linear regression. Dependent variable: Satisfaction with Life

	M1	M2	M3	M4	M4 + controls
Social Life Scale (1-5)	0.79*** (0.094)			0.70*** (0.097)	0.70*** (0.095)
Bullying Scale (1-5)		-0.88*** (0.161)		-0.56*** (0.067)	-0.68*** (0.157)
Interest in Chinese Culture Scale (1-5)			-0.06 (0.077)	-0.13 (0.067)	-0.08 (0.067)
ISCED					0.01 (0.041)
Female					-0.72 (0.376)
Age					-0.11*** (0.03)
Age of arrival in Spain					-0.01 (0.025)
Constant	4.88*** (0.353)	9.05*** (0.236)	7.99*** (0.262)	6.43*** (0.517)	8.88*** (0.799)
Cases	268	268	268	268	264
F	70.11	29.85	0.56	30.00	16.07
Degrees of freedom	267	267	267	267	263
p-value	0.000	0.000	0.454	0.000	0.000
R2	0.209	0.101	0.002	0.254	0.305

*** p < .001; ** p < .01; * p < .05

Objective 3. Ethnic bullying and interest in chinese culture

As previously mentioned, in addition to analysing the correlation between the different factors influencing the concept of Educational Well-being, this research aimed to go one step further by determining whether the *Interest in Chinese Culture* of adopted children of Chinese origin may be linked to certain characteristics of this group. In other words, we aimed to understand if school experience could somehow generate preferences in identity within individuals regarding their racial or cultural references. In order to achieve this, we took the factors that showed significant correlations and extracted the indicators that—from a theoretical perspective on identity—were more related to the shaping of identity, both on a social and individual level. Therefore, on the one hand, we took the *Racial/Ethnic Bullying* indicator from the *Bullying in School Scale*, and, on

the other hand, we took the *Personal Identity* indicator (feeling different from others) from the *Social Life Scale*. We analysed the correlation between the two indicators and the *Interest in Chinese Culture* factor.

Table 4. Spearman's Correlations of Interest in Chinese Culture with Personal Identity and Racial Bullying.

	Interest in Chinese Culture
Personal Identity	.009 (268)
Racial Bullying	-.165** (268)

***p < .001; ** p < .01; * p < .05

As for *Personal Identity*, we observed that feeling different from others showed no correlation with an interest in learning more about China's cultural aspects (see Table 4). Concerning the correlation analysis between *Racial Bullying* and *Interest in Chinese Culture*, we found a negative correlation; however, it must be said that this correlation was weak, reaching an overall correlation of -.165 ($p < .01$). It can be said that although weak, there is a relationship between both factors. This finding suggests that a stronger feeling of having been intimidated because one's facial traits is linked to a reduced interest in Chinese culture.

To conclude this subsection, we found that the interest in Chinese culture of adopted children of Chinese origin is greater linked to school experience than to finding one's personal identity. Schools have a strong influence on this interest and, particularly, the negative racial attitudes that are displayed towards these children and the way in which they are perceived.

DISCUSSION

The question we wanted this research to answer was whether or not Educational Well-being could condition the social identity of children of Chinese origin adopted in Spain. In the light of the collected data, the answer is yes, but it must be stated that the impact of doing so is low. In other words, our hypothesis is correct: these children's perception of having experienced racial bullying does have some influence when it comes to their interest in learning more about the culture of their birthplace.

The analysis reveals that the Educational Well-being of this social group is not significantly different from that observed in other groups of children, although there are some nuances worth noting. First, the incidence of bullying in school is similar to the parameters observed in other reports (like PISA 2015) concerning the school population in Spain. However, the *Racial Bullying* variant ought to be brought to our attention: not only did it reveal that bullies see race as a targeting factor, but it also showed what

people's collective idea of «Chinese» was—including prejudices, some of them positive, but they were mainly negative in this case (strangeness). This result shines a light on the role that schools play, given that they are places in which such negative attitudes continue to be directed towards this social group.

Adopted children of Chinese origin are well integrated in their schools, and this social group's satisfaction with life depends mostly on this factor. This correlation is also linked to the well-established line of research that indicates that children and teenagers who have friends are more socially skilled, more cooperative and have a higher self-esteem (Estévez, Martínez, & Jiménez: 2009; Díaz-Aguado: 2013; Rodríguez-Hidalgo, Ortega, & Zych: 2014). This group stands out due to its high level of satisfaction with life and its low perception of feeling different from others. In this sense, and in order to better understand these results, it would be interesting to learn of the role adoptive families play—especially mothers from this sample, who are noted as having a higher education (63.4% of mothers have a university degree). Similarly, it would be relevant to conduct comparative research including samples of a different student profile, in order to obtain results of significant statistical criteria among different students' groups.

REFERENCES

- BADEN, Amanda L.; STEWARD, Robbie J. A framework for use with racially and culturally integrated families: The cultural-racial identity model as applied to transracial adoption. *Journal of Social Distress and the Homeless*, 2000, vol. 9, no 4, p. 309-337.
- DONCEL, D. & HERRERO, S. (2019, julio). Generación Mei Ming en Castilla y León: la adopción como factor potencial de acoso. Comunicación presentada en el XIII Congreso de la Federación Española de Sociología FES, celebrado en Valencia del 3 al 6 de julio.
- GIL Villa, F., DONCEL Abad, D., MORALES Romo, N., & LAMBEA Ortega, M. «Percepción del bienestar social de niños y niñas adoptadas de origen chino en las escuelas en Castilla y León». *Pedagogía social: revista interuniversitaria*, 2020, 35, pp.73-85. DOI: 10.7179/PSRI_2020.35.06
- GROTEVANT, Harold D.; VON KORFF, Lynn. Adoptive identity. *Handbook of identity theory and research*, 2011, p. 585-601.
- INSTITUTO NACIONAL DE EVALUACIÓN EDUCATIVA, 2019. <https://www.educacionyfp.gob.es/inee/portada.html>
- LEE, R. M. «The transracial adoption paradox: History, research, and counseling implications of cultural socialization.» *The counseling psychologist*, 2003, 31, pp.711-744. DOI: 10.1177/0011000003258087
- OECD, *PISA 2015 Results (Volume III): Student's Well-Being*. París: OECD, 2017
- OLWEUS, Dan. Una revisión general. En *Acoso y violencia en la escuela: cómo detectar, prevenir y resolver el bullying*. Ariel, 2006. p. 79-106.
- STEINGRESS, G. «La diversidad cultural como problema y como reto». *Siglo que viene: Revista de cura*, 2002, 47, pp.55-62. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/30410>
- THOMAS, K. A., & TESSLER, R. C. «Bicultural socialization among adoptive families: Where there is a will, there is a way. *Journal of Family Issues*, 2007, 28(9), pp.1189-1219. <https://doi.org/10.1177/0192513X07301115>
- VÁZQUEZ, E.; DONCEL, D. & SOTO, B. Prevención de la violencia y mejora de la convivencia en las escuelas: investigación educativa y actuaciones de las Administraciones Públicas. Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte, 2009.

ANTROPOLOGÍA DEL FOLCLORE

MUJER Y AGUA. ANÁLISIS CONTRASTIVO ENTRE EL FOLCLORE DE JAPÓN Y GALICIA

MARILÓ R. DEL ALISAL

OBJETIVOS

A TRAVÉS DE ESTE TRABAJO intento hacer una aproximación contrastiva de las pautas culturales respecto a figuras femeninas relacionadas con el agua, entre Japón y Galicia. Considero de gran interés analizar aspectos de dos sociedades que, por una parte, se encuentran muy distantes geográficamente entre sí y pertenecen a dos tipos diferentes de civilización pero que, por otra parte, pueden tener figuras similares en su folclore aportando una respuesta propia a estructuras culturales parecidas. Para alcanzar mi propósito me he apoyado básicamente en la literatura, las tradiciones y las investigaciones relacionadas con Hashihime (la Dama del Puente), en el caso de Japón, y en leyendas y tradiciones relativas a las *mouras* o *encantos* en Galicia.

ENFOQUE Y METODOLOGÍA

Tanto la historia como la cultura son dimensiones del conocimiento antropológico, por lo que hacerlas objeto de estudio puede contribuir, por extensión, a una mejor comprensión entre las personas. Ello es así porque el objetivo de la investigación debe ir destinado a contribuir al entendimiento mutuo y a dar una explicación inteligible a los fenómenos humanos. Siguiendo esta idea, con mi enfoque contrastivo intento profundizar en las tradiciones de Japón y de Galicia, como un medio para conocer mejor ambas sociedades.

Entiendo que para llevar a cabo una investigación antropológica de cualquier cultura es importante excluir el etnocentrismo. Esto puede poner de relieve sus características de forma objetiva aportando elementos clarificadores que nos ayuden a comprender mejor tanto la sociedad ajena como la propia. En mi análisis utilizaré conceptos como margen, frontera y liminalidad.

MARGEN, FRONTERA, LIMINALIDAD

La investigación antropológica sobre el margen, lo fronterizo y la liminalidad¹ tiene en idiomas occidentales a figuras reconocidas, como Arnold van Gennep, quien publicó

¹ El concepto de liminalidad fue clave en la investigación de Van Gennep. Fue ampliado después por Víctor Turner, que definió el concepto como una fase intermedia o un lugar fronterizo entre dos circunstancias o lugares.

su obra *Les rites de passage* en 1909. Posteriormente, Mary Douglas abordó en 1966 el mismo sujeto en su libro *Purity and Danger* y Victor W. Turner siguió también esa línea de investigación con *The Ritual Process* (1969). Entre los investigadores japoneses, Yamaguchi Masao expuso su análisis sobre el tema del margen en *Kigō to kyōkai* (Yamaguchi: 1985, pp. 51-93). Afirma este autor que la cultura está dividida en centro y periferia. El orden establecido se halla en el centro; el caos y la espontaneidad, en la periferia. En esta se encuentra la confusión de los valores que fueron expulsados del centro, pero que tiene al mismo tiempo el poder de revivificar a dicho centro. En su estudio titulado *Kamiokuri to ningyō* (*Ritual de despedida a los dioses y los muñecos*) señala la importancia de los ritos celebrados en comunidades rurales de Japón, destinados a expulsar fuera de sus límites los aspectos negativos, como la enfermedad o cualquier aspecto amenazador mediante la elaboración de pequeños muñecos que luego son arrojados a los ríos o al mar. Esas figuras representan a los miembros de la comunidad. Y convirtiéndose en depositarios de las enfermedades y de las desgracias de las personas, atraerían salud y buena fortuna para todos evitando al mismo tiempo las calamidades que pudieran ocurrir.

Akasaka Norio, en su libro *Kyōkai no hassei* (Akasaka: 2002) pone de relieve a través de leyendas y creencias tradicionales la importancia de los límites dentro de las comunidades locales. Y no solo considera determinante ese aspecto del aspecto fronterizo y marginal en el ámbito rural, sino también en el seno de la sociedad urbana.

Por su parte, Komatsu Kazuhiko ha expuesto sus teorías sobre lo marginal y lo fronterizo en su ensayo de 1995 titulado *Sei to shi no kyōkai*, afirmando que el margen es el lugar donde el orden se encuentra con el desorden (o con la antítesis del orden) por lo que en ese lugar suele ocurrir algo fuera de lo común. Afirma que si a un sitio así, donde se produce lo extraordinario, llega alguien procedente de un orden establecido podrá experimentar una sensación ambigua, entre el placer y el pavor.

Si fijamos nuestro interés en las criaturas sobrenaturales de la tradición japonesa, Yanagita Kunio expuso sus teorías en la obra *Yōkai dangi* (Yanagita: 1999, pp. 249-394). Según este famoso etno-folclorista, esos seres fueron deidades en otro tiempo, pero perdieron el favor y la devoción de los fieles a la llegada de otras deidades nuevas. De esa forma, habrían caído en el olvido perdiendo todo reconocimiento dentro de la sociedad. Su aparición de forma amedrentadora en aquellos lugares relacionados con su antiguo culto, podría considerarse un reflejo de su frustración. Dentro del inconsciente colectivo, pretenderían tanto vengarse como reivindicar su antiguo poder.

Basándose en las investigaciones de Yanagita y en su propio estudio sobre lo fronterizo Miyata Noboru expuso en *Yōkai to minzokugaku* (*Estudios de los monstruos dentro del folclore*) (Miyata: 2002) el papel representado en Japón por los puentes, los cruces de los caminos y los límites entre las comunidades rurales, porque en ellos se manifestaban criaturas sobrenaturales y ocurrían hechos misteriosos y fuera de la comprensión humana.

Otro antropólogo, Yagi Yasuyuki, en *Mura sakai no shōchōteki imi* (*Significado simbólico de los límites entre los pueblos*) (Yagi: 1998, pp. 117-136), resalta el papel altamente simbólico y de gran ambigüedad que tienen los límites vecinales entre las comunidades rurales. Se pregunta, además, dónde se encontrarían actualmente esos lugares marginales dentro de las sociedades industriales, altamente globalizadas y en continua comunicación entre sí.

MUJER Y AGUA EN JAPÓN. DE KAWAHIME A LA FIGURA DE HASHIHIME

En la cultura japonesa existen numerosos seres fantásticos relacionados con el agua, tanto masculinos como femeninos. Entre estos últimos, está Kawahime (la doncella del río). Las leyendas la sitúan dentro de las aguas de un río, en la orilla o cerca de un puente que lo cruza (Oita). Es de apariencia muy bella y atrae con su encanto a los varones jóvenes, pero luego elimina toda su energía o los hunde en el río para que se ahoguen. Por eso, cuando se aproxima a los hombres estos deben mirar hacia el suelo y contener la respiración, con el fin de que ella pase de largo (Fukuoka). En Kochi, se cuenta que un día un joven caminaba por el valle junto con un amigo. Entonces, apareció frente a ellos una joven hilando. Comprendiendo enseguida que se trataba de un monstruo, el muchacho cortó la madeja, pero la mujer echó a reír y se sumergió en las aguas del río. El amigo del joven le prestó una espada y, a la siguiente vez que encontró a la mujer, la acuchilló. Son también conocidas Kawatengu, criatura monstruosa casada con un tengū, quien aparece en los días de mal tiempo y embruja a los que encuentra, o Funayūrei, que se muestra frente a los barcos en días de lluvia. Pero entre todas las criaturas sobrenaturales, no cabe duda de que el personaje de Hashihime se distingue dentro de la tradición japonesa tanto en la literatura como en el folclore.

HASHIHIME EN LA LITERATURA

Este personaje aparece en el ámbito literario por primera vez en unos versos de la obra poética *Kokinshū* (*Kokin Wakashū*), la famosa colección de poemas *waka* escritos alrededor del año 905. Habla de una mujer que espera en vano y completamente sola a que llegue su amante, quien parece ser el autor del poema.

Samushiro² ni/Koromo katashiki/Koyoi mo ya/Ware o maturan/Uji no hashihime (Ozawa y Matsuda: 1991, p. 267).

Sobre la exigua esterilla/y extendiendo tan solo su túnica/esta noche, una vez más me espera/Hashihime de Uji³: (14: 684)

En esta época, la figura de la dama del puente se identifica con el abandono y la soledad femenina y, por extensión, con el desdén o la infidelidad del varón.

El personaje va afianzándose en la poesía como el símbolo de la tristeza que experimenta una mujer al interesarse su esposo por otra. Su situación transmite tan solo soledad y suave melancolía. Paralelamente, en el folclore se la identifica también como deidad protectora de los puentes (Sasaki: 1971, p. 3:223). En la colección del *Shin Kokinshū* (comenzada alrededor del 1205), figura el siguiente *waka* sobre Hashihime escrito por Fujiwara no Teika en el que, basándose en el anterior, hace su propia versión recalcando la presencia de la luna:

² *Samushiro* (さむしろ) puede traducirse de varias formas; «Más bien...»; «un (frío) tapiz/estera de paja o como (exiguo) tapiz/estera de paja.

³ Era costumbre que los enamorados extendieran sobre el suelo la parte superior de sus kimonos, entrelazando las mangas, para tenderse. El hecho de que Hashihime haya desplegado solamente el suyo, muestra que su amante no está con ella.

Samushiro ya/Matsu yo no aki no /Kaze fukete/Tsuki wo katashiku/Uji no Hashihime (Sobre una exiguua esterilla⁴/esperando en la brisa otoñal/más intensa avanzando la noche/ y a solas con la luna/Hashihime de Uji) (4: 420)

El personaje está reflejado también en la novela *Genji Monogatari* (escrita alrededor del año 1000). Su nombre se menciona en el capítulo número 45 del libro citado, titulado precisamente *Hashihime* y en varios de los poemas *waka* del libro. Sin embargo, no se cuenta su historia, sino una similar: la que se refiere a la Dama Rokujō. Esta dama noble había sido abandonada por el príncipe Genji, quien había contraído matrimonio con Aoi no Ue. La dama, carcomida por los celos, se convierte en un demonio en vida (*ikiriyō*) que intenta acabar con la vida de Aoi. En esta época, Hashihime solamente se relaciona estrechamente con el agua, evoca la soledad y la tristeza de una mujer que espera en vano la llegada de su amante y, paralelamente, va siendo considerada una especie de *kami* o deidad protectora de los puentes a quien debe honrarse al cruzar un río⁵.

En la obra *Ōgishō* escrita en el siglo XII por Fujiwara no Kiyosuke aparece la primera leyenda relatando la historia de Hashihime. Un hombre tenía dos esposas y desapareció secuestrado por el rey dragón, quien lo llevó al fondo del mar. La primera esposa tiene un encuentro con él cuando va a la orilla a buscarlo, y se lo cuenta a la segunda esposa. Esta también va, pero cuando el hombre aparece ella se enfada y le echa en cara ser más afectuoso con la primera esposa. Entonces, él desaparece y nunca más vuelve a mostrarse. Parece que la segunda esposa asumiría el papel de Hashihime, estando perennemente celosa y sintiéndose abandonada.

A finales de la Era Kamakura (1185-1392), la figura de la dama del puente va adquiriendo características más agresivas. En esta época y a través de otras versiones de la obra épica *Heike Monogatari*, circula ya una versión detallada sobre el origen de Hashihime y de su transformación demoníaca⁶. Además, figura un episodio en el que, convertida en monstruo, se enfrenta a un guerrero samurái⁷. Según el relato, de pronto desaparecían personas que luego aparecían muertas o nunca más se encontraban. Por medio de la adivinación se supo que era debido a una dama noble, quien había vivido en tiempos del emperador Saga (809-823) y a la que su esposo había abandonado por otra mujer, con la que había contraído matrimonio⁸. Deseando vengarse, visitaba a diario el santuario Kibune⁹, situado al norte de Kioto, siempre a la hora del buey (entre la una y las tres de la madrugada¹⁰). Allí, poseída por los celos, rogó durante siete días al dios Kibune que la transformase en un demonio para destruir tanto a la mujer que le había arrebatado a su esposo como a este. El dios le recomendó que orase y que tomase baños rituales

⁴ De nuevo aquí, *Samushiro ni* puede tener varias interpretaciones.

⁵ Ello se refleja en varios poemas *waka* que aparecen en *Sanetakashū*, poemas de Fujiwara no Sanetaka (siglo X), en Kawashima: 2001, pp. 237-238.

⁶ Aparece en versiones de menor rigor histórico y más anecdóticas de *Heike Monogatari*, como 源平盛記 *Genpei Jōsui ki* (*Ascenso y caída de los clanes Minamoto y Taira*, 6 volúmenes) y 屋代本 (*Yashirobon*).

⁷ <http://www.j-texts.com/heike/tsurugi.html>

⁸ Hay que tener en cuenta que en aquella época predominaba la poliginia y un varón solía tener al menos dos esposas.

⁹ El santuario Kibune ya era popular en aquel tiempo como sitio de oración para las mujeres que tenían problemas matrimoniales.

¹⁰ Se consideraba que, si se visitaba en peregrinación un santuario a la hora del Buey cada madrugada, los ruegos de quien lo hacía podían ser escuchados. A este tipo de visita piadosa se la conocía como *Ushi no koku mairi* (*Visita piadosa a la hora del Buey*).

durante 21 días en los rápidos del río Yodogawa. También recomendó que cambiase su aspecto. La mujer así lo hizo. Se pintó el rostro de bermellón y se cubrió con un kimono del mismo color; se dividió los cabellos en cinco mechones y los peinó en alto, enhiestos como cinco cuernos. Sobre su cabeza puso un trípode de hierro, a modo de corona de tres puntas y, en cada saliente, una antorcha encendida. Esa noche se la vio corriendo a última hora por la avenida Yamato, en dirección al Sur. Aquellos que la encontraban a su paso quedaban tan horrorizados que caían muertos en el acto. De esta manera se convirtió la joven en un demonio destructor. Conocida como Hashihime, no cesó de acosar a la amante de su esposo, a sus parientes y, por extensión, a todos los hombres y mujeres que se acercaban al puente del Uji¹¹. Desde entonces, para enfrentarse a las mujeres tomaba forma masculina y para enfrentarse a los hombres se mostraba como una dama. Nadie se arriesgaba ya a cruzar el puente a la hora del Mono (de 3 a 5 de la tarde, cuando ya comienza a oscurecer en Japón). Pero lo más impactante es el encuentro de un servidor de Minamoto Raikō con un terrible monstruo. Al pasar el puente de Ichijō Modoribashi, sobre el río Horikawa de Kioto, el samurái Watanabe no Tsuna vio allí a una joven y se ofreció a llevarla en su caballo para cruzar al otro extremo. El puente marcaba el límite entre la zona de Rakuchu y la de Rakugai y era un lugar donde se practicaba la adivinación «a pie de puente» o *Hashiura*. Era ya noche cerrada y la joven le pidió que la llevase a su casa, porque vivía algo lejos. Pero cuando ella subió al caballo, se convirtió en un demonio que agarró al guerrero por su coleta de samurái, pretendiendo llevarle en dirección al monte Atago. Pero él consiguió desasirse cortando uno de los brazos al monstruo, que desapareció¹². Similar es el tratamiento del personaje en otra obra épica, *Soga Monogatari* (escrita probablemente en el siglo xiv). En ella, la joven aparece en sus páginas como un ser diabólico ya desde el principio. No se especifica cómo se ha convertido en demonio, mas desde el puente del Uji intenta hacer descabalar a Minamoto no Yoshiie para hundirlo en el río. Pero el guerrero consigue mantenerse sobre su montura y finalmente corta con su espada un brazo a Hashihime, quien huye y desaparece entre las aguas (Ichiko y Ōshima: 1966, p. 306).

En la obra de *nō* titulada *Hashihime*, escrita posiblemente por Zeami, un monje viajero se encuentra por casualidad en el camino con una hermosa joven. Pero en cuanto se hace de noche ella aparece en la forma de demonio y, entre lamentos, cuenta al monje su tormento y su soledad, antes de desaparecer de la escena. Otra obra de *nō* titulada *Kanawa* (también atribuida a Zeami) trata este mismo tema, aunque no hay mención al nombre de Hashihime. Un hombre pide protección al consejero experto en exorcismos de la corte, Abe no Seimei¹³ porque sospecha que el espíritu de la mujer con quien estuvo casado quiere atacarle. El consejero de la corte elabora dos muñecos de papel, a los que hace depositarios del odio de la protagonista. Esta se presenta en escena e intenta atacar a la figura que representa a su expareja, pero no tarda en huir ante los *sutra* budistas exhibidos por el consejero.

¹¹ Este puente, sobre el río Uji, se encuentra al sur de la ciudad de Kioto.

¹² Según el relato, el monstruo se transforma en la tía de Tsuna y vuelve para acabar con él al día siguiente. Aunque se limita a llevarse su brazo cortado y sale huyendo cuando el samurái le muestra el Sutra Nyō. <http://www.j-texts.com/heike/tsurugi.html> (Visto 25/3/2022)

¹³ Abe no Seimei fue un famoso astrólogo, que vivió en la Era Heian y prestaba sus servicios como consejero de la Casa Imperial para temas de astrología, esoterismo y adivinación.

El novelista Izumi Kyōka (1873-1939) escribió un cuento titulado *Kechō* (*El pájaro misterioso*¹⁴), publicada en el 1897 y que está relatado en primera persona por un niño preadolescente. Vive solo con su madre y como su humilde casa se halla junto al puente del pueblo y no dispone de otros ingresos, ella cobra una cantidad a quienes desean pasar al otro lado. En la narración no se menciona a Hashihime, pero se podría decir que el personaje de la madre está inspirado en ella siendo un reflejo de la «joven del puente» medieval¹⁵. Se pone de manifiesto la capacidad de transformación sobrenatural de la mujer para salvar al niño de cualquier peligro y, al mismo tiempo, su rechazo hacia el intruso que se niega a pagar la tarifa para pasar al otro lado del puente. Es una mujer protectora, dulce, paciente y cariñosa con su hijo, pero se enfrenta con energía a quien viene de fuera y no cumple sus normas.

HASHIHIME EN EL FOLCLORE. YANAGITA KUNIO

En el año 1911 Yanagita Kunio (1875-1962) escribió por primera vez sobre esa intrigante figura femenina. Fue en un corto ensayo sobre el folclore de Japón, publicado en la revista «Shinshōsetsu». En 1917 impartió una conferencia sobre el tema, que fue publicada después en la revista «Jogaku Sekai» con el título de *Hashihime*. Figura en sus obras completas (Yanagita: 1989, pp. 6:357-358). Yanagita afirmó que, aunque en la literatura es conocida como *La dama del Puente de Uji* (de la ciudad de Kioto) su figura existe bajo varias formas en otras regiones y en otros puentes de Japón¹⁶.

Yanagita consideraba que Hashihime había sido, en un principio, una doble deidad protectora de los puentes. Por una parte, se trataba de una divinidad acuática femenina, pacífica y de carácter bondadoso. Por otra, era una figura masculina, violenta y destructora. Ambas cuidaban de los límites de esa comunidad, marcados por el puente y las márgenes del río. Siempre según Yanagita, como seres divinos que eran no debían ser molestados, especialmente por los extraños. Por ello, en su relación con la comunidad local mostraban su faz más amable, aunque frente a los extraños (posibles invasores o transgresores del orden de esa pequeña sociedad) se revelaban como fieros demonios (*Ibid.* 5:228). Analizando el ciclo de tradiciones relacionadas con la figura de Hashihime, Yanagita señaló sus características. Una era que, al cruzar un puente, resultaba de mal agüero mencionar otro puente distinto. En otras tradiciones reunidas por él, alguien que pasaba por un puente se encontraba con una mujer y esta pedía que llevase un mensaje escrito a otra mujer a quien encontraría en otro puente situado más adelante. Entonces, algo terrible podía suceder, aunque también había posibilidad de que quien llevase el recado acabase siendo rico. Mas, ¡ay si no cumplía con lo solicitado! (Yanagita: 2013, pp. 76-77). Otra característica era que, al cruzar un puente en el pasado se prohibía entonar canciones como *Aoi no Ue* o *Nonomiya*¹⁷. Se da la circunstancia de que la protagonista de esas canciones es la dama Rokujō ya mencionada, quien aparece en *Genji Monogatari*

¹⁴ *El pájaro misterioso*, en: «El dragón del abismo». Edit. Satori, 2015.

¹⁵ Yamaguchi Masao define las características de este personaje como una figura de Hashihime en «Kyōkai senjō no genkyō bungaku»: *Kokubungaku: kaishaku to kyōzai no kenkyū* 30, n° 7 (1985): 17. («Literatura: los límites, las fuentes del mundo de Izumi Kyōka»).

¹⁶ *Yanagita Kunio Zenshū*, 1911. De hecho, y aunque esos ríos guardan relación con el Uji, existen otros santuarios dedicados específicamente a Hashihime, como el que se encuentra junto al puente Nagara, sobre el río Yodo de Osaka y el del puente Karabashi sobre el río Seta, en la prefectura de Shiga.

¹⁷ Nonomiya es también una obra de Noh, con un argumento similar al de Kanawa.

y se convierte en un demonio en vida para atacar a su rival. Es por esta circunstancia que la deidad de un puente se llena de furia si, en su presencia, se menciona a quien protege un puente en otra comunidad (Yanagita: 1999, pp. 6:368).

Por tanto, Yanagita consideraba que Hashihime era una doble deidad de los puentes, con aspecto tanto masculino como femenino¹⁸ y que su figura se hallaba también en los pasos de montaña, por lo que también tutelaba estos. Como protectora de los puentes de su comunidad, es deidad guardiana de los límites locales entre zonas o territorios. Por este motivo, es habitual que haya un santuario dedicado a ella junto a los lugares que protege. Desde ellos, cortaría el paso a los intrusos anulando una posible amenaza. Curiosamente, tanto el santuario original dedicado a Hashihime como el puente junto a él, situado sobre el río Uji, han dado lugar a varias leyendas y creencias. Una de ellas, indica que una mujer a punto de casarse debe evitar pasar por el puente, así como las personas de su alrededor que estén colaborando para la futura boda. El motivo es porque será fácil que la novia se acabe divorciando y tenga que regresar descasada a su antiguo hogar. También resulta curioso que, en la época actual, el santuario de Hashihime sea un destino muy visitado por quienes desean divorciarse o separarse de su pareja, con el fin de conseguir cortar el vínculo (*en kiri*縁切) de la forma más pacífica posible.

Ya he mencionado antes que varios especialistas actuales, como Komatsu Katsuhiko¹⁹ y Tanigawa Ken'ichi (Tanigawa: 1984), así como Baba Akiko (Baba: 1995), prefieren abordar el estudio de las criaturas sobrenaturales desde el punto de vista de la existencia de los seres humanos. Por otra parte, la condición de «figura perdedora» parece ser una característica de los monstruos, demonios, fantasmas y aparecidos en Japón. En el inconsciente colectivo la supresión de los sentimientos, el paroxismo de ellos o una terrible frustración convertiría a los «perdedores» en seres ansiosos de venganza. Pero sería también una forma de compensación asignar poder a aquellos que fracasaron. Hashihime tendría una función importante en aquellos aspectos fuera del control de las personas. En una sociedad donde predominaba la poliginia y existía una diferencia clara de poder entre hombre y mujer su transformación en demonio destructor tiene sentido. Así, por una parte, está la melancólica joven que espera en vano la llegada de su amante, algo que sin duda resulta halagador para el varón. Por otra parte, se revela el monstruo que no tiene piedad y, aunque no consiga siempre su propósito, continúa representando una amenaza. Sería como la cara y la cruz de un foco de tensión en la sociedad.

EN EL MARGEN Y AL MARGEN

La división entre lo de «dentro» y lo de «fuera» resulta determinante en la figura de Hashihime así como su condición marginal, por la relación con los límites o fronteras entre un lugar y otro.

Ya se ha señalado que en las tradiciones japonesas (al igual que en las de otras muchas culturas) los ríos, los puentes, los pasos de montaña y las intersecciones entre los caminos son, además de lugares fronterizos entre zonas geográficas, puntos de encuentro entre

¹⁸ En las menciones más antiguas sobre Hashihime no aparece como dos personas, sino solo como una mujer abandonada. Un par de siglos más tarde, se la consideraría protectora de puentes y como una mujer desechada que se convierte en demonio.

¹⁹ Trata este tema en varias obras, siendo la más representativa *妖怪学信仰 Yōkaigaku Shinkō* (Creencias sobre los Yōkai) Yōsen-sha, 2007.

este mundo y el Más Allá. Por tanto, en ellos podían producirse con frecuencia apariciones y hechos sobrenaturales. Como ejemplo de las creencias acerca de que esos lugares representaban un punto de transición entre este mundo y el sobrenatural, los puentes se ponían bajo la protección de las deidades Sagami (Sae no Kami) y Dōsōjin, consideradas protectoras de los límites. Si consideramos a Hashishime una deidad del puente, desde ese lugar dispensa su protección a la comunidad donde se ubica, pero discrimina y segrega el grupo local de cualquier otro que sea ajeno. Esta característica coincide con una actitud muy común en las comunidades agrícolas que Yanagita visitó durante sus investigaciones: en ellas se hacía una estricta división entre «los de dentro» y «los de fuera».

Si ponemos el énfasis en el aspecto de «lo fronterizo», recordemos que Kawahime, la otra criatura sobrenatural relacionada con el agua (mencionada al comienzo de mi artículo) comparte características similares. Con su actitud hacia los varones que iban de una comunidad a otra, estaría ejerciendo una función de advertencia y escarmiento, como una forma de prevención contra las mujeres desconocidas que no pertenecían a su entorno.

MARGEN Y LIMINALIDAD EN GALICIA. LAS MOURAS O ENCANTOS

Los puentes también representan en Galicia un lugar en el que ocurren con frecuencia sucesos sobrenaturales. Existe una antigua costumbre, recogida por varios investigadores como Carmelo Lisón en *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega* (Lisón Tolosana: 2004, p. 245) según la cual si alguna mujer había abortado fortuitamente en alguna ocasión y volvía a quedar embarazada iba al anochecer a un puente con parte de su familia y, al primer varón que pasaba por él le pedía que bautizase con agua del río al futuro bebé vertiendo agua sobre el vientre de la mujer. Si aceptaba hacerlo, se creaba un vínculo entre la familia de la mujer y el que había realizado el bautismo. Si no aceptaba, la comitiva regresaba a su pueblo y lo intentaba de nuevo otro día.

En cuanto a las criaturas femeninas relacionadas con el agua, las hay en abundancia en el folclore de Galicia. Aunque comparten características muy similares, se las designa con nombres diferentes según la zona geográfica. Son las llamadas *mouras*, *encantos*, *donas*, *sereas* o *lavandeiras*. Su presencia no se limita únicamente a las tierras gallegas, sino que se extiende por varios puntos de Asturias y de la parte norte de Portugal. Resulta más común su existencia en zonas del interior, aunque también se produce en el litoral. Yo utilizaré en este escrito preferentemente el término *moura*.

LO AJENO, LA OSCURIDAD Y LA MUERTE

El nombre *moural/mouros*, no tiene en absoluto que ver con el mundo musulmán, sino que, bajo esa denominación, se designa una civilización anterior a la dominación romana. La tradición coincide en situar su hábitat natural en el interior de la tierra, en las cuevas, en los lagos, los pozos, junto a las fuentes, en los ríos, bajo el mar; en los castros, los dólmenes, las *mámoas*, las rocas de gran tamaño y las construcciones megalíticas. Son seres que viven aparte del campesino o del marinero de Galicia y se muestran especialmente de noche. Su fuerza se revela muchas veces negativa, destructora, amenazadora y contestataria hacia quienes tienen una vida convencional con normas sociales preestablecidas y estructuradas. Por el contrario, pueden premiar generosamente a quien cumple sus deseos.

La forma de vida de ese colectivo se relaciona, pues, con un pasado mítico y con todo lo que es ajeno y de costumbres diferentes a las de los gallegos. Son *outsiders* y suelen transgredir el orden establecido, tanto para bien como para mal. Su figura es muy ambigua y, aunque tengan fama de atraer la ruina y las calamidades a quienes se topen con ellas, son capaces también de proteger al desvalido, de hacer favores y de conceder riquezas a cambio de algo o mediante una prueba difícil. Se cuenta que, dentro de sus moradas bajo tierra, en el lecho de los ríos, en los pozos o en la profundidad del mar suelen guardar valiosos tesoros. Con frecuencia se las avistaba sentadas, especialmente de noche²⁰, peinando sus cabellos rojizos con peine de oro. Rafael Quintía (2016) recoge una leyenda de un lugar conocido como Pozo da Moura, en el río Miñouva, en Moaña, parroquia de Domaio²¹ (aunque de forma similar existe con diferentes versiones por varios puntos de Galicia). La leyenda habla de una *moura* del lugar que, en la noche de San Juan, acostumbraba a peinar sus largos cabellos con un peine de oro. Por desgracia, su padre no la permitía acercarse a un mozo del pueblo del que estaba enamorada y, para evitar que pudiesen acabar juntos, el padre de la *moura* mató al joven. Desesperada, ella se arrojó al pozo y desde entonces vive allí, bajo las aguas.

La muerte está muy relacionada con estos seres gallegos. Algunos investigadores han señalado la similitud entre la voz celta *mrvos* (muertos), la del latín *mortuus* y la palabra gallega *mouros*. El peine de oro o de plata, tan vinculado a la figura de la *moura*, podría tener también una connotación con la muerte y el Más Allá. Según Harris Palmer (2011) el peine se ha relacionado con ritos funerarios, ya que era un objeto personal con una gran carga simbólica y que era costumbre enterrar al lado de la persona difunta.

En el Valle de Oro (Valadouro) en la provincia de Lugo cerca del nacimiento del río Oro, se encuentra una poza formada a los pies de una cascada de unos 15 metros. En su interior habitaba un *encanto* y se dice que su rostro aparecía a veces bajo el agua. Decían también que era muy peligroso quedarse mirando la poza, porque podían pasar doscientos años para quien la contemplase (Xesús Pisón: 2014).

LA *MOURA* HILANDERA

Entre la variada tipología de las *mouras*, se encuentra la que lleva un huso (a veces siete al mismo tiempo²²) e hila en una rueca de oro, o bien ofrece regalar a alguien que pasa cerca de ella unas tijeras, agujas y dedales de oro. Si alguien se aproximaba para contemplarla más de cerca, desaparecía al instante o sometía al observador a una prueba, de la que podía salir mal parado. En esta categoría, las leyendas hablan frecuentemente de tres jóvenes mujeres que aparecen juntas.

Quintía Pereira vincula esos atributos (roca/tijeras/dedal y agujas de oro) con la idea de nacimiento y creación, así como de destrucción y muerte. También señala el paralelismo con las tres deidades de la mitología griega, las *Moiras*²³ (Cloto, Láquesis y Átropos). Estas representaban el destino y controlaban el hilo de la vida de todos los seres, desde su nacimiento hasta la muerte. Cloto tejía el hilo de la vida con una roca y un huso.

²⁰ De cualquier forma, y aunque en ambos casos representen a personas que habitaron en Galicia en épocas anteriores a la llegada de los romanos, una cosa son la *mouras* y otra, muy diferente, los *mouros*.

²¹ <http://www.galiciamaxica.eu/Sitios/PONTEVEDRA/moana/pozadamoura.html>

²² En Entrimo hay un dolmen llamado Casa da Moura, del que se cuenta que lo construyó una *moura* en la noche de San Juan llevando las piedras sobre la cabeza, mientras hilaba en una rueca con siete husos.

²³ En la mitología romana las *Moiras* se convirtieron en las *Parcas* (Nona, Décima y Morta).

Láquesis se encargaba de medir con su vara la longitud del hilo de la vida, mientras que Átropos tenía como función cortar con sus tijeras el hilo de la vida. Por tanto, podría haber una relación entre las *mouras* hilanderas y las *Moiras* griegas, deidades de nacimiento, del destino y la muerte. Al mismo tiempo, el hecho de que el dedal y las agujas que ofrecen sean de oro, podrían representar al Sol, símbolo también de nacimiento, vida, transformación y renacimiento.

MOURAS MARINAS, SERPIENTES Y DRAGONES

Una simbología similar es visible en las serpientes y culebras que tanto se relacionan con el agua y con la figura que nos ocupa. Florentino L. Cuevillas y Fermín Bouza-Brey analizaron leyendas procedentes de Salvaterra do Miño y de Monforte. En Salvaterra se cuenta que había un pastorcillo al que un día le saludó una joven que se peinaba los cabellos con un peine dorado. El muchacho pidió que le regalase el peine, y entonces prometió dárselo si hacía lo que ella le encargase, sin echarse atrás. Le pidió que, al día siguiente, trajese un cuenco de leche bendecida y que, pasase lo que pasase, no dejase de sostener el cuenco mientras ella bebía. Cuando el muchacho volvió llevando el cuenco de leche, salió de pronto una cobra y se puso a beber. El chico aguantó sin moverse hasta que el animal hubo terminado. Entonces, la cobra se convirtió en la joven del día anterior. Como había conseguido librarse del encantamiento gracias al valor del pastorcillo, en agradecimiento le dio mucho oro y él se hizo rico.

En zonas del litoral gallego existen leyendas sobre las *sereas-mouras* (sirenas-mouras), ya que tienen cola de pez. Desde los acantilados, las cavidades marinas o desde el interior del agua de ríos y pozos emiten cantos muy armoniosos mientras se miran en un espejo precioso de oro y se arreglan el pelo. Según unas versiones con un peine también de oro, según otras con un peine de plata. Al deslizarlo por sus cabellos emiten un sonido indescriptible y los hombres quedan maravillados al oírlo. Román Villaverde (Villaverde: 1988, p. 37) recoge dentro de su obra *Lendas de Moaña* la leyenda de la moura que habitaba en una poza. Todos los días se peinaba con un peine de oro mientras cantaba de forma muy bella, enamorando con su voz y su apariencia a los mozos que se acercaban. Un hombre que pasaba, le arrebató el peine por sorpresa y se lo llevó. Desde entonces, mataba a todos los varones que se aproximaban. Finalmente, un día la mujer desapareció.

En el mar también provocaban esas criaturas el hundimiento de los barcos, pero generalmente se contentaban con atraer a los hombres y luego desaparecían sin dejar rastro, dejándolos frustrados. Podían saber con antelación acerca de tormentas y borrascas y, en ocasiones, anunciaban catástrofes como naufragios y muertes en el mar. En algunos lugares, como en Finisterre, se dice que lanzan tres gritos aterradores en la noche cuando ha habido o va a producirse una muerte.

Una de las sirenas más famosas de Galicia es la conocida como «Maruxaina de Lieiro San Cibrao», en el litoral de Lugo. Tanto es así que tiene su propio festival, como señala Xoán Xosé Teijeiro en *Seres gallegos de las aguas* (Teijeiro: 2005, p. 122). Se dice que su morada está en una cueva marina, en los bajos de la isla de A Sombriza y allí hila en su rueca. Es una figura muy ambivalente²⁴ y en el pueblo se celebra un festival en su

²⁴ La Maruxaina es para algunos marineros un ser destructor, capaz de provocar continuamente naufragios y catástrofes marinas. Pero, al mismo tiempo, también está considerada una figura beneficiosa, pues se dice que, tocando un cuerno, advierte de algún peligro en el mar y que atrae la pesca hacia el pueblo.

honor todos los años, en el mes de agosto. En él se lleva a cabo un juicio público a la Maruxaina, para el cual se fabrica antes una muñeca que la representa, rubia y portando una rueca. En el juicio, y en caso de quedar demostrado que ha causado perjuicios, es condenada. Pero si no hay pruebas de que haya provocado ningún mal, es absuelta. En ambos casos se le prende fuego. Después se come, se bebe y se baila alegremente.

Aparte de estar relacionada con la sirena, la *moura* se ha relacionado con la serpiente y con el dragón. Se dice que, al peinarse los cabellos, algunos caen al agua y ahí se convierten en culebras. Además, esos ofidios se encargan de proteger y de guardar los tesoros que ellas esconden, ya sea bajo la tierra o bajo las aguas. También se relacionan con terribles dragones en los que se convierten al experimentar una furia incontenible, como la llamada *Coca de Redondela*²⁵. En dicha ciudad, aún se continúa festejando una antigua leyenda que hace alusión a una hermosa joven transformada en dragón al sentirse abandonada por el joven con quien iba a casarse²⁶.

MOURAS LAVANDEIRAS Y MOURAS DE FUENTES

Este tipo de *moura* (Teijeiro: 2005, p. 34) hace la colada de noche en un río y habita por lo general en los bosques, en cascadas o en torrenteras. O bien en fuentes o en oquedades de los árboles, pero baja al río para lavar la ropa. No se debe intentar verlas, porque detestan ser descubiertas. Su figura se confunde, a veces, con la de las *meigas* o brujas gallegas y también con las *nubeiras* (que provocan lluvias torrenciales para causar desastres atrayendo nubes que tienen escondidas detrás de los montes). Pero muy habitualmente, este tipo de *moura* se relaciona con las aguas de las fuentes y de los ríos y con la actividad de lavar y de colgar la ropa. Si pasa alguien, pueden aceptar ayuda o solicitarla, pero la ropa de la colada debe retorcerse en el sentido adecuado: hacia el lado contrario al que ella lo retuerce (*Ibid.*, p. 35) porque de no hacerlo así, se convierte en sangre con la llegada de la noche. Hay relatos de campesinos que huyeron despavoridos al encontrarse por azar con esas criaturas a la caída del sol, lavando y tendiendo ropa (Pisón, Lorenzo y Ferreira, Isaac, en Piñeiro/Gómez: 1998, p. 95).

Existen leyendas de *lavanadeiras* anfibias, que habitan siempre en los ríos y que se dedican a lavar y pulir las pepitas de oro²⁷ que recogen en sus aguas (en este caso, se llaman *lavanadeiras aureanas*). Se muestran a veces abiertamente en la orilla de los ríos o sobre un puente. El que pase por allí no debe hablar con ellas de ningún modo, porque algo terrible puede ocurrir. Por eso, antiguamente aconsejaban meterse piedrecitas dentro de la boca y evitar así responder cuando fueran increpados por ellas al pasar (Mandianes: 1984, p. 84). En zonas del litoral, se escondían entre las redes con el propósito de impedir la pesca. Por eso, los pescadores sacudían enérgicamente sus redes antes de lanzarlas al agua.

Según Antonio Reigosa (2020), en el coto Auruxeira de Bretoña del concello de Pastoriza, en Lugo, hay una fuente llamada Fonte do Tesouro. Se dice que allí habitaba una criatura encantada que hacía desaparecer a quienes iban a recoger agua o a dar de

²⁵ En la villa portuguesa de Monção donde se celebra un festival cada año, la leyenda dice que la coca se traslada rodando desde el mar, río arriba, y es derrotada por un solo mozo.

²⁶ <http://redondela.gal/es/fiesta-de-la-coca>

²⁷ Aunque lo que lavan son pepitas de oro tienen una función similar a la del *yōkai* de Japón conocido como 小豆洗 *azukiarai*.

beber al ganado. De noche, lavaba la ropa y la ponía a secar sobre las matas. A primeras horas de la mañana se la veía recoger la colada y pasear a la orilla del río junto con otras criaturas como ella. Gustaba de peinarse los rubios cabellos sentada sobre una roca y, si se pasaba cerca:

*Tésouro da cara moura/dame a tua riqueza/que eu che daré/a miña pobreza*²⁸

Similar a la tradición japonesa recogida por Yanagita Kunio, ya mencionada, existe también en Galicia la leyenda de una criatura de agua que solicita a los que pasan que lleven un recado a otra mujer que se encuentra en un puente o en una fuente lejana. Sobre la Fonte de San Xermán de Doade, un manantial cuya agua fluye entre dos enormes piedras, se cuenta que dos gallegos se desplazaron fuera de su zona para trabajar como temporeros en la siega de Castilla. Un día, cuando fueron para beber a una fuente del Guadarrama llegó una hermosa mujer que les preguntó de dónde procedían. Y cuando los hombres respondieron que eran de Galicia, ella exclamó:

¡Fonte de San Xermán, cano de ouro! (Fuente de San Germán, caño de oro)

Luego, les pidió el favor de que, en cuanto regresasen, llevasen una torta a la fuente de San Xermán de Doade y dijeran allí esa misma frase: *¡Fonte de San Xermán, cano de ouro!* Sin embargo, los hombres lo olvidaron y no cumplieron el encargo. Por eso no pudieron recibir el regalo de riquezas de quien los esperaba para desencantarse y siguieron siendo pobres.

Lupa, la traslatio y el agua

Cuenta la leyenda jacobea que tras el martirio y la muerte del apóstol Santiago dos de sus discípulos, Teodosio y Atanasio, trajeron su cuerpo en barco desde Hafa, en Jerusalén, hasta las costas de Galicia²⁹. Así llegaron a una zona situada entre los ríos Sar y el Sarela. Allí gobernaba una mujer viuda muy poderosa, conocida como Reina Lupa. Los discípulos quisieron trasladar los restos del apóstol hasta el interior y darle sepultura, por lo que se dirigieron a ella. Los recibió hilando en una rueca (Llinares: 1990, p. 63) y les indicó que hiciesen su petición a quien entonces gobernaba Duio, la zona amplia alrededor de Finisterre. Pero ya había informado negativamente, por lo que al llegar los discípulos se ordenó su captura inmediata. Huyeron y, tras pasar el puente que los separaba de ese territorio, se hundió aquel y consiguieron escapar.

De regreso al lugar donde estaba la reina, volvieron a hacer su petición y ella les ordenó ir al monte Illicitano (actual Pico Sacro) donde encontrarían unos bueyes que podrían cargar el cuerpo del apóstol³⁰. Pero allí salió al paso un temible dragón, aunque pronto desapareció cuando ellos hicieron la señal de la cruz. En cuanto a los bueyes, eran en realidad toros bravos, pero también se inclinaron ante la cruz y se convirtieron

²⁸ Leyendas similares existen también en Asturias: Álvarez Peña, A: *Mitos y leyendas asturianas*, pp. 160-189.

²⁹ La razón principal de haber elegido este lugar de la Península Ibérica era que, en vida, Santiago había predicado esa región con mucho éxito.

³⁰ Como muestra de la relación de este monte con Lupa y con la civilización *moura*, las cuevas se llaman *Buratos dos Mouros*, una pradera se conoce como *Horta da Raiña Lupa* y un sendero en una falla rocosa se llama *Rúa da Raiña Lupa*. Allí se han encontrado corrientes subterráneas de agua que descienden hasta el vecino río Ulla. Cuenta la tradición que, de noche y a través de ellas, la población *moura* llevaba su ganado a beber al río. (*Lupa, em procura da rainha loba*. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=o4iMrm80Hl4>). y A. Veiga y C. Veiga: 1999, p. 25).

en mansos animales que fueron uncidos a una carreta. Viendo tantos prodigios, la reina pidió ser bautizada e indicó al fin un lugar situado en el Bosque Libredón al cual se dirigieron llevando a Santiago³¹. Pero a la altura de lo que actualmente es la Rúa do Franco de la ciudad compostelana los bueyes se detuvieron, sedientos. Y, milagrosamente, en ese punto surgió un manantial que sigue brotando actualmente de la fuente situada en el número 5 de la mencionada calle. Ese bosque donde finalmente sepultaron al apóstol fue la base de la actual ciudad de Santiago de Compostela.

En cuanto a qué sucedió después con Lupa, hay menciones de su presencia cerca de la localidad de Carnota y en el vecino castro Mallou. Se cuenta que allí repartía el agua para los molinos de la zona y que su cuerpo está enterrado, junto con un fabuloso tesoro, bajo la roca Laxe da Moa en el vecino monte Pindo, el monte sagrado de los celtas (*Ibidem: Lupa, Na procura da raíña loba*. YouTube).

CONCLUSIONES

Tal como apuntaba existen conexiones, similitudes y diferencias entre el personaje de Hashihime y la figura de la *moura* o de los *encantos* de Galicia, en relación con el agua y los puentes.

En primer lugar, el puente y la figura femenina sobre él o en sus proximidades se relaciona en ambas culturas con el margen y con el aspecto sobrenatural de la existencia. En Japón, la fonética casi idéntica que comparten la palabra «puente» (橋 *hashi*) y la de «borde/lado» (端 *hashi*) resalta aún más ese carácter. Quizás por ello, el puente se utilizaba antiguamente en Japón para la realización de prácticas adivinatorias o *hashi uranai* (Ôta, 1985, p.66). En Galicia, el puente es también un lugar donde se producen apariciones y sucesos fuera de lo normal. Una desconocida que aparece en un puente o en una fuente y solicita a quien pasa por allí llevar un objeto o una carta con un mensaje a otra persona es algo común en Japón y en Galicia. En la tradición gallega el objetivo va orientado a conseguir liberarse de un encantamiento y no suele implicar ninguna acción punitiva. En Japón, puede convertirse en tragedia a no ser que se sustituya el mensaje de la carta por otro diferente, como describe Yanagita en un relato de *Tôno Monogatari* (Yanagita: 2013, pp. 76-77).

Desde el punto de vista del papel asignado a la mujer en ambas sociedades (con predominio del poder masculino y del criterio del varón) pueden encontrarse paralelismos entre la tradición del personaje de Hashihime y de la Coca de Redondela. En esos casos se muestra, por una parte, cómo la humillación y el resentimiento experimentados por una mujer que se siente despreciada la llevan a la (auto)marginación y al ansia de venganza. Hashihime espera en vano sin que el autor del poema dé la impresión de sentir empatía hacia ella (Kawashima: 2001, pp. 234-235), algo que sucede también con la joven de Redondela. Del mismo modo, en las leyendas sobre las *mouras* o *encantos* su figura va unida a la marginación, al extrañamiento y a la ausencia de poder dentro de la sociedad.

Yanagita opinaba que las criaturas sobrenaturales habían sido antes deidades y que, debido a los cambios en la sociedad y al abandono de viejas creencias, habían dejado de ser veneradas. Si consideramos el mismo enfoque respecto a las *mouras* identificándolas

³¹ La reina había construido en Libredón un pequeño templo en el que tenía colocado un ídolo para adorarlo, pero fue sustituido después por la tumba de Santiago (Moralejo y Torres: 1951, p.388).

con deidades caídas en desgracia (ya fuera por la dominación romana o por la difusión del cristianismo), serían la personificación de deidades precristianas de la naturaleza. Y quizás debido a ello su figura esté tan conectada con el agua (fuente de vida) y, por tanto, con la fertilidad y la tierra, pero también con el destino y la muerte.

Si, por el contrario, nos inclinamos hacia las teorías de otros investigadores, como Komatsu en el caso japonés, esas figuras sobrenaturales serían un reflejo del paso de las civilizaciones, de la vida de los seres humanos y de sus miedos y frustraciones dentro de su comunidad. A través de ellos y de sus vivencias personales podríamos conocer mejor las características y los vaivenes de una determinada sociedad en diversas épocas. Por ello, si las *mouras* se identificasen con personas de otra civilización que habitaron en Galicia antes de la llegada de los romanos, el mensaje que nos aportan las leyendas es claro. Estando al margen de la comunidad, su existencia parece tener lugar paralelamente al resto de la población habitando en lugares subterráneos o apartados. Pero, desde esa situación en la sombra, es como si intentasen ejercer aún un papel y una función activa. A falta de un papel *de facto* en la comunidad, como contrapartida tendrían facultad para someter a pruebas complicadas o peligrosas a quienes se encontrasen. Luego, concederían recompensas o castigos según fuera el comportamiento hacia ellas y, como en el caso de Lupa, dispondrían de autoridad para gobernar y repartir el agua de los molinos en su zona de influencia. No existe lugar para esas criaturas en el seno de la comunidad, por lo que se sitúan en el margen y al margen. Tendríamos varios niveles a través de los cuales analizar su figura: deidades desaparecidas, seres de una civilización extinguida, proyección y conjuro de los conflictos en su sociedad... A pesar de que su tiempo parece haberse extinguido aún siguen ocupando un espacio y una función, mientras mantienen su particular parcela de poder en la comunidad donde surgieron.

BIBLIOGRAFÍA

- AKASAKA, Norio: *Kyōkai no hassei*, Tokio, Kōdansha, 2002.
- BABA, AKIKO: *Oni no tanjō*, en *Baba Akiko Zenshū*, pp. 15-40. San'ichi Publishing, Tokio, 1995
- BOUZAS, Pemón y DOMELO, Xosé: *Mitos, ritos y leyendas de Galicia*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 2019.
- DOUGLAS, Mary: *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI, Madrid, 1973.
- FIGAL, Gerald: *Civilization and Monsters. Spirits of Modernity in Meiji Japan*. Duke University Press, London, 1999.
- ICHIKO Teiji: (edit. y anotaciones). *Heike monogatari*, vol. 2. Kan'yaku: Nihon no koten, 44. Tokio: Shogakkan, 1985.
- ICHIKO Teiji y ŌSHIMA Tatehiko (Notas): *Soga Monogatari*, Nihon Koten Bungaku Taikei, 88. Iwanami Shoten, 1966.
- KAWASHIMA, Terry: *Writing Margins. The Textual Construction of Gender in Heian and Kamakura Japan*, Harvard University Press, 2001.
- KOMATSU Katsuhiko: *Sei to shi no kyōkai (El límite entre la vida y la muerte)*, Tokio, 1995.
- KOMATSU Katsuhiko: *Yōkaigaku Shinkō (Creencias sobre los Yōkai)* Yōsensha, Tokio, 2007.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*, Akal, Básica de bolsillo, Madrid, 2004.
- MANDIANES, Manuel: *Loureses. Antropoloxía dunha parroquia galega*, p. 84. Galaxia. Vigo, 1984,

- MIYATA, Noboru: *Yōkai to minzokugaku (Estudios de los monstruos dentro del folclore)*. Chikuma Shobō, 2002.
- ÔTA, Junzō. "Chûsei no minshûkyûzai no shosô - hashi kanjin, hinin shikô, tsuzuri hôshi." En *Mins-hûshi kenkyûkai*, ed., *Minshû seikatsu to shinkô*, pp. 62-90. Tokio, Yûzankaku, 1985
- OZAWA, Masao y MATSUDA, Shigeo (edits): *Kokin Wakashû*, Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshû, 11. Tokio: Shôgakkan, 1994.
- PIÑEIRO DE SAN MIGUEL, E.; GÓMEZ BLANCO, A. PISÓN, Lorenzo y Ferreira: *Lendas e relatos ferrolans*. Ed. Embora. Ferrol, 1998.
- QUINTÍA PEREIRA, Rafael: *Análise Estrutural e Simbólica do Mito da Moura*, Fundación Vicente Risco e Sotelo Branco, Universidad Tras-os-Montes e Alto Douro, Allariz, 2016.
- REIGOSA, Antonio (editor): *Guía de campo da Galicia Encantada. Dos seres míticos e dos lugares que o habitan*. Xerais, Vigo, 2020.
- SASAKI, Nobutsuna, edit: *Nihon kagaku taikei*, vols. 1-3. Tokio, Kodansha Shobō, 1971.
- TANIGAWA, Ken'ichi: *Ma no keifu*. Kodansha Gakujutsu Bunko. 1984.
- TURNER, Victor; ABRAHAMS, Roger D; HARRIS, Alfred: *The Ritual Process*. Routledge, 1969.
- VAQUEIRO, Víctor: *Galicia Mágica*. Editorial Galaxia, Vigo, 2004.
- YAGI, Yasuyuki: «Mura sakai no shôchôteki imi», en: *Minzoku sonraku kûkan kôzô*, Iwata Shoin, 1998. pp.117-136.
- YAMAGUCHI, Masao: «Kyôkai senjô no genkyô bungaku», *Kokubungaku: kaishaku to kyôzai no kenkyû* 30, n° 7 (1985): 17.
- YAMAGUCHI, Masao: «Kigô to kyôkai», en *Bunka to ryôgisei*, Iwanami Shoten, Tokio, 1975. pp 51-93.
- YANAGITA, Kunio: *Teihon Yanagita Kunio Shû*. Chikuma Shobō. Tokio, 1962-71.
- YANAGITA, Kunio: *Yôkai dangi*. Kadokawa, Tokio, 1977
- YANAGITA, Kunio: «Hashihime», en *Yanagita Kunio zenshû*, Vol. 6, pp. 368-.
- YANAGITA, Kunio: *Yanagita Kunio zenshû*, Chikuma Shobō, 1999.
- YANAGITA, Kunio: *Mitos populares de Japón: Leyendas de Tôno*, Quaterni, Madrid, 2013.
- YANAGITA, Kunio: *Yôkaigaku shinkô* (Creencias sobre los Yôkai) Yôsensha, 2007.
- YASHIROBON: 屋代本 “剣の巻” (*Tsurugi no maki*, «Episodio de la Espada») <http://www.j-texts.com/heike/tsurugi.html> (Visto 25/3/2022).

MIZU NO ME EN LA ETNOLOGÍA DE ORIKUCHI SHINOBU

ALFONSO FALERO FOLGOSO

Universidad de Salamanca – GIR Humanismo Eurasia (USAL)

國學院大學

PUNTO DE PARTIDA: EL *KODAI.bito*

EL ETNÓLOGO, FOLCLORISTA Y FILÓLOGO ORIKUCHI SHINOBU (1887-1953) publicó «*Mizu no me*» en los números 6 del vol. 2, y 2 del vol. 3 de la revista *Minzoku*, entre 1927 y 1928 en Tokio. Este ensayo se ha incorporado a las obras completas, vol. 2: «Estudios sobre la antigüedad 1: Etnografía» publicadas por Chūō Kōronsha.¹ La atención a este texto ha recibido un significativo refuerzo con la publicación del ensayo-homenaje a esta gran figura del panorama intelectual japonés del periodo Showa de preguerra, que lleva el título de *Kodai kara kita miraijin Orikuchi Shinobu* (2008), del filósofo y ensayista Nakazawa Shin'ichi (1950-) (Nakazawa: 2008, pp. 10-29). Este ensayo de Orikuchi tuvo ocasión de presentarlo en el colectivo editado por M^a A. Montaner/ M^a Querol y publicado en 2010, con el título de «Etnografía del agua en perspectiva simbólica: introducción al pensamiento de Orikuchi Shinobu,» (Montaner y Querol: 2010, pp. 161-172) acompañado de una traducción parcial al castellano (Falero, Hamamatsu y Ruiz: 2010, 173-190). Una traducción completa se ha incorporado al volumen monográfico sobre Orikuchi que ha publicado Satori en 2022, también acompañada de un ensayo introductorio.² En este ensayo me propongo presentar una serie de claves para hacer comprensible este importante texto de Orikuchi, dentro del marco del pensamiento del autor, que podemos denominar como *Orikuchi.gaku*.

La primera de estas claves, que tiene valor contextual en este ensayo, es el concepto de *kodai.bito* ('los antiguos' o los habitantes de la antigüedad), y la importancia del simbolismo ritual del agua en la cosmovisión de los antepasados de la nación japonesa. El concepto de *kodai.bito* hay que enmarcarlo en la larga tradición *kokugaku* de regeneracionismo cultural que fija su atención en un Japón originario, impoluto del estigma de la sinización, y su réplica en la era Meiji, la modernización. Por ello cuando los *kokugakusha* hablan de *kodai*, no se refieren tanto a un marco histórico preciso sino a un referente de su imaginario regeneracionista. Imaginan un sustrato cultural puramente

¹ *Orikuchi Shinobu zenshū* vol. 2 «Kodai kenkyū 1: Minzokugaku,» Chūō Kōronsha 1995, pp. 80-109.

² Con el título modificado de «Damas del agua.» En A. Falero/M. Kubo/S. Gómez (coords.) *Orikuchi Shinobu: textos fundamentales*, Satori 2022.

japonés, pero vinculado a la antigua cultura de Yamato, excluyendo de este imaginario a otras culturas autóctonas como la Jōmon, o híbridas como las culturas de la periferia del norte (Hokkaido) y del sur (Ryukyu). La cultura de Yamato se imagina como el sustrato cultural más arcano, y el antepasado directo del Japón actual. Por ello la actitud de los *kokugakusha* hacia esta «antigüedad» de Japón va más allá del interés histórico y tiene carácter reverencial, como una materialización del culto a los antepasados. El antecedente más claro del concepto de *kodai.bito* es el de *man'yō.bito*, la primera encarnación de este ideal de antigüedad, que hallamos en los escritos del *kokugakusha* filólogo Kamo no Mabuchi (1697-1769). Mabuchi identificó a través de este concepto al clásico japonés de la poesía, el *Man'yōshū* (completado en 760) como el referente material de los habitantes de la antigüedad en Japón, y por tanto como expresión excelsa del carácter de la nación japonesa. Su propuesta de interpretación, que eleva al altar de la canonicidad el ideal heroico-militar del virtuoso, varonil y leal guerrero al servicio de la sede imperial, ha tenido un largo recorrido en diversos contextos de difusión, comenzando por formar parte del entramado ideológico de la construcción del Japón moderno, pasando por los estudios literarios posteriores, y alcanzando a los estudios culturales hasta nuestros días. La interpretación de Mabuchi se incorporó desde bien temprano a los libros de texto de la nueva «historia de la literatura japonesa» en la década de 1890. Su definición del estilo *man'yō* como *masurao.buri* o 'estilo creativo, tosco y varonil' se ha convertido en uno de los lugares de referencia para el estudio del *Man'yōshū* hasta nuestros días, y se ha incorporado a los textos escolares a lo largo de la historia desde Meiji. Para nosotros lo interesante de esta aportación de Mabuchi es que se trata de un concepto híbrido entre lo literario y lo etnológico. Pues más allá de la cuestión del estilo, Mabuchi pretendió identificar ese estrato cultural de la antigüedad japonesa de que venimos hablando. Por otro lado, la identificación del *Man'yōshū* como el texto referencial de la antigüedad, corregida por su discípulo Motoori Norinaga (1730-1801) a favor del *Kojiki* (712), imprimió una marca indeleble en los posteriores estudios del *kokugaku*, y contribuyó a que esta obra se reconociera como el clásico de la poesía japonesa en la primera historiografía literaria moderna en Meiji. Ello explica el propio interés de Orikuchi por el *Man'yōshū*, quien recogió el testigo de Mabuchi y convirtió a esta obra en su primer objeto de estudio, dedicándole muchos años, hasta que finalmente presentó este estudio como tesis doctoral en la Universidad Kokugakuin en 1932. Orikuchi también percibe en el *Man'yōshū* algo más que un clásico de la poesía.

En efecto, también está convencido de que antes que en el *Kojiki* y demás clásicos del Japón de Nara, contaminados por los intereses culturales de un Japón diseñado al gusto de la corte imperial y las grandes familias, es en el *Man'yōshū* donde quedan vestigios de ese *kodai.bito*, cuyo *kokoro* se expresa en el canto y el poema. Por ello en el estudio del clásico Orikuchi aplica ya una técnica de arqueología filológica, pionera en su época, llegando a distinguir entre el nivel de expresión en un japonés convencional de la época y frente a este nivel de retórica, una serie de poemas en que se expresa la antigua sensibilidad, anterior al impacto homogeneizador del lenguaje de los clásicos de Nara. Orikuchi siente desconfianza frente a la cultura escrita, por lo que su propuesta de lectura del *Man'yōshū* consistirá en una labor de rescate de la capa de oralidad que subyace a la escritura.³

³ Frente a la desconfianza de Orikuchi respecto a la oralidad de los demás clásicos, el historiador

Ya en 1916 había fundado en la Universidad Kokugakuin la asociación académica Kyōdo Kenkyūkai para el fomento de los estudios locales. En el seno de esta publica una traducción del *Man'yōshū* en estilo oral (*Kōyaku Man'yōshū*, 1916-1917). El estudio de la oralidad en el *Man'yōshū* le lleva a plantear el problema de la fuente de esa oralidad, que no es otra que un *Geist* (*seishin*) con carácter étnico, un *Volkgeist*. Orikuchi descubre la ritualidad en el *Man'yōshū* como una capa de significación profunda, que abre las puertas a otro mundo, un mundo mágico-ritual que tiene su propia lógica, su propia sensibilidad y su propia percepción del tiempo y las relaciones. Al habitante y protagonista de ese mundo es al que llama, por falta de una denominación precisa, *kodai.bitō*. El *Man'yōshū* no es por tanto una simple antología poética. Es un registro arcaico de un mundo en proceso de extinción. Es una colección de vestigios de ese mundo, para el que nos sirve de ventana privilegiada y casi única.

El mundo del que nos habla el *Man'yōshū* es un mundo totalmente ritualizado. Hay un número de poemas que refieren directamente una gran variedad de rituales, desde rituales de la corte, a rituales del mundo de las relaciones personales, rituales de la cotidianidad. Por otra parte, en «*Mizu no me*» el *Man'yōshū* juega un papel filológico, como fuente de oralidad que sirve a Orikuchi para aclarar determinados valores fonéticos.⁴ Así ocurre con el uso del lexema *hanasu*, que explica Orikuchi que «significa disgregar. Parece que tiene relación con la disgregación del alma, del mismo modo que *fuyu* ('multiplicarse') o *fuyasu* ('multiplicar')». Como prueba de este hecho se pueden dar al menos tres ejemplos de *waka* de la sección 'Cantares levantinos' (*Azuma uta*) del *Man'yōshū* (*Ibid.*: p. 54). Aquí Orikuchi toma de nuevo una incidencia de oralidad en el *Man'yōshū* como evidencia relacionada con el ritual del *chinkon*.

EL MISOGI

Quizá el cometido principal de «*Mizu no me*» en la mente de Orikuchi haya sido el recomponer un mapa simbólico de prácticas rituales que vinculan a una determinada tipología de mujer con el elemento agua. Metodológicamente Orikuchi aplica un análisis de arqueología del ritual mediante la reconstrucción filológica de una serie de lexemas que vinculan la mitología con la topografía de los santuarios y aldeas, y arcaísmos léxicos que han sobrevivido en lugares remotos de la geografía de Japón. Como es habitual en Orikuchi, la prueba deja lugar a la probabilidad, la pérdida y la deformación a la reconstrucción del sentido o significado original. El resultado es un mundo rico en conexiones y prácticas significativas de una realidad humana en fase de extinción. Una de estas prácticas con una profunda significación es el ritual de purificación o *misogi*, que está en el centro del desarrollo argumental del ensayo de Orikuchi.

En efecto, en la simbología y ritualidad del agua, la práctica ritual del *misogi*, además de ser muy antigua, resulta central. El agua es un elemento purificador, en todas sus formas. Tanto el agua cristalina de la fuente de montaña, como el agua del caudal de un río, como el agua de un manantial en las rocas, y también el agua que procede del más allá oceánico. Especialmente el agua nueva o *wakamizu*, es portadora de la vida que

Miura Sukeyuki, inspirado precisamente en aquel, ha realizado una versión oralizada del propio *Kojiki*. Ver Dutie 2014, p. 217.

⁴ Es el caso de «*bani*, que significa campo donde se recoge arcilla roja 丹 (*ni*), y que se interpreta como 原 (*fu*)» (Falero et al. 2022).

simboliza. Es decir, el agua cumple dos funciones purificadoras. Por un lado, el agua lava y elimina las impurezas, y por el otro regenera y revitaliza. En «Mizu no me,» Orikuchi se centra específicamente en este segundo tipo de poder purificador del agua, y en cuanto a topología se concentra en el agua de la orilla del mar. En este doble contexto, nuestro autor redibuja lo que sería una práctica ritual antiquísima de purificación y empoderamiento sagrado de un grupo de vestales dedicadas a esta práctica. Una práctica de la que ya solo nos quedan vestigios.

Orikuchi toma su inspiración para este ensayo en el nombre antiguo del kami del agua que aparece en la mitología japonesa como Mitsu.ha no Me.⁵ /mitsu-/ es una variante fonética de *mizu* = 'agua'. Es una kami hermana del kami Waku.musu.bi (Ver Philippi: 2015, p. 196). Aquí /waku-/ se suele entender como *waka* = 'joven', 'fresco', 'nuevo', o *waku* = 'brotar'. Como epíteto de tipo *makura.kotoba*, refuerza el sema de *musu* = 'crecer', 'brotar' > florecimiento en un ecosistema de vida vegetal abundante. Por tanto, estos dos kamis están semánticamente vinculados al elemento agua como generador de vida. En el ensayo de Orikuchi se hace referencia al lexema *waka.mizu* como 'agua fresca', 'agua nueva', con poder sagrado de revitalización. El *Nihongi* refiere en la crónica del emperador Jinmu que este otorga el nombre de Itsu no Mitsu.ha. no Me al agua que ofrece la vestal Itsu.hime en un ritual sagrado (Aston: 2011, p. 122). El juego de semas aquí combina las ideas de sacralización (*itsu*), agua (*mizu*) y mujer (*me*). Orikuchi se inspira en este pasaje para interpretar que existió en la antigüedad una profesión de sacerdotisa vestal consagrada al ritual del agua, adquiriendo ella misma en el proceso carácter sacralizado. Es decir, hay una transferencia simbólica del carácter de sacralidad desde la propia agua a la sacerdotisa que oficia el ritual. Pues no se trata de un agua cualquiera, sino de la fuente de vida que garantiza el orden terrenal. En épocas posteriores, el ritual del baño sagrado en una corriente de río, que debe officiar esta kami, pierde progresivamente su propia memoria, y se estereotipa como costumbre o festividad (Falero et al.: 2022, p. 65).

En efecto, en «Las damas del agua» Orikuchi adopta como tema central del ensayo la importancia del ritual de purificación por el agua (*misogi*) en el Japón antiguo. En particular presta atención al lugar de celebración de una categoría del *misogi*, que se practica según una determinada tradición en la orilla del mar o cerca de esta. La orilla se convierte en este sentido en un lugar privilegiado para la celebración de este ritual de ablución. Siempre interesado por la lexicología asociada al simbolismo del agua como elemento purificador, Orikuchi refiere lexemas como *mitsuha*, referidos al ámbito simbólico del agua como elemento purificador. Con referencia en el *Nihongi* (Aston: 1972, p. 226), el término aparece asociado a tres kamis del agua. Orikuchi lo relaciona por su parte con el ritual del *misogi*. «Otras interpretaciones menos extendidas sostienen que *mitsuha* es 水走, o 'agua en movimiento,' término con el que se describe el agua de la ablución sintoísta (*misogi*) en su manera de fluir o salpicar con fuerza.» (*Ibid.*: pp. 54-55)

Orikuchi entiende que el lexema *mitsuha* formaba parte de un antiguo ritual *misogi*, donde tenía valor mágico de *kotodama*. Proveía al oficiante de la juventud fresca de las

⁵ Surge de la orina de Izanami en un acto ritual de purificación *misogi*, y tiene la figura de una serpiente de agua o dragón. *Kojiki* y *Nihongi* coinciden, pero el *Nihongi* la interpreta también como una kami del agua sin relación con la orina de Izanami. Ver la «Encyclopedia of Shinto» de la Universidad Kokugakuin. <https://d-museum.kokugakuin.ac.jp/eos/detail/?id=9361>.

«nuevas hojas» que brotan en un entorno húmedo. Sentido mágico que se acabaría perdiendo (*Ibid.*: p. 55). Prueba de ello queda, según nuestro autor, en el «*Fudoki*» (714). «Se puede afirmar que el *misogi* con motivo de la visita a la capital del gobernador (*miyatsuko*) de Izumo para la presentación de la fórmula de vasallaje (*sōju*) mantenía una forma relativamente clásica, según la descripción del ‘*Fudoki*.» (*Ibid.*) En esta versión arcaica del ritual de *misogi* asociado a la visita anual del *miyatsuko* de Izumo a la corte de Nara, y recogido en el «*Izumo no kuni fudoki*», se pronunciaban los nombres de determinados *kamis* de la purificación (*Ibid.*: p. 57). La fórmula ritual empleada en el *kamu.yogoto*, (Ver Plutschow: 1990) o invocación mágica a favor del emperador por parte del emisario del *miyatsuko* de Izumo, incluía una parte de *misogi*, donde se empleaba el lexema *minuma*, haciendo referencia al poder purificador del agua (Falero et al.: 2022, p. 57).

La práctica purificadora y sacralizadora asociada a estos vestigios léxicos, parece ser que se oficiaba en un estanque o poza cerca de la orilla del mar. Orikuchi, siguiendo su procedimiento característico de filología intuitiva e imaginativa, especula que el lexema *minuma* tiene que ver con dicho estanque, y por tanto es un vestigio léxico de esta práctica ritual (*Ibid.*). Se trataba de un baño ritual, a la vez purificador y a la vez sacralizador. La práctica del baño ritual, nos explica Orikuchi, está bien asentada en otros contextos, por ejemplo en la figura de la nodriza de familias nobles (*niube*) que prestaban su primer baño purificador *misogi* al bebé recién nacido (*Ibid.*: p. 60). Las sacerdotisas del agua recibían trato de sacralidad en un escalafón inmediatamente inferior al de *kami*, eran tratadas, según la denominación de *l-no mel* indica, como ‘espíritus’ (*seirei*) dotadas de un poder semi-divino. El ritual del agua tiene además su referente mitológico en el *ama no manai*, un ritual *misogi* celebrado por Ama.terasu y Susa no O en un ‘manantial celestial’ (*Ibid.*: p. 62).

Mitsu.ha no me hace referencia a una oficiante mujer que interviene en el *misogi* y adquiere carácter sacralizado. Una parte de este ritual de agua conocida como *mizu no o.himo*, consiste en desatar el cordón que sujeta el atuendo al desvestir al protagonista del baño sagrado (*Ibid.*: p. 77). Este personaje, como es el caso del emperador, tiene carácter de *kami*, y por tanto el contacto con la vestimenta, a su vez pegada al cuerpo sagrado, transfiere esa sacralidad a la vestal que oficia esta parte del ritual. El papel de esta sacerdotisa está referido en las crónicas mitológicas solo de forma fragmentada.⁶ Parece ser que en realidad se trataba de una *kami* que surgía del agua en el baño ritual. La oficiante en este ritual se transmutaba en la misma *kami*, de modo que resurgía del baño impregnada de esta sacralidad. Oficiante y *kami* se fundían en una misma persona.

El *misogi*, en su variante que aquí nos interesa, está asociado a una deidad femenina. Se trata de un papel que ejecuta una oficiante joven, la cual reproduce el arquetipo mítico de la *kami* Waka.mitsu.ha no me. Su función es bañarse en un lugar de la corriente, determinado de forma mágico-ritual. Lo interesante es la transmutación de la oficiante vestal en la misma *kami* que representa, al salir del baño-*misogi* (Falero et al.: 2022, p. 65). Orikuchi refiere varios párrafos de la mitología y la crónica del Nihongi que

⁶ Orikuchi refiere entre otros un pasaje de la emperatriz Jingū en el *Nihongi*. Esta crónica recoge de hecho varias referencias al lexema *mitsu.ha*. En referencia a la *kami* del agua, a otro *kami* con el nombre de Kura.mitsu.ha no Kami, el agua del ritual en el pasaje del emperador Jinmu, una dama consorte o al propio emperador Hanzei (r. 406-410). Ver Aston: 1972/2011.

sostienen como arquetipo narrativo el papel de estas sacerdotisas que eran consideradas *kamibito*, es decir humanas con sacralidad propia de un kami (*Ibid.*: p. 66). Podemos entenderlas pues como figuras mixtas donde la separación entre el reino de lo humano y de los kamis se pierde. Orikuchi hace referencia a estos *kamibito*, además de en este pasaje de «Mizu no me,» en su análisis de los *okina* de montaña o *yamabito*, en «El origen del okina» («Okina no hassei», traducido en *ibid.*). Un caso tal de *kamibito* asociado al *misogi* es el caso de Unai de Kuranuma. La historia está narrada en las crónicas del emperador legendario Suinin (r. -28-70), tanto el *Kojiki* como el *Nihongi* (reproducidas en *ibid.*: p. 68-69). La historia habla de unas jóvenes nobles adoptadas por el emperador para el servicio del baño ritual en la corte. El baño ritual del emperador es, al parecer de Orikuchi, una antiquísima tradición que con el tiempo perdió su sentido sacralizado original, para convertirse en un asunto de higiene personal.

El *misogi* se entendía como una práctica ritual asistida por sacerdotisas que jugaban un papel importante en el aspecto de transmutación del individuo que recibe el baño (eminentemente el emperador). El componente de purificación es requisito imprescindible para la invocación del componente místico o espiritual, la sujeción de un alma sagrada al cuerpo que emerge del baño. La práctica estaba simbolizada por el nudo ritual o *musubi*. Orikuchi lo explica así: «había sacerdotisas *miko* que estaban al servicio del ritual del *tamamusubi* dirigido al cuerpo de quien se iba a convertir en kami, y cuya tarea consistía en anudar esa prenda aplicando un lazo misterioso que nadie sabía cómo deshacer». ⁷ Orikuchi aquí se refiere en particular a la ceremonia de ascenso al trono imperial (*sokui no rei*), en que la propia emperatriz está investida del poder de hacer renacer al emperador durante el baño ritual o *misogi* que precede a la unción imperial. En ocasiones este *misogi* se realiza en agua fría, y entonces la oficiante *miko* revela de manera particular el aspecto ascético del baño como ritual purificador (*Ibid.*: p. 75).

Hemos visto cómo, en la genealogía de las damas del agua, es posible trazar un mapa amplio y complejo, donde se va dibujando una variedad de prácticas rituales de tipo *misogi*, en que lo característico es que las sacerdotisas oficiantes de tipo *miko* juegan un papel determinante. Estas *miko* tienen carácter semidivino como *kamibito*, y participan en un rito con un enorme poder de «contagio» o transmisor, que les lleva en algunos casos a ser protagonistas de una completa transmutación en kamis. Tal es el poder que las viejas tradiciones otorgan al numen de determinadas mujeres consagradas al oficio divino. Hemos indicado ya que las zonas costeras ocupan un lugar particularmente relevante en esta topografía del *misogi*. Es en este contexto que el *misogi* entra en relación con la creencia en una tierra de pureza o *jōdo*, desde donde en determinadas ocasiones especiales desde el punto de vista ritual, la corriente transfiere agua purificada para este propósito. El lexema *mizu.ki* o ‘madera a la deriva’ se pronunciaba *miso.gi* provocando un efecto de homofonía o identidad simbólica entre trozos de madera que procedían de las corrientes marinas y el ritual del *misogi*, en que se empleaban como materia sagrada, pues se creía que procedía del mundo transoceánico. ⁸ Hablamos de la tipología de *misogi*

⁷ *Ibid.*: p. 72. Sobre el atuendo ritual para entrar en el agua, añade Orikuchi: «Sea como fuere, se cree que se trataba de un tejido para el confinamiento ritual que se desvestía dentro del agua caliente o fría, durante el *misogi* o *yuami*.»

⁸ Ver O. Porath para un tratamiento del *miso.gi* como madera sacralizada en el contexto budista. «Buddhas from Across the Sea: The Transmission of Buddhism in Ancient and Medieval Temple Narratives (engi)», en Rambelli 2018. Ver también Falero et al.: 2022, p. 76.

que se celebra en la orilla del agua del mar. El lugar donde se practicaba se denominaba antiguamente *yu*, indicando que se trataba de un ritual de abstinencia y purificación (Falero et al.: 2022, p. 79). Finalmente, el *misogi* se practicaba en vados de los ríos además de en las pozas naturales o estanques cercanos a la costa. El lugar adecuado para practicarlo, conocido como *minato*, se decidía ritualmente y era una *miko* la encargada de identificarlo y designarlo como tal (*Ibid.*: p. 82).

En «En el origen del *okina*» vemos cómo la práctica del *misogi* también alcanza al mundo de la montaña. Mientras que en «Las damas del agua» hay una evidente cuestión de género en el vínculo misterioso que une a determinados grupos de mujeres con el elemento simbólico-mágico del agua y sus prácticas rituales asociadas, en el caso de los rituales de montaña, tema central del ensayo sobre el *okina*, el protagonista es masculino. Sin embargo, cuando nos adentramos en este mundo ritual, descubrimos que la figura del *okina* tiene una cara oculta en la figura de la *uba*. Y descubrimos que esta figura de mujer anciana juega un papel fundamental en los rituales de montaña, y en particular en aquellos que contienen una práctica de tipo *misogi*. En efecto, el personaje asociado místicamente a esta práctica es la *yama.uba* o anciana de la montaña, que posee poderes específicos relacionados con el agua. El *misogi* se practicaba en los pozos de montaña (*Ibid.*: p. 120). El *kami* (o los *kamis*) que reside en una montaña es conocido como *Yama.tsu.mi*, denominación que no corresponde más que parcialmente con los kanjis que la identifican. De los kanjis deducimos que se trata de un *kami* del territorio (*kuni.tsu.kami*, no de la mitología), pero la lectura *ateji l-tsu.mi*, de etimología imprecisa, hace indicar que puede tratarse de una *kami* mujer. Esta *kami* de montaña preside las prácticas rituales purificadoras propias de esta topografía, del tipo del *misogi* y del *harai* (*Ibid.*: p. 126).

Concluimos este epígrafe aludiendo al ensayo «El significado del shinto como religión» (1946).⁹ Aquí Orikuchi se muestra indignado con la manipulación de una práctica ritual muy antigua para hacerla homologable a un estado burocrático y centralizado. El significado de rituales como el *misogi* no puede provenir de un departamento de la religión, parte de un estado que asume el control de los significados y las prácticas rituales del shinto. Precisamente la topografía simbólica de la dispersión, inspirada en clásicos como los «Fudoki» o el *Man'yōshū*, es esencial para transmitir la vitalidad de un rito que está profundamente enraizado en la cultura de la corte antigua, tanto como en la cultura de las aldeas de montaña y las poblaciones costeras. Ello adquiere un significado especial en el contexto cultural centralizador y homogeneizador de la modernidad japonesa.

EL ORIGEN DEL AGUA: EL TOKOYO

El agua como elemento de determinados rituales de tipo *misogi*, tiene un carácter sagrado. Ello es así porque no se trata de un agua corriente. Se trata de un agua que contiene una misteriosa fuerza regeneradora y revitalizadora, esencial para el ecosistema humano. En determinados rituales, celebrados en momentos del año propicios (como año nuevo), y en lugares específicos (como en pozos, o en remansos producidos por agua procedente de corrientes marinas), Orikuchi revela que los participantes creen que se trata de un agua sacralizada, a la que denominan de diversas maneras, como es el caso de *waka.mizu*. El lexema indica que se trata de agua nueva, recién brotada de su misteriosa

⁹ Traducción incluida en *ibid.*

fuente, y por tanto posee el poder mágico de renovar y hacer renacer a quien entra en contacto con ella. Para ello se establecen determinados rituales del tipo *misogi*, como hemos visto, y las oficiantes son mujeres consagradas a esta profesión mística. En el caso de *waka.mizu* que procede de corrientes marinas, la fe popular identifica la fuente como un lugar misterioso y perteneciente a un más allá transoceánico, imaginado de diversas maneras y comúnmente denominado como *toko.yo* o tierra de la vida eterna. Habitualmente identificado como una isla y localizado en el extremo occidente, llegando a coincidir con el tiempo con el imaginario chino del monte Penglai, y con el paraíso budista de la pureza o *jōdo*, este último también localizado imaginariamente en el extremo occidente. Del *toko.yo* procede por magia de transferencia el poder de regenerar y proteger la vida en nuestro mundo presente. Así el agua procedente de este místico y poderoso lugar está cargada de esa fuerza mágica que se transmite por contacto. El ritual que recibe esta agua con veneración en un entorno sacralizado no es otro que el *misogi*.

Este ritual de purificación que transfiere la fuerza del agua como fuente de vida, según Orikuchi está particularmente asociado en la mentalidad de los japoneses de la antigüedad a la orilla del mar, considerado este enclave como un lugar sacralizado, donde se da un encuentro entre el ‘mundo permanente’ (*tokoyo*) y nuestro efímero mundo terrenal, y en consecuencia este está fundado ontológicamente en aquel.¹⁰ A Orikuchi le interesa la figura de los *ama.bito* (海人=天人), o habitantes del litoral, como población receptora de estas creencias, especialmente en sus mujeres proveedoras de las sacerdotisas del *misogi*. Del mismo modo que después en «El origen del *okina*» establecerá igualmente la conexión entre los *yama.bito* y el *toko.yo* a través de la figura del *mare.bito* o visitante inusual procedente de aquel.¹¹

El *mare.bito* o visitante del *toko.yo* está dotado del carisma que le imprime su origen en la tierra del más allá transoceánico. Tiene un claro poder regenerador que proyecta en las aldeas o casas que visita. Es el mismo poder que presenta la *waka.mizu* antes mencionada. En este caso se trata de un ritual antiguo en que se recoge de los pozos la primera agua del año nuevo. Orikuchi explica que la creencia popular es que este agua procede de una corriente subterránea originaria del propio *toko.yo*, allende el océano, que llega a la tierra como una ‘ola del *toko.yo*’ (*toko.yo.nami*). Esta ola llegaba a tierra y allí donde lo hacía se celebraba un ritual de recepción. El lugar específico se consideró como un lugar sagrado, lo cual se evidencia según Orikuchi en el lexema *mi.tsu*. Era un lugar de encuentro entre visitantes del *toko.yo* y nuestro mundo.

La figura de las *mizu no me* refiere en este contexto, según Orikuchi, a una tipología de sacerdotisa de estilo miko, entre cuyas funciones rituales estaba incluido el baño en la ola de agua caliente del *toko.yo.nami*. una corriente de aguas termales, cuya condición como tales se interpretaba como signo inconfundible de ser un agua sagrada procedente de más allá del horizonte donde se encuentra el *tokoyo*. Para Orikuchi el lexema *izuru.yu* hace referencia precisamente a esta condición de ‘agua termal que brota.’ Este agua, en

¹⁰ Las contadas alusiones al *toko.yo* en la mitología japonesa comienzan por su incursión como lexema asociado a las aves cantoras en el episodio de la cueva de Amaterasu en el *Kojiki*, y a la irrupción de un habitante del *toko.yo* en el ciclo de construcción del país de Izumo, el kami Sukuna.biko.na 少彦名神. Ver Philippi: 2015 pp. 82, 116.

¹¹ A esta misteriosa figura, central en la etnología simbólica de Orikuchi, Nakazawa dedica un capítulo de su ensayo de 2008. Véase también A. Falero «Orikuchi Shinobu's *Marebitoron* in Global Perspective: A Preliminary Study,» en Heisig/Raud: 2010, pp. 274-304.

contraste con el agua fría de la experiencia cotidiana, solo podía provenir de una fuente extraordinaria de calor, y se interpretaba que esta fuente no era otra que el *toko.yo*.

Hay que destacar que Orikuchi concibió la idea del *toko.yo* en sus viajes a Okinawa, en compañía de Yanagita, a quien quizá le deba la inspiración del concepto asociado de *mare.bito*. *Toko.yo* es el lugar imaginado de donde procede este *mare.bito*, personaje importante en determinados rituales de aldea de diversas regiones de Okinawa, que se presenta en diversas guisas y formas. Este *tokoyo.gami* es objeto de creencia en el Japón más antiguo, anterior al compendio de la mitología, y por ello los vestigios de este tipo de creencia se han conservado en la periferia, no en el relato mitológico.¹²

Ello no quiere decir que los *tokoyo.gami* no tengan presencia en el relato mitológico, en particular por su función cosmogónica. Desde la fuerza que aportan, procedente del exterior, estos *tokoyo.gami* intervienen en momentos en que el proceso cosmogónico se encuentra en crisis. Así ocurre con Omoikane no kami, cuyo papel resulta crucial en el desbloqueo del Takamagahara, con la reclusión voluntaria de Amaterasu en la cueva, y que se reconoce como *tokoyo.gami* al convocar a las aves de canto prolongado del *toko.yo* (Aston: 1972, pp. 42-47; Philippi: 1990, pp. 81-86). Igualmente sucede con el otro kami del relato del Takamagahara reconocido como *tokoyo.gami*, Sukuna.bikona no mi-koto. Aparece en un momento crucial del relato cosmogónico asociado a Izumo (Aston: 1972, pp. 59-63; Philippi: 1990, pp. 115-117). Lo cual hace ver que estas deidades del *toko.yo* cumplen un papel primordial en la propia construcción del espacio simbólico de Yamato.

Orikuchi interpreta que estas deidades son una derivación incorporada al plano mitológico de la creencia en el misterioso poder espiritual de determinados personajes de la antigüedad remota, a los que llama *tokoyo.bito*. Se trata de seres humanos dotados de un aura de sacralidad. Una creencia que posteriormente se fusionaría con el ideal daoísta de la longevidad como un carisma sagrado, lo cual corresponde al sincretismo imaginario que se da en un determinado momento entre la creencia original en una tierra (isla) allende el mar, compartida con determinadas zonas del mundo oceánico del sur de Asia, con la creencia daoísta en el monte Hōrai, tal como vemos en su referenciación en el *monogatari* de principios de la era Heian.¹³ Estos *tokoyo.bito* se pensaba originalmente que procedían de un más allá transoceánico. Esta creencia se modificó con el tiempo, y se pensó que los *tokoyo.bito* procedían del cielo o de las montañas.

Es en Okinawa donde Orikuchi va a encontrar el vestigio aún vivo de la figura original de los *tokoyo.bito*. Se trata de la figura de la pareja de ancianos conocida como Angamā. Esta pareja representa el mundo de los difuntos, que tienen su lugar de residencia más allá del mar, y visitan a la comunidad a principios de primavera. Pero como hemos visto la imagen del más allá oceánico no perdura históricamente, pues los *toshi.gami* o

¹² La expresión aparece en el *Nihongi*, reinado de la emperatriz Kōgyoku: «Otoño, 7º mes. Un hombre de la vecindad del río Fuji, en el país del este, llamado Ōfu.be no Ō, instó a sus conciudadanos a adorar a un insecto, diciendo: 'Este es un kami del mundo eterno (*tokoyo.gami*). Aquellos que adoren a este kami tendrán una larga vida y riquezas.'...» (*Nihongi* 1972/1988, II p. 188). Orikuchi cita por error el «Saimei tennōki», misma emperatriz pero diferente reinado.

¹³ Aparece en el «Cuento del cortador de bambú» (*Taketori monogatari*). Ver Takagi, Kayoko (tr. 2004) *El cuento del cortador de bambú*, Cátedra. Orikuchi hace referencia a los *tokoyo.tachi* del Kenzōki (*Nihongi*), como prueba de esta derivación hacia el motivo de la longevidad, no la inmortalidad original (Aston: 1972, I, pp. 377-392).

heraldos del nuevo año van a proceder de la montaña, no del más allá oceánico, en la era Edo. La razón según Orikuchi estriba en el traslado a la montaña de comunidades del litoral, que llevan consigo la ritualidad asociada al océano. Así, el kami Watatsumi es originalmente un kami del océano, es decir un *tokoyo.bito*, que es posteriormente asimilado a los rituales de montaña. Todo el ritualismo originario del *tokoyo* ultramarino viene a ser de este modo incorporado a la ritualidad de los festivales de montaña.

En resumen, vemos que originalmente la referencia al *tokoyo* como un lugar concebido en una alteridad topológica, más allá del océano, le confiere la sacralidad de ser la fuente de donde emana el soporte de la vida en nuestro mundo. Es por ello que los rituales asociados a las corrientes marinas en «Mizu no me,» están naturalmente vinculados a esa fuente carismática de renovación de la vida.

LA CONEXIÓN CON LA LITERATURA

La fuente de inspiración de determinados personajes de «Mizu no me» se ha recogido históricamente en la tradición literaria, más allá de la reconocida deuda con el maestro Yanagita y los cuadernos de campo procedentes de las visitas a Okinawa. El medievalista y experto en teatro *nō* Matsuoka Shinpei ha revelado la coincidencia de determinados motivos que aparecen en «Mizu no me» con algunas de las piezas de Zeami (1363-1443), lo cual convertiría a este en un hasta ahora ignorado precedente de la obra de Orikuchi (En *Gendai Shisō: Revue de la Pensée d'Aujourd'hui* 2014, pp. 20-22.).

En efecto, en el epígrafe 6 de «Mizu no me,» titulado «La montaña 比治山 es la montaña Hinuma.yama,» Orikuchi explica:

He aquí la poesía de Higaki no Ōna, en la que se dice lo siguiente: «Yo, que de joven lucía una cabellera tan negra como el *ubatama*¹⁴, he acabado convirtiéndome en una anciana de cabello cano que recoge el agua (*mitsuha kumu*) del río Shirakawa»¹⁵.

En esta poesía extraída del *Yamato monogatari*, la figura *mizubaku* que significa ‘envejecimiento,’ encaja mejor con respecto a *oinikeru kana* (‘convertirse en una anciana’) que si la interpretamos como *mizu wa kumu* 水は汲む (‘recoger agua’). Esto es explicable por el hecho de que en la era Heian el significado de la retórica relacionada con el agua del renacimiento de la deidad femenina Mitsuha ya no se entendía, pero se seguía empleando por costumbre. En poesías antiguas como esta, es posible que se hiciera referencia con más claridad al oficio de recoger el agua. De todas formas, debemos considerar que en la poesía que relata un deseo de rejuvenecimiento aparece *mitsuha* y esta se relacionaba con las ideas de frescura y agua. (en Falero et al 2022 p. 63)

Mitsuha no me es una deidad venerada en el Mitsuha no me jinja.¹⁶ Está asociada a la práctica ritual de recoger agua de un pozo, como símbolo de rejuvenecimiento. Esta idea arcaica pasa históricamente a la literatura, como el propio Orikuchi expone en el caso del *Yamato monogatari* (951). Matsuoka revela la persistencia de esta figura en el ámbito literario en el teatro *nō* medieval. La expresión *mizuha.kumu* la interpreta como *mizu wa kumu*, es decir como ‘recoger el agua’. En efecto, en la pieza «Higaki» (‘La cerca de ciprés’) con el mismo nombre de la autora del poema citado por Orikuchi, también

¹⁴ Semilla de arándano liriácea, de forma redonda y color negro.

¹⁵ La versión original de este fragmento es la siguiente: «mubatama no wa ga kurogami shirakawa no mitsu wa kumu made narinikeru kana».

¹⁶ Se encuentra en la actual prefectura de Chiba.

aparece esta anciana que «recoge agua» (*mitsuha.kumu*). La pieza narra que un sacerdote que vive en las montañas de Iwado ve a una mujer muy anciana que diariamente lleva agua bendita para la deidad Kannon allí consagrada. Un día le pregunta a la anciana y se entera de que ella es el espíritu de la mujer de Higaki de hace mucho tiempo que, cuando Fujiwara no Okinori le pidió agua, compuso un poema en respuesta. La mujer pide las oraciones del sacerdote y desaparece. Más tarde, el sacerdote decide visitar la casa de la mujer cerca del río Shirakawa donde su espíritu aparece nuevamente, recuerda sus primeros años de vida y realiza un baile mientras recuerda el momento en que bailó para Okinori.¹⁷ La pieza gira en torno a la misteriosa expresión de *mitsuha.kumu*, que Zeami interpreta como ‘recoger agua’. En efecto, en el contexto budista de la pieza, el agua tiene el poder de la compasión del buda, pero en cualquier caso hace referencia a una figura de *miko* o mujer sagrada de edad avanzada, a cargo de esta práctica ritual.

Otro personaje incorporado a la literatura escénica es la hilandera Tanabatatsume, protagonista del epígrafe 12, dedicado a esta figura. Orikuchi hace aquí referencia al *yukawa tana* o ‘telar de aguas termales’, e identifica a Tanabatatsume con la estrella Vega del festival de la Vía Láctea conocido como Tanabata en Japón. En el epígrafe siguiente, «La tejedora (*osa motsu.me*),» relaciona a esta sacerdotisa de tipo vestal con el mundo celeste, asociándola a la estrella Vega, si bien Orikuchi reconoce que se trata de una confusión. Las sacerdotisas se estructuran en hermana mayor (*e.tanabatatsume*) y hermana menor (*oto.tanabatatsume*) a cargo del tejido de las prendas sagradas (*kamu.hata*) en las aguas rituales (*yukawa.mizu*) termales cerca de la costa. En el epígrafe siguiente, sobre «El vocablo *tana*,» Orikuchi explora el sincretismo de esta figura con el imaginario chino. Y en el siguiente, «Yamabito» o ‘habitantes de la montaña’, vuelve a confirmar la vinculación de estas Tanabatatsume con la función sagrada de determinados rituales de aldeas costeras. En el epígrafe sobre las «Yama.uba» o ‘ancianas de montaña’, se revela que estas eran figuras similares a las Tanabatatsume en el sentido de que vivían aisladas de la aldea.

Pues bien, estas Tanabatatsume aparecen en la pieza «Furu» de Zeami.¹⁸ Aquí la protagonista es una *miko* residente en la costa, que realiza un milagro. Zeami recoge una leyenda medieval, según la cual una espada transportada por la corriente de un río se detiene al encontrarse con el ropaje de una ‘sirvienta del agua’ o mujer de categoría sacerdotal inferior, que está lavando un tejido en el agua, cerca del santuario Isonokami (Kioto). Según Matsuoka no se trata de una simple bañista, sino de una tejedora. A partir de los poemas que recita la protagonista se nos revela que se trata de una sacerdotisa Tanabatatsume, dedicada a la actividad profesional y sacerdotal de tejer prendas de cáñamo (*asaginu no itonami*). Es justo el tema del epígrafe 12 de «Mizu no me» como hemos visto, las tejedoras.

Finalmente, tenemos la popular imagen de la joven que recoge agua de un pozo. Orikuchi relaciona el propio nombre familiar antiguo de los Fujiwara como Fujii, tomando la última sílaba /-i/ como indicativo de ‘pozo’. El pozo es otro lugar emblemático para los rituales del agua. El primer agua recogida el día de año nuevo de un pozo tiene el nombre de *wakamizu* o ‘agua joven’. Igualmente el *tokoyo.nami* u ‘ola del Tokoyo’, llega

¹⁷ Ver <https://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/guiadelnoh/higaki.html>.

¹⁸ Traducida en Tyler, Royall. *Pining Wind: A Cycle of No Plays*. Ithaca: Cornell University East Asia Papers, No. 17, 1978.

desde el océano en primavera, como agua primera o temprana, y se creía que aflora en los pozos de las montañas y los campos. El ritual relacionado con estos pozos es un rito de purificación por agua o *misogi*, ejecutado por las ancianas de la montaña y conocido como el «día de la colada de Yama Uba» (*Yama uba no sentaku.bi*) (Ver Falero et al.: 2022).

Esta figura de la dama del pozo también está recogida en la tradición literaria. En particular, Matsuoka llama la atención a dos piezas de Zeami, «Izutsu» y «Taema», en que aparece «la mujer del pozo» (*idobe no mizu no me*). «Izutsu» ('El brocal del pozo') se inspira en los episodios 17, 23 y 24 del *Ise monogatari*. La escena describe un pozo frente a la residencia de Ariwara no Narihira, protagonista de los *Cuentos de Ise* (Trad. reciente en Mas: 2010), en el que veían sus rostros reflejados este, siendo niño, y su vecina, la hija de Ki no Arisune. En la pieza de Zeami, una mujer joven se acerca al pozo en actitud reverente. El agua del pozo espera que refleje la imagen de Narihira, con quien solía jugar de niña. Ella se revela como la «dama del pozo.»

En «Taema» tenemos el siguiente pasaje:

Monja: Sí, se llama tanto el templo de Taema como el de Taemaji. Dicen que es porque el estanque de aquí se utiliza para lavar y purificar los hilos de loto se llama el Pozo de la Casa del Tinte, Samedono.

Monja: Allí está el templo de Taema.

Niña: Y aquí está Samedera.

Monja: Y este estanque es el Pozo de Samedono, la Casa del Tinte, con sus muchos colores.

(...)

Se dice que cuando Amida cavó un pozo en el jardín del templo y lavó las hebras de loto, éstas se tiñeron de los cinco colores sagrados. De ahí que el templo se llame la Mansión del Tinte y el pozo, el Pozo del Tinte (Trad. de T. Rimer: 1970).

En *El libro de los muertos* (Shisha no sho 1919) de Orikuchi, aparece también un personaje relacionado (en Falero et al.: 2022, p. 81). La dama Chūjō (Chūjō.hime), que ha dejado su leyenda personal impresa para la posteridad por aparecer como artífice del Taima Mandala, representando al Paraíso de la Pureza, al que alude la cita anterior. Matsuoka la relaciona con el pozo del templo (el Shakkōji)¹⁹ en que Amida lava la hebra de loto.

De este modo Matsuoka defiende que en Zeami tenemos un claro precedente de la búsqueda de un arquetipo, en la era medieval, y con valor antropológico, de la figura de las *mizu no me* del ensayo de Orikuchi.

A nuestro parecer, se trata del hecho de que unas figuras que tienen valor proto-arquetípico, como lo son las *mizu no me*, no limitan su transmisión al mundo del ritual arcaico, como le interesa a Orikuchi, sino que manifiestan su potencial también en su incorporación al mundo de la literatura medieval japonesa. Zeami puede ser un ejemplo privilegiado que demuestra lo que decimos. Orikuchi defenderá que tal transmisión tiene un precio, y es la modificación de ese legado, mientras que a Matsuoka, experto en el *nō* medieval de Japón, le interesa más el logro artístico que la fidelidad al arquetipo original.

¹⁹ Actualmente conocido como Sekkoji, situado en Katsuragi, Nara.

Orikuchi, si bien es consciente de la incorporación de esta figura al legado literario medieval, siempre abogará por su marcado carácter arcaico, y enfatizará la dificultad de percibir a estos personajes en su figura original, precisamente al convertirlas en personajes de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- AOKI, Michiko Y. (tr. 1997) *Records of Wind and Earth: A Translation of Fudoki with Introduction and Commentaries*, The University of Michigan.
- ASTON, G. W. (ed. 1896) *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to AD 697*, Tuttle 1972/1988/Routledge 2011.
- DUTIE, Torquil (2014) *Man'yōshū and the Imperial Imagination in Early Japan*, Brill.
- FALERO, A./KUBO, M./GÓMEZ, S. (coords.) *Orikuchi Shinobu: textos fundamentales*, Satori 2022.
- Gendai Shisō: Revue de la Pensée d'Aujourd'hui*, vol. 42-7 (2014) «Sōtokushū: Orikuchi Shinobu», Tokio.
- Gendai Shisō: Revue de la Pensée d'Aujourd'hui*, vol. 15-4 (1987) «Sōtokushū: Orikuchi Shinobu», Tokio.
- HEISIG, J. W./RAUD, R. (eds. 2010) *Frontiers of Japanese Philosophy 7: Classical Japanese Philosophy*, Nanzan Institute for Religion and Culture.
- Man'yōshū* (3 vols.) tr./notas Sakurai M., Tokio: Ōbunsha 1988. Tr. *Manioshu: colección para diez mil generaciones* (Cabezas, A. ed. 1980) Madrid: Hiperión
- MAS, Jordi (tr. 2010) *Cuentos de Ise*, Trotta.
- NAKAZAWA, Shin'ichi (2008) *Kodai kara kita miraijin Orikuchi Shinobu*, Tokio, Chikuma Primer Shinsho.
- PHILIPPI, Donald L. (ed. 1969) *Kojiki*, Princeton University Press 2015.
- PLUTSCHOW, Herbert E. (1990) *Chaos and Cosmos: Ritual in Early and Medieval Japanese Literature*, Leiden: Brill.
- RAMBELLI, Fabio (ed. 2018) *The Sea and the Sacred in Japan: Aspects of Maritime Religion*, Bloomsbury.
- RIMER, Thomas. (tr. 1970) «Taema: A Noh Play Attributed to Zeami», *Monumenta Nipponica* Vol. 25, No. 3/4, pp. 431-445.
- SMETHURST, Mae J. (2014) *The Artistry of Aeschylus and Zeami: A Comparative Study of Greek Tragedy and No*, Princeton University Press.
- TYLER, Royall. *Pining Wind: A Cycle of No Plays*. Ithaca: Cornell University East Asia Papers, No. 17, 1978.

LA MUJER Y EL AGUA EN LAS CANCIONES DE TRADICIÓN ORAL: UN ESTUDIO APROXIMATIVO DE LOS PERSONAJES FEMENINOS RELACIONADOS CON EL AGUA DULCE EN LA POESÍA CACIONERIL HISPÁNICA Y FRANCESA

CARMEN PÉREZ RODRÍGUEZ
Universidad de Salamanca

INTRODUCCIÓN

LA RELACIÓN ENTRE LA MUJER Y EL AGUA es tan antigua como vital puesto que a través de ellas se logra el milagro de la vida. En las antiguas sociedades agrícolas europeas, los cultos al elemento agua, asociado a una diosa madre, eran muy comunes: se veneraba su capacidad creadora y facilitadora de vida, al mismo tiempo que se pretendía evitar las nefastas consecuencias de la escasez o del exceso del líquido elemento en sus labranzas.

El carácter ambivalente del agua, creadora y destructora, es también atribuido a las divinidades acuáticas, con las que se relaciona y que gratifican o dan un escarmiento a aquellos que se acercan a los lugares liminales que estas deidades custodian. Entre los numerosos entes que aparecen cerca de ríos, lagos, fuentes y manantiales en las canciones provenientes de la tradición oral, una gran parte son personajes femeninos relacionados con el mundo de las hadas que reciben diferentes nombres según las regiones.

Desde nuestro ámbito de estudio, la filología, pero asumiendo las interconexiones entre diferentes disciplinas de las Humanidades, pretendemos analizar una muestra de canciones entonadas en Francia y en España en las que aparecen personajes femeninos asociados al agua. Además, prestaremos especial atención al vínculo que tienen estos enigmáticos personajes femeninos acuáticos de la lírica popular de tradición oral, francesa e hispánica, con los relatos que nos ofrecen cuentos y leyendas.

EL CULTO A LAS DIOSAS MADRE

Si nos remontamos a la cultura pre-indoeuropea, situada en las estepas del sureste oriental europeo antes del 4000 a. C., el principio creativo de vida era encarnado por una Diosa Madre. Según los estudios de la reputada arqueóloga Marija Gimbutas, la Reina de las Montañas de los sellos minoicos, la cretense Artemisa Eileithyia, la Diana romana, la Rehtia del Véneto, la Brigit escocesa e irlandesa, la Mari vasca o la báltica Laima, serían descendientes de esta misma Diosa prehistórica donante de vida (Gimbutas:

1996, pp. 109-111). Gracias a la aplicación de una metodología multidisciplinar conocida como arqueomitología, las figuras simbólicas y diversos utensilios rituales, aparecidos en las excavaciones de Marija Gimbutas, permitieron confirmar la existencia de una civilización agrícola matrifocal, desde los años 6500 a.C. hasta el 2500 a.C. El cambio se produjo tras sucesivas invasiones de la cultura pastoral indoeuropea, numerosas crisis demográficas y cambios en el clima nefastos para la agricultura, que explicarían el comienzo de un sincretismo mitológico entre las comunidades agrícolas gineocráticas pre-indoeuropeas y las sociedades pastorales patriarcales indoeuropeas.

Aunque no esté clara la equivalencia de las diferentes diosas de la «Vieja Europa» – expresión empleada por Marija Gimbutas– y la continuidad de aquellas con las diosas de la Antigüedad Clásica, el concepto de la Tierra como una Diosa Madre es anterior a la agricultura, hecho acreditado por numerosas por el hallazgo de numerosas estatuillas, conocidas como «Venus», que pertenecieron al Paleolítico Superior. En el territorio peninsular, las «matres» celtibéricas, similares a las de Gales y el Ulster, permiten suponer una perpetuación de las Diosas Madre del neolítico o incluso de épocas anteriores (Roque: 1990, pp. 59-68). Se trata de diosas de lo subterráneo y de la fertilidad, relacionadas con el agua y la luna, satélites que rige tanto el calendario agrícola como el ciclo menstrual de las mujeres.

Dos de las más antiguas estatuillas que fueron descubiertas en el oeste de la actual Europa, concretamente en Francia, ilustran esta idea. En primer lugar, la «diosa de Laus-sel», una figura femenina de 43 cm. hallada a pocos kilómetros de la cueva de Lascaux (Dordoña), porta en su mano derecha un cuerno de bisonte con forma de luna creciente y trece incisiones, que responderían a los trece días de la fase creciente de la luna, momento de mayor fecundidad para las mujeres, y a los trece meses lunares del año. La mano izquierda se sitúa sobre un vientre grávido, uniendo lo terrestre –el útero– con lo celeste –la luna–. En segundo lugar, la «diosa de Lespugue», hallada en el Alto Garona, fue esculpida en 14 cm. de marfil proveniente de un mamut. En su parte trasera, desde los glúteos hasta las rodillas, se dibujan diez líneas que parecen ser las aguas del parto, siendo también el número diez el de los meses lunares que dura el periodo de gestación.

Para las autoras Anne Baring y Jules Cas-hford, se trata de una «imagen de la diosa», y no de una «escultura de una mujer», ya que no creen que se trate de la representación desproporcionada de una mujer en particular; de hecho, los artistas paleolíticos



Figura 1. «La Venus de Laussel», modelada por Aslan Artesanía y adquirida en Mito-Lógico: I Feria internacional sobre turismo mitológico y legendario en Zamora.

demonstraron un gran sentido de la proporción para representar a otros seres. La estructura de las imágenes femeninas es simbólica y correspondería a una representación del drama del nacimiento como origen de la vida. No se trata de una mujer, como se suele etiquetar cautelosamente, ni tampoco de una «Venus», puesto que esta denominación, fundamentada en la mitología griega, reduciría la complejidad de la entidad primitiva (Baring y Cashford: 1991, p. 50). Las investigadoras proponen la palabra «diosa» que devolvería a estas figurillas del Paleolítico su dignidad original.

LAS ROGATIVAS PRO-PLUVIA

La literatura homilética censura las creencias paganas, que relacionan los espacios acuáticos con la fertilidad y el amor. En el siglo VI, San Martín Dumense, obispo de Braga, reprueba en *De correctione rusticorum* que la gente «rústica» adore en el mar a demonios como Neptuno, en los ríos a las Lamias, en las fuentes a las Ninfas y en las selvas a las Dianas con las siguientes palabras: «et in mari quidem Neptunum appellunt, in fluminibus Lamia, in fontibus Nymphas, in silvis Dianas, quae omnia maligni daemones et spiritus nequam sunt...» (Lorenzo: 1990, p. 202). Lo que las autoridades eclesiásticas censuran en homilías nos da una idea bastante clara de lo que podían ser las creencias paganas en el oeste europeo.

Las rogativas pro-pluvia son un ejemplo del culto cristiano que, en algunos lugares de España y Francia, siguen vigentes. En ellas, se le pide a la virgen –aunque también a dios o al santo correspondiente, como veremos más adelante– que envíe agua para regar los campos, ya que la falta o el exceso de riego puede provocar una hambruna devastadora en las poblaciones que viven de la agricultura. Estas invocaciones a la lluvia y a las buenas cosechas mediante canciones ya existían en el siglo XII y seguramente tengan un precedente en la *arvambale* o *ambarvalia* romana, festividad en la que se entonaba el *carmen arvale* (De Bruyne: 1922). La cofradía de los hermanos *arvales*¹ remonta a la fundación de la ciudad de Roma en el VIII a.C. y debió asemejarse a la de los *salios*, ya que el *carmen arvale* que ha llegado a nuestros días parece ser una canción de danza guerrera dedicada al dios Marte y a los lares (García: 1957, p. 394)². La relación entre la *arvambale* y la *ambarvalia* se llevaría a cabo en la restauración de los cultos realizada por Augusto en los primeros dos siglos de nuestra era y debió ser sobre todo empleada para librar al campo de calamidades, pues los cánticos se dirigían a la diosa Dea Dia, divinidad arcaica de la Tierra, protectora del campo, que más tarde se asimiló a la diosa Ceres, equivalente romano de la griega Deméter (García: 1957, p. 406). Las formas de los antiguos aperos de labranza nos recuerdan a las arcaicas herramientas bélicas, lo que permite dilucidar una posible relación entre el dios de la guerra y la diosa de la tierra.

Volviendo a ruegos propiciadores de los ruegos propiciadores de agua para el campo cultivado, estos van dirigidos a entidades sobrenaturales tanto masculinas como femeninas. Después de varias décadas de éxodo rural y mecanización del campo, en las zonas más periféricas de Francia, como Bretaña, Alsacia, Languedoc o Borgoña, este tipo de

¹ *Arva* en latín significa «tierra de labranza».

² La lectura del *carmen arvale* publicada por Agustín García Calvo en 1957 fue interpretada musicalmente por Chicho Sánchez Ferlosio, al que José Requejo agradece desde París, mediante una carta datada en 1968, el envío de la grabación sonora en cinta (García: 1981, p. 173).

oraciones se sigue empleando. En la página oficial de la iglesia católica de Francia, encontramos un ejemplo de rogativa pro-pluvia:

Dieu, qui dans ta providence dès le commencement du monde as prescrit à la terre de produire l'herbe et des fruits de toute sorte, toi qui donnes au semeur la semence et le pain pour la nourriture, nous t'en prions: permets que cette terre, enrichie par ta largesse et cultivée par le travail des hommes, produise du fruit en abondance pour que ton peuple se réjouisse des biens que tu lui accordes, et qu'il te rend grâce ici et dans l'éternité. Par Jésus, le Christ notre Seigneur (Dauzet: 2020).

Tanto en Francia como en España, estas rogativas se acompañan de una procesión hacia los campos y de una misa, como podemos apreciar en siguiente el cuadro de Jules Bréton. En ambos territorios, estas procesiones agrarias tenían lugar por San Marcos, el 25 de abril, y tres días antes del jueves de la Ascensión. En la actualidad, numerosas comunidades siguen realizando la rogativa, la procesión y la bendición del campo pidiendo los favores de San Marcos o del patrón del lugar, como ocurre durante la festividad de San Isidro Labrador que se celebra cada 15 de mayo.



Figura 2. Jules Breton. *La bénédiction des blés en Artois*, 1857 © Musée des beaux-arts d'Arras.

Por su desarrollo como canción infantil, la invocación a la Virgen de la Cueva es el ejemplo de rogativa pro-pluvia más extendida en el territorio hispánico. Gracias al Archivo de la Tradición Oral del Museo Etnográfico de Castilla y León, podemos escuchar la versión entonada en 2005 por Tomasa, de 85 años, habitante de Camasobres de Pernía (Palencia). He aquí la transcripción:

Que llueva, que llueva, la Virgen de la Cueva,
 los pajarucos cantan, las nubes se levantan,
 que sí, que no, que llueva en chaparrón.
 Agua San Marcos, rey de los charcos,
 para mi triguito que ya está bonito,
 para mi cebada que ya está granada,
 para mi melón que ya tiene flor,
 para mi sandía que ya está florida,
 para mi aceituna que ya tiene una.

Vemos que se cita a San Marcos y se muestra la preocupación por los cereales y frutos sembrados, nacidos o en flor. Algunas versiones más antiguas y no cristianizadas de esta canción, no mencionan a la virgen, sino a la Vieja de la Cueva, que Jesús Callejo relaciona con aquella diosa ancestral europea, vieja, sabia y generosa, como una Magna Mater benefactora (Callejo: 2019, p. 108). Durante la década de los noventa, José Manuel Fraile Gil recopiló dos versiones en Mendoza (Argentina) y Montevideo (Uruguay) en las que se aprecia la presencia de esta «vieja» canalizadora de aguas:

¡Que llueva, que llueva! La vieja está en la cueva,
 los pajaritos cantan, la vieja se levanta.
 ¡Que sí, que no! ¡Que caiga un chaparrón
 con agua de limón debajo del colchón! (Fraile: 2011, p. 97).

El archivo del Museo Etnográfico de Castilla y León conserva una rogativa a la Virgen del Espino, patrona del Burgo de Osma (Soria), que se solía entonar el mes de mayo. Se trata de 56 hemistiquios, cantados por Flor Frías de 75 años y grabados en 1982. Aunque recomendamos encarecidamente la audición del archivo, facilitamos a continuación los versos escritos:

Y el pueblo de Barcebal qué triste se habrá quedado
 porque su hermosa paloma de su nidito la han sacado.
 Y esta linda palomita que en Barcebal tiene el nido
 y en el Burgo una hermanita que a visitarla ha venido.
 Virgen Santa del Espino, tú que lo puedes hacer,
 envía al Señor del cielo, el agua para beber.
 Las florecillas del campo se secan solo al nacer
 pues le falta el beso santo del agua que está al caer.
 Tú, reina de la hermosura y soberana de amor,
 echa del cielo agua pura en su cañita a la flor.
 Ya no se oye al ruiseñor cantar al atardecer
 le falta a este gran cantor el agua para beber.
 Dásela tú, Virgen Santa, dásela tú, por favor,
 y alegrarás su garganta, al campo y al labrador.
 Y el diáfano manantial ya no brota sobre el suelo
 ni es espejo de cristal por falta de agua del cielo.
 Bien puedes mandar llover, Virgen Santa del Espino,
 y hallará donde beber agua fresca el campesino.
 Triste y aburrido y huraño está en casa el labrador
 al ver marchitarse este año el fruto de su labor.
 Madre, sus penas acoge y pon sus campos lucidos,
 pues si cosecha no coge, todos estamos perdidos.
 Tendrá, Madre, que vender de su labranza el apero
 y alguna hipoteca hacer en casa del *osurero*.
 En casa del *osurero* que es muy bueno y muy cristiano
 porque por poco dinero nos deja el desván sin grano.
 Por eso, Madre Adorada, implora al Señor del cielo
 que nos envíe agua clara, sin piedra, granizo y hielo.

El cristianismo patriarcal incluyó el culto a la Diosa Madre ancestral y pagano a través del culto mariano. Sin embargo, cabe puntualizar que la virgen es una mediadora



Figura 3. «Reñubero» ilustrado por Tomas Hijo (Callejo: 2019, p. 33).

o intercesora de las entidades, con supuesta capacidad de enviar agua celestial. De esta manera, la primera rogativa en castellano menciona a San Marcos y, en esta última, se ruega por la intercesión de la Virgen del Espino ante el Señor. En el ejemplo francés, citado al comienzo, la virgen ni siquiera aparece y se pide por los campos directamente a Dios. Los regentes de nubes y tempestades, en la montaña leonesa, son los *reñuberos* o *reñubeiros*, muy parecidos al Nuberu asturiano, unos seres sobrenaturales con la capacidad de adoptar una apariencia humana en las nubes de tormenta y que portan calamidades a las personas y a los sembrados (Callejo: 2019, p. 32). En la Antigüedad Clásica, hay numerosos ejemplos según los cuales las divinidades celestes, con poder de enviar agua y rayos de tormenta a la tierra, son masculinas, como Zeus o Júpiter.

Al otro lado del mediterráneo, en el Maghreb, también se conservan rogativas pertenecientes a estos rituales pro-lluvia. Un ejemplo que fundamenta el sentido de estos ruegos es la leyenda de Anzar, de origen bereber, recogida en 1978 por Henri Genevois, en la tribu de los Aït-Ziki del valle Haut-Sébaou, situado en Cabilia, en la actual Argelia. La lluvia en bereber es un nombre masculino, Anzar, personificado en la leyenda como un hombre que deseaba a una joven bellísima que se bañaba habitualmente en el río. Cada vez que bajaba del cielo y se acercaba a ella, esta salía huyendo atemorizada. Un día se le declaró y la joven mostró su preocupación respecto al qué dirán. Como su unión parecía imposible, Anzar giró el anillo que llevaba en su dedo y se fue. Así, el río se secó, lo que provocó que la joven se echase a llorar, se desvistiera e implorara la vuelta de Anzar. Escuchándola, se ofreció por fin a ella, por lo que el agua volvió a correr y toda la tierra alrededor reverdeció (Gélard: 2016). En este caso, la lluvia es un ente activo masculino y la que lo invoca, espera, y cuyas necesidades son finalmente satisfechas, es femenina, tal y como lo es la tierra pasiva que recibe el agua.

LAS BRUJAS Y EL AGUA CELESTE

En la Francia del siglo XVII, se produjo una intensa crítica de las filosofías animistas, panteístas y organicistas y se desarrolló una nueva visión mecanicista del cosmos gracias a filósofos y científicos como Marin Mersenne, Pierre Gassendi y René Descartes. La organización mecanicista se opuso a la visión organicista, según la cual todo tiene vida, así como a las filosofías animistas y panteístas, de tal manera que «Brujas, monstruos, ninfas y sátiros se convirtieron en productos de la imaginación individual» (Merchant: 2020, p. 218) y dejaron de ser entidades facilitadoras de la interacción entre el ser humano y

la naturaleza. Siguiendo la teoría de Paracelso, el elemento agua está unido a las ninfas, mientras que la bruja está relacionada con el elemento aire y es símbolo de la violencia de la naturaleza, ya que crea tormentas, granizo, destruye cultivos y asesina niños que, desde el punto de vista agrícola, son las semillas y los brotes, el cultivo en crecimiento, el futuro de la humanidad en potencia. De esta manera, el control del agua celeste por seres femeninos parece abocar a la destrucción.

Sin embargo, hay entidades femeninas que protegen y es común «acordarse de Santa Bárbara cuando truena», como dice el refrán, ya que la advocación de esta santa se invoca ante el peligro del fuego y los rayos de tormenta. Sin embargo, como indica José Manuel Fraile Gil (2002), hay más santos que pueden evitar intempestivos: San Gregorio, San Bartolomé, Santa Clara, etc. Otros procederes para conjurar la tormenta son los toques de campana. En el Archivo de la Tradición Oral del Mecyl, encontramos una grabación de 1976 correspondiente al toque «tente nube» de Bercianos del Páramo (León) que reproduce rítmicamente el popular remedio anti-tormenta que se cantaba:

¡Tente nube, tente tú,
que Dios puede más que tú.
Tente detente, que matas a la gente,
tente detente que matas al *ganao*,
tente detente, marcha *pa* otro lao...!

Asimismo, se desempeñan rituales en los templetos, conocidos como *conjuraderos*, y se pide asistencia a personas de a pie que conjuraban las tormentas, como los *nubleros* o *regulares* (Callejo: 2019, p. 36). Eran muy respetados porque podían ahuyentar las tormentas o aminorar sus daños; aunque también muy temidos por su aptitud para desatar tempestades sobre la propiedad ajena.

LA MUJER Y EL AGUA TERRESTRE

Al contrario que el agua celeste, el agua terrestre es femenina. Con el paso de los siglos y la aparición de nuevas cosmovisiones, la naturaleza va perdiendo su lado más salvaje y violento. La poesía pastoril y el arte del renacimiento supusieron el retorno a la Edad de Oro y la Arcadia y, por lo tanto, la recuperación de la imagen de la naturaleza como una madre benevolente (Merchant: 2020, p. 13). Como se puede apreciar en la obra *La ninfa de la fuente* de Lucas Cranach, la ninfa, con actitud pasiva, abandona al lado de un árbol las armas atribuidas a Diana, diosa de la caza y protectora de la naturaleza.

En la siguiente zarabanda, consideramos el agua de los arroyos claros como *locus amoenus*, siguiendo los términos de la literatura bucólica:



Figura 4. Lucas Cranach. *La ninfa de la fuente*, c. 1530-1534
© Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

un lugar apropiado para desarrollar las artes del amor, escenario recurrente en las *pastourelles* francesas y las serranillas castellanas. La canción exhorta a los supuestos pastores a imitar lo que las pastoras solían hacer: ver a sus corderos desde la pradera, recoger la flor de la violeta en la ribera de los arroyos claros, cantar al amor y a aprender, mediante los últimos versos, la lección de cómo seducir a una mujer sin ofenderla.

Allez bergers dessus l'herbette
voir bondir vos jeunes agneaux.
Allez cueillir la violette
sur le bord de vos clairs ruisseaux.
Chantez l'amour sur vos musettes
et retenez bien mes leçons:
Quand on l'écoute en chansonnette,
on l'écoute après sans chansons (Weckerlin: 1887, p. 85).

En la lírica popular hispánica, encontramos referencias al agua, en muchas ocasiones como metáfora sexual, conforme a la cual el hombre ocupa la parte activa y la mujer, la pasiva, en numerosas rondas, cantos de labor y tonadas diversas, incluidas las de baile:

Hoy por entrar
en tu jardín a regar,
Hoy por entrar
preso me van a llevar (Calabuig: 2001, p. 68).
En algún día era yo
el que tu jardín regaba
y ahora veo que son muchos
de tu pozo a sacar agua (Calabuig: 2001, p. 331)³.

La reconstrucción mecanicista del cosmos se liberó de la ética restrictiva con la que se favorecía la percepción de la naturaleza como un ser vivo. Este cambio de cosmovisión permitió la manipulación de los elementos naturales, entre ellos el agua terrestre, por su supuesta pasividad (Merchant: 2020, p. 114). De este modo, la naturaleza, como madre nutricia, se convirtió en un recurso propicio a la explotación mediante las actividades humanas como la minería, la construcción o el vertido de residuos, entre otras:

Si pasas el río
no bebas el agua
que lo envenenaron
los de la montaña (Calabuig: 2001, p. 358)⁴.

El envenenamiento de las aguas era una acción comúnmente atribuida a la bruja en su faceta de *ponzoñera* o envenenadora. También se podía evitar la intoxicación mediante conjuros, como el recogido en 1996 en Las Mestas (Cáceres), por los recopiladores J. M. Fraile Gil, P. Martín Jorge y J. Arias González, a Cirilo Marcos Domínguez, de 61 años:

Agua corriente, no mata gente;

³ Ambas canciones fueron recopiladas por el Maestro Haedo en Zamora. La primera es una ronda de la comarca de Sayago que fue recogida en 1900 y la segunda, una tonada de baile recopilada entre 1920 y 1925 en Sanabria.

⁴ Esta tonada de baile sanabresa, recogida por el Maestro Haedo en 1925, seguía viva en una variante recogida por Miguel Manzano en la década de los 70.

agua pará, sí matará.
 Por aquí pasó la Virgen, por aquí volvió a pasar;
 si esta agua es buena no me matará,
 si esta agua es mala yo la vuelva a *gomitar*.
 Cubo aquí, cubo allí, baja Dios y bebo aquí (Fraile: 2001, p. 219).

LA AMBIVALENCIA DE LAS DAMAS DE AGUA DULCE

Como espíritus protectores de los lugares acuáticos, las divinidades femeninas relacionadas con el agua se asemejan a los *genius loci* de la mitología romana, identificados desde el imperio de Octavio Augusto con los dioses *lares* o dioses familiares. Estas deidades romanas descendían de una de las Náyades llamada Lara o Larunda. Según la mitología griega, las Náyades son bellas y jóvenes ninfas acuáticas, que habitaban las aguas dulces –las Nereidas habitaban las aguas saladas– y les otorgaban propiedades curativas y proféticas. Los humanos se acercaban a ellas y realizaban ofrendas para encontrar respuestas o soluciones. En la mitología germánico-escandinava, las equivalentes serían las Ondinas. En el territorio peninsular estas ninfas reciben diferentes nombres: *xanas* en Asturias, *anjanas* en Cantabria, *lamias* en Soria, *mouras* en Galicia o *moras sanjuaneras* en el oeste de Castilla y León (Callejo: 2019, p. 82). Hacen referencia a personajes encantados o espíritus de la naturaleza relacionados con un lugar hierofánico de tipo acuático. Es decir, viven en ríos, fuentes, manantiales, pozos, lagos, etc., donde ocurren hechos milagrosos o maravillosos.

Cuenta la leyenda que la Mora peinadora habita un manantial natural, al que se le atribuyen propiedades curativas. Según algunos, fue un ninfeo romano y está compuesto por dos grutas naturales. Por un lado, la dama élfica es tenebrosa, amenaza con quitar la vida; por otro lado, promete que algunos se verán beneficiados con una recompensa. Lo mismo ocurre con la dama del agua que habita las fuentes de la comarca de Sayago, en Zamora, conocida como la Rucha (Callejo: 2019, p. 79). Este ser acuático atrae, engaña y ahoga; pero asimismo puede convertir objetos en oro.

De modo similar, estos seres dejan su impronta en la lírica de tradición oral francesa. En una canción destinada al baile, una mujer cuenta cómo atrapaba a los chicos cuando era joven. Al ir a recoger juncos, se cae al fondo de la fuente y pide ayuda a tres jóvenes, que le preguntan por la recompensa. Ella les dice que primero la saquen y que luego les dará el galardón, que no es más que la versificación de afirmación del propio engaño:

Quand j'étois chez mon père



Figura 5. «La Mora peinadora» ilustrada por Tomas Hijo (Callejo: 2019, p. 77).

j'allois a la Fontaine
 Verduron! Oh, verdurette!
 pour y cueillir du jonc
 Verdurette, oh, verduron!
 Mais j'étois trop jeunette
 je suis tombée au fond
 et par ici passèrent
 trois beaux garçons:
 «Que donnerez-vous belle?
 Nous vous retirerons»
 Quand je fus retirée
 leur dis une chanson:
 voilà comment les filles
 attrapent les garçons (Weckerlin: 1887, p. 99).

La etnóloga francesa Yvonne Verdier menciona la existencia de numerosos personajes femeninos fantásticos que son benéficos o maléficos y que encantan fuentes, manantiales, pozos y grutas. Reciben diferentes denominaciones: *fées*, *dames*, *lavandières*, etc. y dejan su huella en la topografía del lugar y en las leyendas (Verdier: 1976, p. 121). Por ejemplo, se cree que la dama blanca del manantial de la Doue, en Vers (Saône-et-Loire) es un personaje femenino que, llamado Douix, vive y se lava en las inmediaciones del nacimiento del río al que da su nombre. Como en otros territorios europeos de cultura celta, los ríos toman el nombre de la diosa patrona del río. La lengua francesa conserva el género femenino para nombrar los ríos: *la Seine* proviene de Sequana, un manantial y santuario de la diosa de la corriente fluvial, situado cerca de Dijon. En el territorio peninsular, el nombre del río Navia se refiere a una divinidad céltica femenina, lo mismo que el Duero, que atraviesa la meseta norte, o el río Deva⁵, en la cornisa cantábrica (Alberro: 2002, p. 23).

Volviendo al territorio francés, existe una antigua creencia que considera que la *Fontaine aux Dames* o *Fontaine aux Fées*, situada al este de Langres, fue custodiada por tres hadas y un dragón. Hoy parece haber perdido toda connotación tenebrosa y, al estar situada a pocos kilómetros al noroeste de París, es muy visitada. Otro caso similar es el de la fuente de Uchizy, donde también aparecen damas blancas consideradas hadas, que bailan por la noche alrededor de la fuente y, aunque algunos dicen que estas entidades no son más que reflejos de la luz sobre la bruma; otros aseveran que han sido vistas por hombres que regresan tarde a casa de la taberna o por campesinos muy madrugadores a los que atrapan.

En romances como el de «La Doncella y la Fuente» o «La Flor del Agua» encontramos seres femeninos extraordinarios que otorgan bendiciones al agua que será recogida por mujeres afortunadas. La versión recopilada en 1981, en Adrada de Haza (Burgos), que se puede escuchar en el Archivo de la Tradición Oral del Mecyl es la siguiente:

Mañanita de San Juan cuando el sol alboreaba,
 estaba la Virgen pura en una fuente muy clara,
 lavando sus lindos pies y también su linda cara.

⁵ Según numerosas tradiciones budistas, los *deva* –vocablo de probable origen protoindoeuropeo– son entidades no humanas generalmente benévolas que ejercen su poder en el plano de los humanos y que viven más tiempo y mejor que ellos; pero siguen dependiendo del ciclo de muertes y reencarnaciones conocido como *samsara*.

Habiéndose terminado echó bendición al agua:
 -¡Dichosa la doncellita que aquí venga por agua!
 Ya la hija del rey desde el jardín lo escuchaba
 cogió su cántaro de oro y su rodillera de plata,
 y en mitad del camino con la Virgen se encontraba
 -¿Dónde vas tú doncellita tan de pronto y tan mañana?
 -Señora, voy a coger, a coger la flor del agua
 y también voy a saber si soy doncella o casada.
 -Casadita has de ser con el príncipe de España,
 tres hijos has de tener, todos tres como una espada;
 tres hijas has de tener, bordadas en oro y plata.



Figura 6. Hexápeta grabada en madera en la puerta de una casa en ruinas a las orillas del río Dobra (Asturias) en la senda de la Hoya de San Vicente. Fotografía de la autora.

El momento mágico del solsticio de verano, en el que tiene lugar la noche más corta del año, se caracteriza por ser un momento propicio para recoger la “flor del agua”. Representada como una hexápeta apotropaica, esta flor es un símbolo geométrico prerrománico de carácter solar, utilizado como amuleto y que está extendido por toda Europa. La “flor del agua” es la semilla de la vida que aparece en las fuentes y remansos de agua en la mañana de San Juan y debe ser recogida por las mozas para procurarse su favorable influencia. También llamada *flor galana*, es símbolo de amor, belleza y salud y es custodiada por las hadas (Alonso: 2006). En este caso, la figura pagana de las hadas se ha cristianizado mediante la aparición de la virgen.

Las transformaciones de las damas del agua en imágenes marianas son bastante comunes. El regusto legendario ha sido aprovechado no solo por la religión cristiana para imponerse sobre el paganismo, sino también por las casas reales y nobles que buscaban un arraigo ancestral. Jean-Baptiste Weckerlin (1887, pp. 38-41) recoge la canción *Voicy la saison plaisante*, compuesta bajo el reinado de Henri III, y publicada por primera vez en 1576 por Chardavoine en *Voix de ville*. Además de aludir al comienzo a la llegada de la primavera, se cita a cien mil ninfas que salen del agua y de los bosques para cantar la noble sangre de la Casa de los Valois. Se alude a ellas en la siguiente estrofa como jóvenes inmortales benevolentes. Son ellas, en primera persona, las que dicen llevarse la discordia y ofrecer los frutos de la naturaleza. Finalmente, se declaran de su mismo linaje, lo que otorga a los Valois un origen ancestral de tipo mitológico.

Voicy des nymphes cent mille
 à la file
 Qui sortent des eaux et bois,
 Chantant toutes ensemble,
 Ce me semble,
 Le noble sang des Valoys
 Nous allons chassant discorde,
 En concorde

Maintenant icy vivons:
 Nous t'offrons, à ta vaillance,
 Roy de France,
 Et Mars vaincu te livrons.

La canción fue modificada en 1595, bajo el reinado de Henry IV, para enaltecer el linaje de la Casa de Borbón, lo que permite ver como las cuestiones político-sociales cambian rápidamente, pero el recurso temático de las damas del agua continúa inalterable.

Este proceder no es nuevo. Lo mismo ocurrió con el hada Melusina a la que se atribuyó el papel de madre de la Casa de los Lusiñán. La Casa Blanch y la Casa de Vizcaya, se servirán de un esquema parecido para la exaltación de su linaje a través de una leyenda genealógica (Wilhite: 2011). Melusina se casa con un humano a condición de que este no la vea los sábados, día de baño en el que muestra su larga cola de serpiente. En Melusina se sincretizan varias tradiciones culturales: es un arquetipo folklórico universal que se fija en la tradición literaria francesa, ya a finales del siglo XIV, con *Melusina o la noble historia de Lusignan* de Jean d'Arras en prosa y en la obra de Coudrette en verso. Como antecedentes de Melusina, nos referimos a la triple diosa acuática de la cultura celta llamada Coventina a la que se rindió culto tanto en el noroeste peninsular como en el sur de la actual Francia (Alberro: 2002). En un relieve encontrado en 1876, en un templo en su honor, situado en el Muro de Adriano -que marcaba la frontera entre la Britania romana y los territorios no conquistados del norte de la isla- aparece Coventina con un lirio de agua y un cántaro.

Los objetos asociados con Melusina y que aún se pueden encontrar en el territorio que los señores de Lusiñán gobernaban, concretamente tallados en la piedra de la puerta sur de la iglesia de Saint-Sulpice de Fougères, son el espejo y el peine. Estos dos objetos también eran asociados a las sirenas y los encontramos de nuevo en la ilustración de Tomás Hijo de la Mora peinadora, mostrada anteriormente. El ancestro del espejo, antes de la Edad de los Metales, fue la superficie del agua en la que los primeros humanos pudieron observar su reflejo:

Quando mi morenita
 su cuerpo baña,
 sírvele de espejo
 el cristal del agua (Frenk: 2003, p. 1684).

El espejo captura la imagen de la realidad inmediata y da la impresión de que, tras ella, se oculta algo más; así se convierte en símbolo del poder del inconsciente y en oráculo en la llamada catoptromancia (Ronnberg: 2011, p. 590). La imagen de uno mismo reflejada en una superficie es poderosa: el espejo es una ventana de acceso al otro mundo, pero puede ser también una trampa en la que quedaría atrapada el alma; de ahí el miedo que en algunas religiones y civilizaciones se tiene a ser retratado o fotografiado, a romper un espejo o a contemplarse en uno roto e incluso existe la costumbre de cubrir todos los espejos de la casa del fallecido (Verdier: 1976, p. 109). El mayor espejo que podemos observar es la luna, el astro más cercano a nosotros que refleja la luz del sol y se relaciona con el agua y lo femenino.

Otras hadas del folclore francés, que pueden encontrar su antecedente en el motivo de Melusina y siguen vivas a través de leyendas, cuentos, canciones, toponimia y patrimonio cultural, son la *vouivre* de Lacrost: serpiente alada que, según la leyenda, custodiaba



Figura 7. «La Mora-Serpiente» ilustrada por Tomás Hijo (Callejo: 2019, p. 81).

una gema preciosa –presente sobretudo en la región de Borgoña y Franche Comté, donde se encuentra la fuente en la que vive: *la fontaine à chagrin*–. La Mora-Serpiente de Villar de la Yegua, en Salamanca, con cuerpo de mujer y cola de serpiente, como señala el filólogo y etnólogo Juan Francisco Blanco, también impone unas condiciones a aquel que busca el galardón.

LAVANDERAS DE DÍA Y DE NOCHE, DE VIDA Y DE MUERTE

Los personajes femeninos de las canciones analizadas aparecen a menudo lavándose a sí mismas y lavando prendas. Además, el lavadero, al igual que la fuente y la orilla del río, fue durante siglos el lugar de asamblea de las mujeres, como lo muestran los siguientes versos:

Los mozos en la ronda
lo parlan todo
como las lavanderas
en el arroyo (Calabuig: 2001, p. 85).

Estas mujeres también se preocupan con frecuencia por el lavado de las prendas masculinas:

Si quieres que yo te lave
el pañuelo dueño mío
mañana voy a lavar
me lo bajarás al río (Calabuig: 2001, p. 105).

El hecho de lavar, motivo recurrente en la poesía cancioneril, supone también un hecho liminal, un acto de transitoriedad entre la vida y la muerte. Diversas culturas y religiones, incluidas las monoteístas, contemplan el ritual de ser lavados nada más nacer, así como tradiciones funerarias según las cuales lavar a los muertos, antes de enterrarlos, supone la última etapa hacia la vida eterna (Verdier: 1976, p. 108). Las lavanderas, aparte de mujeres que se encargan de la limpieza de las prendas vestimentarias y domésticas, son genios acuáticos nocturnos, a menudo en forma triple, de ascendencia celta y están relacionados con las almas en pena, que piden al paseante que las ayude a retorcer la prenda, de las que se conservan testimonios en el folclore gallego y en el galo (Giraudon: 1996, p. 10). En la compilación de Pierre Bec, a propósito de la canción anónima *Trois sereurs seur rive de mer*, se encuentra una versión de la Gascoña pirenaica, en la que aparece el tema de las tres hermanas lavanderas en la orilla del agua refiriéndose a sus amores:

Tres son seroletas,
Hilhas d'un baron.
Adiu l'amoreta,
Adiu la mia amor (Bec: 1977, pp. 45-46).

Conviene recordar la abundancia de las figuras femeninas triples haciendo referencia al tiempo presente, al pasado y al futuro; al espacio subterráneo, al terrestre y al celeste; a las fases lunares creciente, llena y menguante; además de la larga tradición que conlleva el número tres, puesto que la línea triple y las conformaciones en tres partes aparecen en objetos rituales, desde el Paleolítico Superior, con un posible significado simbólico (Gimbutas: 1996, pp. 89-97). En el *Cancionero de Upsala* de 1556, se conservan canciones relativas a las tres lavanderas:

Madre, tres mozuelas,
non de aquesta villa,
en aguas corrientes,
lavan sus camisas,
sus camisas madre (Sánchez: 1969, p. 449).

Las camisas, que las tres mujeres extranjeras lavan, recuerdan a la penitencia que estos genios acuáticos, relacionados con las ánimas del purgatorio, estaban obligados a cumplir: lavar eternamente una mortaja manchada de sangre. Era común que estas entidades increparan a los caminantes solicitando su ayuda para retorcer y escurrir esta prenda. El refrán o frase proverbial recogida en el *Vocabulario* del Maestro Correas del siglo XVII: «Las tres Maricas de allende, cómo lavan y cómo tuercen, y tienden tan bonitamente» (Correas, 2017), bien podría haber sido utilizada para conjurarlas, puesto que, si se les hacía caso, podrían llevar al humano al otro lado del velo de donde no regresaría jamás. Nótese que «de allende», al igual que «non de aquesta villa», repiten la idea de pertenencia a otro lugar. Estas lavanderas a veces se presentan como apariciones engañosas:

Vite, vite, vite, vite
Vite, vite y no me acuerdo
si fue en el río lavando
o en el corredor tendiendo (Calabuig: 2001, p. 321).

El proceso de purificar la ropa mediante el contacto con el agua era un ritual que se repetía dos veces al año, una en primavera y otra en otoño, y llevaba varios días, siguiendo un procedimiento bien estructurado. Suponía lanzar la prenda al agua, dejarla extenderse por sí sola, flotar y acercarla de nuevo (Verdier: 1976, p. 112). El proceso es el mismo que el que tiene lugar para la adivinación en las fuentes oraculares donde la respuesta se visualiza mediante el comportamiento que tiene en el agua la prenda de la persona sobre la que se pregunta. La hidromancia, práctica extendida en la antigüedad, se mantiene en rituales animistas de varios territorios europeos (Alberro: 2002, pp. 18-19) y quizás por ello las lavanderas tengan tanto interés en lavar los pañuelos de sus amantes, como muestra esta tonada en la que la prenda del pañuelo está unida al hecho de casarse:

Estaba una dama hermosa
lavando en un arroyuelo
me dijo que si quería
que me lavaba el pañuelo
que me lavaba el pañuelo
que me casara con ella (Manzano: 1982, p. 134).

La siguiente canción, cuyo incipit es *Della la riviére sont*, dejó su huella en la literatura oral francesa, precisamente, en la canción infantil *Marionettes*, aunque en la tradición

antigua pudo tener un sentido más profundo. En la canción del siglo xv, una mujer se acerca a las damas del agua, que aparecen en grupo de tres, para preguntar si saben dónde está el gorro de su amante; las entidades acuáticas parecen entretenerse con ella para, al final, no darle una respuesta.

Della la riviére sont
 Les troys gentes damoiselles,
 Della la riviére sont
 Font ung sault et puy s'en vont.
 Je perdy assoir icy,
 Je perdy assoir icy,
 Le bonnet de mon amy,
 Le bonnet de mon amy.
 «Et vous l'avez.»
 «Et vous mentez.»
 «Et qui l'a donc?»
 «Nous ne savon.» (Paris: 1875, 138-139).

¿Qué hacía esta mujer, con una prenda de su amante, de noche, cerca del río? Puede que fuera una lavandera nocturna, o que estuviera utilizando el «*bonnet*» del amigo con fines hidrománticos. Las tres damiselas presentan un carácter burlón y las palabras «*puy*» y «*savon*», refiriéndose al verbo poder y al verbo saber, son homófonas de los vocablos «pozo» y «jabón», lo que parece extremadamente significativo. Aunque, para establecer conclusiones más precisas, necesitaríamos evidencias mayores con las que poder afirmar la relación de estas tres «*gentes demoiselles*» del agua de la ribera, que intempestivamente saltan y desaparecen y que no afirman si tienen o no la prenda del amante en cuestión, con las damas del agua y las lavanderas.

CONCLUSIONES

Aunque este breve estudio se aleje en distancia de los territorios de Asia Oriental, pensamos que es cercano en el ámbito folclórico, mitológico y, como no, humano. En el caso de la literatura oral del suroeste europeo, a partir de lo analizado y expuesto, podemos decir que, solo el caso del agua terrestre —manantiales, fuentes, pozos, lagos, grutas, ríos, etc.— se muestra inequívocamente unida a la naturaleza femenina mediante las damas del agua con diversos nombres y atributos, según la cultura y el territorio estudiado.

El agua celeste parece asociada bien a una entidad masculina: Júpiter o Zeus, en la Antigüedad Clásica; Dios, santo o patrón del lugar en la tradición cristiana; *reñubeiros* o el Nuberu en el folclore del noroeste peninsular; bien a una femenina: brujas que crean tormentas o santas que las frenan, véase Santa Bárbara.

En lo que refiere al agua del mar, de cuyos hilos tiraremos en próximas ocasiones, las Nereidas griegas serían un antecedente de la benevolencia femenina para/con las personas que transitan y viven de las aguas marinas. La cultura cristiana hablará de *Stella Maris* desde el siglo ix haciendo referencia a la Virgen María como intercesora, guía y protectora de las personas en el mar y, metafóricamente, en la vida. En nuestro estudio, hemos encontrado asimismo varias canciones referidas a la Virgen del Carmen o a Santa Ana, como patronas de los marineros. También aparecen referencias al carácter mágico

del agua del mar –purificadora, protectora, adyuvante en fertilidad– en el tránsito de la noche a la mañana de San Juan, como ya vimos que ocurría con el agua dulce.

Seguimos investigando acerca del mar en Francia, esperando algún afortunado hallazgo, sobre todo referido al mar céltico de la Bretaña, muy rico en figuras mitológicas acuáticas. No nos olvidamos de Tristán e Isolda al bordo del navío bebiendo el filtro de amor que la madre de ella había preparado, ni de las velas negras de la embarcación anunciando la muerte. La homonimia entre *la mère* –madre– y *la mer* –el mar, siempre femenino en francés– nos puede dar pistas en la búsqueda de esa madre nutricia y protectora, aunque también mortal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE CASTRO, Mercedes. «Casarse con una hechicera: Mito griego y tradición folklórica europea», *Epos Revista de Filología*, 1996, 12, pp. 435-442 <<http://doi.org/10.5944/epos.12.1996.9973>>
- ALBERRO, Manuel. «El agua, los árboles, los montes y las piedras en el culto, creencias y mitología en Galicia y las regiones célticas del noroeste atlántico europeo», *Anuario Brigantino*, 2002, 25, pp. 11-38 <<http://anuariobrigantino.betanzos.net/>>
- ALONSO ROMERO, Fernando. «La flor del agua, el sauco y el rocío en las tradiciones hídricas de la Europa céltica», *Anuario Brigantino*, 2006, 29, 63-90
- BARING, Anne y CASHFORD, Jules. *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela, 1991.
- CALABUIG LAGUNA, Salvador. *Cancionero Zamorano de Haedo*. Zamora: Diputación Provincial, 2001.
- CALLEJO CABO, Jesús. *El mundo encantado de Castilla y León*, Ilustrado por Tomás Hijo. Museo Etnográfico de Castilla y León, 2019.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017 <<http://www.cervantesvirtual.com>>
- DAUZET, Dominique-Marie. «Le retour de rogations?» *Église Catholique en France*, 18 de mayo de 2020, <<https://eglise.catholique.fr/approfondir-sa-foi/la-celebration-de-la-foi/les-grandes-fetes-chretiennes/lascension-du-christ/499355-le-retour-des-rogations/>>
- DE BRUYNE, Donatien. «L'origine des processions de la Chandeleur et des Rogations à propos d'un sermon inédit», *Revue bénédictine*, 1922, 34, 1-4, pp. 14-26 <<https://doi.org/10.1484/J.RB.4.01848>>
- FRAILE GIL, José Manuel. *Conjurios y plegarias de tradición oral*. Madrid: Compañía Literaria, 2001.
- FRENK ALATORRE, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*. México: UNAM, 2003.
- GARCÍA CALVO, Agustín. «Una interpretación del Carmen Arval», *Revista Emérita*, 1957, XXV, pp. 387-448.
- GARCÍA CALVO, Agustín. «Carta XVI, a Felicidad». En *Cartas de negocios de José Requejo* (3ª ed.). Zamora: Editorial Lucina, 1981, pp. 171-189.
- GÉLARD, Marie-Luce. «Rogations pour la pluie», *Encyclopédie Berbère*, 2016, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03140769/document>>
- GIMBUTAS, Marija. *El lenguaje de la Diosa*. Madrid: Dove, 1996.
- LORENZO GRADÍN, Pilar. *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero de Folclore Zamorano*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982.

- MARTOS NUÑEZ, Eloy y MARTOS GARCÍA, Alberto. «Los imaginarios del agua y sus lecturas pansemióticas», *Álabe*, 2012, 6, <<https://doi.org/10.15645/Alabe.2012.6.3>>
- MERCHANT, Carolyn. *La muerte de la naturaleza*. Granada: Comares, 2020.
- PARIS, Gaston (1875), *Chansons du XV^e siècle*. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1875. <[gallica.bnf.fr / BnF](http://gallica.bnf.fr/BnF)>
- RONNBERG, Ami. *Le livre de symboles. Réflexions sur des images archétypales*. Cologne : Taschen, 2011.
- ROQUE, María Ángeles. «Las matres celtibéricas y los relatos sobre los orígenes de los territorios comunales castellanos», *Revista de Folclore*, 1990, 110, pp. 59-68 <<https://funjdiaz.net/folclore/07ficha.php?ID=819&NUM=110>>
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos, 1969.
- VERDIER, Yvonne. «La Femme-qui-aide et la laveuse», *L'Homme*, 1976, 16, 2/3, pp. 103-128 <www.jstor.org/stable/25159155>
- WECKERLIN, Jean-Baptiste. *L'ancienne chanson populaire en France (16^e et 17^e siècle)*. Paris: Garnier Frères, 1887. <[gallica.bnf.fr / BnF](http://gallica.bnf.fr/BnF)>
- WILHITE, Valerie Michelle. «La metamorfosis de un hada: Melusina en las versiones medievales de Jean d'Arras y Coudrette y en *El Unicornio* de Mujica Lainez», *Revista Forma*, 2011, 3, pp. 23-31 <https://www.upf.edu/documents/3928637/4018092/forma_vol03_04willhite.pdf/0c-ca56d6-d744-43c4-a074-53d4c39b73fc>

REFERENCIAS ANTROPOFÓNICAS

- Museo Etnográfico de Castilla y León. *Invocación a la lluvia*. <<https://museo-etnografico.com/antropofonias3.php?idtema=4&id=410&cidcom=404>>
- Museo Etnográfico de Castilla y León. *Rogativas a la Virgen del Espino*. <<https://museo-etnografico.com/antropofonias3.php?idtema=4&id=426&cidcom=413>>
- Museo Etnográfico de Castilla y León. *Campana para el tente-nube*. <<https://museo-etnografico.com/antropofonias3.php?idtema=8&id=844&cidcom=844>>
- Museo Etnográfico de Castilla y León. *La flor del agua*. <<https://museo-etnografico.com/antropofonias3.php?idtema=4&id=425&cidcom=412>>

LITERATURA CONTEMPORÁNEA

LA LUCHA CONTRA EL AGUA EN LA LITERATURA DE LA REVOLUCIÓN CULTURAL

Ismael A. Maíllo MELCHOR

Universidad de Salamanca – GIR Humanismo Eurasia (USAL)

INTRODUCCIÓN

EL ESFUERZO REVOLUCIONARIO exigido a la población china desde las más altas esferas del Partido Comunista durante la Revolución Cultural (1966-1976), no habría sido posible sin la eficaz promoción llevada a cabo por los sectores culturales. El pueblo tenía que luchar contra los enemigos del socialismo en cualquier sitio donde se escondieran. A lo largo y ancho del país los Guardias Rojos dieron caza a todo tipo de elementos capitalistas y enemigos de clase. Poco más tarde, veinte millones de los llamados «jóvenes instruidos», procedentes de las grandes urbes, fueron destinados a unidades de trabajo en áreas rurales, sin contar con directrices claras sobre cuánto tiempo debían permanecer allí. El relato oficial, sin embargo, fue cambiando, a fin de hacer de ellos los nuevos héroes revolucionarios, ejemplo de trabajo duro y sacrificado. El nuevo enemigo a derrotar entonces serían los elementos: el agua, de crucial importancia en la cultura china, habría de ser asimismo dominada.

Dicho esto, y una vez planteados los aspectos de esta problemática, ilustraremos, mediante este trabajo el impacto cierto que tales asuntos tuvieron sobre la cultura y la literatura producida en esos años, y cómo ello influyó en varios autores que fueron testigos de esa lucha.

El agua es un componente fundamental en la concepción china del universo, viene asociada al elemento femenino Yin, cosa esta bien sabida entre las gentes de Asia Oriental. El agua es, de entre los cinco elementos (madera, fuego, tierra, metal y agua), el más importante para la vida diaria de los seres humanos y más si cabe en China, ya que generó desde época remota una sociedad hidráulica. Hasta hace unas pocas décadas el país ha sido eminentemente agrícola, hoy gran parte de su población depende de la disponibilidad de recursos hídricos para subsistir. Nos parece pertinente, por tanto, centrar nuestro estudio en determinar si el desarrollo de las comunidades situadas en las cercanías del agua, o encargadas de dominar las aguas tuvieron o no un efecto profundo en las artes, y en este caso, en la literatura creada por los autores de la época que aquí será cuestión.

Para conocer algo mejor el tema que vamos a desarrollar se hace necesario en principio esbozar el contexto cultural y político en el que la lucha por o contra el agua tendría lugar; nos centraremos pues en la versión de esa lucha acaecida durante la Revolución Cultural, tras lo cual, pasaremos a explorar los diferentes aspectos y circunstancias en los

que se centró dicha lucha, y cuáles de ellos llegaron a ser plasmados en la literatura de la Revolución Cultural o con ella relacionada.

Verdad es que los componentes histórico-políticos de esta época han quedado documentados en detalle. Con todo, los intelectuales chinos, bien fuera a causa de la supervisión estatal de las artes, bien fuera por la memoria del trato hostil recibido desde la llegada al poder del Comunismo, permanecieron desanimados, si no disuadidos, para escribir sobre los errores en las políticas del maoísmo o de las purgas dentro del Partido hasta la conclusión de la era maoísta. Es por ello que las fuentes que utilizaremos para tratar este asunto se compusieron en su mayoría en las tres décadas posteriores a la muerte de Mao Zedong (1893-1976), puesto que China aún precisaba reconciliarse con su propio pasado.

Conocemos la importancia que el agua tiene como factor determinante de la producción de alimentos para la comunidad. Es por ello que, desde la domesticación del arroz, su control y gestión se convirtieron en un emblema de prestigio para los líderes de tan vasto país. Ya en tiempos del legendario Yu el Grande, las vidas de los campesinos se veían afectadas por los grandes desbordamientos del Río Amarillo. Una reciente investigación en la revista *Science* nos ha revelado que realmente hubo una gran riada en 1920 A.C, coincidente con esa leyenda popular (Wu et al: 2016, pp. 579-582). El Río Amarillo es a su vez conocido en China como el «río madre» (母亲河 *Mǔqīn hé*), puesto que con su fertilidad provee de alimentos al ser humano, por más que en numerosas ocasiones haya crecido y barrido todo lo que ha encontrado a su paso.

Se dice que Yu el Grande trabajó sin cesar para controlar las aguas, y que durante esa etapa pasó hasta tres veces por delante de la puerta de su casa sin saludar a su familia de lo ocupado que estaba por acabar con el sufrimiento de la gente¹; gracias a ello terminó convirtiéndose en emperador.

Las gentes de China conocen el peligro que comportan esas avenidas. No es fácil olvidar cómo, a la desesperada, las tropas del Kuomintang volaron los diques del río amarillo en 1938 para frenar los movimientos de las tropas japonesas que avanzaban en dirección sur con la intención de conquistar China, provocando con ello unos 800.000 muertos (Taylor: 2009, pp. 154-155) y varios millones de refugiados.

Mao, gran conocedor de la mentalidad de las masas campesinas y muy aficionado a montar el espectáculo para agrandar su imagen, hacía constante alarde de sus capacidades natatorias (en un país en el que, todavía en la actualidad, no es común saber nadar), para dar relieve a su trayectoria política y hacer de cada chapuzón un acto propagandístico. A este efecto, antes de lanzar la desastrosa campaña del Gran Salto Adelante (1958-1961), Mao hizo ostentación de valentía y hombría nadando en el Yangtsé en tres ocasiones, lo que reforzaría su imagen como líder (Poon: 2019, pp. 1450-1485).

Las principales medidas de Mao durante los primeros meses de aquella vesania neoes-talinista fue movilizar a millones de personas, a fin de acometer ambiciosos proyectos de ingeniería, gran parte de ellos hidráulicos, por toda la geografía del país. Estas medidas pretendían, por una parte, llevar el agua a zonas donde esta era muy escasa con objeto de aumentar la producción de alimentos y, por otro, era un gesto político que traía a la mente de la gente la capacidad del Gran Líder para gestionar las aguas tal y como lo hicieron los líderes del pasado.

¹ De ahí la frase «Yu el Grande controla las aguas» (大禹治水 *Dà Yǔ zhì shuǐ*).

Sin embargo, el modelo de corte soviético que se pretendía poner en marcha no era el más idóneo para las condiciones de la época, en especial en lo relativo a las particularidades de China en el aspecto tanto demográfico como económico. Pese a que la mano de obra no cualificada disponible fuera enorme, buena parte de la población empleaba aún métodos de cultivo milenarios. Además, el número de científicos era más bien exiguo y muchos habían sido represaliados durante las grandes campañas de movilización de los años cincuenta. No se contaba apenas con ellos, puesto que eran considerados más próximos a la burguesía que al proletariado. Más aún, durante el Gran Salto Adelante, la supervisión técnica brilló por su ausencia; se improvisaron planes dependiendo de los materiales disponibles y se calculaban a ojo de buen cubero las fuerzas que debían soportar las grandes estructuras proyectadas. Los pocos entendidos en ingeniería que mantenían un puesto eran acusados de ser poco prácticos, de carecer del arrojo y valentía propios de las masas movilizadas, más concienciadas que estos en las políticas de Mao. A consecuencia de ello, la mayoría de los esfuerzos cuajaron en proyectos inútiles, lo cual se tradujo en millones de horas de trabajo malgastadas y en el despilfarro de recursos hídricos -A más del balance de caídos, estimado en decenas de millones de muertes en esos tres años. Aquel fue, en esencia, el precedente de la futura lucha contra los elementos y, especialmente, contra el agua que habría de reeditarse en la etapa de la Revolución Cultural.

Antes incluso de la fundación de la Nueva China (1949), el Partido Comunista de China dejó estipulado de modo cristalino que toda forma de producción artística o intelectual estaría siempre supeditada a las políticas y a los intereses estatales. Por ello la literatura oficial de la época Maoísta presenta como héroes a la tríada que conforma las masas: Los obreros, los campesinos y los soldados del Ejército de Liberación. El constante adoctrinamiento del pueblo facilitó la evolución de un poderoso aparato propagandístico, que emplearía todos los tipos de expresión artística existentes para difundir el mensaje del gobierno por todos los ámbitos de la sociedad a través de los medios de comunicación de masas. Así pues, hasta la muerte de Mao, la literatura publicada fue combinando el llamado «realismo socialista» con el «romanticismo revolucionario», con objeto de señalar y vilipendiar a los llamados «enemigos de clase», y de transmitir un panorama bucólico de la vida bajo el socialismo respectivamente.

Habría que destacar ahora cómo, desde la creación de la República Popular de China, la visión que desde el Estado se transmitía sobre el concepto del trabajo, según transmite Krista Van Fleit Hang, es que «era fortalecedor» (Van Fleit Hang: 2013, p. 150), esto se debía a que:

En la China maoísta, de forma retórica, la línea que separaba el trabajo del ocio existía solo para ser traspasada. La labor era ocio y cuando uno no estaba desempeñando pesadas tareas debía involucrarse en otros cometidos, como coser o ayudar a los que se encargaban de los alimentos a preparar la comida. (*Ibidem*, p. 152)

Tras la cuasi implosión de China durante el Gran Salto, Mao quedaría unos años relegado del poder, fuera de la primera línea política y sin responsabilidades de gestión. No por ello dejaría de tramar su regreso, haciendo uso de su mano derecha, el entonces ministro de defensa, Lin Biao (1907-1971), quien, confeccionando el conocido como *El pequeño libro rojo de Mao*, comenzaría a adoctrinar primero al ejército y luego a la población estudiantil en el pensamiento del líder, puesto que el resto de la ciudadanía

no tenía ganas de más campañas de movilización. En mayo de 1966, Mao y Lin Biao lanzaron mensajes acusatorios sobre sus enemigos y demás detractores de las políticas del Gran Salto, alentando a los jóvenes a hacer la revolución. Cuando los gestores del país, Liu Shaoqi (1898-1969) y Deng Xiaoping (1904-1997) comenzaron a reprimirlos. Mao (a punto de cumplir 73 años), para hacer entender a la población que gozaba de plenas capacidades físicas y mentales se dio un chapuzón en el Yangtsé, evento que fue considerado como un hito de proporciones épicas en el *People's Daily* (人民日报). En ese baño, según los datos de la prensa del régimen, el Gran Líder fue capaz de nadar a velocidades y distancias que batirían todas las marcas mundiales de velocidad a nado. Acto seguido volvió a Pekín, donde retiró su apoyo a Liu y a Deng, escribiendo una carta al primer grupo de «Guardias Rojos» con la consigna: «rebelarse está justificado» (造反有理 *zàofǎn yǒulǐ*); fue entonces cuando cientos de miles de guardias rojos, fanáticos defensores del Gran Timonel, atacaron con inusitada virulencia a todos aquellos que se encontraran en posiciones de poder.

No obstante, la mayor violencia e intimidación ejercida sobre la población por los Guardias Rojos se produjo durante los dos primeros años de campaña. Luego que los principales críticos de las políticas de Mao Zedong fueron apartados del poder, las constantes luchas entre bandos de guardias y trabajadores -que tenían lugar a diario en las calles de las grandes ciudades- mantenían el país inmerso en el caos y la sociedad paralizada. Para atajar aquel problema, Mao y los suyos lanzaron un movimiento conocido como el «Movimiento de subir a las montañas y bajar a las zonas rurales» (上山下乡运动 *Shàngshān xià xiāng yùndòng*), mediante el cual se produjo un trasvase de población en edad estudiantil -guardias rojos incluidos- hacia el agro, sobre todo hacia «zonas despobladas como Mongolia, Yunnan y Heilongjiang» (Slavicek: 2010, p. 83). El fin en suma era ser reeducados por los campesinos pobres y a la vez ayudar al progreso de aquellas áreas y disciplinar el mundo rural, frenando con ello su activismo, interrumpiendo su formación académica, así como separándolos de sus familias durante un tiempo, si bien el siguiente eslogan de la época lo describiría desde un punto de vista más positivo: «Cuanto más lejos de Padre y Madre, más cercanos al corazón del presidente Mao» (Shapiro: 2001, p. 160).

Esos jóvenes, conocidos como «jóvenes instruidos» (知识青年 *zhīshì qīngnián*), se lanzaron con gran entusiasmo a proseguir la revolución con los campesinos, a quienes no les harían otra cosa que amargarles la existencia, ya que esos jóvenes siempre estaban vigilantes ante la posibilidad de «purgar a los enemigos de Mao, fueran reales o imaginarios» (Dikötter: 2016, p. 137). Estos menores necesitaron un tiempo para adaptarse a las nuevas condiciones de vida que incluían una dieta baja en calorías basada en el grano y pesadas labores manuales a la intemperie. En el caso de las chicas jóvenes, su nueva independencia fuera de la protección familiar las dejaba expuestas a un «acoso sexual agresivo e incluso a abusos sexuales a manos de los cuadros locales» (Walder: 2015, p. 270). Resulta sin duda interesante constatar que en muchos casos los recién llegados, al provenir de las ciudades, no eran los mejores trabajadores, puesto que ni estaban habituados a la dureza de las condiciones en el campo, ni conocían las tareas que se les asignaban. Y la realidad era que no sólo los centros educativos habían sido clausurados durante la Revolución Cultural con la finalidad de asegurar la movilización de los jóvenes, sino que

hasta ese momento estos muchachos habían sido instruidos sobre todo en asuntos de lucha política.

La mayoría de estos jóvenes de ciudad tenían poca experiencia en la agricultura y demostraron ser improductivos y poco colaboradores. Por esto, a ojos de los aldeanos, los «jóvenes instruidos» representaban una carga innecesaria, consumiendo más recursos que los que producían. (Bernstein: 1977, p. 132-133)

A pesar de ello, los líderes del país dejaron claro que había que hacer buen uso de aquella mano de obra en toda clase de proyectos -incluyendo los hidrográficos; era necesario que se aumentase la producción de grano si se pretendía alimentar la revolución.

El sistema de trabajo a seguir fue el de Dazhai, la comuna modelo por antonomasia. Situada a 500 km de Pekín, se convirtió en referencia para miles de cuadros del partido, que peregrinaron hasta allí para absorber «lecciones de autosuficiencia, lucha contra la naturaleza e igualitarismo radical» (Dikötter: 2016, p. 209). En lo que a la denominada lucha contra la naturaleza se refiere, predominaban las iniciativas que permitieran convertir áreas desérticas o de difícil acceso en tierras arables y productivas (ignorando las advertencias de los lugareños). El lema político «aprender de Dazhai» (学大寨 *Xué Dàzhài*), repetido hasta la saciedad en la prensa y a través de altavoces en todas partes, requería que los miembros de todas la comunas se entregaran con gran frenesí a los trabajos y proyectos que surgieran de la imaginación de sus líderes (cuando se dice «imaginación» se hace referencia a que la planificación y los estudios técnicos de rigor brillaban por su ausencia), hasta el punto de que se trabajaba día y noche, sin importar las condiciones meteorológicas ni considerar la integridad física y psicológica de los que se afanaban en esas tareas.

Un ejemplo de comuna modelo, surgida al compás de dicho eslogan, fue la de Nanbao, en la provincia de Zhejiang, donde, tras una riada que había destruido el pueblo en 1969, los campesinos, bajo el liderazgo de sus cuadros, repararon las terrazas de arrozales, construyeron canales para drenar las zonas inundadas y volver a la autosuficiencia. Nanbao fue elogiada por su «lucha contra la naturaleza» (Dikötter: 2016, p. 227). Se «vaciaron lagos, se construyeron embalses en los ríos y se dragaron humedales, todo en nombre de Dazhai» (Dikötter: 2016, p. 230), los que se afanaron en estos proyectos, a veces no tenían más que sus propias manos para trabajar. Se dinamitaron grandes rocas en las colinas para arrojarlas a los lagos y cegarlos. El equilibrio ecológico -ya enormemente dañado tras el Gran Salto Adelante- quedó trastocado sin remedio.

A pesar de que China no estaba involucrada en conflictos armados con otros países, existía por entonces una atmósfera de guerra inminente. El lenguaje bélico era utilizado con profusión en la literatura producida por el Estado. En medio de esa tensión se propagó un mensaje ordenando a todas las regiones que produjeran más grano para disponer de recursos alimentarios en caso de guerra y a la vez prevenir de ese modo una posible hambruna. El patriotismo exacerbado, la propaganda y las políticas aislacionistas tenían la función de suministrar a los más jóvenes nuevos enemigos contra los que luchar. En las fases iniciales los enemigos habían sido los críticos con Mao; más adelante serían los supuestos capitalistas infiltrados dentro de las filas del Partido Comunista de China. En el entorno rural además se podía librar una guerra contra los elementos. Según la retórica más rimbombante empleada, no había que adaptarse a la naturaleza, sino

doblegarla y someterla al socialismo. Según Judith Shapiro (2001), Mao Zedong hizo gala durante toda su vida de un extremado antagonismo hacia la naturaleza.

El aparato de propaganda subvencionó la creación de relatos de ficción sobre la vida en las unidades de producción rurales, pintando a los jóvenes urbanitas como héroes sin tacha, capaces de heroicidades sin par, a fin de animar a más y más gente a dar el paso y ofrecerse voluntarios para marchar a las comunas. Siguiendo las líneas oficiales de partido, este tipo de ficción era producido por equipos de trabajo y autores especializados, que se ajustaban a los estándares ya utilizados durante el Gran Salto Adelante, las tramas podían cambiar de enfoque a mitad del relato, por cualquier viraje político ocurrido durante su creación.

Una de las novelas más conocidas fue *La línea divisoria* (1975), ópera prima de Zhang Kangkang (张抗抗 n. 1950). La propia autora era una de aquellas jóvenes que participaron en el movimiento. En ella se narran las dificultades que tienen que superar los jóvenes protagonistas para construir un sistema de canales de irrigación para, por fin, hacer llegar el agua a zonas incultas y así aumentar la producción. El lenguaje utilizado en este libro es el característico de aquella literatura oficial que exaltaba un estilo de romanticismo revolucionario. Se encuentran en el texto frases como que se había de «subyugar a la naturaleza» y «hacer que el pantano los obedeciera mansamente», o «luchar contra las riadas hasta que el cielo agachara la cabeza» (Zhang: 1975, pp. 61 y 107). El clímax de la historia es una lucha contra la fuerza del agua; una crecida que amenaza con romper las compuertas del canal e inundar todas las cosechas. Los personajes principales, desoyendo las advertencias o interferencias de un «enemigo de clase», se zambullen en el agua para, con materiales improvisados y sus propios cuerpos, taponar las brechas de las esclusas. Aquellos actos de heroísmo constituían los puntos culminantes de los relatos de la literatura oficial de la época, «la victoria era el resultado final (...) muchos valientes, pero impetuosos y mal preparados ataques contra las fuerzas de la naturaleza acababan trágicamente» (King: 2013, p. 149).

Es en este punto donde echaremos mano de ejemplos de la literatura china contemporánea (no oficialista), basada en la Revolución Cultural, para ilustrar esta batalla contra el agua. Son obras que podrían ser incluidas dentro de diferentes corrientes literarias: la literatura de «cicatrices», de «denuncia», de «prisiones», «de reflexión», tanto en formato novelístico como en forma de diario o de ensayo. Estas corrientes, por lo general, se materializaron en escritos realizados por autores de esa generación de jóvenes «rústicos», es decir, por aquellos nacidos a mediados del siglo xx o bien por sus víctimas, intelectuales de generaciones anteriores. Esta literatura -tan alejada de la literatura socialista oficial- fue redactada sólo tras la muerte de Mao Zedong y de la detención de la Banda de los Cuatro, y tuvo su máximo auge durante las décadas de los 80 y los 90, alcanzando una gran popularidad; por ello podríamos englobar todas estas corrientes mencionadas en una más amplia, conocida como la «literatura de jóvenes instruidos» (知青文学 *Zhīqīng wénxué*). Este tipo de literatura cumplió la función de dar salida a los sentimientos reprimidos durante la era maoísta, a la par que, dejaba testimonio escrito de la violencia o las injusticias sufridas por la población, o incluso llegó a hacer las veces de foro de debate donde buscar respuestas acerca de la etapa maoísta -debate que aún hoy no se ha dado de forma abierta y pública (Veg: 2014).

Además de la mencionada Zhang Kangkang, que llegaría a tener una brillante carrera como escritora, podemos mencionar a más escritores que escribieron de forma extensa

sobre sus experiencias durante la Revolución Cultural, como Zhang Xianliang (张贤亮, 1936-2014), Liu Xinwu (刘心武, B. 1942), Gu Hua (古华, n. 1942), Feng jicai (冯骥才, n. 1942), Ye Xin (叶辛, n. 1949), Kong Jiesheng (孔捷生, n. 1952), Ma Bo (马波, n. 1947), Wang Xiaobo (王小波, 1952-1997), Liang Xiaosheng (梁晓声, n. 1949), Zhang Chengzhi (张承志, n. 1948), Jung Chang (张戎, n. 1952), Han Shaogong (韩少功, n. 1954), Ru Zhijuan (茹志鹃, 1925-1998) y su hija Wang Anyi (王安忆, n. 1954), Li Rui (李锐, n. 1949), Ma Yuan (马原, n. 1953), Shi Tiesheng (史铁生, 1953-2010), Zhu Lin (竹林, n. 1949), Chen Cun (陈村, n. 1954), Chi Li (池莉, n. 1957) entre otros.

Como decíamos, una vez asignados a las zonas rurales los enemigos de estos jóvenes instruidos eran los elementos y sobre todo, el agua. Los equipos de trabajo competían entre sí para cumplir con mayor rapidez las tareas fijadas; los errores y los accidentes no eran infrecuentes y se cobraron muchas vidas.

Una de esas primeras víctimas de la lucha contra el agua fue el heroico guardia rojo, Jin Xunhua (金训华 1949-1969), quien, viendo que un poste de electricidad era arrastrado por las aguas, no dudó en lanzarse a recuperar aquella propiedad del Estado. Éste y otros sucesos semejantes sirvieron de inspiración para carteles propagandísticos. Su sacrificio fue publicado en numerosos artículos de prensa con el objetivo de animar a la juventud a realizar este tipo de alardes de valentía y compromiso con la Revolución. De hecho, de las llamadas «ocho óperas modelo» (八个样板戏 *Bā gè yàngbǎn xì*), la única cuya trama transcurría en un medio rural era *La canción del Río Dragón* (Título del libreto en inglés: *Song of the Dragon River*) recrea una de estas conductas heroicas:

No queda más remedio que la gente salte dentro de la brecha y bloquee la corriente con sus cuerpos mientras se clavan las estacas ¡Esta es la respuesta! ... Nuestro Gran Líder, el Secretario General Mao nos enseñó: ‘¿Se acobardará la gente de China ante las dificultades, cuando ni siquiera tienen miedo a la muerte?’. ¡No tenemos miedo a nada! ¡Somos comunistas! (Anónimo: 1972, p. 22)

Como vemos, la imagen de jóvenes héroes motivados por las palabras de Mao, resueltos en jugarse la vida para proteger la propiedad del Estado «es una característica básica de la propaganda inspiradora de la Revolución cultural» (King: 2013, p. 147).

Sin embargo, el escritor Wang Xiaobo (王小波, 1952-1997), que fue destinado a una comuna en la provincia sureña de Yunnan, cuestionó en toda su obra los ideales sublimes y altisonantes de aquella época y cómo afectaron a su generación. Como ejemplo hemos elegido un párrafo del ensayo «Acerca de lo sublime», en su obra *La mayoría silenciosa*, donde se pregunta, al oír la historia del mártir Jin Xunhua, si un pedazo de madera equivalía a una vida humana, y si tan bajo era el valor de las vidas de tantos millones de personas:

En realidad, cuando yo fui joven era con todas las letras un muchacho insensato. También era buen nadador. De haber visto la crecida arrastrando el poste, el primero que hubiera saltado al agua sin duda habría sido yo, y si la fuerza del agua hubiera sido demasiado grande, probablemente yo también me habría ahogado y convertido en mártir. (Wang: 2009, p. 173)

El escritor Ma Bo (马波, n. 1947), fue en esa época un conflictivo guardia rojo. Luego de escapar de su hogar se presentó voluntario en una unidad de trabajo en una

demarcación inhóspita de Mongolia Interior –más tarde caería en desgracia y sería condenado a 8 años de trabajos forzados. En su obra *Amanecer rojo sangre* (Título en inglés: *Blood Red Sunset*) relata cómo en una lluvia torrencial el techado de un almacén resulta dañado, peligrando así el grano allí almacenado. Los jóvenes instruidos reciben entonces la orden de reparar el tejado con plásticos u otros materiales. Uno de ellos improvisa y arroja su propia colcha (en esos parajes, uno de los objetos personales más preciados). Su ejemplo se propaga entre los jóvenes:

Las chicas del Segundo Pelotón estaban verdes de envidia. Quiriendo morir por haber vacilado en el camino de la conducta progresista, dieron media vuelta y regresaron a por su ropa de cama (...) gritaban vivas y hurras como si el mundo las estuviera mirando con admiración. (Ma: 1996, p. 258)

A pesar de que los miembros de las decenas de miles de comunas esparcidas por el país se esforzaron al máximo para doblegar las fuerzas de la naturaleza, muchos comenzaron a observar cómo aquella batalla no estaba dando los frutos esperados. Traeremos a colación aquí un par de argumentos por los que dicha contienda no llegó a buen puerto:

Por un lado, la producción de comida era insuficiente, toda vez que se implementaron medidas que carecían de cualquier lógica desde el punto de vista de los expertos –arado demasiado profundo, deforestación, desertificación–. Además, todas aquellas actividades generaron una enorme contaminación. Podemos citar un ejemplo del deterioro del medio ambiente y de las aguas en el testimonio de Gu Hua (古华 n. 1942) en su ópera prima titulada *Hibisco* (Título en inglés: *A Small Town Called Hibiscus*):

Debido a todos los desechos industriales en el agua, no crecía vegetación en los barrancos, que se estaban desmoronando. La basura ahogaba los canales, agrandando las riberras, que estaban siendo acotadas y transformadas en nuevas tierras de cultivo. Burbujas alcalinas de color blanco flotaban en las plácidas aguas. Hibisco había sido conocida por su carpa roja, ahora no quedaban ni gambas ni cangrejos. (Gu: 1987, p. 107)

Asimismo, Han Shaogong (韓少功 n. 1954), en su *Diccionario de Maqiao* (Título en inglés: *A Dictionary of Maqiao*) da fe de más abusos de la Revolución sobre el entorno, y lamenta cómo se cortaron los últimos árboles milenarios del pueblo: «Los árboles fueron talados siguiendo las órdenes de la comuna, a fin de hacer, se decía, filas de asientos para la recién construida sala de reuniones de la comuna y también para deshacer las supersticiones» (Han: 2005, p. 76).

El escritor Feng Jicai (冯骥才, n. 1942), compilador de varias obras con testimonios sobre la Revolución Cultural, nos transmite en uno de ellos cómo el criterio de los ingenieros era ignorado, cuando el líder de una comuna ordena la construcción de un embalse en un lugar poco indicado para impulsar su carrera política:

Eché un vistazo y le dije que ahí no había fuentes de agua. «No importa», dijo, «la lluvia traerá el agua». Yo aduje que la confluencia de agua sería demasiado escasa y que no bastaría con la lluvia. «¿Y qué si no llovía?» Insistió en que había un manantial cercano. Me esforcé en explicarle que el nivel del manantial solo alcanzaba a la base del embalse y que no era posible que el nivel del embalse subiera hasta llenarlo ... No me atrevía a argumentar más o sería acusado de sabotaje. (Feng: 1991, 140)

Por otro lado, si bien en no pocas ocasiones la producción había aumentado, a mediados de los años 70, muchos jóvenes instruidos –ya fuera por mérito propio o por sus

conexiones familiares, comenzaron a abandonar aquellas unidades de trabajo y trasladarse lo más cerca posible de las ciudades. Este cambio se produjo de forma gradual, pero la fuga continuada de efectivos provocó que los demás miembros de las comunas desatendieran cada vez más sus tareas. Ma Bo, tras haber estado años talando árboles o «convirtiendo rocas grandes en rocas más pequeñas», describe una escena de tremenda destrucción medioambiental y el abandono en el que se encontraban los proyectos: «canales de riego que habíamos excavado de la tierra dura como una roca en el invierno de 1970 con explosivos y quemando excrementos de caballo (...) estaban tupidos de arena amarilla» (Ma: 1996, p. 352).

Sobre la supuesta utilidad de enviar a millones de «jóvenes instruidos» al campo a aprender la revolución con los campesinos, Wang Xiaobo en su ensayo «el placer de pensar» (también incluido en *La mayoría silenciosa*) hace un comentario que nos permite atisbar el daño medioambiental provocado por los miles de proyectos de irrigación acometidos durante el periodo estudiado:

Consideraría incluso si salir corriendo para Yunnan a cavar agujeros servía de algo o no (...) pensándolo una y otra vez, seguro que no querría irme a las comunas. Si los líderes me forzaran a ir, tendría que irme de todas formas; pero si después de esto cavo hasta estropear las verdes montañas, provocando la erosión del terreno, ... no es culpa mía. (Wang: 2009, p. 30)

Como vemos, no es difícil entender que realizar una valoración sobre si la Revolución Cultural fue en beneficio o en detrimento del país no quedará nunca exenta de polémica. La mayor parte de los jóvenes que en esos tiempos la vivieron en primera persona y que luego se volvieron escritores transmiten una visión negativa de la misma. Con todo, dependiendo de los factores que se tomen en cuenta para sustentar una argumentación, el impacto de la Revolución Cultural podría verse como algo neutral o incluso favorable, en especial si se echa mano de informes macroeconómicos y de cifras oficiales (de menos fiabilidad, dada la censura estatal). Es por ello que algunos historiadores chinos ponen en duda las diferentes perspectivas –sobre todo las más pesimistas– que representan la sociedad china durante la segunda mitad del siglo xx; citamos como ejemplo al académico sino-australiano, Gao Mobo (n. 1952), quien fue guardia rojo en su juventud y que pone el énfasis sobre los logros en la producción de grano, en las mejoras de las infraestructuras y en el desarrollo de los recursos hídricos, con objeto de efectuar un balance de la colectivización de las zonas rurales por el gobierno del Partido Comunista de China con los siguientes datos:

Durante los veinte años del periodo de colectivización, la cantidad de tierra irrigada aumentó al 48% de la tierra arable de China, y este 48% produjo más del 70% del grano ... Hubo un aumento sustancial en la producción de grano de 1978 a 1984, cuando el sistema de comunas estaba aún establecido en la mayor parte de China. Por otro lado, en 1985, cuando por fin se logró dismantelar el sistema colectivo, la producción de grano a escala nacional descendió de forma drástica por primera vez en años. (Gao: 2008, p. 146)

Otro académico, Han Dongping (n. 1955), presenta en sus publicaciones una visión amable de la Revolución Cultural; por medio de la generalización, parte de la premisa real de que en algunas zonas rurales empobrecidas de China aumentaron los índices de escolarización, asimismo los campesinos gozaron de mayor libertad para disponer de

más recursos gracias a las políticas de colectivización. Toma como ejemplo su pueblo natal en la provincia de Shandong para deducir que el nivel de vida mejoró en todo el país:

Los sistemas de irrigación fueron planeados y construidos durante la era de la colectivización con la agricultura colectiva en mente. Con la división de las tierras, surgieron problemas inesperados... No existía un mecanismo para coordinar un uso equitativo y conveniente de las infraestructuras de irrigación... A veces hubo peleas a cuenta del uso de las instalaciones ... A causa de la frustración y de la envidia los granjeros cuyas granjas estaban más alejadas del sistema de irrigación comenzaron a sabotearlo. (Han: 2000, pp. 164-165)

A pesar de los argumentos positivos aportados por los académicos, no otorgan la debida importancia a la enorme destrucción medioambiental causada por proyectos hídricos mal planificados, ni al sufrimiento de la población forzada a trabajar millones de horas en contra de su voluntad en obras públicas que se demostraron fallidas.

En relación con esto, la obsesión con «seguir el modelo de Dazhai» condujo a enormes daños medioambientales relacionados con el agua. Se aplicaba, en fin, el mismo modelo sin importar la topografía, ni la naturaleza del terreno, ni las condiciones edáficas, ni la calidad del agua canalizada, ni la idoneidad de las semillas para diferentes tipos de clima. De nada servían las protestas de los campesinos locales, más avezados en el aprovechamiento de sus recursos; era más importante la conciencia política que la experiencia o los conocimientos técnicos. La deforestación de las laderas de las montañas para liberar más tierra provocaba que las lluvias arrasaran el suelo que estaba antes sujeto por las raíces de los árboles, cubriendo de sedimentos las terrazas de los valles. Las praderas convertidas en tierras de cultivo irrigadas por las nuevas canalizaciones al cabo de un tiempo se convertían en desiertos que generaban tormentas de arena. La extracción incesante de agua de los mantos freáticos llevaba a la salinización de los suelos, dejándolos inservibles, tal y como describe el escritor Zhang Xianliang en su obra *La mitad del hombre es mujer* (Título en inglés: *Half of Man is Woman*):

Las planicies habían sido destruidas por aquellos que ‘aprendían de Dazhai’. En frente de mí los campos abandonados se extendían en todas las direcciones. Ahora cubiertos por una gruesa capa de sal, parecían campos nevados y sucios ... una tierra baldía, sobre cuya superficie alcalina no podía crecer ni una brizna de hierba. (Zhang: 1986, p. 170-171)

No sólo las lluvias y las riadas acababan con los ecosistemas afectados por la mano del hombre, sino que también se destruyeron enormes cuerpos de agua dulce. El lago Dongting, que era el segundo lago de agua dulce más grande de China y que cubría más de medio millón de hectáreas antes de la etapa maoísta, fue «atacado» con tal saña que acabó reducido a la mitad debido a la construcción de diques y al rellenado de sus partes más someras con rocas (Dikötter: 2016, p. 230). Cuando el Río Yangtsé se desbordó en las desastrosas riadas de 1993, 1995 y 1998, muchos lo achacaron a aquellas acciones pasadas. Algo similar ocurrió en el lago Dianchi, sobre el que se asienta la ciudad de Kunming, donde se rellenaron algo más de 25 km cuadrados en un tiempo récord, alistando a cientos de miles de habitantes de la ciudad para trabajar día y noche, mal pagados y peor organizados. Este hecho aclamado en la prensa con términos rimbombantes y un entusiasmo que haría pensar más en una campaña militar que en un proyecto de ingeniería: «Una guerra contra los cielos y una lucha contra la tierra» (Shapiro: 2001,

p. 122). El contraste entre la visión bucólica de los acontecimientos en la mente de los oficiales y la de la gente normal queda reflejada en la obra *Lilas y otras historias* (Texto en inglés: *Lilies and Other Stories*) de la escritora Ru Zhijuan, donde se relatan los obstáculos a superar al convertir tierras baldías en campos de cultivo:

Cuando llegamos aquí por primera vez no había agua potable ... ¿Cómo lo solucionamos? Construyendo un canal ... matamos dos pájaros de un tiro: Nos procuramos agua para beber y un buen medio de transporte. Hablaba de excavar un canal como si fuera la cosa más fácil del mundo, como construyendo con ladrillos de juguete. (Ru: 1985, p. 140)

A la larga, la batalla contra los elementos y el intento de controlar las aguas agravaron los ciclos hidrológicos y la erosión del suelo, a veces de forma irreversible.

CONCLUSIÓN

Es difícil encontrar en la historia de otros países una época tan caótica y que durase tanto tiempo como la que se vivió en el transcurso de los llamados «diez años perdidos» de la Revolución Cultural. Estos fueron además unos años en los que la Cultura brilló por su escasez, más bien ésta fue casi completamente borrada a manos de los guardias rojos y la propia población. Cuando los casi veinte millones de jóvenes instruidos llegaron a sus destinos en las zonas rurales, traían consigo una carga ideológica que los cegó ante cualquier lógica –los campesinos no serían quienes para hacerles entender su error. Con gran impunidad se atacó al entorno natural con la finalidad de controlar los elementos. La lucha contra el agua fue el objetivo máspreciado y agravado de aquella guerra.

Fue en definitiva una década de ausencia de lógica, de caos, de trabajo continuo, de grandes carencias, de aburrimiento, de miedo a las acusaciones... No es de extrañar que todos esos avatares marcaran de manera muy profunda a varias generaciones de escritores que, transcurridos unos años, comenzarán a dejar testimonio escrito de sus experiencias.

En la actualidad el país sigue arrastrando las consecuencias de la Revolución Cultural, parece pues necesario que las historias y vivencias de entonces se sigan difundiendo para que no se cometan semejantes errores y evitar padecimientos superfluos o inútiles.

La lucha contra el agua continúa muy presente en las políticas del Partido Comunista de China que, según sostiene Phillip Ball (2001), sigue haciendo uso propagandístico de la mítica legitimidad para la gobernanza que otorga el control de las aguas. Esta obsesión por la construcción de grandes proyectos de irrigación se entiende mejor si se tiene en cuenta que, tras la apertura económica del país a finales de los años setenta, aumentó la proporción de líderes con formación en ingeniería dentro de los órganos máximos de gobierno:

Dieciocho de los veinticuatro miembros del Politburó del Decimoquinto Comité Central (1997-2002) eran ingenieros, y la mayoría de los 344 miembros del Comité Central fueron formados en ingeniería. En lo más alto del gobierno y de la jerarquía había cuatro ingenieros profesionales cualificados: Jiang Zemin (ingeniería eléctrica), Zhu Rongji (ingeniería eléctrica), Hujintao (ingeniería hidráulica) y Wen Jiabao (geomecánica). (Pietz: 2015, p. 299)

Cada vez que se produce una riada o que el monzón afecta a la gente, los medios de comunicación oficiales no pierden la oportunidad de poner el foco de atención sobre las

labores de contención y rescate llevadas a cabo por las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado. La prensa estatal se hace eco de cualquier proyección, construcción o inauguración de todo proyecto hídrico a gran escala, confirmando y reafirmando este concepto que se tiene en China sobre el control de este elemento.

Un ejemplo impresionante de grandes obras de ingeniería fue la construcción de la Presa de las Tres Gargantas en el curso del río Yangtsé, proyectada ya en tiempos del maoísmo, concluida en fecha reciente, cuya ejecución provocó el desplazamiento de millones de personas y la inevitable pérdida de parte del patrimonio cultural de las zonas inundadas.

La presión demográfica sobre la poca agua disponible no ha hecho sino aumentar y la cuestión de la contaminación se ha agravado. Tras el enorme desarrollo industrial y económico del país acontecido durante las últimas décadas, sumado al cambio climático, el agua en China se ha convertido en un bien escaso, tan escaso que es posible que pueda provocar tensiones con los países vecinos. Los grandes ríos que suponen el sustento de millones de personas en Sudeste Asiático (el Mekong en Vietnam, Laos, Tailandia y Camboya; el Saluén en Birmania), así como los que riegan Bangladesh, el norte de la India y Paquistán (el Brahmaputra, el Ganges, y el Indo respectivamente), nacen en territorio chino. Existen planes sobre la mesa para construir una serie de embalses para proveer de más agua a la población, no sólo en zonas colindantes con los países citados, también para mover ingentes cantidades de agua desde el sur hasta el norte y desde el este hacia el oeste; La contienda con este elemento prosigue, si bien, no es ya una lucha contra el agua, sino por el agua.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO. *Song of the Dragon River. A Modern Revolutionary Peking Opera*. Revisado por el grupo «Canción del Río Dragón» de Shangháí. Pekín: Foreign Language Press, 1972.
- BALL, Philip. «Mao's Dams. The Technocratic Vision of a New China. En *The Water Kingdom: A Secret history of China*. Chicago: Chicago University Press, 2021, pp. 218-253.
- BERNSTEIN, Thomas P. *Up to the Mountains and Down to the Villages*. New Haven: Yale University Press, 1977.
- DIKÖTTER, Frank. *The Cultural Revolution. A People's History 1962-1976*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2016.
- FENG, Jicai. *Voices from the Whirlwind*. Nueva York; Pekín: Pantheon Books; Foreign Language Press, 1991.
- GAO, Mobo. *The Battle for China's Past. Mao and the Cultural Revolution*. Londres: Pluto Press, 2008.
- GU, Hua. *A Small Town called Hibiscus*. Pekín: Chinese Literature Press, 1983.
- HAN, Dongliang. *The Unknown Cultural Revolution. Educational Reforms and Their Impact on China's Rural Development, 1966-1976*. Nueva York: Garland Publishing Inc., 2000.
- HAN, Shaogong. *A Dictionary of Maqiao*. Nueva York: The Dial Press, 2005.
- KING, Richard. *Milestones on a Golden Road: Writing for Chinese Socialism 1945-80*. Vancouver: UBC (University of British Columbia) Press, 2013.
- MA, Bo. *Blood Red Sunset. A Memoir of the Chinese Cultural Revolution*. Nueva York: Penguin Books, 1996.
- «Mao Zhuxi changyou Changjiang» (毛主席畅游陈沧江) [El Secretario Mao nada en el Yangtsé], *People's Daily*, 25 July 1966, p. 1.

- PIETZ, David A. *The Yellow River. The Problem of Water in Modern China*. Massachusetts; London: Harvard University Press, 2015.
- POON, Shuk-Wah. «Embodying Maoism: The swimming craze, the Mao cult, and body politics in Communist China, 1950s–1970s», *Modern Asian Studies*, 2019, 53, 5, pp. 1450–1485. DOI 10.1017/S0026749X17000804.
- RU, Zhijuan. *Lilies and Other Stories*. Pekín: Chinese Literature Press, 1985.
- SHAPIRO, Judith. *Mao's War Against Nature. Politics and the Environment in Revolutionary China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- SLAVICEK, Louise Chipley. *The Chinese Cultural Revolution*. Nueva York: Chelsea House Publishers, 2010.
- TAYLOR, Jay. *The Generalissimo: Chiang Kai-shek and the Struggle for Modern China*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 2009.
- VAN FLEIT HANG, Krista. *Literature the People Love. Reading Chinese Texts from the Early Maoist Period (1949-1966)*. Nueva York: Pallgrave Macmillan, 2013.
- VEG, Sebastian. «Creating a Literary Space to Debate the Mao Era». *China Perspectives*, 2014, 4, pp. 7-15.
- WALDER, Andrew G. *China Under Mao. A Revolution Derailed*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 2015.
- WANG, Xiaobo. Guanyu chonggao (关于崇高) [Acerca de lo sublime]. En: WANG, X. *Chenmo de daduoshu* (沉默的大多数) [La mayoría silenciosa]. Xi'an: Shaanxi Normal University Press, 2009.
- WU, Qinglong et al. «Outburst flood at 1920 BCE supports historicity of China's Great Flood and the Xia dynasty». *Science* [en línea], 2016, 356, pp. 579-582 <https://www.science.org/doi/full/10.1126/science.aaf0842> [13 abril 2022]
- ZHANG, Kangkang. *Fenjiexian* (分界线) [La línea divisoria]. Shanghái: Renmin Chubanshe, 1975.
- ZHANG, Xianliang. *Half of Man is Woman*. Nueva York: Norton, 1986.

TRAUMA, NOVELA DE APRENDIZAJE Y EL SIMBOLISMO DEL AGUA: EL AGUA EN *LA RIBERA DEL RÍO* DE SU TONG

TERESA INÉS TEJEDA MARTÍN

Universidad de Salamanca – GIR Humanismo Eurasia (USAL)

INTRODUCCIÓN

EN ESTE TEXTO NOS PLANTEAMOS REFLEXIONAR sobre la relación entre el trauma y la literatura de aprendizaje en Su Tong 苏童, y el simbolismo del agua en una de sus obras más destacadas, *La ribera del río* 河岸 *Hè'ān*, publicada en 2009, por cuya traducción al inglés como *The boat to redemption* ganaría el Man Asian Literary Prize. En varias de sus obras se puede apreciar la relevancia del paisaje del sur de China, pero en esta novela se concede un rol protagonista a la arteria principal que conforma su entorno natural: el agua. La constante tensión entre aquellos que siguen en tierra y la gente que habita en el río, nos conduce a analizar el significado del agua como una suerte de mundo alternativo que resulta al mismo tiempo alienante y liberador.

Su Tong que significa ‘niño de Suzhou’, es el nombre que Tong Zhonggui adoptó como escritor y que hace homenaje a su lugar de origen. Nacido en 1963 en una familia muy modesta en la famosa ciudad del bajo Yangtsé, influencia que quedará patente sus obras, estudió en el Departamento de Chino de la Universidad Normal de Pekín. A mitad de los años ochenta comienza a publicar relatos cortos y en 1984 le nombran editor de la revista literaria *Zhongshan* 钟山 situada en Nanjing, a donde trasladará su residencia (Visser: 1995, p. 114). Según apunta Li Hua, el año 1988 marcará un cambio en la percepción de sus textos, pues gracias a una serie de relatos en los que adopta el lenguaje y un punto de vista adolescente, será habitual encontrar sus publicaciones en diferentes revistas (Li: 2011, p. 84).

Esos primeros escritos, como *La fuga en 1934* 1934年逃亡 1934 *Nian taowang* (1987), se identifican con la escuela de vanguardia, cuya reflexión crítica se debe en gran medida a los análisis del teórico y académico Li Tuo, que en esos años puso la atención en escritores como el mismo Su Tong o Yu Hua. Bajo esta etiqueta se reúnen otras grandes figuras de la literatura china actual como Can Xue, Ge Fei, o Ma Yuan; todos ellos agrupados en esos años alrededor de la revista literaria *Harvest* 收获 *Shouhuo*. Aunque hay que tener en cuenta que el número de escritores que se han identificado con esta tendencia varía dependiendo del crítico y de las intenciones de este, por lo que algunos estudiosos han preferido referirse a este tipo de obras como posmodernidad literaria, nueva

ola literaria, literatura experimental o literatura de la Post-Nueva Era (Yang Xiaobing: 2000, p. 193). El calificativo de vanguardia lo podemos encontrar asociado a escritores que simplemente transgreden el discurso realista como Han Shaogong o Mo Yan, ambos iconos de la Literatura de la Búsqueda de las Raíces. Pero, en cualquier caso, en todos encontramos un denominador común: la renovación o revolución literaria y la búsqueda de un nuevo estilo que superara el realismo imperante del momento.

La obra de Su Tong, al igual que la de muchos de sus contemporáneos que siguen dominando el panorama de la literatura en la actualidad, no se ha limitado a un estilo y ha seguido evolucionando a lo largo de los años. Él mismo ha declarado que un escritor debe tener el coraje de decir adiós a sus viejas obras y sobrepasarlas, de abrir diferentes puertas y explorar cada oscuro rincón del laberinto de la ficción (Li: 2011, p. 84). Y será con las novelas publicadas en los años noventa con las que consiga un gran reconocimiento nacional e internacional, como también ha sido habitual en otros escritores de su generación. De entre ellas destacan *Esposas y concubinas* 妻妾成群 *Qiqi cheng qun* (1989), adaptada al cine por Zhang Yimou como *La linterna roja* 大红灯笼高高挂 *Dahong denglong gaogao gua* (1991), *Arroz* 米 *Mi* (1991), *Mi vida como emperador* 我的帝王生涯 *Wo de diwang shengya* (1992) (la única de sus obras traducida hasta ahora al español), *La emperatriz Wu Zetian* 武则天 *Wu Zetian* (1993) y *Binu* 碧奴 (2006). Todas ellas comparten la centralidad de los temas históricos, así como el papel protagonista de las mujeres. Visser, respecto a la importancia de la historia en sus obras, señala: «One of the most welcome aspects of Su Tong's fiction is the reintroduction into modern Chinese fiction of a challenge to the assumptions of integrated consciousness by implying that knowledge is culturally and historically implicated» (Visser: 1995, p. 115). Comprobaremos en estas páginas, la importancia que tiene la historia a la hora de condicionar el destino individual de los personajes.

En 2009 escribe la novela que aquí será objeto de análisis *La ribera del río* 河岸 *Hé'an*, traducida al inglés por Howard Goldblatt como *The boat to redemption* en 2010, y que reúne dos de las tendencias más notables que hemos mencionado de su producción: el punto de vista de un adolescente y la novela neohistórica. Wang Dewei nos llama también la atención sobre este aspecto:

El lector familiarizado con Su Tong se dará cuenta de que *La ribera del río* reúne muchos temas habituales en obras anteriores: un tono histórico, una juventud salvaje y cruel, un padre y un hijo en un atolladero, la lujuria sexual, crímenes difíciles de los que hablar, incesantes exilios y huidas, etc.; todo ello conforma el estilo narrativo de Su Tong. (Wang: 2010, p.50. Traducción propia)

En este libro el joven Ku Dongliang nos cuenta trece años de vida en un barco después de que su padre, Ku Wenxuan, caiga en desgracia. Este personaje había sido identificado como el huérfano perdido de Deng Shaoxiang, una mártir de la liberación, por una marca de nacimiento con forma de pez. Esto le brindó una vida de reconocimientos y facilidades hasta que durante la Revolución Cultural (1966-1976) un grupo de investigación comienza a indagar sobre su caso, y después de someterle a dos meses de interrogatorios y acusaciones encerrado en un ático, concluyen que Ku Wenxuan ha sido un impostor. Le retiran de todos los cargos políticos que había ocupado hasta el momento, provocando que su mujer rompa lazos con él, a lo que se suman las críticas por sus aventuras extramatrimoniales que salen a la luz al convertirse en un personaje vulnerable. Las

incesantes humillaciones le condenan al ostracismo de la vida en un barco, uniéndose a una flota conformada por personas que viven en los márgenes de la sociedad. Su hijo, narrador de esta historia, acabará siguiéndole voluntariamente en un principio, aunque los acontecimientos hacen que se vea atado a la vida del barco para siempre.

A través de las vivencias individuales de diferentes personajes en un periodo de máxima agitación política, Su Tong nos enfrenta, bajo el prisma de un adolescente frustrado, a la radicalización y el absurdo del discurso de la Revolución Cultural y sus consecuencias. Como mencionamos al principio de esta introducción, esto nos invita a analizar la novela desde dos ángulos: el primero, la relación entre el trauma histórico de la Revolución Cultural y la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, y el segundo, el simbolismo del agua en su representación.

EL TRAUMA DE LA REVOLUCIÓN CULTURAL Y LA *BILDUNGSROMAN*

Cuando hablamos de trauma lo entendemos siguiendo la definición de Cathy Caruth: una experiencia abrumadora, repentina o catastrófica, que supera lo que puede procesar la persona, cuya respuesta a menudo es de acción retardada (siguiendo la teoría de Freud), fuera de control y puede provocar la aparición de alucinaciones u otros fenómenos intrusivos (1996, p. 14). Otros teóricos como LaCapra lo han definido de manera muy similar como «la brecha, la herida abierta del pasado que se resiste a cerrarse, curarse por completo o armonizarse en el presente» (2009, p. 130). Ambos han aplicado estas ideas a la investigación de la literatura en el que el trauma actúa de catalizador a la hora de representar la memoria.

Por su parte, el teórico Yang Xiaobin identifica la afloración de una narrativa relacionada con el trauma en la literatura china, con el grupo de escritores al que nos venimos refiriendo, Su Tong, Yu Hua o Can Xue, que experimentaron la Revolución Cultural a una edad temprana. Argumenta que esos años de caos, en el que la violencia quedó justificada como medio necesario para restaurar los verdaderos valores revolucionarios que se estaban perdiendo por ciertas tendencias derechistas, supusieron un estímulo demasiado fuerte como para que ellos pudieran comprenderlo en el momento, y fue necesario un periodo de latencia para que volviera a salir a la superficie y pudiera ser articulado. El crítico chino subraya el poder que ostentó el omnipresente discurso de Mao, pues no se redujo a la amenaza verbal, sino que condujo a verdaderos actos de homicidios, torturas, mutilaciones y suicidios. Para él, la violencia directa se debe poner al mismo nivel que la carnicería espiritual que se produjo a nivel social y que más adelante marcaría cierto discurso literario, entre otros fenómenos (Yang: 1994, p. 230).

En esta línea, habría que tener en cuenta el concepto de trauma psicosocial, pues más allá de las trágicas vivencias individuales, también se produjo una herida a nivel social que determinó los lazos entre las personas, y entre estas y las instituciones. En contextos como el que nos estamos refiriendo, se pueden cristalizar unas «relaciones aberrantes y deshumanizadas basadas en la violencia, como única forma de resolución de conflictos, la polarización social y la mentira institucionalizada» (Ibáñez y Díaz: 1998, p. 19). En un entorno en el que las dinámicas sociales se han visto completamente alteradas por la violencia a diferentes niveles, incluso puede generarse cierto atractivo o normalización hacia ella en un niño o un adolescente cuando aún no tiene la madurez necesaria para comprender lo que sucede a su alrededor.

El mismo Su Tong dice en una entrevista recogida por Li Hua que la violencia y la muerte eran ubicuas durante su infancia y adolescencia, y formaron parte de ella. Recuerda que él y sus amigos a menudo recorrían largas distancias, movidos por la curiosidad de un niño, para ver cuerpos (fallecimientos provocados desde un suicidio, una ejecución o un accidente de coche) que nadie reclamaba (Li: 2011, p. 115). Mientras que podemos entender esa atracción en un niño como algo natural, el hecho de que esto fuera una actividad posible e incluso habitual solo puede ser entendido dentro de una época regida por la violencia y caos en la que los jóvenes no tenían mucha supervisión ni control, lo cual necesariamente dejó una marca que después se observa en sus obras. Su Tong admite:

Of all the baggage carried throughout my life as a writer, the memories of childhood have perhaps been the heaviest burden in one's entire suite of luggage. No matter if these memories are grey or bright, we must carry them along and treasure them. We have no alternative ... We are bound to employ childhood to record some of our most mature thoughts. (en Li: 2011, p. 7)

El trauma, entendido ya como una experiencia que no ha podido ser realmente asimilada, puede provocar que el individuo se vea empujado a volver a ella una y otra vez en un intento por comprenderla. Freud denomina a este impulso por el que el individuo se ve sometido a sus recuerdos recurrentes «compulsión de repetición» en *Moisés y el mono-teísmo*. Dominick LaCapra nos indica que, en ocasiones, hay una tendencia a repetir y revivir esas escenas traumáticas a través de procedimientos artísticos controlados y que esto pone de manifiesto que, lo que es negado o reprimido en la memoria, no desaparece, sino que vuelve en otra forma, transformado, desfigurado o disfrazado (2009: p. 23). Por ello, podemos explicar por qué en muchos autores de la generación de Su Tong encontramos una recurrencia temática en sus obras.

Yang Xiaobin analiza la literatura de vanguardia y la narrativa fragmentada de esa tendencia con esas imágenes provenientes de lo reprimido que vuelven a la mente distorsionadas o alteradas, sin un orden racional (2002, p. 49). El verdadero origen del trauma nunca se representa en los escritos de estos literatos, pues no hay alusiones históricas y éste sólo puede ser detectado de manera fragmentada. Esa ruptura temporal que lleva consigo implícita el trauma, en la que el pasado se revive compulsivamente en el presente, y pasado y futuro se condicionan estructurando el presente, es aquello que Yang ve reflejado en la fragmentación del lenguaje vanguardista.

Sin embargo, la literatura en la que aflora ese trauma, como se puede comprobar en Su Tong, no se limita a los años de vanguardia, solo que el lenguaje narrativo con el que se representa en años posteriores difiere de este. En nuestra opinión, en la obra de este autor podríamos identificarlo con la frustración o con la parodia del género de las novelas de aprendizaje o *chengzhang xiaoshuo* 成长小说. Al igual que Yu Hua subvertía ciertos géneros literarios en su fase más experimental, podemos decir que Su Tong en *La ribera del río* recurre a la alteración de la *bildungsroman* para reflejar el trauma provocado por la anomalía en el crecimiento de esa generación, impidiendo a los personajes alcanzar su condición de adulto. Lo que define a este género es que se produzca un cambio interior en el joven que conduzca a la madurez, sin embargo, en esta novela encontramos la constante frustración de esta evolución que podemos relacionar directamente con el caos histórico en el que se desarrolla la trama.

Ya en los años ochenta los relatos en los que se hablaba de la llegada a la madurez, o en muchas ocasiones del fracaso en alcanzar ese estado, resultaban comunes entre los escritores de la vanguardia. Ma Yue destaca la serie de Su Tong de «Adolescentes en la vieja ciudad» 旧城少年 *Jiucheng shaonian* donde el escritor «presents images of perplexed adolescents who respond to the dramatic changes of their own minds and bodies as well as the outside world with helpless passivity or violent revolt» (2004: pp. 91-92). También Yu Hua en relatos como «Salir de casa y emprender un largo viaje a los 18 años» 十八岁出门远行 *Bashinian chuman yuanxing* (1986), lidia con la experiencia de un joven en su etapa de desarrollo, y en el momento en el que tiene que enfrentarse con el mundo, la influencia de la Revolución Cultural se puede percibir, de manera indirecta, en la violencia que ejerce el exterior en los personajes.

Pero el acercamiento a la experiencia adolescente en la Revolución Cultural no se limita a los años ochenta, como ya hemos dicho, ya que muchos de estos escritores como Wang Anyi, Chen Ran y el mismo Su Tong, continúan volviendo a sus recuerdos de la infancia en su producción de los años 90 (Wang: 2004, p. 125). Su Tong, por edad, no participó de manera exactamente activa en la revolución, pero sí recuerda su propia infancia, como un periodo oscuro y solitario y del que le quedó una profunda influencia. En una entrevista en la que le preguntan sobre este periodo, destaca la profunda impresión que ciertos aspectos dejaron en su memoria, por ejemplo, los *dazibao* (escritos murales de contenido político que se exponían en lugares públicos). A pesar de que los adultos se los explicaran, no entendía su significado:

Esos caracteres fragmentados, escondían las palabras y las políticas originarias que después condujeron a la violencia. Siempre he dicho que no necesito criticar aquella época absurda porque todo el mundo sabe que lo fue, por lo que no hay necesidad de decirlo. De modo que yo pongo la atención en los individuos del momento. La relación entre esas personas y la época en la que viven y de la que no se pueden escapar. (Wu, 2009. TP)

Al igual que otros escritores de su generación, podríamos decir que obtuvo parte de su educación en las calles, donde los *dazibao* y los eslóganes vestían las calles. En la novela *La ribera del río*, cuando el padre es acusado de crear una falsa identidad para engañar al Partido, la pared de fuera de su casa comenzó a llenarse con pintadas llenas de ira ante las que el protagonista nos hace ser conscientes, no solo de la agresividad del lenguaje empleado en la época, sino también de lo incomprensible y del vacío de su significado: «mentiroso, traidor, enemigo de clase, contrarrevolucionario, contrarrevolucionario activo, contrarrevolucionario histórico, y el más profundo era disidente de clase, yo por más que le daba vueltas, no terminaba de entender qué era disidente de clase» (Su Tong: 2016, p.27.TP). Su Tong se centra así en reflejar a través de la individualidad de un personaje, en este caso el narrador Dongliang, un ambiente colectivo moralmente degenerado y una sociedad políticamente reprimida, sin necesidad de reflexionar sobre las políticas de la época, o sobre los Guardias Rojos, o sobre este tipo de costumbres.

El cuestionamiento del lenguaje revolucionario es algo recurrente a lo largo de las páginas. Cuando Ku Wenxuan acababa de perder su buena posición dos niños quitan un bollo a Dongliang al considerar una injusticia que ellos no pudieran comer ese tipo de cosas y el joven desclasificado sí. El protagonista les acusa de robo, la niña comienza a mirar nerviosa alrededor buscando una justificación a su comportamiento y lo encuentra

precisamente en un eslogan pintado en la pared que reza «Larga vida a la dictadura del proletariado». Entonces le dice orgullosa:

«Esto no es un robo, ¡es la dictadura del proletariado!» Y de repente empezó a vociferar henchida por la fuerza de la justicia: «Nuestra familia pertenece a las masas revolucionarias, pero vosotros sois bandidos del río, contrarrevolucionarios, traidores en la senda del capitalismo, burgueses revisionistas, así que nosotros no te estamos robando, ¡te estamos aplicando la dictadura del proletariado! (Su Tong: 2016, p. 25.TP)

Encontramos, no solo en pasajes como este en el que se banaliza y ridiculiza el lenguaje propagandístico, sino también en cómo el escritor retrata al personaje de Huixian, una niña a la que adoptan en la flota después de que su madre desaparezca misteriosamente, probablemente porque se haya tirado al río. Esta niña, que será el objeto de deseo y la pérdida de Dongliang, es seleccionada con catorce años para encarnar en una procesión a la heroína Li Tiemei, protagonista de *La linterna roja* 红灯 Hongdeng. Durante una época recibirá todos los favores y atenciones de los cuadros locales del Partido, pero pronto se verá que no tiene talento para la actuación y que su fuerte no va más allá de posar con la linterna. Aunque la acogen en las oficinas del gobierno, va perdiendo favores por su vaguería y su carácter caprichoso, hasta que ella misma, ya rechazada por todos, decide cortarse la trenza. En esa escena, Su Tong vuelve a enfrentarnos al absurdo cuando el peluquero no se atreve a cortar la trenza: «El viejo Cui tenía un poco de miedo, le dijo «Pequeña Tiemei tu trenza es propiedad pública, si te la quieres cortar, tienes que pedir permiso a Zhao Chuntang'» (2016, p. 206. TP). A pesar de que Huixian consigue dar el salto a tierra firme, su destino parece estar igual de truncado que el del protagonista, y el que sea ella la que acabe cortándose la trenza marca un hito en su caída.

Wang Dewei interpreta el personaje de Huixian como el reflejo de Ku Wenxuan, ya que mientras él se aprovecha de ser descendiente de una mártir para vivir bien durante varios años, ella lo hace a costa de un personaje modelo creado en la ficción. En ambos se confunde lo que es política con un tipo de fetichismo y una vez que se les arrebatan su «marca» quedan vacíos (Wang, 2010, p.51). Nosotros observamos a este personaje no solo como otra manera más de satirizar el discurso y la ideología política extrema, sino también como otro modo de parodiar el género de la novela de aprendizaje. Pues no solo el protagonista fracasa una y otra vez en todas las situaciones que le podrían haber conducido a la madurez, Huixian, a pesar de acabar trabajando en tierra en una peluquería, parece también haber desaprovechado las oportunidades que se le brindaron para haberse labrado un futuro mejor. Su comportamiento excesivo, erróneo y en muchas ocasiones directamente ridículo, no deja de ser un reflejo de lo que la sociedad al completo estaba experimentando y que inevitablemente les determina.

Su Tong no critica la política de ese momento, pero sí representa a través de las experiencias traumáticas e individuales de los personajes la tensión entre lo individual y lo colectivo. Y es en ese conflicto donde se trunca el desarrollo de los protagonistas en un género donde debían haber alcanzado la madurez y encontrado su lugar en el mundo. Dongliang, tras varios altercados provocados por el rechazo de Huixian, por el que se le prohíbe entrar en la peluquería, y el rechazo de la sociedad, por el que robará el monumento de su antepasado mártir, provocará su expulsión definitiva del supuesto mundo civilizado de la tierra firme, lo que marca la imposibilidad de crecimiento del personaje.

SIMBOLISMO DEL AGUA

Su Tong, como se ha mencionado en la introducción, es originario de Suzhou, ciudad famosa por sus canales y la importancia y protagonismo del agua en su geografía. Cuando escribió esta novela explicó en una entrevista que llevaba mucho tiempo pensando en contar una historia que se desarrollara en el río, y un día vio una flota pasar mientras le enseñaba el gran canal a su hija y entonces pensó que contaría la historia de la gente que lo habitaba (Wu: 2010). La fijación del autor con el río no es casual, pues conforma la arteria principal de la parte sur del país, a la que además se le ha concedido cierto carácter misterioso, como también se comprobará en la novela, donde se le llega a otorgar una voz propia.

Su Tong afirma que su intención no era presentar a polaridad entre el río 河 *he* y la tierra firme 岸 *an*, sin embargo, no podemos dejar de advertir que hay un gran contraste entre la gente que habita el río y la que permanece en tierra, así como en las normas por las que se rigen. Todos los personajes que componen la flota a la que se une el protagonista tienen un pasado algo turbio, del que por acuerdo tácito nadie habla, de hecho, el que el padre sea enviado a un barco es precisamente entendido por el protagonista como una especie de «reclasificación» en su estatus, más que como un exilio:

Es difícil decir si esto era una discriminación, dado que el origen de mi padre era una cuestión sin resolver, nosotros también nos habíamos convertido en personas con un origen desconocido, mi padre necesitaba expiar su crimen, así que el hecho de que me llevara con él a la flota, quizás no era tanto una bajada de clase o un exilio, sino más bien una reclasificación. (Su Tong, 2016, p. 48. TP)

La tensión entre los que habitan estos dos mundos es constante e incluso irreconciliable. Si contraponemos la figura del río en la novela, una fuerza natural incommensurable y con fuerza propia, y la orilla, un mundo regido por normas y políticas concretas, observamos cómo es el mundo civilizado es el que se pone constantemente en tela de juicio por el comportamiento errático generalizado de los que habitan en él. Dongliang sigue a su padre al río y se aleja de su madre que permanece en tierra, pero al mismo tiempo no puede renunciar a la atracción que le sigue provocando la vida que ha dejado atrás. El protagonista, que encarna la fricción entre los dos espacios, finalmente perderá su derecho a volver a su lugar de origen, mientras que no conseguirá encajar tampoco en su nuevo destino. Ya en las primeras páginas Dongliang dice: «Embarcar fue fácil, desembarcar imposible. Hoy ya llevo trece años a bordo y nunca más pobre volver a Tierra» (Su Tong: 2016, 45. TP).

Según Wang Dewei, en una época en la que «Rebelarse está justificado», el comportamiento del joven protagonista, que es incapaz de encajar en ninguna parte, encuentra una justificación para su manera de actuar (2010, p. 51). Es por esto que, a nuestra manera de entender aquello que representa el río, vemos dos aspectos fundamentales a resaltar: la alienación y la liberación.

ALIENACIÓN

Padre e hijo se ven expulsados de ese mundo «civilizado», pierden su estatus como miembros de pleno derecho en su sociedad, pero ninguno de los dos llega a integrarse tampoco en ese nuevo espacio. Como hemos dicho, el protagonista se ve atrapado entre

dos mundos que rechaza y por los que es rechazado. Por un lado, siente cierto desprecio por la gente de la flota (incluso critica su manera de andar por haber crecido en el agua), pero siempre obtiene el rechazo de sus antiguos compañeros en tierra, que le llaman *kongpi* 空屁 culo vacío, un insulto de la zona que hace referencia a estar vacío y ser más apestoso que un culo:

Claramente hubo una reacción en cadena. Mi injusticia comenzó con la de mi padre. Mi padre ya no era el hijo de Deng Shaoxiang. Si él no era nada, me implicaba directamente a mí. Ku Dongliang no era nada. No era idiota, pero no esperaba que el mundo cambiara tan sumamente rápido. Al día siguiente ya me había convertido en un *kongpi*. (Su Tong: 2016, p. 21. TP)

Para el padre del protagonista el agua supone el único refugio al rechazo y la humillación que ha sufrido, incluso se niega a volver al pueblo a menos que se le devuelva su estatus, algo que no sucederá por muchos intentos que realice a lo largo de los años. Solo regresa obligado, nunca por voluntad propia, en dos ocasiones porque le arrastran al hospital: una cuando se secciona el pene como autocastigo por sus aventuras extramatrimoniales anteriores, y cuando intenta suicidarse tomando veneno. Llega a tal extremo su postura que, en una escena en la que padre e hijo se están peleando, Dongliang se queda en tierra porque su padre ha jurado no pisarla nunca más. La sorpresa es cuando intentando acceder a ella, le resulta imposible caminar quedando aún más clara la alienación del personaje. Un compañero de la flota le advierte que lleva tanto tiempo en el río que ahora la tierra firme le parecerá inestable, habiéndose invertido así el efecto que tiene el agua para alguien que no está acostumbrado a navegar. Pero el problema trasciende un simple mareo, nos señala la imposibilidad de volver hacia atrás y la expulsión definitiva del mundo «civilizado». Y así lo afirmará Ku Wenxuan en las últimas páginas, mostrando una absoluta falta de esperanza para él y para su hijo: «Trece años en el río no han servido de nada. Podemos huir al final de la tierra y tampoco valdría de nada. ¿A dónde vamos a ir? Nos quedamos aquí» (Su Tong: 2016, 295.TP)

LIBERACIÓN

Al igual que el río les aliena definitivamente de su vida anterior y del mundo que les era propio hasta entonces, también supone una liberación principalmente en dos aspectos: en el aspecto sexual y el alivio de las cargas vitales. Dongliang vive su despertar sexual durante esos años, y Huixian se convierte en su principal objeto de deseo. El padre, que ha sido también castigado por sus aventuras extramaritales y ha llegado al extremo de intentar amputarse el pene, intenta reprimir en su hijo todo instinto sexual, con el propósito de que no cometa sus mismos errores. Por las dimensiones de la barca, el agua es el único sitio donde el adolescente podrá aliviar sus pulsiones sexuales a salvo de las miradas de su padre, aunque enseguida esa liberación le conduzca a un inevitable remordimiento. La sexualidad se presenta aquí como una frustración en tierra y una liberación en el agua, único lugar donde puede observar sin ser observado: «Salí del agua y me subí a la plataforma y de repente me sentí tremendamente cansado y sucio, me senté a bordo sin moverme y me sentí como un demonio acuático con un hedor a humedad espeluznante» (Su Tong: 2016, 176.TP).

Por otro lado, el río ofrece otro tipo de liberación: una salida de esa vida de sufrimiento y alienación. Dongliang comienza a sentir que el río le habla y aunque al

principio desconfía de lo que cree oír, acaba por aceptar esa voz: «El río puede hablar. Cuando le confieso este secreto a los demás, piensan que tengo alucinaciones» (Su Tong, 2016, p. 156. TP). El protagonista está convencido de que el río oculta un gran secreto y a lo largo de las páginas le repite «baja», como una especie de llamada. Su Tong concede una voz misteriosa y atrayente al río, a la vez que lo identifica con la solución definitiva de esa situación: la muerte. El protagonista oye en repetidas veces esta voz, pensando que es el único que conoce el misterio del río, hasta que al final de la obra el padre, ya muy deteriorado, comienza a oírla también:

«¿Por qué fuera hay tanto ruido? No son voces de personas, ¿el río está hablando? ¿Cómo es que el río está hablando hoy?» Me sorprendió la agudeza de los oídos de mi padre, aún con lo débil que estaba su cuerpo, escuchaba el lenguaje secreto del río. Probé a preguntarle «Papá, ¿Qué es lo que oyes? ¿Qué te dice el río?» Contuvo la respiración mientras escuchaba y dijo como perdido: «El río me está diciendo ‘baja, baja’» (Su Tong: 2016, p.272)

Dongliang siente cierto alivio al sentir que no es el único que percibe la llamada del río, pero a la vez comprende que el río está intentando llevarse a su padre. Cuando ese llamamiento se vuelve más intenso, Ku Wenxuan se arrojará a sus aguas atado al monumento que conmemoraba a su supuesta madre mártir y que fue el origen de todos sus éxitos y desgracias. Tras su suicidio, hay cierta liberación en el protagonista de esa gran carga que había asumido con su padre y a partir de entonces el río no le volverá a hablar. Sin embargo, como ya dijimos en la primera parte, este punto de inflexión tampoco supone ninguna catarsis para el protagonista ya que por haber robado el monumento de Deng Shaoxiang se le prohíbe volver a tierra para siempre. La falta de propósito vital del joven ya se había anunciado páginas antes cuando después de un altercado en la peluquería donde trabaja Huixian acaba subido en el árbol de su antigua casa:

De repente se me juntaron cientos de sensaciones. Esta era la primera vez que estaba reflexionando sobre mi propia vida. Padre y madre: ¿por qué le había elegido a él? Si no hubiera huido de ella al principio, ¿mis perspectivas no serían un poco mejores? Padre y madre, ¿quién me hubiera educado mejor? ¿Quién hubiera estado más cualificado para convertirme en un adulto? Si hubiera seguido a madre me hubiera perdido el barco y el río, pero al menos tendría una casa en tierra. Tierra o río: ¿qué tipo de vida hubiera sido mejor para mí? Por mucho que lo pensara no llegaba a ninguna conclusión, después me oí contestándome sin ninguna esperanza desde mis adentros: todo es *kongpi* (más vacío que un culo) *kongpi*. Ninguna vida hubiera sido buena. La tierra firme o el río, todo es igual. Mejor me quedo en este árbol a vivir. (Su Tong: 2016, p. 248. TP)

CONCLUSIÓN

En estas páginas hemos analizado la novela *La ribera del río* de Su Tong desde dos perspectivas, por un lado, como narrativa del trauma a través de la frustración del género de la novela de aprendizaje, y por otro, la importancia del agua como símbolo de alienación y liberación provocados por ese trauma psicosocial. La caída de Ku Wenxuan nos enfrenta al carnaval de críticas y difamaciones que se cobraron la reputación, e incluso la vida, de muchas personas durante la Revolución Cultural. Se erige como punto de partida para evidenciar un discurso violento y radicalizado, que el autor vacía de significado en boca de los personajes que transitan la novela a la vez que se ven sometidos a él. La

experiencia de Ku Dongliang nos muestra la imposibilidad de alcanzar un propósito individual en una época de colectivismo y el consecuente deterioro de las relaciones entre el individuo y la sociedad, clave en las expectativas de la *Bildungsroman*. Al igual que la violencia imperante en la época vapulea a los protagonistas, el autor violenta los códigos del género enfrentándonos así a una narrativa marcada por el trauma.

En esta obra acompañamos al adolescente durante trece años en los que no solo es incapaz de alcanzar la madurez, sino que sus actos impulsivos le conducen a la expulsión del mundo al que, en el fondo, desearía poder pertenecer. Y la tensión de los dos mundos entre los que se mueve el personaje se representan con la contraposición del río y de la tierra firme. El agua juega un papel fundamental al ser el espacio a donde son expulsados los personajes una vez que dejan de pertenecer al supuesto mundo civilizado. El río aliena al padre y al hijo, incapaces de olvidar su pasado y de integrarse en esa nueva forma de vida. La voz secreta que emerge del agua llamará a ambos personajes con diferentes resultados: para el hijo supondrá el lugar donde dar rienda suelta a sus impulsos sexuales y para el padre supondrá la liberación final de las cargas que arrastra después de haber perdido su estatus.

En las últimas páginas, Dongliang reflexiona sobre el dolor por esta pérdida comparándolo con las gotas que cubren su cuerpo: «De repente fui consciente de que mi pena se parecía a esas gotas de agua que ya se habían secado con el sol, no sabía por qué, pero mi padre acababa de morir hacía tres días y yo estaba pensando ir a tierra» (Su Tong: 2016, p. 301. TP). La liberación que podría haber supuesto la pérdida de su padre, ya que incluso deja de oír la voz del río, también se frustrará en ese último viaje a la orilla al encontrarse con la ruptura definitiva del vínculo con Huixian y el anuncio de su prohibición para volver a pisar tierra. Su Tong zanja de este modo algo que va desarrollando a lo largo de la trama: la imposibilidad de alcanzar su lugar en el mundo para un personaje cuyos años de formación están marcados por una época de extrema convulsión política y social.

BIBLIOGRAFÍA

- CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- CHI, Pang-Yuan y DER-WEI WANG, David (ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2000, pp. 193-215.
- IBÁÑEZ ROJO, Vicente y DÍAZ DEL PERAL, Domingo (1998). «La respuesta social y comunitaria en situaciones de guerra y violencia organizada». En *Actuaciones psicosociales en el Contexto de Guerra y Violencia Organizada*. Pérez Sales, P. (Coord). Madrid: Exlibris, 1998, pp. 16-22.
- LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- LI, Hua. *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua. Coming of Age in Troubled Times*. Barend J. ter Haar y Maghiel van Crevel (ed.). Leiden: BRILL, 2011.
- LINK, Perry (ed.). *Roses and Thorns. The Second Blooming of the Hundred Flowers in Chinese Fiction, 1979-1980*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- LOVELL, Julia. «Finding a Place: Mainland Chinese Fiction in the 2000s». *The Journal of Asian Studies*, 2012, Vol. 71, No. 1, pp. 7-32.
- MA, Yue. *The catastrophe remembered by the non-traumatic: counternarratives on the Cultural Revolution in Chinese literature of the 1990s*. University of Texas at Austin (Tesis de doctorado), 2004.

- MACFARQUHAR, Roderick, y SCHOENHALS, Michael. *Mao's Last Revolution*. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
- SU, Tong. *Hé'an* (河岸) [*La ribera del río*]. 北京 Pekín: 人民文学出版社 *Remin Wenxue Chubanshe*, 2016.
- VISSER, Robin. «Displacement of the Urban-Rural Confrontation in Su Tong's Fiction». *Modern Chinese Literature*, Spring 1995, Vol. 9, No. 1, pp. 113-138.
- WANG, Ban. *Illuminations from the Past. Trauma, Memory, and History in Modern China*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- WANG, Dewei. «*He yu an: Su Tong de «Hé'an»* (河与岸——苏童的《河岸》) [El río y la orilla: La ribera del río de Su Tong]. *Dangdai zuojia pinglun* (当代作家评论 2010年第1期) [*Discusiones sobre autores contemporáneos*], 2010, N°1, pp. 50-53.
- WANG, Jing (ed.). *Chinese Avant-garde Fiction: An Anthology*. Durham and London: Duke University Press, 1998.
- WU, Lisi. *Su Tong: «Hé'an» shi li wo zuiyuan de xiaoshuo* (苏童:《河岸》是离我最远的小说) [Su Tong: La ribera del río es mi novela más lejana]. En *China writer.com.cn.*, 2009. Disponible en <http://www.chinawriter.com.cn/news/2009/2009-07-27/74820.html>
- YANG, Xiaobin. «Maoist Discourse, Trauma and Chinese Avant-garde literature». *American Imago*, 1994, Vol. 51, N°2, pp. 229-245.
- YANG, Xiaobin. «Answering the question. What is Chinese Postmodernism/ Post-Mao-Dengism?». En *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A critical Survey*.
- YANG, Xiaobin. *The Chinese Postmodern*. Michigan: The University of Michigan Press, 2002.

LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DE LAS *HAENYEO* EN «THE ISLAND OF SEA WOMEN» DE LISA SEE

ÁLVARO TRIGO MALDONADO

Universidad de Salamanca – GIR Humanismo Eurasia (USAL)

INTRODUCCIÓN

CUANDO REFLEXIONAMOS SOBRE LA MUJER Y EL AGUA en un contexto coreano resulta inevitable que nos venga a la mente la historia de la sociedad de las *haenyeo* (해녀) de la isla de Jeju (Corea del Sur). Las *haenyeo* son buceadoras que desde hace siglos subsisten de las capturas que realizan en el fondo marino. Debido a lo arduo de su labor y a las mayores oportunidades para las nuevas generaciones su número ha ido decreciendo año tras año. Así, por ejemplo, se estimaba que en el año 2000, quedaban 5789 activas (Sunoo: 2011, p.38, cifra que se ha visto reducida hasta 3820 en datos de 2020, de las cuales 2235 tienen más de 70 años) y tan solo 6 tienen menos de 30 (Choi: 2020). Por tanto, podría afirmarse que seguramente estemos ante la última generación de *haenyeo*.

No obstante, su tradición se ha convertido en un icono cultural de la isla de Jeju, en 2007 fue inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO e incluso se han creado escuelas en la isla para formar en esta actividad. Se desconoce su origen exacto, si bien hay referencias a tributos de mariscos pagados desde la isla a los monarcas coreanos en registros tan antiguos como el del rey Munja en el año 503 (Hilty: 2015, p.15) y más tarde en registros de la dinastía Goryeo. A pesar de ello, la isla mantuvo su autonomía mediante el pago de tributo a distintos reinos peninsulares en lo que se conoce como el estado de Tamna hasta su absorción por el reino de Joseon en 1404. Inicialmente también había buceadores varones conocidos como *pojak*, sin embargo, las duras condiciones de vida en la isla junto a las altas tasas que les imponían los monarcas llevaría a muchos a escapar a la península, al punto de que en 1629, durante el séptimo año de reinado del rey Injo, se promulgó un decreto que prohibía a los habitantes de la isla desplazarse al resto del territorio y que permanecería vigente durante más de doscientos años. Según el profesor Ju Kanghyeon autor de «Viaje a Jeju» (제주기행) unos 10.000 habitantes abandonaron la isla (Mun: 2019).

Este éxodo junto con las dificultades para encontrar alternativas de sustento en la isla fueron seguramente los principales motivos por los que se desarrolló la profesión de las *haenyeo* como buceadoras y recolectoras de abulones y otros recursos marinos en aguas profundas (en un principio ellas solían recoger algas marinas en aguas menos profundas), aunque también suele mencionarse como una de las razones el hecho de que las

mujeres estén mejor preparadas para aguantar bajo el agua. En la isla de Jeju hay un dicho que afirma que es rica en tres recursos: piedra (debido a su origen volcánico), viento (debido a los frecuentes tifones) y mujeres (debido a los numerosos accidentes de pesca con gran mortalidad para los varones, aunque también se dice que es una referencia a las *haenyeo*). La obra del año 1629 «Topografía de Jeju» de Lee Gun ya se hace eco de las buceadoras aludiendo a la indecencia de su indumentaria que dejaba demasiada piel al descubierto, ya que al principio no habían desarrollado una vestimenta de trabajo específica y buceaban en ropa interior o con los pechos expuestos. Otras referencias podemos encontrarlas en libros de historia como Jiyoungrok de Lee Ik Tak, quien fue gobernador de la provincia de Jeju entre 1694 y 1696 y registraba la cuota de abulones exigida a las buceadoras (Kyeonghwa: 2015, p.534).

La primera representación gráfica de estas mujeres la encontramos en el Tamnasul-yeokdo en 1702. Esta obra encargada por el gobernador de la isla al pintor local Kim Namgil consiste en una colección de 42 ilustraciones de instalaciones militares en la isla, en una de las cuáles puede observarse a un grupo de buceadoras trabajando. Sin embargo, es importante señalar que durante esta época todavía se distinguía entre *pojak* y *jamnyeo* en función de si hablábamos de buceadores varones o mujeres respectivamente. El primer registro de uso encontrado para el término *haenyeo* se remonta al año 1791 y se utilizó para designar a buceadoras de otras islas coreanas, en la isla de Jeju se han utilizado los términos «*jamnyeo*», «*jomnyeo*» o simplemente «*jamsu*» para referirse a esta labor y el uso de *haenyeo* ha llegado a resultar controvertido por su asociación con el periodo de la ocupación japonesa, si bien ha terminado siendo adoptado de manera continuada por el propio gobierno a la hora de promocionar la cultura de la isla (Hilty: 2015, p.15). La profesión de las *haenyeo* sufriría distintas evoluciones a lo largo del tiempo consolidándose en algún momento del siglo XVIII como una sociedad exclusivamente femenina. Durante la dinastía Joseon era una profesión mal considerada y estigmatizada hasta el punto de que a los varones de las familias de las buceadoras no se les permitía acudir a las escuelas confucianas.

Es a partir del periodo de la ocupación japonesa (1910-1945) cuando se profesionaliza la labor de las *haenyeo* incorporándose al sistema industrial colonial y muchas de ellas comienzan a realizar viajes de temporada al extranjero. Durante esta época su trabajo se convierte en una actividad lucrativa al punto de que tenían mayores ganancias que los varones que se desplazaban desde Jeju a trabajar en las fábricas japonesas. Debido a ello, se convirtieron en agentes de crecimiento económico más allá de sus actividades iniciales enfocadas a la subsistencia, lo cual repercutió en su estatus por el reconocimiento económico de la actividad que llevaban a cabo. Las buceadoras empezaron a participar en contratos, negociaciones y comercio y a gestionar su trabajo y los beneficios de las ventas de sus capturas (Lee; Myong: 2018, p.6). Esto dio lugar a otra de las facetas más conocidas de la historia de este colectivo que fue su resistencia al gobierno colonial, si bien cabe destacar que no se produjo tanto por razones políticas como por los engaños de los colonizadores que no pagaban un precio justo a las trabajadoras por sus capturas. Según los registros hubo hasta 238 protestas entre 1931 y 1932 y el número de participantes llegó hasta 17.130. Uno de los casos más conocidos fue el ataque a la estación de policía de Sehwa-ri en el que en torno a 500 *haenyeo* armadas con hoces y lanzas fabricadas con palos de escoba asaltaron la estación para rescatar a otras 100 que habían sido arrestadas

previamente en un hecho sin precedentes durante la dinastía Joseon (Ídem: 8). Es esta faceta la que les daría más tarde fama como colectivo que se enfrentó de manera activa a los colonizadores. Por otro lado, el flujo migratorio de las *haenyeo* cobró tanta importancia que en su cota máxima representó un 50% de todas las buceadoras (Hilty: 2015, p.22). Gran parte trabajaban el fondo marino de otras zonas de Corea, pero también se desplazaban a aguas de Japón y en menor medida Rusia. Dentro de la economía de mercado capitalista eran apreciadas como trabajadoras altamente cualificadas y a lo largo del tiempo supieron adaptarse a los cambios de mercado que se iban sucediendo. La mayor parte regresaba a Jeju, aunque también hubo algunas que terminaron asentándose en Japón. En tiempos de la posguerra, su actividad fue un motor económico de gran importancia para la isla e incluso en la década de los 80 la labor de las buceadoras suponía un 80% de las exportaciones de productos marinos de la isla y casi un 100% de tasa de adquisición de moneda extranjera (Ijichi: 2016, pp.58-59). El trabajo estival migratorio continuaría hasta la década de los 70 y a partir de entonces sufriría un descenso pronunciado debido a diversas condiciones externas.

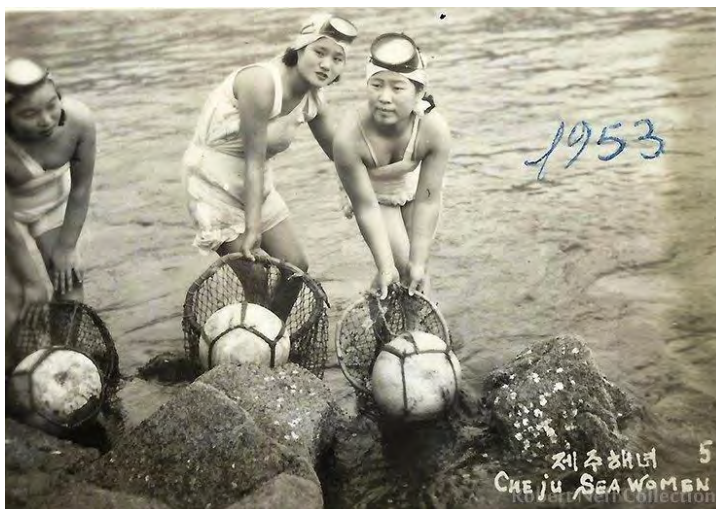


Figura 1. Grupo de *haenyeo* en 1953, fotografía de la colección de Robert Neff. Extraída de: https://www.koreatimes.co.kr/www/opinion/2022/03/721_322210.html

El desarrollo de la industria del turismo en la isla, especialmente a partir de los años 80, dio lugar junto a otros factores a que el número de mujeres dedicada a esta actividad comenzase a decrecer. En la actualidad muchas de las *haenyeo* consideran su trabajo como una actividad demasiado dura para sus hijas y, además, han ido percibiendo un descenso en el número de recursos marinos a recolectar (Hatfield; Hong: 2019) debido, entre otros, a la contaminación acuática.

Una de las características distintivas de las *haenyeo* es que siempre han buceado sin la asistencia de equipos de respiración resultando esencial dominar el arte de aguantar la respiración. Los avances tecnológicos más significativos adoptado por ellas han sido el traje de neopreno y las gafas de buceo, pero nunca han utilizado equipos de respiración. Debido a ello, su actividad es aún más arriesgada y difícil por lo que requiere muchos

años para una mujer dominar la técnica del *muljil* (물질), que es como se refieren a su labor bajo el agua. Dependiendo del tipo de *muljil* puede tratarse de un *gatmuljil* (갯불질) cuando se adentran al mar desde la costa o de un *baetmuljil* (벧물질) cuando es necesario salir en barca porque la zona de pesca se encuentra alejada del pueblo. Como norma general, las mujeres que van a desarrollarse en la profesión comienzan a nadar en aguas poco profundas desde los seis o siete años para convertirse en *haenyeo* principiantes a partir de los trece. Las más experimentadas pueden mantenerse a unos veinte metros de profundidad trabajando y desafiando los límites de su cuerpo durante casi dos minutos (Choa: 2008, p.103). La gran fortaleza y habilidad requeridas para desempeñar esta peligrosa labor junto con la particularidad de que conformen un tipo de sociedad semi-matriarcal han dado lugar a un gran interés por su actividad tanto en el resto de Corea como en el extranjero. Debido a ello, podemos encontrar todo tipo de obras literarias y artísticas en torno a su figura, así como diversos estudios académicos, especialmente en los ámbitos de la antropología y las ciencias de la salud. En el primer campo, cabe destacar que se han realizado numerosas entrevistas a buceadoras para registrar los testimonios de su labor y en lo referente al segundo, ha habido un gran interés derivado de la capacidad de estas mujeres para resistir al frío y a las consecuencias para la salud que tiene su exposición prolongada al mar. En el siguiente epígrafe se ofrecerá una introducción al tipo de sociedad que conforman, su funcionamiento y modo de trabajo.

LA SOCIEDAD DE LAS *HAENYEO* Y SU RELACIÓN CON EL MAR

Las buceadoras de Jeju se agrupan en sociedades cooperativas formadas en sus pueblos costeros de origen que reparten las ganancias de cada jornada de manera equitativa entre sus miembros. Como ya se ha mencionado, un rasgo esencial es el carácter semi-matriarcal de su cultura, derivado de que se conviertan en el sostén económico de sus familias. Es por ello que, en contraste con la sociedad coreana de la península de tradición patriarcal, históricamente estas mujeres han tenido un peso mucho mayor en las tomas de decisión de sus hogares. Sin embargo, es necesario enfatizar que no se trata de una sociedad plenamente matriarcal, ya que el peso de la tradición confuciana ha seguido teniendo gran importancia en el seno familiar, de manera que, por ejemplo, tener un hijo varón que preservase el linaje familiar seguía siendo una cuestión fundamental para las *haenyeo*, si bien el nacimiento de una hija también era bienvenido por el hecho de que podría convertirse en una trabajadora más para aportar a la economía familiar.

Las cooperativas están dirigidas de manera democrática mediante votaciones, si bien existen diferentes categorías según la experiencia de las buceadoras. En tierra se reúnen en el *bulteok* (불터). Se trata de una estructura básica, normalmente un muro de piedras encontradas en el lugar (aunque con el tiempo irían evolucionando), que se erige en torno a una hoguera protegiéndola. Entre sus funciones más básicas servía para proteger también a las buceadoras de los vientos fuertes y la lluvia y como una especie de vestuario en el que podían cambiarse la ropa. Sin embargo, resulta obvio que también se trata de un espacio esencial en tierra para el desarrollo de la vida comunitaria de las *haenyeo*. Se trata de un espacio compartido por al menos cinco buceadoras en el que se reúnen alrededor del fuego a discutir y decidir diversos asuntos, tanto personales como reglas comunitarias. Por ejemplo, en el *bulteok* se toman decisiones tan importantes como el momento en que se recolectarán algas o la suspensión del buceo cuando ha ocurrido

algún asunto de gran importancia en el pueblo. Dado que las *haenyeo* desempeñan una labor peligrosa, lo normal es que buceen en parejas o en grupos y a su regreso entran en calor al fuego del *bulteok* con las capturas del día y discuten sobre diversos temas mientras comen (Kyeonghwa: 2015, p.539).

Además de esto, el *bulteok* se convierte en un espacio de trabajo para aquellas labores que se realizan en tierra. Cuando las buceadoras regresan deben clasificar y preparar para la venta sus presas. Esta tarea puede llevar desde unos veinte minutos a dos o tres horas. También se utiliza el *bulteok* como espacio de almacenamiento en el que se guardan pequeñas herramientas y leña para el fuego. En la actualidad, dado que los *bulteok* han evolucionado a edificios más seguros también guardan allí sus equipos de buceo en taquillas con el nombre de cada una (Ídem). Por último, también cabe destacar la función de este espacio como centro de formación en el que las buceadoras más veteranas instruyen a las novatas sobre aspectos básicos de su trabajo como, por ejemplo, la manera correcta de ponerse los trajes, cómo aguantar la respiración durante más tiempo bajo el agua, cómo las criaturas marinas que son peligrosas y las que no etc.

Según su experiencia, las *haenyeo* se dividen en las siguientes categorías: «sanggun» (상군, experta), «junggun» (중군, intermedia) y «hagun» (하군, principiante). Por lo general la pertenencia a una de estas categorías determina dónde pueden bucear y en qué condiciones climáticas. Se considera que cuanto más bucea una *haenyeo* mayor habilidad adquiere y en consecuencia las principiantes (también llamadas *aegi-jamsu* o niñas buceadoras) y las que ya son demasiado mayores (*halmang-jamsu* o abuelas buceadoras) suelen recolectar algas cerca de la orilla, mientras que las expertas son las que salen a aguas más profundas en un bote y las de nivel intermedio bucean cerca de las principiantes. No obstante, en la práctica el nivel intermedio no suele utilizarse distinguiendo solamente entre «sanggun» y «hagun» (Hilty: 2015, p.29). Las «sanggun» más veteranas también disfrutaban de cierta deferencia, por ejemplo, son las primeras en hablar en la toma de decisiones o tienen los mejores lugares reservados en el *bulteok*.

En lo referente a la vestimenta y herramientas utilizadas, la introducción en los años 70 del traje de neopreno supuso un cambio de gran trascendencia en la eficiencia de las buceadoras. Se dice que en épocas anteriores durante lo más frío del invierno las *haenyeo* necesitaban salir a calentarse al fuego tras diez minutos buceando, sin embargo, gracias a los trajes pudieron aguantar mejor el frío pasando horas bajo el agua (Ijichi: 2016, p.58). Merece una mención especial el *bitchang* 빗창, un tipo de cuchilla que se introduce haciendo palanca para separar los abulones de la roca en un movimiento rápido antes de que puedan agarrarse a la herramienta, lo cual sería fatal para la *haenyeo* porque quedaría atrapada al llevar el *bitchang* (빗창) atado a su cintura. Debido a este tipo de peligros las buceadoras siempre se sumergen en parejas para ayudarse mutuamente en caso de problemas, aunque a pesar de ello se han dado accidentes mortales entre ellas. Cada *haenyeo* está equipada con una boya con una red en la que va depositando sus capturas llamada *yeoncheol* (태왁) y también es frecuente que utilicen pesas o *yeongchul* (연철) para aumentar la velocidad de inmersión. Aparte del *bitchang*, también existen otras herramientas con forma de garfio llamadas *kkakkuri* y de manera muy ocasional las *haenyeo* han utilizado también lanzas de pesca llamadas *jaksal*.



Figura 2. Un grupo de *haenyeo* regresa tras finalizar la jornada con trajes de neopreno actuales y portando sus *taewak*. Extraída de: Hilty: 2015, p.22.

Otro elemento muy característico de su cultura es el *sumbisori* (숨비소리), un silbido agudo característico que emiten las buceadoras al salir a la superficie al expulsar el dióxido de carbono y tomar oxígeno con rapidez. Se dice que este sonido es una firma acústica única de cada buceadora que el oído entrenado puede identificar y que entre las *haenyeo* funciona como una suerte de localizador, ya que pueden oírlo en los momentos en que carecen de visibilidad por las olas altas, la niebla o la condensación en sus gafas (Thomaidis; Macpherson: 2015, p.84). Además de este carácter práctico, hay una dimensión más profunda sobre el significado del *sumbisori*. Más allá del significado literal que nos remite al sonido de la respiración el investigador Cha Hye Kyoung señala una connotación de «superación» y argumenta una conexión entre el pasado traumático de la isla (especialmente la ocupación japonesa y la masacre de 1948) y el *sumbisori* producido por las buceadoras que se convierte de este modo en un marcador vocal de un evento histórico y un transmisor no verbal de la memoria, resistencia y superación de circunstancias difíciles. (*Ídem*, p.86)

Como cabe esperar por su ocupación, las *haenyeo* tienen una fuerte conexión con el mar y desarrollan su actividad con atención a la sostenibilidad de su explotación del fondo marino. Debido a su profesión necesitan desarrollar la habilidad y el conocimiento del fondo marino necesarios para determinar las zonas de pesca, algo que consiguen gracias a la exploración bajo el agua desde edades muy tempranas (Choa: 2008, p.105).

MIRADAS DESDE EL EXTERIOR AL MUNDO DE LAS HAENYEO

De entre los múltiples nombres que ha tenido la isla de Jeju a lo largo de la historia, entre los occidentales fue conocida durante mucho tiempo como Quelpart. Posiblemente el nombre provenga del «Quelpaert de Brack», un mercante holandés que avistó la isla en 1642 o quizás fuese bautizada así por los holandeses por parecerse a una galeota. La isla de Jeju fue precisamente el lugar en que Hendrick Hamel (1630-1692) y otros marineros holandeses naufragaron en 1653 mientras tripulaban el «De Sperwer». Su estadía

de trece años en Corea (el primero de los cuales lo pasaron en la isla de Jeju) se haría conocida en occidente gracias a los diarios que Hamel publicó en Holanda en 1668 tras conseguir abandonar Corea.

Mucho después, uno de los primeros americanos en explorar y pasar una cantidad de tiempo significativa en la isla fue Charles Chaille-Long, el secretario de la embajada americana en Seúl. Estuvo en Jeju en 1888 y dejó diversos testimonios por escrito de sus experiencias. Sin embargo, si bien mencionó la importancia de la industria pesquera y las fricciones entre los pescadores coreanos y japoneses, no se hizo eco de las *haenyeo* (Neff). Una década más tarde, en 1899, la visita a la isla realizada por los misioneros Alex Kenmure y A. A. Pieters fue publicada por entregas en el *Weekly Korean Repository*, una publicación a cargo de los misioneros H.G. Appenzeller y Geo. Heber Jones cuya iniciativa provino de que no hubiese ningún periódico en inglés en Seúl en aquella época. En los diarios de este viaje sí encontramos una referencia directa a las *haenyeo*:

It is strange to say that the diving for these weeds as well as for the pearl oysters is entirely done by women. Dressed in a kind of bathing suit with a sickle in one hand and gourd with a bag tied to it in front of them, they swim out from the shore as far as half a mile; boats cannot be afforded and there dive, probably a depth of forty or fifty feet, to the bottom, cut the weeds with the sickle, or if they find a pearl oyster, tear it off from the stone, and then put it into the bag which is kept floating by the gourd. They do not go back before the bag is filled, which often takes more than half an hour. Altho they are magnificent swimmers, one cannot help admiring their endurance, when he thinks that this work is begun as early as February. (Kenmure; Pieters: 1899, p.6)

Junto a esta descripción de las *haenyeo*, los misioneros se hacen eco de las quejas del gobernador de Jeju sobre los pescadores japoneses que se aventuran sin permiso privando a las mujeres de sus capturas. Resulta también muy interesante la manera en que los misioneros ponen el énfasis en la fortaleza de las mujeres de Jeju comparándolas con las Amazonas, ya que no solo se dedican al cultivo del fondo marino, sino que en contraste con lo que sucede en la península realizan todo tipo de tareas de una manera más activa:

The Quelpart women not only dive for weed and oysters but do the largest part of all work. Even ox loads of grain are brought to the city market for sale by women. The carrying of the water is also done entirely by the women, who have often to go a long distance to fetch it. For carrying the water they use broad low pitchers set in a basket, which is fastened with strings around the shoulders and carried on the back. I never saw this done anywhere else in Korea as it is considered very disgraceful for a woman to carry anything on her back. I was told by the Koreans whom we had with us, that if on the mainland a man made his wife to do so, he would be driven out of the village. Native hats, hair bands and skull-caps, which are extensively manufactured on the island are also mostly made by women. In fact the women of Quelpart might be called the Amazonians of Korea. (Kenmure; Pieters: 1899, p.7)

Si bien las *haenyeo* desarrollan su actividad principal en el mar, una dimensión menos conocida es que en determinados momentos también se dedican a labores de cultivo en tierra, ya que no siempre se dan las condiciones propicias para el buceo. Curiosamente en su modelo social eran las mujeres las que desempeñaban la mayor parte de los trabajos, algo que, como anotan los misioneros, supone un gran contraste con lo que ocurre en el resto de Corea. Además, citan en su diario de viaje que esto llega el punto al que es difícil encontrar a un hombre haciendo algo aparte de holgazanear. Sin



Figura 3. Extraída de: Corea. El oriente misterioso. Página 77.

embargo, los misioneros también enfatizan que esto que a priori pudiera parecer envidiable no lo es teniendo en cuenta las condiciones de absoluta miseria en las que vive gran parte de la población y en este punto comparan la vivienda, vestimenta y la comida con las de la península constatando la pobreza de los isleños. También se menciona la manera en que la isla ha sido tradicionalmente un lugar de exilio forzoso para disidentes políticos molestos para las autoridades.

Son muchos los observadores que han mencionado en sus relatos de viaje a las *haenyeo*, que a menudo han estado rodeadas de un misticismo y fetichismo convenientemente promocionado por el propio gobierno como reclamo turístico de la isla. Así, por ejemplo, en la guía «Corea. El oriente misterioso» publicada en los años 70 por el gobierno para el lector hispanohablante aparece la siguiente fotografía.

Durante las décadas de los 70 y 80 era posible encontrar este tipo de apropiación de la cultura de las

haenyeo utilizando modelos en bikini que a todas luces poco tenían que ver con las buceadoras en materiales turísticos del país y de la isla.

Esta diferencia entre las imágenes sexualizadas de las guías turísticas y la realidad fue criticada por algunos viajeros, por ejemplo, a principio de los 80 Leonard Lueras publicó un artículo en la revista Pacífico de Hawaii con la siguiente descripción en tono malicioso:

When sea and weather conditions are favorable, scores of the [haenyeo], who range in age from teenagers to wrinkled grandmothers, can be seen bobbing off shore between free dives for seaweed, shellfish and sea urchins. In their slick and black ankle-to-neck wetsuits, face masks and snorkels, they look more like members of underwater demolition teams than the sexy sirens described by Seoul travel agents, but they are still the favorite target of every camera-bearing tourist who visits Quelpart. In recent years, however, these intrepid women have become quite anti-camera — unless, of course, you are willing to pay an appropriate modeling fee. If you try to take a picture without paying, they shriek loudly, flail the water with their metal gaffs and make unflattering gestures at you. (Neff)

Más allá del contraste entre reclamo turístico y realidad o el tono empleado llama la atención la referencia a la forma en que el creciente turismo en la isla a partir de los 80 afectó a las *haenyeo*, que empezaron a ser fotografiadas por los turistas sin pudor como reclamo exótico de la isla mientras trabajaban. De esta y otras realidades también se hace eco Lisa See en su novela *La isla de las mujeres del mar*. Por fortuna, hoy en día los materiales turísticos han dejado de incluir este tipo de retratos ofreciendo una información cultural menos superficial.

Y es que muchos han sido los turistas que se han aventurado en las playas con la esperanza de capturar con sus cámaras la poderosa imagen de este icono cultural en peligro de extinción, ya que debido a las características tan particulares de su sociedad que se

han descrito en los apartados anteriores las *haenyeo* han despertado una gran curiosidad entre viajeros, fotógrafos, sociólogos y escritores. En el ámbito literario conviene enfatizar que La isla de las mujeres del mar de Lisa See no es ni mucho menos la única novela dedicada a esta temática desde el extranjero. Cabe destacar, entre otras, *The mermaid from Jeju* (2020) de Sumi Hahn, escritora americano-coreana que emigró a Estados Unidos a la edad de un año o *White Chrysanthemum* (2018) de Mary Lynn Bracht, escritora nacida en Stuttgart que también reside en Estados Unidos.

Sin embargo, en comparación con la novela de Lisa See, *The mermaid from Jeju* se enfoca más en el contexto de finales de La Segunda Guerra Mundial mientras que *White Chrysanthemum* explora la temática de las *comfort women*, mujeres obligadas a ser esclavas sexuales del ejército japonés, utilizando un trasfondo relacionado con las *haenyeo* y una alternancia entre presente y pasado que sigue las experiencias de dos personajes diferentes. Por ello, quizás de entre ellas la que ofrece una panorámica más completa a nivel cronológico de las *haenyeo* sea la novela de Lisa See. Aparte de narrativa, también ha habido escritoras que se han aproximado a las *haenyeo* desde la poesía, este sería el caso, por ejemplo, de Marci Calabretta Cancio-Bello, quien presenta un poema titulado «Haenyeo. Image of the pearl diver» en su antología *Hour of the ox*. De entre estas obras, me gustaría dedicar el siguiente epígrafe a la novela de Lisa See, por su recorrido más completo a la historia de las *haenyeo*.

LA ISLA DE LAS MUJERES DEL MAR

Lisa See (1955) es una escritora americana de ascendencia china y bizneta del patriarca del China Town de Los Ángeles Fong See. Criada en el seno de su familia china, gran parte de su producción literaria se ha centrado en la exploración de la cultura china desde la ficción. Este deseo por explorar sus raíces es un elemento común que encontramos con otros escritores americanos de origen asiático, como, por ejemplo, la americano-coreana Min Jin Lee, autora de la novela histórica *Pachinko*, o el americano-vietnamita Viet Thanh Nguyen, que recibió el premio Pulitzer en 2016 por su novela *El simpatizante*. Podría aventurarse que para estos escritores la exploración de su cultura de origen constituye una manera de preservar y cultivar sus vínculos con la misma.

Por tanto, podemos afirmar que en el caso de *La isla de las mujeres del mar* (2019) nos encontramos ante una obra atípica dentro del mundo literario de Lisa See, en tanto que se aleja de la tradición china para explorar la cultura de las *haenyeo* y la isla de Jeju. El encuentro de Lisa See con esta cultura se produjo a través de un artículo de periódico en 2011. Sin embargo, sus editores en aquella época se mostraron en contra de que escribiese sobre otra cultura que no fuese la china, debido a que ya tenía una base de lectores específica para ese tipo de novela. Debido a ello, hasta 2016 no se aventuró a viajar a la isla de Jeju para comenzar la documentación para su novela. (Hilty: 2016). Por tanto, desde un punto de vista profesional para Lisa See esta novela no solo constituye la exploración de una temática por la que siente un profundo interés, sino una demostración de que puede consagrarse como éxito en ventas en terrenos ajenos a la cultura china. De cara a la redacción de la novela Lisa See desarrolló una investigación, primero sobre los documentos y después de campo incluyendo entrevistas a *haenyeo*, chamanas, investigadores y otros residentes de la isla. Parte de sus experiencias durante este viaje están recogidas en una página promocional de la novela que incluye fotografías, textos y

referencias de la autora. Aparte de eso, la sección de agradecimientos de la novela y los nombres que se citan en ella también nos da una idea del proceso de documentación llevado a cabo por la autora.

Las novelas de Lisa See han sido traducidas a 39 idiomas gozando de una amplia difusión. Resulta obvio que el hecho de que su lengua vehicular sea el inglés también debe haber favorecido la difusión de su mundo literario. En ese sentido, es lógico que pueda existir cierto recelo o incluso una sensación agrídulce ante el hecho de que los lectores internacionales se introduzcan en la historia de las *haenyeo* a través de una escritora extranjera y no de los locales, aunque desde un principio las autoridades de Jeju han agradecido y apoyado que la escritora tomase interés en su historia y cultura.

La isla de las mujeres del mar es en primer lugar una novela histórica sobre las *haenyeo*. Desde el punto de vista temporal abarca desde la década de los 30 en el contexto de la ocupación japonesa de Corea hasta el año 2008, que representa la actualidad en la novela. En segundo lugar, es una novela sobre la amistad y el crecimiento a través de los momentos más traumáticos que han experimentado los habitantes de Jeju el siglo pasado. En su representación de la vida de las *haenyeo* no se puede decir que Lisa See caiga en el romanticismo, ya que más allá de la belleza desde el principio se ponen de relieve los peligros que entraña este estilo de vida para las buceadoras. En lo referente a su estructura combina un narrador homodiegético en capítulos dedicados al pasado de la protagonista con uno omnisciente en aquellos dedicados al presente. A lo largo de la novela, la autora ha tratado de incluir algunas transcripciones y usos de palabras traducidas del dialecto de Jeju, así como numerosos elementos culturales. Por ejemplo, en uno de los primeros capítulos se introduce la costumbre isleña de criar el llamado *ttongdoeji* (퐁돼지), cerdo que se alimenta de los excrementos humanos (See: 2020, p.19). También se cita la historia de Kim Madeok (1739-1812), isleña de orígenes humildes que pasó a la historia por lograr un gran éxito como mercader y después donar toda su fortuna en 1790 a causa de las malas cosechas y tifones que acabaron con muchos habitantes de la isla, el rey Jeongjo (1752-1800) le concedió por su generosidad el deseo de visitar la capital y el palacio real además de un puesto como enfermera. La novela también se hace eco de diversos mitos y leyendas, por ejemplo, el de Ieodo, una isla sumergida a la que se cree que van a parar los espíritus de aquellos que mueren en el mar y cuyo nombre inspiró la novela homónima de Yi Chong-jun.

Un aspecto que destacar en este ámbito es la relación de las *haenyeo* con el chamanismo y los rituales que se realizaban para pedir buena fortuna en las jornadas. Dado que el confucianismo era una esfera dominada por hombres, las mujeres cultivaban su espiritualidad a través de las antiguas prácticas chamánicas, que en determinados momentos de la historia de la isla fueron perseguidas de forma activa por las autoridades por ser consideradas supersticiones.

Quizás, una de sus virtudes la constituye la manera en que las protagonistas se ven envueltas en momentos clave de la historia de la isla sin que esto resulte forzado. La autora logra incluir una gran cantidad de información sobre las *haenyeo* en boca de sus personajes sin que se pierda el componente de ficción literaria o se interrumpa el ritmo de la lectura. Así, por ejemplo, en torno a los orígenes de las *haenyeo* afirma que: «en el pasado ellos eran los buceadores, pero los monarcas los obligaban a pagar unos impuestos tan elevados por realizar su trabajo que acabaron dejándoselo a las mujeres, que pagaban

unos impuestos más reducidos. Y resultó que a las mujeres se les daba muy bien bucear» (See: 2020, p.48). Más adelante también se hace eco de las protestas de las *haenyeo* en Hadori en 1932 (Sunoo: 2011, p.140) y pone en boca de sus personajes vítores por la libertad de Corea (See, 2020: 64). En otro de los capítulos las protagonistas realizan un viaje como temporeras a Vladivostok (See: 2020, p.123).

Sin embargo, posiblemente el hecho más traumático y que también juega un papel de peso en la narración de la novela es la masacre de Jeju ocurrida el 3 de abril de 1948 y que también recibe en coreano el nombre de «Jeju sasam sagon». Se estima que un 10% de la población de la isla murió en este conflicto (Hilty (2): 2015, p.45). Las fuerzas armadas de la República de Corea y de Estados Unidos comparten responsabilidad en estos actos de represión extremadamente violentos contra los isleños que se habían alzado inicialmente en protesta por las elecciones generales convocadas en el Sur por la preocupación de que ello diese lugar a que la península coreana quedase dividida de manera permanente como sucedería después. Dada la implicación del gobierno, todo lo referente a esta masacre fue silenciado durante décadas. Así, por ejemplo, el escritor de Jeju, Han Kiyong, fue trasladado a Seúl y torturado tras la publicación de su novela *Suni Samchon* (순이삼촌: 1978). La novela contiene descripciones detalladas de todo lo relacionado con la masacre. Es interesante que Lisa See haya citado en su novela al autor y su libro dando así oportunidad a sus lectores a que accedan también a la obra de Han Kiyong, que fue testigo durante su infancia de la masacre. La novela de Lisa See también ha sido traducida al coreano con el título *La isla de las haenyeo* (해녀의 섬) cosechando buenas valoraciones por parte de los lectores en las principales plataformas distribuidoras de libros del país. En el epílogo también recomienda una visita al parque de la paz (제주4.3평화공원) que conmemora a las víctimas de este acontecimiento histórico y cuya construcción finalizó en 2008.

CONCLUSIONES

La historia de las *haenyeo* es un relato de supervivencia en la adversidad y superación en una isla que ha sido tradicionalmente marginada y maltratada. No sorprende que la fortaleza de las mujeres de Jeju y de las *haenyeo* en particular haya quedado impresa como una de las características más representativas e icónicas de la isla, ni tampoco que haya despertado un profundo interés tanto en el resto de la península como en el extranjero.

Dentro de la producción cultural las buceadoras de Jeju han protagonizado desde diversos cuentos infantiles y animaciones hasta novelas y documentales. Apodadas en muchos casos como «las sirenas de Corea» su imagen y cultura han sido ampliamente utilizadas como ejemplos de mujeres de gran fortaleza dueñas de su propio destino y como modelos de organización semi-matriarcal en una sociedad con profundas raíces patriarcales como la coreana. Como hemos podido comprobar, este interés también ha alcanzado a autores e investigadores extranjeros. A través de estas páginas he querido poner el énfasis en la novela de Lisa See como ejemplo de un recorrido literario a su historia desde la ficción que ha tratado de documentar gran parte del espíritu de esta comunidad, sus tradiciones e historia. Imprecisiones o licencias de la autora aparte, su lectura constituye una manera amena de introducirse en la cultura de las *haenyeo* y de la isla de Jeju. Pese a que existen esfuerzos institucionales por preservar la tradición de las *haenyeo*, todo apunta a que debido a la falta de relevo generacional derivada de los

cambios en el estilo de vida y a la avanzada edad de las buceadoras en activo terminará por desaparecer tal como la conocemos.

Por supuesto, ante la desaparición de un icono cultural tan relevante para Jeju es difícil no sentir lástima, pero tampoco se ha de caer en una excesiva romantización, ya que esto junto con la mitología que las rodea en ocasiones dificulta acceder a su experiencia real y en ese sentido la profesión de las *haenyeo* no solo es muy dura, sino que es un estilo de vida que cada vez se ha vuelto más insostenible desde el punto de vista económico sin olvidar las oportunidades del mundo contemporáneo y la Corea industrializada ofrecen a las isleñas para ganarse la vida sin necesidad de enfrentarse cada día a los peligros del mar. Por todo ello, es posible que en un mundo en el que las propias *haenyeo* no desean que sus propias descendientes pasen por todas las dificultades y peligros que entraña su labor y en la que tampoco existe ya la misma demanda para su trabajo su legado e historia estén destinados a terminar siendo recordados y rememorados a través de homenajes como el de Lisa See.

REFERENCIAS

- CHOA, Hyekeyeoung. «Haenyeo saengob munhwau minsokjisikkwa onpyohyeon gochal» [해녀 생업 문화의 민속지식과 언어표현 고찰]. *Yeongjueomun*, 2008, 15, 2, pp.101-130.
- CHOI, Choongil. «Jeju haenyeo kalsurok julgo neulgo itta... 70dae isangi jeolban neomo» [제주해녀 갈수록 줄고 늙고 있다...70대 이상이 절반 넘어]. *The Joongang* [en línea], 2020 <<https://www.joongang.co.kr/article/23715410#home>> [marzo 2020].
- GWON, Gwi-Sook. «Changing Labor Processes of Women's Work. The Haenyo of Jeju Island». *Korean Studies*, 2005, 29, pp. 114-136.
- HATFIELD, Samantha Chrisholm; HONG, Sun-Kee. «Mermaids of South Korea. Haenyeo (Women Divers) Traditional Ecological Knowledge, and Climate Change Impacts». *Journal of Marine and Island Cultures* [en línea], <<https://jmic.online/issues/v8n1/1/>> [marzo 2022]
- HILTY, Anne. *Jeju Haenyeo. Stewards of the Sea. Book I*. Jeju: Sea Grant Center, 2015.
- HILTY, Anne. *Jeju Haenyeo. Stewards of the Sea. Book II*. Jeju: Sea Grant Center, 2015.
- HILTY, Anne «Novelist Lisa See sets her sights on Jeju The bestselling US author is researching haenyeo for her next novel». *The Jeju weekly* [en línea], 2016, <<http://www.jejuweekly.com/news/articleView.html?idxno=5136>> [marzo 2016]
- IJICHI, Noriko «Imperial Japan and the female skin divers (Chamsu) of Jeju Island, South Korea». En: *Rethinking Representations of Asian Women Changes, continuity, and everyday life*. Palgrave: Macmillan, 2016.
- KYEONGHWA Byun; Kang, Eun-Jung, Yoo, Changgen; Kim, Kyu-Han «Spatial Transformation and Functions of Bulteok as Space for Haenyeo on Jeju Island, Korea». *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 2015, 14, 3, pp.533-540.
- LEE, Seohyeon; MYONG, Soon-ok. «Portraits of Jeju Haenyeo as Models of Empowerment in the Korean Newspaper Maeilshinbo during Japanese Occupation». *Comparative Literature and Culture*, 2018, 20.
- MINISTERIO DE TRANSPORTE DE LA REPÚBLICA DE COREA. *Corea*. El oriente misterioso, 1970.
- MUN, Yeongtaek. «badae tteun kamgok. 200 nyeon... daljeolkwa okabui yeoksa 1626 nyeon chullyukgeumjiryong... jikjob kyoryu bulka, Joseon. Hanghesul danjeol, haenyeoui tanseng» [‘바다에 뜬 감옥’ 200년 ... 단절과 억압의 역사 1629년 출륙금지령 ... 직접 교류 불가, 조선. 항

- 해술 단절, 해녀의 탄생]. *Jnuri* [en línea], 2019 <<http://jnuri.net/news/articleView.html?idx-no=41473>> [marzo 2022]
- NEFF, Robert. «The Haenyeo: Views of Jeju from the Past Part 3». *The Korea Times*, 2022, <https://www.koreatimes.co.kr/www/opinion/2022/03/721_322210.html> [marzo 2022]
- PIETERS, A.A.; KENMURE, Alex. «A visit to Quelpart». *The Weekly Korean Repository*, Digitalizado por Brother Anthony of Taizé, 1889 <<https://anthony.sogang.ac.kr>> [marzo 2022]
- SEE, Lisa. *La isla de las mujeres del mar*. Salamandra. 2020.
- SUNG, Jong-Sang; Kang, Seung-Jin; Lim, Jung-Eon.. «*Batdam*», *a unique rural landscape of Jeju Island*. Graduate School of Environmental Studies. Seoul National University, 2014.
- SUNOO, Brenda Paik: *Moon tides. Jeju Island Grannies of the Sea*. Seoul Selection, 2011.
- THOMAIDIS, Konstantinos; MACPHERSON, Ben (Eds.). *Voice Studies. Critical Approaches to process, performance, and experience*. Routledge, 2015

ARTE Y ESTÉTICA

FEMINIDAD Y ESTÉTICA EN JAPÓN, ¿TEORÍA Y PRAXIS MÁS ALLÁ DEL GÉNERO?

LUIS GONZÁLEZ ANSORENA

Poesía es aquello que, sin esfuerzo
mueve el Cielo y la Tierra.
Ki-no-Tsurayuki.

Mi corazón
es como el sol,
ahogado en la tiniebla,
empapado de lluvia,
batido por el viento
Yosano Akiko.

FRENTE A LA DIVISIÓN DICOTÓMICA del campo estético entre sensibilidad masculina (*masurao-bi*) y femenina (*taoyame-bi*), existe en la historia de la cultura de Japón una noción de feminidad que trasciende la radical escisión biológica entre hombres y mujeres para ser concebida como categoría cultural. Está caracterizada por las notas de delicadeza, elegancia y sutilidad que, incluso en la obra de autores masculinos, muestra cierto predominio de valor femenino, *jin*, sutil, sugerente, detallista; una condición horizontal, indirecta, pacífica y contemplativa, incluso maternal, en el sentido de dar a luz una producción (*poiesis, bildung*) cercana a la propia creación de la naturaleza.

La dicotomía *masurao-bi/taoyame-bi*, ha sido exacerbada y manipulada tanto por el nacionalismo militarista e imperialista japonés como por el pacifismo de posguerra.

El primero tuvo su inicio con la modernización de Japón que, dominada por la masculinidad, hizo desaparecer la noción polifónica de género, para establecer el dualismo de género que crea dos identidades completamente distintas, desde la reforma Meiji, acentuado por el militarismo de los años veinte y treinta del siglo pasado (Heisig, Kasulis y Maraldo: 2016, 1139), pero con antecedentes en la era Edo y la *Escuela de Estudios Nacionales (Kokugaku)* que pretendía proporcionar a la sociedad japonesa conceptos revitalizadores, de exaltación masculina, para oponerse a la apabullante oleada de la poderosa cultura occidental (Lanzaco: 2009, 39).

De ahí que este nacionalismo exaltase la sensibilidad masculina, dura, directa, incluso agresiva, supuestamente presente en el *Manyōshū*, (*Colección de diez mil hojas*) la monumental primera antología de poesía japonesa, de 4.416 poemas, recopilados hacia el año 760, de un distorsionado *espíritu de Yamato*, (*Yamato-damashii*), libre de

contaminaciones culturales foráneas, menospreciando la sensibilidad femenina, *Taoyame-bi*, representada inicialmente por la antología *Kokinshū*, colección de poemas ordenada por el emperador Daigo en la segunda década del siglo x.

Como es sabido, el espíritu ultranacionalista llevó a Japón a la destrucción, produciéndose a partir de 1945 una línea de pensamiento contraria, pero también distorsionada, por la que se ignoraba la faceta agresiva anterior, para exaltar en exclusiva la cara amable de Japón; una belleza femenina, pacífica e inofensiva de pronunciado esteticismo. Se trata de la doble imagen ya ofrecida en el año 1944 por la socióloga Ruth Benedict, del *crisantemo y la espada* (Benedict: 2018), que otorgó en la posguerra preferencia a la *belleza exótica*, la de las artes de la paz, lo que limita la comprensión de un carácter y una cultura ambiguas y contradictorias, pero de una riqueza que no puede limitarse a tal unidimensionalidad (Lanzaco: 2003, p. 40).

Por el contrario, como ha reseñado el gran tratadista Umehara Takeshi, ambas sensibilidades, masculina y femenina, se encuentran con frecuencia muy próximas en la historia cultural de Japón (cit. en Lanzaco: 2009, p. 40).

Es más, como veremos, esa especial sensibilidad se dio con frecuencia incluso en aguerridos combatientes.

Además, se produce en toda la historia cultural de Japón un fenómeno muy particular: las categorías estéticas no se constituyen en compartimentos estancos, existiendo una gran fluidez entre sí, hasta el punto de que, con frecuencia, son difíciles de deslindar, solapándose en la historia, de tal modo que, cada nueva categoría, en lugar de anular a la anterior, se superpone, mostrando vocación de permanencia.

De ahí que esa especial sensibilidad femenina, *taoyame-bi* (elegancia delicada), según Kitagawa Sakiko y Montserrat Crespín Perales, se muestre, englobada en la noción de feminidad, junto a *yūgen* (sutileza elegante) e *iki* (chic) (Heisig, Kasulis y Maraldo: 2016, p. 1138), categorías que, desde luego, impregnan la obra tanto de mujeres como de hombres, a cuyas categorías habría que añadir las de *miyabi* (refinamiento), *fūryū* (sensibilidad aristocrática), *mono-no-aware* (profundo sentimiento de las cosas) y *mu-jōkan* (impermanencia de todo).

Efectivamente la crítica ha señalado la gran fluidez que ha tenido la cuestión de género en las culturas asiáticas y, específicamente en la historia cultural de Japón, en donde ha predominado la noción de feminidad independiente de la dicotomía de los sexos estricta, biológica y social, indicando al efecto cómo, en el Japón premoderno, la feminidad necesita verse originariamente como un *principio de polifonía*, específicamente desarrollado en el periodo clásico de la época Heian, en donde, a la par de su protagonismo en la literatura, y la consiguiente atribución de una específica y aguda sensibilidad, la feminidad como principio cultural no hacía referencia específicamente a las mujeres (*Ibidem*).

El principio de feminidad, entendido como *elegancia delicada* (*taoyame-bi*), conforma así una categoría estética fundamental en la cultura japonesa al hacer referencia no solamente a la naturaleza de las mujeres, sino al principio polifónico premoderno que constituye, en palabras de Sakabe Negumi, en la *idea de sujeto japonesa*, un cruce dinámico entre masculinidad y feminidad, como es de ver, ejemplarmente, en la personalidad del príncipe Gengi, en ese monumento literario de la exclusiva y sofisticada corte de la era Heian, creado por Murasaki Shikibu que es el *Genji monogatari* (*Ibidem*)

Se trata así, en este sentido, de un campo estético en el que confluyen ambos géneros, con tendencia a la igualdad, aunque sin negar una específica sensibilidad atribuible a las mujeres, pues, como ha dicho Ichikawa Tazumaro, más allá del principio del *yin/yang*, «hombres y mujeres son hombres y mujeres; el sol y la luna son el sol y la luna, el agua y el fuego son el agua y el fuego, tal como aparecen ante nuestros ojos» (*Ibidem*).

Sin duda, el valor expresado en el *taoyame-bi*, *miyabi*, impregna con su delicada elegancia y constituye algunas de las obras literarias de la historia de Japón en el periodo Heian (794-1185), con razón designado periodo clásico y que contribuirá decisivamente a modelar la identidad cultural del pueblo japonés hasta el día de hoy, específicamente en la obra de las damas cortesanas, como Sei Shonagon, Ono no Komachi, Izumi Shikibu y, sobre todo, Murasaki Shikibu. Valores que han disfrutado de una gran renovación en lo contemporáneo de la mano de autoras como Oricuchi Shinobu (1877-1953), Baba Akiko (1928-) y Yosano Akiko (1878-1942), (Heisig, Kasulis y Maraldo: 2016, p. 1138).

Efectivamente, entre los años 994 y 998, la dama de la exclusiva corte Heian, Sei Shōnagon, (966-1025) escribe *El libro de la almohada* (*Makura no sōshi*), primera incursión en prosa, a caballo entre el ensayo y el diario, En 1008 la dama Murasaki Shikibu (980-1014) crea la primera novela del mundo, *La novela de Genji*, (*Genji monogatari*), auténtico monumento de literatura con valor universal. Aún antes, en torno al año 974, otra mujer, conocida solo como la madre de Michizuna, había escrito el primer diario personal, *Kagerō nikki*. En las tres obras, se observa lo que Carlos Rubio llama «la mano femenina» (Rubio: 2019, p. 385) que responde al mencionado *taoyame-bi*.

Así, la producción literaria de la época, y paralelamente a una ingente producción plástica, está impregnada de esa *elegancia delicada* (*fūryū*) que, como dice Donald Keene, legaría a las generaciones futuras un sentido estético del mundo sin parangón

(Keene: 1998, p.77). Obra paradigmática de la época, impregnada de esa especial sensibilidad común a hombres y mujeres; es el *Kokinshū*, 1.111 poemas compilados en el año 920 por orden del emperador Daigo y que plasma el triunfo de la poesía en japonés, *waka*, mediante fonogramas *kana*, frente a los ideogramas chinos *kanshi*, fundamentalmente desarrollado por las mujeres a las que les estaba vedado el aprendizaje del chino. Son poemas generalmente en forma de *tanka* (5-7-5-7-7) que conforman una tradición viva hasta el día de hoy, impregnados igualmente de esa delicadeza considerada femenina, escritos en letra cursiva *hiragana*, cuyos trazos filiformes favorecían las sutilezas psicológicas, la expresión de los sentimientos e impresiones cotidianos y cuya ambigüedad dejaba abierta la interpretación de tiempos, plurales y géneros (Sato, en *El libro de la almohada*, p.10.)

Se trata de esa especial, profunda y sutil sensibilidad femenina no dual de la época Heian, compartida con los hombres en la noción de *fūryū* o refinamiento. Esos hombres que practicaban unas artes que no hacían referencia a la guerra, ni casi a la caza y para los que, como el *príncipe radiante* protagonista de *Genji monogatari*, era obligado poseer una exquisita educación en caligrafía, pintura, poesía, instrumentos como la flauta y el *koto* e incluso la danza, así como también en la selección del vestuario, el perfume, incluso la calidad del papel en el que escribían sus misivas.

Es en el campo estético conformado por esta categoría, *fūryū*, elegancia o refinamiento, y *miyabi*, la sensibilidad de la persona educada sensiblemente en esos valores,

en donde podemos afirmar que se produce un predominio de la feminidad no dual, entendida como categoría cultural (Heisig, Kasulis y Maraldo: 2016, p.1138), pudiendo observar una indistinción de género. Es el espacio en el que confluyen hombres y mujeres en una específica y sensible visión del mundo. Esa elegancia es la que predomina en las obras citadas y otras más, entre las que se encuentra ejemplarmente el *Kokinshū*, del que, como señala Donald Keene, lo relevante de los temas que predominan en su contenido, el amor, el paso del tiempo y la belleza de la naturaleza, además de por sí mismos, es el modo en que son tratados. La sugerencia, la sencillez, la elegancia, conformaron un «sentido estético del mundo sin parangón»; y no solo en ese específico ámbito cortesano, sino para las generaciones futuras, «la capacidad de los japoneses para sentir la naturaleza, para encontrar significado a la caída de una hoja o a un gesto cualquiera, y para captar instantes de profunda conciencia estética en poemas de exquisita melodía» (Keene: 1998, p. 57).

Igualmente, la feminidad plasmada en el *Genji monogatari*, se explicita en su genial impulso por narrar la vida de la corte y sus acontecimientos, ficticios, pero verosímiles, con sensibilidad detallista, pero en donde se diluye el par masculino/femenino, como señala Harold Bloom, al identificarse Shikibu, incluso en exceso, con el protagonista, (Murasaki: 2019, p. 12) quien, a su vez, se convierte en el hilo conductor para describir los sentimientos de unas mujeres, enclaustradas en sus habitaciones, en una época en franca decadencia. Pero, sobre todo, de nuevo aquí, es el paso del tiempo el protagonista en el que se encuadra el siempre insatisfecho anhelo del *príncipe radiante* y, al igual que en el *Kokinshū*, predomina un profundo sentimiento de las cosas (*mono no aware*) y la conciencia de la impermanencia de todo lo creado (*mujōkan*).

Esa misma sensibilidad *fūryū*, *miyabi* y la obsesión por el paso del tiempo (Sato, A., en Shonagon: 2003, pp. 9-12), describe igualmente *El libro de la almohada* (*Makura no sōshi*); valores a los que hay que añadir *okashi*, *ingenioso* o *divertido*, valorados expresamente por la propia Shonagon. Del mismo modo, esa especial sensibilidad de la que venimos hablando, la intensa percepción de la belleza de la naturaleza se plasma desde los primeros párrafos, con la muy conocida y deliciosa descripción del atractivo específico de cada una de las estaciones (*Ibidem*, p. 19).

Esa especial sensibilidad que impregna las categorías estéticas mencionadas respecto a la época Heian poseen cierta tendencia a permanecer en la historia, incluso en el Medioevo y la época Edo, lo que ha llevado a la crítica a reflexionar sobre si existe una especie de corriente subterránea en el sentir japonés que recorre buena parte de su cultura.

Efectivamente, parece que existe una sensibilidad constante en la cultura japonesa desde tiempos remotos que hunde sus raíces en la intensa percepción de la belleza efímera de la naturaleza, de honda raigambre sintoísta -o posiblemente anterior- y su sacralización y la consiguiente conciencia de la impermanencia y caducidad de todo, singularmente expresada en el cambio de las estaciones, pero también en la frecuente destrucción por tifones o terremotos. Esta percepción, formada por las circunstancias geográficas y climatológicas, como ha estudiado genialmente Watsuji Tetsuro en su obra *Fūdo*, de abandono a la naturaleza que «se considera dotada de una profundidad infinita, no solo como objeto estética, sino como algo que incluye una dimensión ética y hasta religiosa» (Watsuji: 2016). Y, de nuevo aquí, según el mismo autor, se difumina la dualidad masculino/femenino en la noción de *ningen*, *ser humano*, en el mismo sentido de

la reversibilidad del género antes citada en Sakabe Megumi (Heisig, Kasulis y Maraldo: 2016, pp. 1138-1139), diluyendo el carácter binario de género en aras de un sujeto que se sumerge en el objeto, aunque es preponderantemente femenina, porque es pacífica, contemplativa, poética y creativa en un doble sentido: en cuanto que el sujeto participa sintiéndose parte de la naturaleza y, por otra parte, crea, realmente *como* la naturaleza, produciendo poesía, relatos, pintura, caligrafía, vestuario, biombos, cerámica... -y no solo los artistas profesionales-, en un constante retorno a la naturaleza.

El filósofo del entorno de la escuela de Kioto, Kuki Shūzō (1888-1941), en sus obras *Sobre el fūryū* y *La estructura del iki*, señala cómo las categorías estéticas comúnmente atribuidas a una época concreta, desbordan el tiempo en una continuidad que, como señala Lanzaco, puede despistar a las mentes cartesianas, pero que tipifica el carácter integrativo de la cultura japonesa, (Lanzaco: 2003, p. 78), específicamente, la continuidad del refinamiento y elegancia estéticos de Heian, predominantemente femenina, en la estética medieval.

En el mismo sentido, según Kuki, la especial sensibilidad y sentimiento del *mono no aware* que caracteriza el *Gengi monogatari* de la época Heian, en cuanto que sigue constituyendo la elegancia *fūryū*, impregna la literatura y poesía posterior, alcanzando incluso a escuela de pintura Tosa o la jardinería del gusto de Enshu, (Kuki: 2003, p.163) en referencia al maestro del té, paisajista y poeta Gobori Enshu (1579-1647), encarnado en el individuo *fūryū*, emancipado de la vulgaridad es «la existencia humana que vive activamente la experiencia estética que toma como clave la belleza natural» (*Ibidem*, p. 171).

Incluso, según Kuki Shūzō, dando un salto atrás en el tiempo, se observa cierta *delicada elegancia* o *fūryū* en la obra del *Manyōshū*, paradigma del canon *masurao-bi* del nacionalismo.

Efectivamente, esa supuesta masculinidad del *Manyōshū* se debilita desde el momento en que se comprueba, como ha señalado Antonio Cabezas que de los 4.500 poemas que lo componen, el 70% son cantos de amor en los que la mujer es autora o receptora. 70 de los 631 poetas incluidos, son mujeres, entre las que destaca la princesa Nubada, matriarca de la poesía japonesa, (VVAA, *La mujer japonesa, realidad y mito*, p. 317) en una época en la que, bajo la influencia ancestral de la feminidad de la máxima divinidad japonesa, la solar *Amaterasu*, de los quince monarcas que reinaron en esta época, desde 593 a 760, siete fueron mujeres. Y, aunque la posición de la mujer variaba con el estatus social, precisamente del contenido del *Manyōshū* se deduce cierta situación de igualdad en las relaciones respecto al varón (*Ibidem*, p. 318)

Nada diremos de la sensibilidad plasmada por las mujeres poetas que no pueda sentirse al leerlas en la traducción de Antonio Cabezas (*Manyōshū*: 1980). Pero es que, además, en la poesía escrita por hombres también podemos encontrar esa especial delicadeza propia del individuo *fūryū* y *yūgen* que caracterizan la feminidad como categoría cultural distinta de la sexualidad biológica. De hecho, como señala Donald Keene, tanto en el *Manyōshū* como en el *Kokinshū*, los poetas cantan (aunque sean distintos) a los mismos pájaros y las mismas flores, (Keene: 1998, p. 53) Así, de los numerosos ejemplos existentes en la compilación, podemos transcribir aquí la delicada elegancia contenida en un fragmento del poema dedicado por Hitomaro a su esposa (*Manyōshū*: 1980, p. 47)

Como esas algas que con el oleaje
van ondeando ora acá, ora allá

se acurrucaba mi esposa que atrás queda
igual que queda el rocío y la escarcha.

O este otro, de nuevo enmarcando el poema de amor en el amor a la naturaleza (*Ibidem*, p. 49):

Hojas que caéis al monte de otoño,
parad un poco y dejadme ver
donde está mi amor.

Y, dentro de la delicada sensibilidad que provoca la conciencia del inexorable transcurso del tiempo que caracteriza toda la poesía japonesa (*Ibidem*, p. 55)

Avefría de Omi, cuando vas llorando
sobre las olas al atardecer,
añoro el pasado.

De Tabito de Otomo (*Ibidem*, p. 114)

Se esparce en mi huerto la flor del ciruelo,
y parecía como si nevava
desde el firmamento.

Y del príncipe Iujara (*Ibidem*, p. 136)

La luna en la noche, la pena en el alma,
en mi jardín el blanco rocío
y un grillo que canta.

Pero es que esa especial sensibilidad, contradiciendo la noción dual de género, aparece también, como señala Donald Keene, en los poetas-guerreros, cuando reflejan su percepción de la belleza de la naturaleza incluso en el fragor de la batalla o arriesgan su vida para que el maestro incluya un poema en una nueva colección. (Keene: 1988, p.76) O cuando, en el periodo Heian, la virilidad del poeta Ariwara no Narihira, el «Juan Tenorio del Japón», se muestra en la delicadeza de los poemas que fueron incluidos en el *Kokinshū* o cuando, protagonista del muy influyente *Ise monogatari*, no solamente da muestras de extrema delicadeza en sus métodos de seducción, sino que también llora desconsoladamente ante la caída en desgracia del amigo (Cabezas: 1990, pp. 26-29).

Así, con frecuencia, una delicada y tierna sensibilidad aflora a veces en el corazón del guerrero japonés. El *Heike monogatari* en donde se describe el Japón conmocionado por la guerra de finales del siglo XII, comienza con la significativa frase: «El sonido de la campana del monasterio de Gion resuena la caducidad de todas las cosas», incluido el ascenso y caída del clan Heike. Pero en él hay un guerrero, Naozane, que llora desconsoladamente cuando, en singular combate, se ve obligado a matar a un contrincante jovencísimo en el que, después, descubre que portaba «una bolsa de brocado que contenía una flauta» (Rubio: 2019, p. 464).

En tiempos de conmociones militares también aparece esa visión poética del mundo a la que aplicamos una prevalencia de sensibilidad femenina. Por ejemplo, en el periodo Kamakura (1185-1333), vivió uno de los principales filósofos del budismo, Eihei Dōgen (1200-1253), quien en su obra *Sōbōgenzō* acusa: «En Japón hay una costumbre ridícula: existen lugares llamados zonas restringidas o salas de práctica Mahayana en los que no se permite la entrada a las monjas ni a las mujeres laicas» (Dōgen: 2015, pp. 133-134)

afirmaba que en la comunidad del Buddha había monjes, monjas, laicos y laicas y que la consecución *dharmā* era igual para los hombres como para las mujeres; lo contrario sería como impedir a una deidad femenina entrar en una zona restringida (*ibid.*, pp. 135-136). Y un sentimiento profundo de las cosas (*aware*), la delicadeza de la tradición femenina de escribir *waka*, la capacidad de esta caligrafía como cauce de la emoción del momento y la constante *mujōkan* de toda la cultura japonesa, impregnan la poesía de Dōgen, (*Ibidem*, p. 127):

A punto de irse el día,
por la cumbre de la montaña,
desde lo más profundo,
comienzan a chillarle
crepusculares las chicharras.

Y en este otro poema, en el que aparece esa imagen tan importante en el budismo: la luna reflejada en el agua (*Ibidem*, p. 159):

En el agua cristalina
se refleja la luna,
se refleja el espíritu,
al salpicar una ola
la ilumina.

Y este otro, ya en la vejez (*Ibidem*, p.230):

Aún me conmuevo al ver la maravilla que son las flores
llevadas y traídas por la brisa primaveral,
aún me conmuevo al oír los silbidos amorosos de la curruca,
otros serán quienes juzguen si mis esfuerzos se quedan cortos.

Un poeta que vivió a caballo entre la paz del periodo Heian y las conmociones bélicas de mediados del s. XII fue Saigyō (1118-1190) quien, muy joven, abandona una destacada carrera militar para hacerse poeta-monje peregrino (*henrō*) y, a través de la tradición *tanka* o *waka*, hacerse servir de la poesía como auténtico camino (*do*, *tao*), siempre dentro de la tradición budista, repudiando el mundo de inestabilidad de una sociedad en guerra, como es de ver en el siguiente poema (Saigyō: 1989, p. 103):

No hay un solo claro
en las nutridas huestes que avanzan
al pie de la montaña:
hilera interminable de moribundos
desfilando, desfilando, desfilando.

Y busca la estabilidad de la naturaleza, singularmente en dos elementos que se repiten incansablemente en su obra: las flores y la luna; toda su obra impregnada de la noción *mujō*, la impermanencia de las cosas que ya inspira el *Genji monogatari* y aún antes el *Manyōshū* y, desde luego, encontramos en su obra la misma especialísima sensibilidad, sutileza y feminidad de ese valor que llamamos *taoyamebi* y la misma elegancia y apartamiento de lo banal del valor *fūryū*, como es de ver, por ejemplo (Saigyō: p. 37):

El invierno marchitó
toda la fronda de la montaña:

su desolación
ahora es su dignidad; su belleza
la fría pureza de la luna.

O este otro (*Ibidem*, p. 79):

A su modo, mi amor
por ti abarca pasado y
presente agarrado a
este puente tensado entre la luna
de esta noche y otra lejana.

En el mismo sentido, Kuki extiende el valor de la categoría *fūryū* al periodo Edo, específicamente al gran poeta Bashō Matsuo al que describe proclamando: «Los que aprenden *fūryū* en mi casa», entendiéndolo por tal el espíritu de separación de lo mundano y vulgar (Kuki: p.139). Un estilo de vida estético, de disfrute de la experiencia estética que tiene un doble aspecto: el del cambio, como la corriente de viento que renueva el aire, y otro de permanencia (*fueki*) que siempre persigue la verdad estética. Y aquí, de nuevo, Kuki entiende que esa huída de la vulgaridad pasa por retorno a la belleza natural; la inmersión del sujeto, más allá de la dicotomía de género, en la naturaleza. Como en el haiku de Bashō:

Del *fūryū*
la verdad canta
el cuclillo.

Según Kuki, una categoría como *miyabi*, la elegancia y refinamiento de la persona educada sensiblemente, atribuida a la sociedad Heian, subsiste en la época Edo, solo que pasa de ser exclusiva de la corte a popularizarse, -además de producir un poeta tan extraordinario como Bashō y su escuela-, para constituir un individuo *fūryū* que disfruta tanto de la belleza de la naturaleza como del arte, (incluso de la técnica) y hace de lo cotidiano algo alejado de la vulgaridad, fusionando así naturaleza, arte y vida (*Ibidem*, p. 143).

Y en la época Edo, ligado a la elegancia *fūryū*, permanece la categoría medieval de *sabi*, singularmente en el género del haiku y la preferencia por lo sereno y transparente (*hosomi*), también ligero (*karumi*), frente a lo brillante (*date*) de otras escuelas, como en Kikaku (1661-1707), que perpetúa una tradición de belleza viva que ya contenía el *Manyōshū* (s. VIII). Es de especial relevancia la delicada sensibilidad que implica la noción de *hosomi* (*transparente*) porque hace referencia a la liviandad de la presencia del poeta en el poema, hasta hacerse desaparecer, aspecto en el que Bashō fue un maestro (*Ibidem*, p. 153).

Todo en calma.
Penetra en las rocas
el canto de la cigarra.

Pero la cualidad de *fūryū*, también se haya presente en la obra de Buson Yosa, solo que en él predomina «lo aparente»; lo sensible del oído, el tacto, el movimiento... (Kuki: 2006, p. 154):

La peonía se ha desprendido,
y se han acumulado
dos o tres pétalos.

Así, dependiendo de la intensidad e individualidad del corazón (*kokoro*) *fūryū*, se producirá una mayor o menor sensible cercanía entre el sujeto y el objeto, (*Ibidem*, p. 156) que se concreta, en su máxima intensidad, en la categoría de *shiori*, que, según Kuki, impregna la poesía de Bashō en un espontáneo sentimiento de cercanía y compasión por todos los objetos del mundo natural y humano (*Ibidem*, p. 158 y Lanzaco: 2003, pp. 129-131).

Del mismo modo, Lanzaco observa cómo el profundo sentimiento (*mono no aware*) viviente en la poesía de Bashō, es el mismo que plasmaron los poetas del siglo VIII en el *Manyōshū* (Lanzaco: 2003, p. 131).

En el mismo sentido, al igual que Lanzaco establece el principio de *makoto kokoro*, un corazón sincero, como requisito para la producción literaria en la Época Antigua, (604-784) y específicamente en el monumental *Manyōshū*, (Lanzaco: 2003, p. 27) Kuki Shūzō señala dicha virtud en el centro de la producción poética del periodo Edo, específicamente exigida por el *haijin*, Uejima Onitsura (1661-1738): «fuera del *makoto* no hay *haikai*» (Kuki: 2006, p. 162).

La misma continuidad de los valores contenidos en la noción de feminidad como concepto no dual, polifónico y los valores asociados de *fūryū*, *miyabi*, *aware*, *sabi*, se observa en el siglo XVIII, en plena época Edo, personificada en Yosa Buson (1714-1784), pintor, poeta (*haijin*) y calígrafo; heredero, por una parte, de los pintores-letrados de la china clásica y, por otra, de la profundidad filosófica de su admirado Bashō, adquirida a través de sus discípulos Kikaku y Ransetsu. Solo que en Buson, esa especial sensibilidad y elegancia se hace pictórica, es decir, menos filosófica y más estética, intuitiva, visual y sonora; y, en todo caso, impregnada de ese *aware* por todo lo existente, y no solo la luna (Yosa: 2019, p. 21):

Aroma del ciruelo
se remonta a la altura:
luna velada.

Sino a una simple oruga (*Ibidem*, p. 97).

El viento al alba
se le ve acariciar
los pelos de una oruga.

O, lejos del desprecio que los cortesanos de Heian sentían por las clases humildes (*Ibidem*, p. 41).

Con el viento empujándole,
cortaba un viejecito,
hierba en su huerto.

Y, siempre, constante en la historia cultural de Japón, la conciencia de la belleza natural y del inexorable paso del tiempo:

Cae la lluvia de invierno
sin sonido, en el musgo.
Y recuerdo el ayer.

A caballo con el siglo XIX, otro de los grandes poetas de Japón, Kobayashi Issa (1763-1827) desciende en su poesía, como señala Rodríguez-Izquierdo, con cercanía casi franciscana, hasta los animalitos más sencillos; plasmando en su obra la misma elegancia *fūryū* de elegante apartamiento de la vulgaridad en la tradición del monje peregrino.

De nuevo la belleza y la impermanencia (Kobayashi: 2017, p. 31):

El pino que planté,
también ha envejecido.
Tarde de otoño.

Delicadeza femenina, sutil y destellante (*Ibidem*, p. 109):

Bardana en flor:
de su enramada brota
¡esa mariposa!

Y el amor por todo lo existente (*Ibidem*, p. 71):

Llama el mendigo
del puente, con su hijo,
a unas luciérnagas.

Ya respecto al siglo XIX, Rodríguez-Izquierdo reconoce expresamente el *gusto refinado*, *fūryū*, durante la era Meiji, del gran literato Natsume Sōseki (1867-1917), (Natsume: 2018, p. 11) y, en la estricta tradición más profunda del haiku como camino de perfección, a través del principio *sokuten kyoshi*, (identificarse con los caminos del cielo, renunciando al yo propio), «materializar su voluntad de inmersión en la naturaleza y huida del protagonismo». Por ejemplo (Natsume: 2018, p.137):

Por campos de labranza
sombras de pajarillos
corren sin tregua.

Feminidad, elegancia y sutilidad (*Ibidem*, p. 119):

Crisantemos salvajes:
entre hojas de mi agenda
metí una flor.

Y fusión, más allá de la *Einfühlung*, con la naturaleza:

Montes en primavera
por mi nombre me llaman,
no sé de dónde.

Es obligado, desde luego, reseñar la especial sensibilidad que impregna la personalidad del *sensei* en la magnífica obra *Kokoro* de Sōseki.

Concluiremos con Yosano Akiko (1878-1942), mencionada al inicio del presente texto, porque es una autora que enlaza, como se ha dicho, con un puente de plata, la extraordinaria sensibilidad de las damas de Heian, gran reivindicadora de esa feminidad coral, no dual, basada en la idea de que la distinción de género como una categoría relativa, a la par que reivindicaba una mujer libre y creativa, implicada en la pugna por la liberación y el reconocimiento de igualdad jurídica y laboral en una sociedad ferozmente

masculina, luchando contra el dominio heteropatriarcal y su violencia, incluida la oposición frontal a la guerra y al imperialismo (Heisig, Kasulis y Maraldo: 2016, p. 1151).

Yosano, muy influida por la obra de aquellas, junto a su contemporánea Hiratsuka Raichō (1886-1971), quien afirmaba que «las distinciones de género como pertenecientes al estrato inferior de la conciencia» (*Ibidem*, pp. 1145 y 1146), defendía una línea de pensamiento superadora de la idea dual, puramente sexual, de género, relativizando su distinción; para lo cual procedía adoptar *ritmos de vida* que vaciasen las distinciones de género en la moral. Y la liberación de la mujer no sería posible sin la emancipación del género masculino, pues «hoy reforma significa transformación de toda la humanidad, mujeres y hombres» (*Ibidem*, p. 1155). En cuanto a las mujeres, requería la necesidad de adoptar una *filosofía del conocimiento de sí*, sin préstamos ni de los hombres japoneses ni del feminismo occidental; proclamando la necesidad de *pensar*, de *concebir ideas*, de *imaginar* y, finalmente, *crear*, como la actividad más libre y sublime para convertir la vida en *emoción poética* (*Ibidem*, pp. 1144-1158).

La obra poética de Yosano sigue y renueva la tradición del *tanka* y, ya desde su primera recopilación, *Midaregami* (Yosano: 2018), produjo una enorme conmoción en el mundo cultural del Japón, al describir una mujer libre de prejuicios, en una obra que, mediando siempre la sugerencia y la elegancia, muestra su propia sexualidad, a la vez que, perpetúa la tradición de la exquisita sensibilidad femenina de sus maestras Sei Shonagon, Ono no Komachi, Izumi Shibiku y, sobre todo, Murasaki Shikibu, cuya obra, el *Genji Monogatari*, leyó más de veinte veces en su adolescencia y posteriormente tradujo al japonés moderno. Pero también bebió de la delicada obra desarrollada por hombres como Sen no Rikyū, Yosa Buson y otros maestros del haiku (Alberto Silva en Yosano: 2018, p. 26), constituyéndose asimismo en el puente que une esa especialísima sensibilidad con la de dos excepcionales literatos posteriores: Kawabata Yasunari y Mishima Yukio. Una sensibilidad que en Akiko se hace específicamente femenina, ensalzando el cuerpo y la sensualidad, incluso sexualidad, pero siempre dentro de la tradición de velar las imágenes a través de la sugerencia, ese valor estético que procede de la tradición india en la noción sánscrita de *rasa*, en donde lo importante es el aroma que perdura después del poema.

Desde diferentes lugares y voces se ha señalado el carácter romántico de la obra de Yosano Akiko, centrando el foco en la pasión que impregna su poesía. Nosotros aceptamos esta percepción con tal de que, a la vez, se le identifique con el sentido de razón del primer Movimiento Romántico; es decir, no solo la entronización del sentimiento y la pasión, sino de la razón, pues, según proclamó ella misma: no hay mayor actividad más preciada de los seres humanos que el pensar; el ideal de la razón poética y la poetización de la vida que la propia Yosano resume brillantemente en una sola frase: «Mi poesía es mi vida» (Bermejo y Herrero: 2011, p. 21.)

Su admiración por Shikibu se traduce en poema (*Ibidem*, p. 94):

Nadie mejor que una mujer
que ama la belleza
para crear el Genji;
no hecho por un hombre,
no escrito por un monje.

El cabello revuelto es el símbolo de la libertad femenina (Bermejo y Herrero: 2011, p. 29):

En el recinto del amor
 olor de lirios;
 ¿es mi pelo revuelto
 o el temor que su aroma
 se esfume con el día?

Sensibilidad específicamente femenina (Yosano: 2018, p. 42):

Me miro sumergida,
 azucena en el baño:
 todo mi cuerpo
 proclama una hermosura
 de veinte años.

Exquisita feminidad (*Ibidem*, 53):

Entre los pliegues
 del kimono, secreta,
 se mete la luciérnaga,
 azul como la brisa
 cuando anochece.

La transformación de la naturaleza en arte (*Ibidem*, p. 55)

Mi mente en primavera
 se hace peonía:
 ¿roja de amor por la herida
 de otra noche solitaria
 bregando con la poesía?

Lejos del desprecio de las damas de Heian por el pueblo llano (*Ibidem*, 63)

La vendedora
 de flores, inclinada
 junto a la puerta:
 suave aroma de niebla
 se le enreda en el pelo.

Siguiendo la constante de la tradición japonesa del *mono no aware* (*Ibidem*, p. 70):

Flores avioladas,
 dos amantes que rozan
 la pared blanca,
 un viajero mira,
 un día que se apaga.

Y la impermanencia de todas las cosas (*mujō*) (*Ibidem*, p. 103):

Con diecinueve años
 ya sabía
 que una flor se marchita
 que el torrente se seca
 que así pasa la vida.

Y, de nuevo (*Ibidem*, p. 135):

Primavera fugaz,
 ¡nada perdura!
 exclamo; sus manos
 entretanto acarician
 mis sinuosas curvas.

Tradicional adoración de la naturaleza e íntima comunión con la poeta (*Ibidem*, p. 124):

Capullo de ciruelo
 en el brumoso valle
 de la mañana:
 roja hermosura en las colinas;
 como yo: bellas, rosadas.

El amor y el presente eterno (Bermejo y Herrero: 2011, p. 67):

La primavera es corta,
 ¿quieres sentir su eternidad? le dije,
 y tomando sus manos,
 las hundí entre mis pechos
 rebosantes de vida...

El paso del tiempo (*Ibidem*, p. 91):

¡Detente, primavera, no envejezcas!
 ¡oh, mira a las muchachas
 en la sala de baile,
 como glicinias en la noche!
 aunque sea un instante, ¡no envejezcas!

Y, en definitiva, la elegante sensibilidad femenina (*Ibidem*, p. 83):

Alba violeta
 de mi mundo de amor,
 fragancia entre mis manos,
 la brisa perfumada
 recorriendo mi espalda.

En conclusión, hemos señalado la continuidad en la obra de unos autores que han constituido un hito en la historia cultural de Japón, de una noción de feminidad caracterizada por un contenido que difumina la división masculino/femenino, en cuanto que está impregnada de una especial sensibilidad, elegancia delicada, sutil, horizontal, pacífica y contemplativa. Evidentemente, también podemos encontrar estos valores en muchas otras obras y autores en las muy diferentes tendencias de las escuelas poéticas, en la literatura popular o el teatro, sin olvidar la profunda relación que esa poesía tenía con las artes plásticas, la artesanía o el vestuario. Incluso esa especial sensibilidad anidó en el ánimo de los guerreros que componían poemas antes de morir, conformando todo ello una constante en el sensible espíritu en la riquísima historia de la cultura de Japón.

BIBLIOGRAFÍA

- BENEDICT, Ruth. *El crisantemo y la espada*, Alianza, Madrid, 2018 (1974).
- BERMEJO, Jose María y HERRERO, Teresa. *Akiko Yosano, Poeta de la pasión*, Hiperión, 2011).
- DŌGEN (Eihei). *Poesía mística zen*, ed. de Jose m. Prieto, Miraguano, MADRID, 2011.
- DŌGEN (Eihei). *Shōbōgenzō, La preciosa visión del Dharma verdadero*, trad. de Dokusho Villalba, Kairós, Barcelona, 2015.
- KOKINSHŪ. *Colección de poemas japoneses antiguos y modernos*, trad. de Carlos Rubio, Hiperión, Madrid, 2005.
- KEENE, Donald. *Los placeres de la literatura japonesa*, Siruela, Madrid, 1998.
- KOBAYASHI, Issa. *Mi nueva primavera*, trad. de Fernando Rodríguez Izquierdo, Satori, Madrid, 2017.
- KUKI, Shūzō. *Iki y fūryū*, ed. y traducción de Alfonso Falero, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2006.
- LANZACO SALAFRANCA, Federico. *Los valores estéticos de la cultura clásica japonesa*, Verbum, Madrid, 2009.
- MANYŌSHŪ. *Colección para diez mil generaciones*, Trad. de Antonio Cabezas García, Hiperión, Madrid, 1980.
- MURASAKI Shikibu. *La novela de Genji*, trad. de Xavier Roca Ferrer, Austral, Barcelona, 2019.
- NATSUME, Sōseki. *Sueño de la libélula*, trad. de Fernando Rodríguez Izquierdo, Satori, Madrid, 2018.
- RUBIO, Carlos. *Claves y textos de la literatura japonesa*, Cátedra, Madrid, 2019, (2007).
- SAIGYŌ. *Espejo de la luna*, trad. de José Kozér, Miraguano, Madrid, 1989.
- SEI Shōnagon. *El libro de la almohada*, trad. de Amalia Sato, Adriana Hidalgo, ed., Buenos Aires, 2003, (2001).
- VVAA. *La filosofía japonesa en sus textos*. Herder, Barcelona, 2016.
- VVAA. *La mujer japonesa, realidad y mito*. Coord. de Elena Barlés y David Almazán, Colección Federico Torralba de estudios de Asia Oriental, Zaragoza, 2008.
- WATSUJI, Tetsuro. *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2016.
- YOSA, Buson. *En un sueño pintado*, trad. de Fernando Rodríguez Izquierdo, Satori, Gijón, 2019.
- YOSANO, Akiko. *Cabellos revueltos*, trad. de Alberto Silva, El hilo de Ariadna, Buenos Aires, 2018.

EL AGUA Y LA MUJER COMO ELEMENTOS PRIMORDIALES DENTRO DEL GÉNERO *UKIYO-E*

DAVID DíEZ GALINDO
Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

EL MUNDO DEL GRABADO *ukiyo-e* siempre ha sido muy llamativo a ojos del mundo occidental, pero es necesario dar unas pequeñas nociones introductorias. Las «pinturas del mundo flotante» cómo se las conoce, son grabados que se realizaron con la técnica del grabado en madera y que se produjeron en Japón desde el siglo xvii hasta el xx, teniendo su máximo apogeo en el siglo xix. Se caracterizan por representar una amplia diversidad de temáticas que posteriormente se van a mencionar.

Este término de «mundo flotante» hace alusión a una idea de felicidad derivada relacionada con un mundo «efímero», «fugaz» o «transitorio» y que quiso representar a la incipiente cultura urbana (también conocida por el nombre de *chōnin*), que tuvo su auge en los barrios y centros urbanos de las grandes ciudades del país durante el desarrollo del periodo Edo (1606-1868), tales como Edo (actual Tokio), Osaka o Kioto.

Con respecto al proceso artístico de creación del grabado *ukiyo-e* podemos destacar que se basaba en diferentes partes: en un primer momento, el artista elaboraba el dibujo principal que se iba a representar con la tinta; posteriormente el maestro «pegaba» el dibujo sobre el soporte (una plancha de madera), mirando hacia abajo, retirando las partes sobrantes y quedando la impresión en relieve sobre el bloque; en tercer lugar, se añadía la tinta a la plancha de madera para imprimirla, pensando en el número de copias que se quisieran realizar o vender; por último, la impresión era pegada boca abajo a las planchas y aquellas áreas del diseño original que iban a ser impresas con un color en particular se dejan en relieve. Estas planchas se van imprimiendo color a color (secuencialmente) en el diseño final. El resultado final contiene las impresiones de cada una de estas planchas diferentes, algunas impresas en más de una ocasión para obtener una intensidad correcta del color.

LA EVOLUCIÓN DEL «GÉNERO ARTÍSTICO» JAPONÉS POR EXCELENCIA: EL GRABADO *UKIYO-E*

Como es bien sabido, era un género artístico que era accesible para mucha gente, ya que el proceso de creación explicado anteriormente era realizado en numerosas ocasiones de forma masiva y adquirido en su mayoría por personas sin un nivel económico muy alto, lo que no es generalizado en las personas que adquieren obras de arte. En

sus inicios, el grabado *ukiyo-e* era de un solo color, sobre todo a partir de que el artista Hishikawa Moronobu desarrollará su vida artística (considerado el padre del grabado *ukiyo-e*) a partir de la década de los 70 del siglo xvii. Durante estos años era común que se utilizase tinta china y que posteriormente los diseños fueran coloreados con pincel, por lo que estamos hablando de un proceso de creación algo más básico que el habitual y que posteriormente iría evolucionando en el siglo xviii con el desarrollo de nuevas técnicas de impresión en policromía.



Figura 1. «El abrazo de los amantes», Hishikawa Moronobu, 1680

Aunque, en estos momentos, la clase comerciante y artesana era la que comenzó a escribir un sinfín de historias y novelas que acompañaban con imágenes que pintaban, lo que se conoce por el nombre de *ehon* (libros de imágenes, libros con historias o ilustraciones). A partir de aquí, la producción de grabados empezó a ser de una sola página, debido a que las imágenes acabaron por convertirse en más importantes que la propia historia, teniendo una función primordialmente comercial y didáctica.

El último paso del grabado, y como ya hemos mencionado anteriormente, llegó a mediados del siglo xviii, donde las técnicas modernas de policromía que se habían incluido para su creación permitían la producción de impresos a todo color, lo que se conoce como *nishiki-e* o «pinturas de brocado». Es el momento de los grandes maestros del *ukiyo-e* como Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai o Utagawa Hiroshige, que mantuvieron en la cumbre la estampa japonesa hasta mediados del siglo xix.

Será durante esta época cuando ocurra uno de los momentos históricos más destacados en la historia de Japón, la apertura de fronteras obligada por parte de los barcos estadounidenses (con la figura del comodoro Matthew Perry como imagen principal) y

que provocó la finalización del periodo Edo, el aislamiento internacional que se vivió en esta época y la posterior llegada de la Revolución Meiji, la cual modificó por completo el futuro del país nipón. Es a partir de este momento, y con el comienzo del periodo Meiji, cuando se ha considerado que el grabado *ukiyo-e* empezó a entrar en decadencia, sobre todo debido a que la adopción de nuevas características que venían de Occidente, como técnicas fotográficas o de impresión, las cuales provocaron que entrara en desuso.

Es irónico porque, según fue siendo reemplazado y pasando de moda en Japón, fue uno de los elementos artísticos que más llamó la atención en Occidente (Europa y Norteamérica) en la época del japonismo, sirviendo como fuente de inspiración para muchos artistas como Claude Monet, Édouard Manet, Edgar Degas, Vincent Van Gogh, Gustav Klimt, Henri Matisse, Pablo Picasso, etc.

En el siglo xx, durante los últimos años del periodo Meiji, pero sobre todo en los periodos Taishō y Shōwa, el *ukiyo-e* evolucionó hacia una modernidad muy diferente a la tradicionalidad característica con la que había nacido siglos atrás. Aquí destacan los estilos *shin hanga* y *sōsaku hanga*, los cuales estaban orientados a distinguirse del arte comercial tradicional masivo. En resumen, como se ha visto el *ukiyo-e* tuvo una evolución bastante larga y compleja, pero es un elemento fundamental para la historia nipona de los últimos siglos debido a que sirvió como fiel reflejo de la sociedad del momento incluso hasta en la actualidad, debido a que sigue ejerciendo de influencia directa en otros ámbitos como el diseño gráfico, los videojuegos y el anime o manga, más relacionados con la actual cultura pop.



Figura 2. «Naniwaya Okita», Kitagawa Utamaro, 1796.



Figura 3. «La japonesa», de Claude Monet y Figura 4, «Puente bajo la lluvia», Vincent van Gogh, copia de la obra de Utagawa Hiroshige, 1887.

LA REPRESENTACIÓN DE UN SINFÍN DE TEMÁTICAS:

LA IMPORTANCIA DEL AGUA Y LA MUJER EN EL *UKIYO-E*

Entrando de lleno en los temas que más se desarrollaron en el grabado *ukiyo-e* hay que destacar primero la variedad y diversidad de los mismos. Dentro de esa vida urbana de las grandes ciudades, donde se realizaban actividades y escenas de lugares de entretenimiento, nos encontramos fundamentalmente la representación de mujeres o cortesanas hermosas (*bijin-ga*), actores populares de la época de los teatros noh y kabuki (*yakusha-e*), robustos luchadores de sumo (*sumo-e*). A esto habría que añadirle también otras temáticas importantes como los retratos de paisaje y naturaleza (*fūkei-ga*) los temas políticos, literarios, bélicos, así como otros temas que llegaron a ser prohibidos como por ejemplos los eróticos (*shunga-e*) o la imagen de los individuos de los estratos más bajos de la sociedad. De todos ellos, vamos a hablar especialmente de los temas que se vinculan principalmente con la temática de esta publicación: la mujer y los de naturaleza/paisaje (agua).

EL GRABADO *BIJIN-GA* O ESTAMPA DE MUJERES

Esta temática hace referencia a la representación de mujeres que respondían al ideal de belleza nipona que existía en aquel momento. El término *bijin-ga* se define literalmente

como «imágenes de mujeres hermosas» independientemente de la época en la que fuese creada. Es una de las temáticas más importantes de todo el género debido a que todos los grabadores más influyentes y conocidos realizaron obras de este tipo debido al éxito que solía tener, entre los que se pueden destacar a Suzuki Harunobu, Torii Kiyonaga, Toyohara Chikanobu o Kitagawa Utamaro.

Principalmente se representaba a cortesanas, geishas, actrices, etc., como seres idílicos, hermosos y de una belleza enorme. Para ayudar a representarlas de esta manera, las mujeres aparecían siempre representadas con ataviados kimonos y una serie de adornos en el cabello u otros objetos típicos como sombrillas o abanicos. Esta sería la representación ideal de la mujer japonesa que tanto llamó la atención en Occidente allá por las últimas décadas del siglo XIX, dentro del fenómeno conocido como «japonismo». Esta serie de obras llevaron a muchos artistas occidentales a imitar estas pinturas, que normalmente coleccionaban, para realizar bocetos o para verse influidos dentro de su estilo pictórico. Un aspecto que los artistas europeos tuvieron que valorar y añadir es que la representación de la belleza ideal femenina occidental no era similar a la que se realizaba en Japón. En Occidente, desde época griega, está se buscaba a través de la representación del desnudo, muy diferente a lo que ocurría en Japón, donde no era necesario para demostrar ese exotismo o sensualidad.

La tradición de pintar mujeres bellas en Japón venía de siglos atrás, aunque será en el periodo Edo cuando esta temática tiene su máximo esplendor en esta época. Las primeras representaciones de este estilo recibían el nombre de *fūzokuga*, y se produjeron durante el periodo Momoyama (1568-1615). En este caso eran pinturas que normalmente se realizaban en biombos dorados (muy típicos en este periodo), y en las que se representaba a estas mujeres con gran detallismo y colorido. Serían las cortesanas las que aparecen mayoritariamente en este tipo de representaciones, pero según se va pasando a otros formatos como el *kakemono* (pinturas de pared con un formato vertical) o el propio *ukiyo-e*, se fue incluyendo también la representación de la «geisha», muy diferente a la cortesana de los barrios de placer porque está no se dedicaba a la prostitución, sino que estaba destinada a satisfacer intelectualmente al cliente, no en otros aspectos. La geisha era una mujer muy preparada en campos como la danza, la música, el canto o la literatura, por lo que los hombres japoneses huían a ella para satisfacer otro tipo de necesidades.

Dentro del grabado *bijin-ga*, el primer artista que se podría destacar fue Ando Kaigetsudō o también conocido como Ando Yasunori (1671-1743). Sería el primero que pondría de moda la representación de las cortesanas, aunque con un estilo diferente al resto debido a que sus mujeres aparecían pintadas sobre un fondo plano, eran de gran tamaño y lo que las distinguía era los bellos y coloridos kimonos que estaban en sus obras. Eran una especie de retratos quietos ya que las solía mostrar sin realizar ninguna actividad, algo muy común en el grabado japonés de la época.

El siguiente maestro importante a destacar sería Suzuki Harunobu (1725-1770), uno de los más importantes dentro de esta temática. El tipo de mujer que muestra es el de una mujer de carácter vulnerable y delicado, tanto como si fuera una niña. Sin duda, lo más destacable del estilo de Harunobu es que fue el primer artista que representó a las geishas en sus obras, quienes se habían popularizado por aquellas décadas, así como la de mostrar mujeres de la clase social media, realizando actividades del día a día de la forma más clara y posible.



Figura 5. «Muchacha visitando un templo sintoísta», Suzuki Harunobu, 1765.

Otros artistas igual de importantes en este campo fueron Isoda Koryūsai (1765-1788) o Torii Kiyonaga (1752-1815), pero sin duda el maestro de este tipo de grabados fue Kitagawa Utamaro (1753-1806). Es uno de los grabadores más conocidos a nivel mundial ya que, incluso en vida, sus obras eran muy comercializadas a través de la isla de Dejima por los holandeses que vivían allí, siendo transportadas hasta China. También fue un artista muy destacado en la época del «japonismo» ya que influyó en algunos pintores como Manet, quien le admiraba. Destaca por ser el primer artista que realiza un estudio pormenorizado de este tipo de mujer, mostrándola en un sinfín de actitudes y estados que no se habían reflejado anteriormente. Sabe captar estas sensaciones de una forma muy clara, mientras realizan cualquier acción del día a día.



Figura 6. «Mujer con abanico», de la serie *Shin Bijin*, Chikanobu Yōshū.

En el siglo XIX, artistas como Kunisada o Hiroshige también destacaron en este tipo de temática, aunque realizaban obras muy parecidas a la de Utamaro, sin mucha novedad, por lo que incluso llegó a la considerarse como repetitiva. Será a partir de la occidentalización del país en los años del periodo Meiji (1868-1912), cuando no solo resurge en cierta medida, sino que también se modifica el concepto ideal de belleza nipona. El *ukiyo-e* había empezado a entrar en decadencia, pero se empezó a representar a la mujer japonesa a la manera occidental, lo que daba un hándicap diferente en relación a lo que se había realizado hasta ahora. Durante el desarrollo del periodo Meiji (1868- 1912) podemos destacar a algunos artistas dentro de esta temática como Kaburagi Kiyokata (1878- 1912), Torii Kotondo (1900-1976) o, sobre todo, Chikanobu Yōshū (1838-1912). Este último artista destaca por la gran cantidad de obras que realizó dentro de esta temática,

así como por la belleza de sus representaciones. Era conocido como el «artista de la guerra», debido a que las escenas bélicas y militares eran lo más común de su estilo pictórico, aunque también digno por sus estampas femeninas. En ellas muestra ese gusto por el tradicionalismo junto a la inclusión de nuevas características occidentales que adaptó a algunas de sus obras.

Por desgracia, el mundo del grabado *ukiyo-e* estuvo dominado por los hombres, pero por suerte existen algunas mujeres que tuvieron gran éxito dentro del género. Dentro de ellas, se puede mencionar fundamentalmente a la artista Uemura Shōen (1875-1949), que cambió la forma de representar a la mujer nipona. Destaca por que introdujo algo en sus obras no visto hasta ahora, el no dotarlas de un carácter erótico para el público masculino. Muestra cierta sensualidad, pero no de la misma manera. Incluso otra cosa a destacar sería la gran cantidad de veces que se autorretrató, ya que aparece en muchas de sus pinturas.



Figura 7. «Preludio de danza de Noh», Uemura Shōen, 1936.

Como se ha podido ver, el valor que tiene este tipo de temática es bastante grande, sobre todo por la capacidad que tuvo para mostrar el ideal que se tenía del carácter femenino y como fue evolucionando a lo largo de los siglos en la sociedad japonesa.

EL GRABADO DE PAISAJE/NATURALEZA: LA IMPORTANCIA DEL AGUA DENTRO DEL *UKIYO-E*

Hay que entender esta temática dentro del grabado *ukiyo-e* como una de las más importantes dentro de este género artístico debido a la gran importancia que tiene la naturaleza en Japón. En especial hay que hacer hincapié en la importancia del agua (mar, río, canal...) en el país y en muchos aspectos de su sociedad, como el ámbito religioso, histórico, funerario o el artístico, como es el caso.

Los valores tradicionales de la naturaleza en Japón son manifestados desde sus orígenes primero en el sintoísmo y posteriormente en el budismo zen, siendo las creencias fundamentales que se irán observando dentro del estilo pictórico. Religión y arte son elementos fundamentales que van de la mano debido a que a lo largo de toda su historia se ha ido estableciendo un vínculo muy íntimo y personal en relación con todos los elementos que tienen que ver con la naturaleza. Me gustaría destacar aquí unas palabras a las que hace relación Fernando García Gutiérrez, haciendo alusión a un artista inglés como Bernard Leach, quien llegó a relacionarse perfectamente con el arte japonés:

Los artistas de occidente siempre han colocado al hombre en primer término, desde los tiempos de los egipcios y de los griegos. Los orientales han dado al hombre una importancia menor, colocándolo en un segundo plano. Recordemos a Miguel Ángel y

Rembrandt en contraste con Sesshu y Mokkei, como ejemplos» ... «Creo que es cierto afirmar que en occidente el interés del hombre por la naturaleza es más bien por la naturaleza humana, sobre todo, y en oriente el concepto de naturaleza es más inclusivo; en general; la vida del oriental está más cerca de la naturaleza.

La importancia de la naturaleza y de todos sus elementos se demuestra también en que los japoneses ofrecen, tanto en el pasado como en la actualidad, un culto muy devocional a muchos elementos de la misma, fuesen estos animales, árboles, flores, lagos, ríos, cataratas y montañas, donde el Monte Fuji es el elemento diferenciador en este aspecto.

Con respecto a lo relacionado con el agua, el culto que se le tiene marca una relación directa en cómo es el país desde el punto de vista geográfico. Japón es un archipiélago rodeado por completo de agua, la cual aparece en los lagos que rodean sus montes, los ríos que aparecen en los grandes valles, en sus cascadas o en la representación de los mares que rodean el país y que simboliza para ellos la pureza de la vida y, por ende, se representó desde los inicios de su historia. Los pueblos y culturas más antiguas suelen crear su mitología para dar una explicación a todo aquello que no pueden comprender, siendo esta es la razón por la que sus primeros seres y divinidades suelen estar vinculados a la naturaleza. No es de extrañar que, en el caso de Japón, estos seres y sus mitos se encuentren relacionados con el mar, como hemos mencionado anteriormente, por lo que es lógico pensar que su mitología le da al agua un papel primordial, siendo a partir de aquí bastante diversa la cantidad de mitos que surgen en el ámbito marítimo, como la de los hermanos Hoderi y Hori, el dios Susanno-o, o los kamis. Todos ellos aparecen representados en numerosas ocasiones en el grabado *ukiyo-e*.

Dentro de esta temática se puede destacar a dos maestros por encima del resto, Katsushika Hokusai y Utagawa Hiroshige, los más importantes dentro de la temática de paisaje y naturaleza. Hasta la segunda mitad del siglo XVII la figura humana predominaba la composición principal de este género de grabados, relegando en un segundo plano cual paisaje que apareciese. Como al igual que ocurría con la policromía, como hemos comentado anteriormente, se fueron añadiendo nuevas características, y en este caso el paisaje llegó a ser en ocasiones la escena o el elemento principal de la composición. En 1823, Hokusai publicó una de sus series más famosas *Treinta y seis vistas del Monte Fuji*, la que puede ser considerada como la primera serie de grabados de temática puramente paisajística. A partir de ahí se empezaron a hacer más común los viajes a lugares como templos y santuarios más famosos, no solo con una función religiosa como había estado ocurriendo hasta estos momentos, sino también porque los viajeros lo buscaban por su belleza. También empezó a ser muy común todas estas series dedicadas explícitamente a la naturaleza y el paisaje, para mostrar y dar a conocer estos hermosos lugares.

Aparte de la serie *Treinta y seis vistas del Monte Fuji*, se pueden destacar otras relacionadas con la temática del paisaje a lo largo de su trayectoria artística. Entre ellas: *El Fuji en Primavera* (1803), *Treinta y seis estaciones en el Tōkaidō* (1804), *Vistas de puentes famosos* (1827-30), *Nieve, luna y flores* (1830), (1830) o la segunda serie que hizo del Monte Fuji: *Cien vistas del Monte Fuji*, ya en el año 1835.



Figura 8. «La gran ola de Kanagawa», Katsushika Hokusai, 1830-1833.

Por otro lado, el otro gran maestro de la estética de paisaje fue Utagawa Hiroshige, que realizó unas obras muy parecidas a las del gran Hokusai, donde el agua o la representación del Fuji eran los elementos primordiales. La mayor parte de sus grabados están ejecutados en formato vertical y tiene un estilo de gran sutileza donde la aplicación del color es muy importante, así como la utilización de primeros planos muy claros. También es destacable el tratamiento atmosférico que da, en especial a las escenas nocturnas o con lluvia, niebla o nieve, reflejando con la maestría que le caracterizaba las diferentes horas del día. La figura humana suele ser de pequeño tamaño, inmersa en el paisaje y ocupada en sus quehaceres cotidianos, a menudo con un tratamiento anecdótico y un cierto tono humorístico, a veces incluso satírico.

La serie *Cincuenta y tres etapas de la ruta de Tōkaidō* (1832-1834) fue una de las primeras grandes series de estampas de Hiroshige, la que le lanzó a la fama y le otorgó una reputación como gran paisajista. La ruta de Tōkaidō, que conectaba Edo con Kyoto, fue una ruta muy transitada sobre todo por los cortejos de los daimyō, obligados a fijar su residencia en Edo. Se cree que Hiroshige pudo hacer esta ruta en 1832, en el seno de una embajada oficial del shōgun a la corte imperial en Kyōto, aunque algunos historiadores lo ponen en duda, pues ya había renunciado a su cargo oficial en el cuerpo de bomberos, y porque la mayoría de encargos artísticos oficiales eran encargados a la escuela Kanō. Comprendía cincuenta y cinco estampas, de gran riqueza estilística y variedad compositiva, inspiradas muchas de ellas en la literatura ilustrada de viajes y denotando una cierta influencia de la pintura china. En estas obras inició su estilo característico, marcado por la composición en planos y la inclusión de objetos o personajes anecdóticos, a menudo con un cierto tono humorístico.



Figura 9. «El camino de Okabe», Utagawa Hiroshige, 1832.

Otra serie de gran relevancia fue *Cien famosas vistas de Edo* (1856-1858), la más exitosa de su carrera y la que tuvo mayor repercusión en Occidente. Comprende un total de ciento diecinueve estampas sobre paisajes y lugares emblemáticos de Edo. El artista, en la cima de su carrera, plasmó esta idea en más de cien vistas sobre los lugares más conocidos y pintorescos de la ciudad. Buscó sobre todo imágenes insólitas y enfoques novedosos, con perspectivas poco usuales, como imágenes partidas por un marco vertical o bien medio tapadas por un objeto cotidiano, que se sitúa entre el fondo y la vista del espectador. Estas vistas tuvieron una exitosa acogida, ya que de cada grabado se realizaron entre diez y quince mil ejemplares, aunque desgraciadamente la serie quedó interrumpida por la muerte del autor en 1858.

CONCLUSIONES

Como se ha podido comprobar, el apego y la vinculación que han tenido siempre el grabado *ukiyo-e* y la sociedad japonesa siempre ha sido muy grande. Por un lado, este tipo de estampa estuvo presente hasta bien entrado el siglo xx, siendo un elemento diferenciador que supo reflejar con absoluta certeza las características de una sociedad que vivió tan aislada del mundo, debido al periodo de aislamiento que se desarrolló durante más de doscientos cincuenta años. El agua y la mujer, por otro lado, fueron dos de los elementos más importantes de todo este campo y, sin los cuales, la sociedad nipona del «mundo flotante» no llegaría a haber sido lo que fue.

BIBLIOGRAFÍA

ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David. *Japón: Arte, cultura y agua*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

- ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David. *Treinta y seis vistas del Monte Fuji*, Zaragoza, Sans Soleil ediciones, 2019.
- ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David. *Cien vistas del Monte Fuji*, Zaragoza, Sans Soleil ediciones, 2016.
- BARLÉS, Elena y ALMAZÁN, David. *La mujer japonesa: Realidad y Mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- CABAÑAS, Pilar. «La imagen de la mujer en el grabado japonés», en *Revista de Estudios Asiáticos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury. *Cultura Popular y Grabado en Japón, Siglos xvii a xix*, México D.F., El Colegio de México, 2005.
- HAMANAKA, Shinji. *Imagen femenina: impresiones del siglo xx de bellezas japonesas*, Editorial Hotei, 2000.
- NARIZAKI, Muneshige. *Masterworks of ukiyo-e: Utamaro*, Tokio, Kodansha Internacional, 1968.
- TREDE, Melanie. *Cien famosas vistas de Edo*, Taschen, 2013.
- TREDE, Melanie. *Ukiyo-e: grabados japoneses en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1998.

LA AUSENCIA DEL AGUA EN EL JARDÍN ZEN: NOTAS SOBRE ONTOLOGÍA Y TELEOLOGÍA DESDE LA PERSPECTIVA OCCIDENTAL

FRANCISCO FALERO FOLGOSO

Universitat de les Illes Balears – GIR Humanismo Eurasia (USAL)

INTRODUCCIÓN

EL PRESENTE ESTUDIO tiene como objeto aportar una reflexión en torno al jardín japonés en relación a un proyecto de investigación sobre la idea de jardín como categoría estética. Dicha investigación se inserta en la antropología filosófica y, en última instancia, se orienta en la dirección de una hermenéutica universalista. La vía metodológica que se emprende parte de la realidad de los jardines, es decir, su fenomenología empírica en una doble perspectiva: por un lado, la realidad histórico-artística y, por otro, la experiencia vivencial. Una vía de indagación, siguiendo la senda de Rosario Assunto, que se aproxima al jardín desde la interacción de idea/realidad como fundamento de las relaciones del hombre con la naturaleza. Como afirma Menene Gras:

El arte de los jardines es indisoluble de la idea de representación, tanto por el valor de lo simbólico de sus elementos compositivos como por el carácter parlante que por lo general se les atribuye, sea cual sea la esencia de su decir y lo que éstos puedan llegar a comunicar. El jardín, paisaje natural, en función de un criterio o de unas preferencias estéticas, según la cultura de origen que las anticipa. El nombre significa la existencia de una presencia y simultáneamente una experiencia por parte del sujeto que se pone en contacto con su espacialidad y la temporalidad que lo caracteriza. Así que, por un lado, es una construcción espacial y geográfica que responde a una manera de entender el mundo y las cosmologías; y, por otro, la representación abreviada de un cosmos que es la expresión de una sociedad humana que construye una imagen de sí misma en un mundo de identidades movedizas y migrantes, reivindicando lo que está más allá de su carácter efímero para trascender su impermanencia (Gras: 2015, pp. 11-12).

Así pues, el jardín se revela como la categoría que nos ofrece la cristalización del paisaje como imagen difusa de las relaciones concretas con la naturaleza de las diferentes culturas (Assunto: 1991, p. 61). La universalidad de esta idea puede constatarse ya sea en sus realizaciones concretas, como en su ausencia de realizaciones in situ. A este respecto, Philippe Nys ha codificado en cinco modelos-tipo las diferentes experiencias que la idea de jardín ha adoptado y sus objetualizaciones que expresan la diversidad cultural del mundo en relación al concepto de creación. Dicha codificación, siguiendo

el concepto de Gadamer de *Vorgang der Horizontverschmelzung* (proceso de fusión de horizontes históricos), proyecta una ontología hermenéutica del jardín que de ningún modo suponga un punto de vista que, indiferenciando los distintos horizontes culturales, quede reducido en una vía teleológicamente unificada de una filosofía de la historia (Nys: 1997, pp. 33-134).

De este modo, el objetivo que nos proponemos es precisamente establecer una tarea de indagación hermenéutica entre dos horizontes de interpretación histórico-cultural, siguiendo a Nys en el trabajo citado: por un lado, el «modelo asiático (indo y extremo-oriental)», teniendo como referencia básica las investigaciones estéticas de Ryōsuke Ōhashi, y, por el otro, el «modelo occidental», cuya base residirá en las investigaciones de Rosario Assunto y su discípulo Massimo Venturi Ferriolo. Una lectura hermenéutica como una tentativa, necesariamente parcial, de respuesta a los desafíos globales de la crisis ecológica del mundo actual.

En este sentido, teniendo como horizonte de diálogo hermenéutico el jardín occidental, nos centraremos en el estudio del jardín zen en la transición de la era *Heian* a la era *Muromachi*, como experiencia histórico-artística concreta, y, como experiencia vivencial, en el análisis del sentido del elemento del agua en el seno de su poética, elemento, que por lo demás, es central en la concepción general de toda la cultura del jardín japonés (Almazán: 2015).

LA ESTÉTICA DEL AGUA Y EL JARDÍN ZEN JAPONÉS

El agua, es símbolo universal de la vida. A su vez, antropológicamente, en todas las culturas ha sido un elemento presente en los proyectos del jardín en tanto que éste representa, de una u otra manera, una relación ideal del hombre en el mundo que habita. En Japón la presencia del agua está omnipresente en las diversas manifestaciones tradicionales de la vida cultural. Así, símbolo de pureza en uno de los rituales más significativos de la cultura japonesa, la ceremonia del té, el agua ostenta un valor fundamental, desempeñando valores funcionales y simbólicos diferenciados en cada una de las secuencias que la disponen (Takizawa: 2019, pp. 190-196). Igualmente, en otra de las expresiones más representativas de su universo cultural como en el teatro *nō*, la presencia del agua a través de los escenarios marítimos de episodios bélicos más célebres adquiere una alta significación iconológica (Tanizawa: 2019). Si bien estas expresiones culturales están asociadas a la penetración del budismo, la transcendencia del mar a lo largo de la historia japonesa es, además, una muestra de la persistencia en la cultura japonesa del fondo autóctono sintoísta (González Valles: 2019, p. 211) que, junto al taoísmo, conforman el humus religioso de la cultura japonesa en el que fueron modelados las diferentes tipologías del jardín a lo largo de historia. Así lo podemos reconocer en la serie «*Treinta seis vistas del monte Fuji*» de Katsushika Hokusai, dentro de las imágenes clave de las xilografías *Ukiyo-e* del periodo Edo, que nos ofrecen la iconografía del imaginario del paisaje japonés. La omnipresencia del agua en estos paisajes nos da idea del valor de este elemento en el jardín, en la medida en que «El jardín (...) puede considerarse como una 'ordenación o rectificación formal de un paisaje natural' (...) Y las manifestaciones históricas de los jardines pueden considerarse como testimonios de los modos de ver y de juzgar el paisaje natural» (Assunto: 1991, p. 61).

Esta tesis es la que podemos observar en el conjunto de escritos que componen el primer manual sobre el arte del diseño y construcción de jardines en Japón, conocido a partir de la era Edo como *Sakutei-ki*, atribuidos a Tachinaba no Toshitsuna y cuya redacción se remonta a la segunda mitad del siglo XI durante el periodo Heian. Se constata cómo recomienda la observancia del lugar y sus características topográficas a la hora de emprender la creación de nuevos jardines que proporcione un ambiente y atmósfera (*fūzei*) de base sobre la que proyectar un jardín. A partir de ahí, el programa consiste en un trabajo de citación tanto de paisajes célebres, como, en un segundo momento, de jardines históricos que gocen de una gran notoriedad, acomodándolos al *fūzei* originario. De manera que, como señala Murielle Hadlik, esta labor, realizada mediante un proceso de reducción de paisajes naturales célebres, fundamentalmente chinos tradicionales, no se implementa de ningún modo de una manera meramente imitativa, sino a través de un trabajo de interpretación llevado a cabo a partir de transcripciones de fuentes literarias e imágenes pictóricas. En definitiva, se trata de transponer en una composición nueva el deseo de crear un modelo idealizado basado en la naturaleza sobre la base de la memoria que configura el imaginario colectivo (Hadlik: 2008, p. 140). Así pues, es en la era Heian cuando se produce una verdadera innovación en la configuración del jardín japonés, dotándolos de un verdadero programa iconográfico en los comienzos del siglo IX sobre el zócalo primigenio de espacios ancestrales que combinaban una roca colocada en un estanque. Un jardín que venía a ser una suerte de transformación de un lugar sagrado *shintō* en una especie de microcosmos búdico que, a pesar de todo, estaban formados por una mezcolanza de elementos carente de unidad. Al que habría que añadir las influencias taoístas con la temática de rocas inundadas de agua que simbolizaban las islas míticas donde habitaban los eremitas detentadores de la eterna juventud e inmortalidad. En este sentido, el diseño de jardines en torno a un estanque central o lago son propios de esta época Heian, si bien se pueden ya atestiguar testimonios desde siglo V de nuestra era según la compilación de las *Crónicas del Japón* hacia el año 720. Sea como fuere, cascada, fuente, riachuelo o estanque, el agua era el elemento predominante en los jardines (Berthier: 2015, pp. 21-27). Se proyecta así una tipología de jardín de delectación o recreo, denominado *chitei*, en relación con la evolución de las refinadas sociedades aristocráticas. Se trata de jardines palaciegos donde se trazan cursos de agua centrados alrededor de un lago que son transitados en barca con músicos en recorridos variables con motivo de competiciones poéticas.

El último periodo de la época Heian viene ensombrecido por una secuencia de turbulencias políticas y guerras civiles¹ que tendrán su reflejo en la concepción de la jardinería. Emerge entonces un nuevo género, el jardín paradisiaco, ligado al ámbito de la experiencia religiosa. Sin embargo, a pesar del cambio funcional, tipológicamente no difiere del anterior, ya que proceden de la transformación de antiguas residencias palaciegas en monasterios, como en el caso del Byōdō-in, el más antiguo jardín paradisiaco del que se tiene noticia. Así pues, no es la disposición del espacio y de sus elementos compositivos lo que varían, sino el cambio de valores simbólicos de dichos elementos ligados al paraíso de Amida del culto búdico, principalmente del componente central del estanque, frente al valor puramente descriptivo del jardín de placer.

¹ *Guerras Genpei* que serán objeto de las representaciones del teatro *nō* al que nos referíamos más arriba.

Dentro de este nuevo género, el jardín del Saihōji (*Paraíso de los perfumes del oeste*), construido en los inicios de la era Muromachi, adquiere una destacada significación en la medida en que se constituiría como la expresión del sincretismo religioso en el que confluyen dos tendencias opuestas del budismo. En este sentido, siguiendo al historiador francés antes citado (Berthier: 2015, pp. 33-40), obra del monje Musō Soseki, en el marco de la construcción de un monasterio zen sobre un anterior emplazamiento de otro amídico, y apoyándose en la tradición del *Sakuteiki*, habría dispuesto un jardín que se desdobra en dos secuencias compositivas que funcionan como sendas entidades autónomas a diferentes cotas. En la parte inferior, partiendo de un estrato más antiguo existente, seguramente obra de algún maestro chino, procede a la remodelación que implica la ampliación del estanque en el que introduce una serie de islotes y lo provee de un embarcadero al modo de los jardines de placer del estilo clásico de la época Heian. Además, inauguró la tipología del jardín paseo, que se expandiría a partir del siglo XVII, al trazar un sendero transitable bordeando el estanque. Muy diferente es, en cambio, la secuencia en la parte superior que se sitúa en la parte norte de la laguna, donde se encuentra la primera expresión de lo que se conoce como el jardín seco (*karesansui*). Se alinean una sucesión de rocas en pendiente de manera que se asemeja a una avalancha inmóvil, como señala Berthier, en un silencio ensordecedor. Esta imagen es deducible de la propia denominación que significa literalmente paisaje (*sansui*)² disecado (*kare*).

Ahora bien, la disposición de piedras secas como parte específica en el seno del diseño de jardines se constata ya desde el siglo IX, tal como aparece reflejado en el manual *Sakuteiki*: «Dans un endroit où il n'y a ni étang ni cours d'eau, on met en place des pierres, c'est qu'on nomme 'paysage sec' [*kozensui*]. Le style de ces paysages secs consiste à créer par exemple une montagne dont un côté est abrupt, ou bien une 'bande plane', et d'y placer des pierres»³.

A partir de aquí el proyecto de Musō Soseki para el Saihōji supone la transformación de su significado como consecuencia de la irrupción de la corriente *rinzai* del zen. Una determinación plenamente autónoma de este espacio se abre, entonces, dando lugar a una nueva estética del jardín en el periodo Muromachi.

En este sentido, la composición de Suseki para el *karesansui* del Saihōji evoca también la imagen de un torrente de montaña por el que discurriría el agua con gran estrépito, de manera que, como interpreta Murielle Hladik siguiendo al arquitecto y teórico Masuda Tomoya y del historiador Tatsui Takenosuke:

...le paysage sec reproduit l'image du lit de la rivière asséchée ; la rivière semble s'écouler sans eau et pourtant paradoxalement, par son absence, donne l'illusion de sa présence. *Kareru* signifie dessécher, supprimer l'aspect vivant, naturel mais aussi au-delà de cette réduction, minimaliser : représenter la nature dans ses traits essentiels. Ou, pour le dire autrement, comment perdre la vie qui était dans la nature pour la faire apparaître d'une manière plus sensible sous la forme d'une trame de ce qui en constituait l'essence même. L'absence de l'eau, paradoxalement, se ramène à une présence (*Ibidem*, p. 155).

Se establece una dialéctica de la presencia/ausencia del agua en la que la propia denominación de este jardín paisaje hace referencia en sentido negativo al agua. La asociación

² Término que significa formado de la asación de montaña y agua.

³ Citado por la traducción francesa de Michel Veillard-Baron recogida por M. Hladik (Hladik: 2008, 157).

de piedras y agua es tan profunda en la cultura japonesa que el juego simbólico por omisión lo hace inequívoco. Por lo demás, el maestro zen fundador de la escuela japonesa Sōtō, Dōgen Zenji, afirma en el *Shōbōgenzō*, sutra sobre las montañas y las aguas, que «En la montaña y en el agua vive la vida del viejo Budha» (Ōhashi: 1997, pp. 268-269). El propio tratamiento de las rocas recogidas de otros lugares, gastadas, sugiere la erosión del paso del agua: el agua está en sus efectos, las piedras son los indicios. Las dos partes del jardín establecen una relación semiótica que permite la lectura metonímica de las piedras que aluden y hacen presente (efectiva en la parte baja) al agua ausente (de facto en la parte superior): el agua que riega y se recoge en el estanque ha circulado previamente por el torrente ahora seco. Ello muestra, por tanto, el valor simbólico añadido del agua como el discurrir del tiempo. El agua aquí es presencia y consciencia del tiempo. No es un tiempo histórico, sino un tiempo geológico y como tal concierne a la más intrínseca esencia anónima de la naturaleza.

Las sociedades agrícolas sometidas a la estacionalidad de los cultivos están impregnadas de una temporalidad cíclica en su conciencia. En este sentido, en Japón, y muy especialmente en las regiones donde se hunden las raíces más antiguas de su cultura, las diferentes estaciones son regulares y están muy marcadas a lo largo del año. En esta concepción cíclica de tiempo sólo hay eterno movimiento, un tiempo que gira sobre una circunferencia donde no hay ni principio ni fin. Pero a diferencia de una concepción del tiempo histórico concebido como una línea recta sin principio ni fin, en el que cabe las nociones de anterioridad y posterioridad, un tiempo concebido circularmente es susceptible además de ser seccionado en fases recurrentes. Es esta una concepción espontánea de las experiencias de vivencia de lo cotidiano de las condiciones existenciales. Así pues, durante el desarrollo de la exquisitez de la cultura de la corte aristocrática, después del siglo IX durante el periodo Heian, conllevó un refinamiento de la sensibilidad hacia la percepción cotidiana en el seno de la sociedad de productores campesinos, cuyo resultado será una concepción estética no productiva del paisaje que tendrán su expresión en la concepción de los jardines de placer. Katō Shūichi se pregunta: «Le concept de temps cyclique saisonnier a-t-il exercé une influence sur une conscience du temps plus abstraite et plus général en dépassant le domaine esthétique qui avait été affiné par cour de Heian ?» Cuestión difícil, confiesa. Y prosigue:

Au début ('Le monastère de Gion') le *Dit des Heike* parle de 'l'impermanence des toutes des choses' et simultanément de 'tout ce qui prospère nécessairement déchoit'. Certes, c'est la rhétorique bouddhique. Toutefois les gens qui écoutent le *Dit des Heike* à l'époque de Kamakura [1185-133] ne peinèrent certainement pas, qu'ils aient influencés par le bouddhisme ou non, à se rappeler des exemples selon lesquels 'tout ce qui prospère nécessairement déchoit'. Ils réalisèrent une vérité de ce niveau non pas grâce au bouddhisme, mais ils comprirent la rhétorique bouddhique parce qu'ils connaissaient parfaitement la réalité selon laquelle 'tout ce qui prospère nécessairement déchoit'. Le cours de texte du *Dit des Heike* cite dans les phrases suivantes un certain nombre d'exemples de l'histoire ancienne de la Chine. On ignore qui est l'auteur de ce texte, mais il connaissait probablement la vision cyclique de l'histoire de la Chine (Kato: 2009, p. 46).

El jardín japonés, como transposición de la imagen de la naturaleza según unos códigos visuales estéticos a los que aludíamos más arriba, responde al proceso general de reproducción de la naturaleza a una escala reducida propia de los jardines del extremo

oriente. Pero en el caso del *karesansui* que inicia Suseki se trata de una manifestación de la máxima expresión de minimización que se resuelve finalmente en un proceso de abstracción, proporcionándonos así un modelo específico de la cultura japonesa. El jardín zen nos ofrece una imagen abstracta de la naturaleza más allá del naturalismo. Una reducción, no ya de escala, sino de las formas que constituye una unidad profunda en la concepción de la naturaleza que trata de representarla en sus rasgos esenciales. Este proceso de formalización abstracto debe leerse, sin duda, como el reflejo de la introducción y desarrollo del espiritualismo zen que implicaba la práctica de la meditación del *zazen*, que ve en el jardín un medio idóneo para el desempeño de esta práctica. Sin embargo, no deben olvidarse las condiciones materiales que confluyen en ello. Así deben ser atendidas las consideraciones al respecto del historiador Tatsui Takenosuke quien afirma, siguiendo la teoría del factorialismo, que:

Il faut également noter qu'à partir de la seconde moitié de l'époque Heian, une tendance générale à la sécheresse rendit plus difficile l'aménagement de jardins utilisant l'eau. Il s'avéra même nécessaire de recourir à d'autres matériaux. Les jardins secs où l'on cherchait à symboliser un paysage par son sable suggèrent la présence de l'eau et par agencement des pierres ne doit donc pas leur apparition au seul facteur spirituel, mais aussi à une transformation du climat (Tatsui: 1990, p. 56).

Sea como fuere, Suseki dio lugar a un estilo de un gran refinamiento y complejidad que lo marcará como maestro en su tiempo y fuente de inspiración en épocas posteriores. Jardín híbrido, el Saihōji en su parte baja, con su estanque y toda una serie de pabellones diseminados inspirados según modelos provenientes del sur de China, simbolizaría la vivencia de un mundo de sosiego que reina en el paraíso; en tanto que la parte superior, escarpada y de abruptas rocas, simbolizaría la vivencia de un mundo que se desprende de todas sus impurezas. El agua como fuente de vida está presente y ausente a la vez en esa simbólica relación dialéctica.

Dicho proceso de pulcritud y refinamiento en el proceso de formalización abstracta alcanza su paroxismo en la concepción del jardín Ryōan-ji, que data de finales del siglo xv o principios del siglo xvi. Ello implica una reconceptualización del jardín como expresión de la impermanencia que supone el paso de las estaciones del periodo Heian, por la expresión de la inmutabilidad, que acaba por constituirse una entidad autónoma en sí misma como jardín tipo. Este nuevo tipo de jardín viene dado, además, por una nueva experiencia en la que el jardín se proponía no como un espacio para recorrer, sino para mirar como si se tratase de una pintura: frente a la inmersión en un ambiente, la contemplación exterior. Es en el jardín Tenryū-ji donde Musō Soseki lleva a cabo el paso decisivo del tipo de jardín destinado para ser recorrido al tipo de jardín contemplativo, que conlleva la reducción a la mínima expresión de la presencia de elementos vegetales y la composición de espacios vacíos en torno a núcleos de piedras. Esta primera forma de paisaje seco será recogida por el monje zen de la escuela *rinzai* Kogaku Soko en el Daisen-in que fue construido en 1509. Aquí Soseki procede a diseñar sobre un espacio longitudinal, que se extiende aproximadamente no más tres metros, en el que gracia a una hábil disposición de los vacíos y de orientación se logra una dinámica de interconexión entre el estanque y la montaña próxima. La nueva distribución sitúa el estanque, frente a lo que era habitual, al oeste de manera que la montaña asume un valor visual de trasfondo. De esta manera Soseki incorpora el monte Arashiyama al conjunto del jardín y se

constituye como precursor de un procedimiento que se conoce como «paisaje en préstamo» (*shakkei*). Una fórmula que tendrá también un espléndido desarrollo posterior en el siglo XVII por obra del célebre jardinero Kobori Enshū. Esta disposición revela el giro clave que la concepción del jardín ha adoptado respecto a su función. Todo el jardín ha sido concebido para ser visto. Así, la dimensión del estanque de agua no permite el uso de embarcaciones que lo transiten y los puentes-pasarelas asumen un valor puramente decorativo: el jardín deviene un lugar contemplativo (Berthier: 2015, pp. 41-42).

En esta línea, de autor anónimo, como la mayor parte de los jardines asociados a los templos zen, lo cual aumenta su carácter enigmático, Ryōan-ji es el más conciso, dónde alcanza su paroxismo. Se nos presenta como un monumento lítico concebido con la máxima austeridad. De hecho, el *karesansui* es un arte que se asemeja a la pintura monocroma y obedece a un mismo impulso estético y ético que se expresa en diferentes artes. En efecto, como señala Marcello Ghilardi:

Per molti aspetti, l'arte giapponese rappresenta una sorta di introduzione estetica al mondo Zen, ovvero alle esperienze elaborate dai suoi maestri; ma è bene non ridurre tutta l'esperienza artistica della tradizione giapponese a un rapporto simbiotico con lo Zen, che se ha contribuito molto a formare i caratteri peculiari non è tuttavia l'unica corrente che l'ha informata. Tuttavia resta decisivo l'apporto dello Zen a discipline apparentemente minoritarie, considerate poco nobile o meramente artigianali: esso le ha «elevate» al rango di vere e proprie arti: la cerimonia del tè (*chanoyou*), la disposizione dei fluori (*ikebana*), la fabbricazione di oggetti in ceramica, l'architettura, i giardini secchi (*karesansui*), la cura dei bonsai. Lo specifico dello Zen appare chiaro non appena si pone mente al fatto che l'arte estremo-orientale non vuole essere il prodotto di una soggettività forte, di una creatività personale e ben strutturata, tanto meno di un genio creatore, piuttosto si struttura come l'evento che accade gratuitamente, una volta liberata la mente da ogni residuo intenzionale e soggettivistico. Ecco dove si innesta lo Zen e in che modo esso contribuisce a formare l'arte giapponese, a connotare la cifra specifica: lo Zen favorisce l'attuazione, la *messe in practica* del vuoto (Ghilardi: 2016, pp. 107-108).

Desprovisto de toda sustancia acuosa, está compuesto exclusivamente por grava dónde se disponen diseminadas una serie de quince piedras grisáceas que, en su imagen pétrea de inmutabilidad, desafían el tiempo en su escala humana e imponen otro de orden telúrico. Constituye una suerte de cuadro abstracto cuya interpretación ha venido desafiando a los exégetas hasta nuestros días. Con la mayor intensidad que ningún otro de los de su género, la formulación de su espacio supone una invitación a la contemplación meditativa. El jardín no es transitable, pero es susceptible de diferentes puntos de observación según el ángulo que se adopte desde la veranda que se asoma desde uno de los lados, o bien, también se puede, desde un punto concreto fijar la observación sobre uno de sus elementos pétreos o escrutar sobre detalles de las sombras que proyectan, el ondulado del rastrillaje de la grava, los puntos de encuentro entre arena y piedra... Los movimientos de la mirada aquí sustituyen al desplazamiento físico y se convierten en una vía para la meditación, no en objetos de meditación en sí mismos. No nos detendremos en la descripción y análisis de la complejidad de su composición formal⁴ y nos

⁴ Para este análisis detallado de sus armoniosas asimetrías reenviamos al estudio ya clásico de François Berthier (*Ibidem*, pp. 52-56).

centraremos en lo fundamental, según la estudiosa de la arquitectura japonesa Murielle Hladik:

L'essentiel, dans le jardin du Ryōan-ji, réside dans l'importance des lignes de force et surtout, du *vide* que l'on peut considérer comme étant au centre de la composition : le 'vide', le 'néant' ou le 'rien' (*mu* 無) ayant une importance considérable dans tout la philosophie zen. L'expression de l'espace (*kūkan hyōgen* 空間 表現) renvoie à la construction de lignes (*sen* 線), surfaces (*men* 面) et quantités (*ryō* 量) organisées selon un système d'articulations, de changements de directions ou de mises en tension de l'espace que constituent la caractéristique de la spatialité nippone. L'étendue de graviers est ratissée selon un dessin rendant visible le mouvement figé qui crée une liaison entre les différents éléments. Pour méditer sur l'aspect temporaire et provisoire (*kari*) de toute vie humaine, les moines zen doivent faire face à ce jardin où toute forme de vie aura été éradiquée. Le jardin sec, par son aspect minéral, est à la fois temporaire et éternel. Seule la répétition des gestes – le ratissage périodique répété selon un rythme régulier – assure au jardin sa pérennité et sa forme en apparence immuable (Hladik : 2008, p. 160).

La simbología de las piedras dispuestas sobre la arena ha sido objeto de muy variadas exégesis a lo largo del tiempo, desde las más fantasiosas a las más racionalistas, pero en todas ellas hay un elemento común: la arena o grava es símbolo del agua. En todo caso, con anterioridad a la irrupción del zen, esta determinación simbólica viene determinada por el fondo de la cultura japonesa, fuertemente influenciada por la cultura china de la cual hereda incluso el propio vocablo para referirse al paisaje como «montes y agua», como ya se aludió. En China, la adquisición de un valor primordial cultural de la simbología de las montañas es antiquísima y se refleja en la bipolaridad de la dureza de la roca por contraste a la fluidez del agua que viene asociada a la del Yin/Yang, y a una visión cosmogónica que veía la tierra como imagen de un cuerpo en que los montes son los huesos y el agua la sangre. Así pues, en la dialéctica de la ausencia/presencia del agua en este jardín respecto del Saihōji asume una estrategia semiótica diferente: no es una solución metonímica sino directamente metafórica, donde la arena rastrillada de manera sinuosa pretende ser mimesis de la de los movimientos de las ondas del agua en su encuentro con las rocas a modo de islas. La imagen de inmutabilidad no sólo viene invocada por la materialidad de los elementos, sino que queda reforzada en la quietud de su disposición en un plano horizontal, lo cual denota la falta de movimiento. En Saihōji, por el contrario, lo hace en un plano inclinado que sugiere el movimiento en caída. Esta solución metafórica vigoriza la presencia por ausencia o, dicho de otro modo, el agua está representada no evocada, no es una huella o un vestigio sino una imagen. De este modo, la impresión de un tiempo suspendido dominante por su diseño se conjuga con el tiempo fugaz a través del juego de la metáfora. Este dispositivo es lo que configura como praxis eficiente del *zazen*, de la experiencia del vacío⁵. En palabras de Giangiorgio Pasqualotto, se asiste al milagro por el cual con escasos austeros materiales se tiene la ocasión de producir esa experiencia como cualidad transcendental de la realidad y la existencia, a la vez con carácter general y específico de todo elemento y momento, y sostiene que en el jardín de Ryōan-ji particularmente:

...appare con chiarezza che in altri casi di uso sapiente del vuoto, che il vuoto non è un'entità astratta, né un principio originario: perciò esso *non* si materializza in qualcosa

⁵ Junto a las otras vías que enumeraba Marcello Ghilardi, según vimos anteriormente.

di fisico, perché no c'è prima e oltre gli elementi fisici che lo mostrano. Guardando le pietre del Ryōanji che erompono della distesa di sabbia chiara potrebbe essere indotti a interpretare come delle creature che vengono dal Nulla, o dei segni che nascono dall'Assenza, o dei suoni che provengono dal Silenzio, o di altro ancora. Ma quello spazio bianco che ospita poche pietre disposte asimmetricamente sta a indicare qualcosa di diverso: il vuoto si dà solo in relazione al pieno, e non c'è Grande Vuoto indipendentemente delle sue determinazioni. Il Ryōanji comunica quindi in materia sensibile, ossia, estetica, le due qualità – solo apparentemente astratta – del vuoto: la qualità dialettica e quella trascendentale (Pasqualotto: 2020, p. 125).

Así pues, esta sabia comunicación estética cortocircuita la interpretación nihilista del vacío. Y podríamos apostillar esta tesis señalando que en el dispositivo semiótico de los elementos puestos en juego se erradica ciertamente todo rastro vegetal a excepción del musgo que brota de la base de las piedras. Este vegetal primario estaría indicando que la presencia del agua no sólo es metafórica, sino además adquiere conciencia de que es una presencia real. La humedad ambiente, el agua filtrada, que no se puede ver pero que con su existencia material hace posible esa tenue, primigenia vegetación, que opera como indicio cierto de su existencia. Entonces alcanzamos a comprender que la ausencia no es el vacío, que el origen de todo lo que existe no es la Nada.

NOTAS SOBRE ESTÉTICA OCCIDENTAL Y EL JARDÍN JAPONÉS

Abordemos ahora algunas cuestiones de las relaciones entre el jardín zen japonés y la estética occidental de los jardines.

En Occidente, la conciencia del tiempo histórico se articula con la concepción natural del tiempo a partir del siglo XVIII en torno al concepto estético de paisaje, condicionando el pensamiento moderno del jardín. Así el nacimiento del jardín pintoresco inglés está vinculado con una subjetivación sentimental que suponía una nueva relación entre la naturaleza y el espíritu bajo el horizonte del naciente historicismo. La experiencia estética de este jardín es una de las principales facetas por la cual se consuma la afirmación del sujeto moderno bajo la matriz ideológica burguesa, que establecerá una nueva relación contemplativa con la naturaleza. Desde este punto de vista, esta orientación es radicalmente distinta de la dimensión contemplativa del jardín zen japonés, cuya finalidad es precisamente la disolución o trascendencia de la conciencia subjetiva, y de ahí que los dispositivos estéticos del jardín en ambas experiencias sean de muy diferente cariz.

En este sentido, la concepción rousseauiana de la naturaleza como origen impoluto de la propia naturaleza humana ya es contraria a una idea de la circularidad del tiempo y a su trascendencia, precisamente porque está impregnada de conciencia histórica bajo el paradigma de la categoría de progreso. De aquí se deriva una nueva actitud ante el jardín como imagen de la naturaleza en cuanto paisaje. La experiencia del jardín adquiere una significación muy distinta. Pero la diferencia de la concepción del paisaje pintoresco inglés frente al clásico francés no sólo radica en que sea fruto del reflejo del racionalismo cartesiano, sino, además, y no menos fundamental, de una nueva comprensión de su significación simbólica. De Versalles a los proyectos constructivos del Despotismo ilustrado en el siglo XVIII, como el Palacio de Caserta en Nápoles, el diseño del jardín anexo al palacio estaba poblado de grupos escultóricos que representaban fábulas mitológicas. Así desde el palacio el rey accedía a un jardín-paraiso, a un recorrido por el tiempo mítico. En cambio, el paisaje pintoresco, igualmente, no es sólo pura sentimentalidad del

encuentro estético con la naturaleza, del pintoresco al sublime, sino que además está bajo el paradigma historicista. Los jardines ingleses o a la inglesa en el continente se pueblan desde pronto de edificaciones recreativas que van desde el pintoresquismo de lo exótico, como pabellones chinos, a replicas arqueológicas del pasado clásico, de manera que progresivamente la experiencia del jardín es la de un recorrido por la historia. Una historia que pronto se convertirá en conciencia melancólica de la irreversibilidad del tiempo: la estética del jardín se verá envuelta en la poética de las ruinas. Una concepción esta del tiempo ajena a las experiencias estéticas de la arquitectura y jardín japonés que conllevará a la ausencia del tema de la ruina, como ha puesto de manifiesto en sus estudios Murielle Hladik.

Si el jardín es una imagen del paisaje, y éste es, a su vez, una imagen de la relación de la sociedad con la naturaleza, el análisis de la pintura de paisaje es clave para entender la concepción del primero en relación con la naturaleza. En este sentido, una de las obras más significativas de la pintura de paisaje en la Inglaterra del siglo XVIII es el «Retrato del Matrimonio Andrews» (*National Gallery* de Londres) realizado por Thomas Gainsborough hacia 1748. Nos muestra la relación de la clase terrateniente inglesa, a través del retrato de una pareja de esposos inmersos en un marco paisajístico. Este cuadro nos revela la experiencia excepcional de una armonía entre la nobleza, la *gentry*, y la naturaleza. El cuadro se articula en tres planos; en el primero, dónde están situados en un extremo los personajes retratados se representa un campo de cereales cosechados y ordenados en fajos; en un segundo plano, aparecen ovejas y caballos en los pastos y, finalmente, en tercer plano, unas colinas boscosas en la lejanía evocan el lazo estrecho entre la nobleza terrateniente y sus posesiones, las cuales se despliegan bajo los ojos del espectador (que es la propia mirada de los personajes representados al tratarse de un retrato) bajo la forma de las tierras explotadas en el primer plano, los pastizales en medio y la naturaleza virgen al fondo. El cuadro describe al mismo tiempo dos paisajes, uno trabajado por el hombre y otro en estado natural. La relación que aquí se describe es un trasunto de la doble condición del nacimiento del sujeto en las sociedades burguesas. En efecto, por un lado, el sujeto económico como libre poseedor de la tierra que transforma en beneficio de la racionalidad productiva, base de la acumulación de capitales para la revolución industrial; por otro lado, el sujeto libre de determinaciones que establece una relación sentimental con la naturaleza en pura experiencia estética, como sujeto espectador, no poseedor. En el cuadro se describe esta continuidad contradictoria a través de ese doble plano mediado de un plano intermedio que actúa de nexo.

Si nos acercamos ahora de nuevo al Ryōan-ji bajo la lectura del filósofo japonés Ryōsuke Ōhashi nos daremos cuenta de que el mecanismo estético del dispositivo de la imagen paisajística es análogo bajo la estructura del *kire* (separación, ruptura). La tesis de Ōhashi es que el muro del jardín no se puede leer como una pantalla que permita interpretar el paisaje exterior como *shakkei* (paisaje en préstamo), lo cual implicaría una función decorativa en la medida en que éste último se comportaría como un elemento más de la unidad de diseño. Contrariamente se podría interpretar como un límite entre dos entes autónomos. Para el filósofo japonés se trataría más bien de un sabio dispositivo de *kire* (ruptura)-*tsuzuchi* (continuidad) que ligaría a través del muro dos entes heterogéneos: «*Kire-tszuchi* è una struttura in cui elementi che si contrappongono entrano l'uno dall'altro». De este modo, la naturaleza del arte del jardín y la naturaleza en sí misma

no se contraponen, sino que se complementan en una unidad a través del muro más profunda: «Il paesaggio naturale esteriore e il ‘seccatto’ di pietre e ghiaia divengono l’un per l’altro trasparenti» (Ōhashi: 2009, p. 84).

En última instancia, se trataría de una manifestación de la diferencia en la comprensión de la categoría de belleza entre occidente y oriente. La belleza en Japón, el *kire*, supone una compenetración recíproca entre artisticidad y naturaleza, a diferencia de la cultura europea que establece un nítido contraste entre la belleza del arte y la de la naturaleza. Este argumento, que es muy discutible históricamente a través del complejo desarrollo de la concepción de la mimesis, cuando menos resultaría parcial, queda muy matizado precisamente en la lectura análoga que hemos visto en la imagen paisajista inglesa a través del testimonio de la obra de Gainsborough, la cual a través de una relación de ruptura y continuidad tematizada por el plano intermedio, pone en relación ideológicamente la belleza de la racionalidad de cultivo con la belleza de la naturaleza salvaje, como el transparentarse una en la otra de la doble lógica del sujeto burgués constituyente.

CONCLUSIONES

Como señala Massimo Venturi Ferriolo:

La filosofía insegna, fin dall’originario significato del giardino quale *grembo della vita*, ad agire nel rispetto del nostro pianeta: in definitiva dei noi stessi. È un pensiero rivolto al futuro, ancorato al mito eterno di una figura vitale, immagine dell’elisio possibile dove tornare al dialogo con la terra, gli alberi, le acque, le pietre e gli animali in un visone unitaria, senza fratture, dell’esistenza. Questa filosofia è attuale per combattere la povertà del mondo e curare le terre dove abitiamo, difendendole dall’aggressività liberista, per salvare, con il mito eterno, la nostra vita. La metafora del giardino con la sua ampia prospettiva indica come operare per trasformare il mondo in un giardino (Venturi: 2019, p. 3).

A este imperativo ético responde toda indagación crítica sobre los jardines. Si el jardín puede constituirse hoy en una actividad estética de honda capacidad cívica es precisamente a través de su comprensión como un universal que atraviesa las diferentes culturas que habitan el planeta. Se requiere de una aproximación hermenéutica que desarticule una lectura de pura imagen «estética» de modas que decoren las metrópolis y ciudades convertidas en parques temáticos que han evacuado todo el pathos que aún atravesaba los parques a la inglesa.

En este sentido, la indagación a la que nos hemos aproximado aquí sobre el jardín japonés, centrada en elemento del agua en la tipología zen, pretende constituirse en un jalón en esta dirección hermenéutica. La investigación del valor de la ausencia del agua es clave para la comprensión de la tipología de jardín que más se define como propia de la cultura japonesa. La comprensión de su concepto y desarrollo es indispensable para poder elaborar una lectura hermenéutica de comprensión con la imagen occidental europea de jardín. Pero se trata de una doble hermenéutica, ya que la propia cultura japonesa tiene que indagar históricamente sobre sí misma en la medida que la revolución Meiji cambia el universo de comprensión tradicional y a su vez con estratos más antiguos de intercambio con China. De ahí que el análisis de una categoría como *kire* por parte

de Ryōsuke Ōhashi se nos haya convertido en punto de encuentro de lecturas de posibles analogías de estructuras profundas al margen de idiosincrasias y marcos ideológicos.

Así, para culminar podríamos hacer alusión a otro aspecto que marca una relación analógica entre la visión de la naturaleza y el arte entre Occidente y Japón, y que complementa la indagación realizada. Se trata de valorar el significado en su concepción primera del jardín japonés como obra de arte de composición de piedras por parte del maestro Soseki. Nos llaman la atención los estudiosos europeos (Hladik: 2008, p. 152-153; Venturi: 1993, p. 12) de que la evidencia del diseño en la composición debe llevarse a término lo mínimo posible en el resultado efectivo de la construcción, para así dar la apariencia de tratarse de un simple paisaje natural. La maestría final residiría en el logro de la imposibilidad de distinguir entre jardín y paisaje natural. La regla esencial del arte del jardinero consistiría en la manera de dar la ilusión de hacer entrar la naturaleza envolvente en el jardín, creando lo que se podría considerar como una obra única de la propia naturaleza. Esta temática, que se refleja en otras disciplinas artísticas, como el tiro con arco (*Kyūdō*) en el estudio ya cásico por el japonólogo Eugen Herrigel, ha sido recuperado dentro de un estudio de la tradición clásica europea en torno al precepto de la retórica clásica y que los latinos expresaron con la locución *Ars est celera artem*. Dicho precepto ha perdurado a través de las épocas desde Aristóteles y Cicerón hasta las prácticas de las vanguardias en Europa y permite lanzar un puente con las culturas del zen y del tao (D'Angelo: 2005, pp. 81-92) a través de la categoría del *iki*. Una indagación que fue elaborada por el filósofo Kuki Shūzō y que podemos relacionar con la categoría barroca de gracia (Ghilardi: 2016, pp. 115-121).

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAZÁN, David. «El agua en el jardín japonés». En GRAS BALAGUER, Mene (Coord.). *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*. Madrid: Tecnos, 20015, pp. 320-333.
- ASSUNTO, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*. Madrid : Tecnos, 1991.
- BERTHIER, François. *La mystérieuse beauté des jardins japonais*. Paris: Arlea, 2015.
- D'ANGELO, Paolo. *Ars est celere artem. Da Aristotele a Duchamp*. Macerata: Quodilibet, 2005.
- GHILARDI, Marcello. *Arte e pensiero in Giappone: corpo, immagine, gesto*. Milano: Mimesis, Edizione, 2011.
- GHILARDI, Marcello. *L'estica giapponese moderna*. Brescia: Morcelliana Editrice, 2016.
- GONZÁLEZ VALLES, Jesús. «El mar en la mitología japonesa». En ALMAZÁN, David (coord.). *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2019, pp. 199-212.
- GRAS BALAGUER, Mene. «Introducción. Esto no es un jardín». En GRAS BALAGUER, Mene (Coord.). *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*. Madrid : Tecnos, 20015, pp. 25-89.
- HLADIK, Murielle. *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*. Wavre : Editions Mardaga, 2008.
- KATŌ, Shūichi. *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*. Paris : CNRS Éditions, 2007.
- NYS, Philippe. «Un lieu aux limites de la création : le jardin». En BERQUE, Agustin, y NYS, Philippe (eds.). *Logique du lieu et oeuvre humaine*. Bruxelles : Ousia, 1997, pp.133- 162.
- ŌHASHI, Ryōsuke. « Le vent comme notion de culture en Japon». En BERQUE, Agustin, y NYS, Philippe (eds.). *Logique du lieu et oeuvre humaine*. Bruxelles: Ousia, 1997, pp. 257-277
- ŌHASHI, Ryōsuke. *Kire: il bello in Giappone*. Milano: Mimesis, 2009.

- PASQUALOTTO, Giangiorgio. *Estetica del vuoto*. Venezia: Marsilio Editori, 2020.
- TATSUI, Takenosuke. «Les jardins japonais et la nature». *Revue d'esthétique*, n° 18, 1990, pp. 53-67.
- TAKIZAWA, Akito. «Agua y lenguaje simbólico en la ceremonia del té». En ALMAZÁN, David (coord.). *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2019, pp. 181-197.
- TANIZAWA, Osami. «El agua en el teatro Nō: En torno a las batallas *Genpei*». En ALMAZÁN, David (coord.). *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2019, pp. 273-282.
- VENTURI FERRIOLO, Massimo. *Oltre il giardino. Filosofia del paesaggio*. Torino: Einaudi, 2019.
- VENTURI FERRIOLO, Massimo. *Les Jardins du Japon*. Vanves: Hachette Livre EPA, 1993.

A TRAVÉS DEL MAR DEL TIEMPO. PASADO Y PRESENTE EN LA SERIE FOTOGRÁFICA *SEASCAPES* DE SUGIMOTO HIROSHI

MANUEL LUCA DE TENA NAVARRO

Universidad de Salamanca – GIR Humanismo Eurasia (USAL)

LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO

ES MUY FRECUENTE IDENTIFICAR la fotografía con la instantánea, no obstante, el registro de «el momento decisivo» buscado por Henri Cartier-Bresson (1908-2004) ha sido el objetivo y la consumación de una manera muy extendida de entender el fenómeno de la fotografía: «yo no reflexiono, soy impulsivo, lo que me importa es la mirada, no la fotografía», afirmaba con rotundidad el fotógrafo francés. Pero más allá de la fotografía conceptual que vemos habitualmente reflejada en forma de fotorreportaje, de documental o de la misma fotografía de la naturaleza, de su mimetismo, la fotografía ofrece aspectos en sí misma que están por encima de aquellos valores puramente técnicos y ello tiene una directa relación con el concepto de arte. Por tanto, el mecanismo de visión de la cámara a priori tan similar a la humana en su registro de duplicados, puede perder, si permanece en este plano perceptivo, ese poder tan extraño, atractivo y mágico que le confiere la mente del artista al proceso técnico y al registro verídico. La exploración de la representación y sus posibilidades más allá del documento de la realidad ha sido el cometido de la fotografía como arte desde hace algunas décadas.

Remontándonos a su *Breve historia de la fotografía*, del año 1931, Walter Benjamin (1892-1940) señalaba:

Si algo caracteriza las relaciones entre arte y fotografía, es la insoportable tensión que impone la fotografía de las obras de arte. Muchos de los que, en cuanto fotógrafos, determinan la fisonomía de esta técnica, proceden de la pintura, a la que acabaron dando la espalda tras intentar acercarla, con viveza e inmediatez, a la vida actual. [...] Los fotógrafos que no llegaron de las bellas artes por oportunismo, casualidad o comodidad, forman hoy la vanguardia entre los especialistas, porque sus recorridos les protegen del principal peligro de la fotografía actual: la tendencia decorativa. «La fotografía como arte es un terreno muy peligroso», dice Sasha Stone. (Benjamin: 2011, pp. 40-41)

La obra fotográfica del artista multidisciplinar japonés (fotógrafo, arquitecto, escultor, dramaturgo) Sugimoto Hiroshi –nacido en Tokio en 1948, aunque desde 1974 reside también en Nueva York–, camina entre dos aguas, entre polos opuestos, entre lo real y lo irreal, entre lo animado e inanimado, entre la representación y la abstracción,

entre el pasado y el presente, entre la vida y la muerte. La metáfora de ello se encuentra presente en una de sus series más extensas y representativas, *Seascapes* (*Paisajes marinos*, serie iniciada en 1980), en la que se nos muestra dentro de una mirada muy personal, la tensión entre lo primigenio y lo contemporáneo en imágenes del tiempo detenido, de una esencia que, sin grandilocuencia y despojada de toda retórica, manifiesta el sentido de lo eterno hay en sus atmosféricas composiciones de agua (el mar) y cielo vacío (el aire) en el que cada espectador puede proyectar y percibir algo diferente en su contemplación a través de estos dos elementos generadores de la vida. Mientras que la tierra cambia, el mar permanece inmutable en su esencia, así es como lo pudieron observar nuestros antepasados y, a su vez, van más allá de nosotros mismos. Es el paisaje primigenio que evoca la memoria, la antigua vida del hombre, y se muestra a nuestros ojos como un tiempo ilimitado, eterno, que crea en su desnudez la conciencia del mundo y de uno mismo. La pregunta queda en el aire en su presencia/ausencia generando cuestiones de orden psicológico y filosófico. Su contemplación se hace envolvente, hipnótica. Serenidad y flujo constante permanecen juntos como dos caras de la misma moneda. Contemplación/emoción/símbolo forman esa unidad en la que la presencia del autor queda sutilmente velada tras la imponente y despojada belleza de sus imágenes monocromas.

«Descubrí que la cámara es una máquina capaz de representar el sentido del tiempo», es como una máquina del tiempo, según palabras del fotógrafo. Es, en este sentido, que la cámara –tal y como la emplea Sugimoto– no capta solo el movimiento sino la historia, la memoria de la antigua vida humana valiéndose técnicamente de largas exposiciones del negativo. El concepto de eternidad, el sentido del tiempo ilimitado parece la misma esencia del tiempo. La vida es entendida por Sugimoto como una larga exposición; el pasado sobrevive en el presente acumulando sucesivas capas de tiempo y significado que construyen imágenes muy complejas. Según todo ello es posible entonces hablar de un concepto del origen.

Acerca de la introducción del tiempo en la fotografía, el fotógrafo japonés Nakahira Takuma (1938- 2015) plantea, aunque en un contexto histórico algo diferente, las siguientes cuestiones:

Introduciendo el factor del tiempo y pasando de un momento a otro, ¿no puede ser que se vaya clarificando la estructura del mundo como lugar donde se entrelazan los dos elementos en conflicto, el mundo y el yo? Entonces, ¿no desaparece la separación estática entre el yo y el mundo y se crea una estructura integrada por una infinidad de puntos de vista en continuo movimiento? (Nakahira: 2018, p. 38)

[...] Pero ¿en qué consiste, exactamente, mirar? Sabemos que consiste, evidentemente, en reducir el mundo a la *cosa*, es decir, al objeto que queremos ver, establecer una separación entre yo y el objeto y, entonces, llenar de significado el mundo, poseerlo. (Nakahira: 2018, pp. 94-95)

¿No consiste la acción de mirar en convertirnos nosotros mismos en nuestra propia mirada y, de este modo, dismantelar ni más ni menos que el contenido, el significado que hasta ahora creíamos estar observando y, así, derrumbar nuestro propio yo y al mismo tiempo ir creándolo indefinidamente? (Nakahira: 2018, p. 108)

Desde el año 1980, cuando Sugimoto contaba con 32 años, el artista ha seguido registrando el mar desde diferentes puntos geográficos del planeta sin variar la sencilla composición de la imagen. La constante repetición de este mismo patrón permite que el espectador pueda contemplar la infinidad de matices de cada una de sus fotografías

analógicas. De entre los mares fotografiados están el Mar Tirreno (Conca), el Mar de Liguria (Saviore), el mar del Golfo de Segami (Atami), el Mar Báltico (Rügen), el Lago Superior, Río Cascade, el Mar Adriático (Gragano), el Mar Egeo (Pelión), el Océano Pacífico Sur (Te Arai), y otros.

Técnicamente hablando, las cámaras actuales no son, según el fotógrafo, la mejor de las opciones en cuanto a las calidades que requiere su personal mirada. Por ello desde hace tiempo emplea para su cometido la

caja de madera de gran formato con placas sensibles como las que se emplearon en el siglo XIX y principios del XX por considerarla el nivel más alto alcanzado hasta ahora por la fotografía. La perfección técnica que requieren las imágenes del japonés no se alcanza a través de una cámara Leica de 35 mm. más diseñada para cometidos periodísticos, la instantánea, en los que la movilidad en libertad se hace imprescindible.

El periodista y crítico francés Jacinto Lageira lo expresa del siguiente modo:

Vinculado generalmente a lo que evoca lo orgánico, la vida, el flujo, el tránsito y el movimiento concretos (los cielos, los mares y las películas), el efecto realidad en las imágenes no consiste tanto en crear una ilusión como en desvelar una estructura inmutable oculta bajo las apariencias. No hay, sin embargo, en ello nada que se pueda identificar con metafísica alguna. Al contrario, casi todas las fotografías de Sugimoto surgen de la acumulación de capas de inmanencia. La imagen fija revela en parte una movilidad ya desaparecida. Y la fotografía del cielo o del mar que ahora contemplamos en su resultado último existe como tal porque se formó a través de una serie de continuas transformaciones. (Lageira: 1997, p. 69)

Sugimoto es un artista contemporáneo, conceptual, minimalista; aunque más allá de estas obligadas etiquetas del arte, el silencio que rezuman sus imágenes del mar alcanza una poderosa resonancia poética cuyo origen se puede encontrar en la misma tradición artística japonesa dado que es profundo conocedor de la propia cultura clásica de su país de origen. Y yendo más allá de ciertos iconos de la representación del mar y las olas en la pintura donde nos encontramos desde el pintor chino Ma Yuan (1160-1225), con los movimientos de olas de su *Album del agua*, pasando por los japoneses Hasegawa Tohaku (1539-1610) y su biombo de doce hojas *Olas y rocas*, el biombo de Tawaraya Sōtatsu (1570-1643) titulado *Olas en Matsushima*, Ogata Kōrin (1658-1716) y sus *Olas encrespadas*, Katsushika Hokusai (1760-1849) y su célebre *La gran ola de Kanagawa*, *Olas del océano*, o la colección *Mil vistas del mar*, Utagawa Hiroshige (1797-1858) con sus estampas *El mar frente a Salta*, o los *Remolinos de Naruto*, o la multitud de estudios marinos de Yokoyama Taikan (1868-1958), y más cercanas en el tiempo, las pinturas murales de Toshodaiji de Nara *El sonido de las olas* de Higashiyama Kaii (1908-1999), entre los históricamente más significativos.



Figura 1. *Seascapes*. Sugimoto Hiroshi.

En la pintura occidental, las figuras del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (1774- 1840) y su icónico *Monje frente al mar*, el norteamericano Mark Rothko (1903-1970), en especial sus postreras *Pinturas oscuras*, el contemporáneo también alemán Gerhard Richter (1932) y su serie homónima *Marinas*, Vija Celmins (1938), letona estadounidense como Rothko, con su extensa serie de pinturas de la superficie de los océanos, lo que Sugimoto nos ofrece, y es el objeto principal de esta investigación, es un destilado de conceptos estéticos y filosóficos japoneses que tiene la percepción emocional del paso del tiempo como fondo que articula un meditativo trabajo materializado por un lado mediante la luz natural y, por otro, con una artesanal y muy depurada fotografía analógica en blanco y negro que renuncia al lenguaje digital y reivindica el proceso artesanal del método tradicional, al acabado y a la belleza del espectro tonal que ofrece a nuestros ojos que, como se ha señalado, se remonta al siglo XIX con las figuras pioneras de W.H. Fox-Talbot (1800-1877) y Gustave Le Gray (1820-1884) como imprescindibles referentes. Razón por la que desde sus comienzos a Sugimoto le ha interesado más la riqueza de los sutiles matices de tantos blancos, negros y grises, que el color mismo. A través de la abstracción del mundo real y de un sofisticado proceso técnico en el que interviene la gelatina de plata, se revelan y se hacen presentes las cualidades del movimiento de las olas en patrones y texturas muy sutiles y las calidades del aire según el lugar desde donde se ha tomado la fotografía. Mente y materia se llegan a percibir juntas.

Precisamente, esta mente científica que preside las imágenes conduce al fotógrafo a investigar a través de las distintas series el concepto de repetición. Porque la repetición del mismo o muy parecido patrón permite la comparación y la apreciación de la diferencia tan consustancial a sus fotografías de mares, budas o salas de cine. Conseguir, por tanto, hacer realidad una visión a menudo imposible es el cometido del artista, porque estas fotografías no tratan de reproducir lo real, sino que más bien lo reconstituyen, algo que no es muy habitual en el mundo de la fotografía, y de ese modo estructuramos nuestra relación con el mundo.

A su vez, estas icónicas imágenes establecen un inteligente puente entre el pensamiento oriental y occidental y contribuyen a la activación de la memoria, la memoria colectiva, ponen en duda la naturaleza misma de la percepción de la realidad, quizá de aquel «efecto realidad» del que hablaba Roland Barthes, para mostrarnos lo invisible. «Lo que percibimos es la percepción de una percepción». En su obra sobre Japón *El imperio de los signos*, el filósofo y teórico francés nos advierte de lo siguiente:

El signo japonés es fuerte: admirablemente regulado, dispuesto, fijado, nunca se naturaliza o se racionaliza. El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el *fondo* en estos significantes que reinan sin contrapartida. Y, sobre todo, la calidad superior de este signo, la nobleza de su afirmación y la gracia erótica con la que se dibuja, están situadas por todas partes, sobre los objetos y sobre las conductas más banales, las que de ordinario remitimos a la insignificancia o a la vulgaridad. Aquí no habrá, pues, que buscar el lugar del signo por el lado de sus ámbitos institucionales: no será cuestión de arte, ni de folklore, ni siquiera de «civilización» (no se opondrá el Japón feudal al Japón técnico) (Barthes: 1991, p. 3)

Es evidente que cuando uno contempla —preferiblemente en su gran formato más actual— la imponente serie *Seascapes* surge de inmediato en nuestra mente la íntima relación de la cultura oriental con el concepto de vacío. En una entrevista realizada por

Helena Tatay Huici en Nueva York para su la exposición *Sugimoto* de 1997 en la Fundación La Caixa en Madrid y en 1998 en Lisboa, el fotógrafo afirmaba:

Bien, la filosofía oriental, especialmente la budista, se basa en el concepto de vacío, lo que la hace muy diferente de la grecorromana. Eso influye en la forma en que vemos el mundo. La oriental y la occidental son concepciones opuestas que se han desarrollado a lo largo de miles de años. Para mí, la idea de la relación de causa y efecto, que es básicamente occidental, resulta también muy interesante. Es un método científico... conocer la razón de las cosas. Puedes empezar buscando la relación entre dos incidentes, y a partir de ahí recorrer todo el camino hasta acabar preguntándose cómo se formó el universo... hasta el agujero negro. Ya sabe usted que la idea del agujero negro es muy similar a la del concepto budista de vacío. El vacío es un efecto sin causa, y el agujero negro es ese punto vacío en el que se forma todo.

Los *Paisajes marinos* son una invitación a mirar, a ir más allá del momento concreto, a presenciar cómo el mundo va revelándose lentamente exigiendo del espectador una paciente, atenta observación y una intensa percepción del cambio en su aparente quietud. El fotógrafo desaparece en la objetividad sin retórica; no hay ni interferencias, ni color salvo los infinitos matices de blanco y negro, ni presencia humana en la imagen, invitando con la ausencia a entrar en los territorios de lo metafórico. El vacío y el silencio se hacen presencia esencial, atemporal, dentro de esta desnudez para permitir adentrarnos en lo inmaterial y en los interiores de la memoria humana, del sueño de una realidad.

El poeta y fotógrafo Llorenç Raich Muñoz (1959) en su ensayo *Fotografía y motivo poético*, afirma:

Para fotografiar el silencio, hay que salir del lenguaje para volver al origen, a la primera mirada fotográfica creada sin referentes, ante el desconocimiento de saber cómo quedaría reproducida la forma de un motivo real en un soporte fotográfico. [...] La búsqueda del origen de la forma del motivo fotográfico implica, precisamente, conducir la mirada hacia los confines de la realidad donde se pueda atisbar un motivo poético íntegro que se muestra de manera parcial, en sus inicios. (Raich: 2015, p.35)

LOS LENGUAJES CONTEMPORÁNEOS Y LA VINCULACIÓN CON LA PINTURA

Sugimoto divide la imagen de sus *Seascapes* en dos partes iguales, como ya se ha apuntado: abajo el agua, arriba el cielo. A través de esa aparente sencillez minimalista, repetitiva, exenta de retórica –sea cual fuere el punto del planeta desde donde se hace la toma– consigue una infinita variedad de combinaciones y matices de atmosféricos como si se tratara de un verdadero lenguaje pictórico abstracto construido con la imagen de las variaciones grises y negros del agua y el aire como elementos primordiales. La repetición aquí acentúa permanentemente la diferencia entre imágenes.

La referencia por afinidad al pintor norteamericano de origen letón Mark Rothko (1903-1970) llega como una inevitable cita; en concreto nos referimos a su premonitoria serie *Dark Paintings* de 1969 realizadas poco antes de su muerte. La Pace Gallery de Londres realizó una exposición conjunta en el año 2012 en la que estas dos «almas gemelas» mantienen un intenso y silente diálogo con ocho piezas de cada artista, ocho acrílicos y ocho gelatinas de plata en formato rectangular en gris y negro que conducen a similares conclusiones de orden filosófico. En todo caso en ambos está el sentimiento religioso en torno al vacío. Pero pese a su afinidad existen claras diferencias, pues mientras

lo que la pintura de Rothko es a su modo un muro meditativo, en Sugimoto es el mar y el aire lo que nos invita a la contemplación de lo eterno. Dos espacios en apariencia similares que son capaces de sugerir ámbitos diferentes que invitan a la contemplación serena de un intenso vacío.

Durante varias décadas he creado paisajes marinos. No es representar el mundo en fotografías, me gustaría pensar, sino más bien proyectar mis paisajes marinos internos en el lienzo del mundo. Los cielos ahora forman rectángulos brillantes, el agua ahora se derrite en rectángulos fluidos oscuros. A veces pienso que veo un horizonte oscuro que atraviesa las pinturas de Mark Rothko. Es entonces cuando inconscientemente me doy cuenta de que las pinturas son más veraces que las fotografías y las fotografías son más ilusorias que las pinturas. (Rothko/Sugimoto: *Dark Paintings and Seascapes*. Pace Gallery, 2012)

El pintor y fotógrafo alemán Gerhardt Richter (1932) es otra referencia fundamental dentro de la pintura; sus *Marinas* presentan imágenes desenfocadas del mar y recogen en todo caso reminiscencias del vértigo y la espiritualidad del pintor romántico Caspar David Friedrich, sobre todo en su *Monje junto al mar*, lienzo de 1809 que refleja la inmensidad del vacío en una imagen de lo sublime que invita a la contemplación.

Pero Sugimoto mantiene a su vez estrecho vínculo conceptual con el influyente artista francés Marcel Duchamp (1887-1968) en su actitud y su modo de tratar con el mundo real, en especial con la obra *El Gran Vidrio*, con su concepto de tiempo y movimiento y a su vez con la idea de *ready made*: «La fotografía es como un objeto encontrado», «Un fotógrafo nunca hace una imagen real, solo la roba del mundo», afirma Sugimoto.

LOS LENGUAJES DE LA TRADICIÓN JAPONESA. ENTRE LO REAL Y LO IRREAL

La tradición artística japonesa late dentro de la obra de Sugimoto y nutre sus proyectos más recientes. Su padre era narrador de teatro. De ahí que estos últimos años haya hecho interesantes incursiones dentro del arte del té *Cha no yu* y la figura histórica principal, el maestro de té Sen no Rikyū (1522-1591), con las obras para teatro *nō Rikyū-Enoura*, de la que es creador del concepto, codirector, diseñador escénico, así como creador del vestuario. La obra está centrada en el suceso histórico del suicidio ritual forzado del maestro de té. También podemos citar las piezas de *nō Yushima*. *Takahime*, *Sambaso* (*La danza de los dioses*) y *Haru no tayori* (del *nō Sugamozuka*)

Los principios del budismo nos alertan de que la realidad es ilusoria y a su vez que la verdad está más allá de las apariencias. Esto se refleja en las obras de teatro *nō*, cuyo origen según su gran creador Zeami Motokiyo (1363-1443), tiene orígenes sagrados y tres términos que definen su concepción del teatro: *Hana* «flor» como símbolo que refleja la madurez del actor y la belleza, *Monomane* como imitación, el arte de parecer, y *Yūgen*, con una multitud de matices que expresan el misterio y la a veces oscura y profunda elegancia. Durante el siglo XIV en la época Muromachi, se estableció el *nō* de modo permanente en Japón con una gran aceptación que abarcaba desde las altas jerarquías sociales –nobleza y clase *samurai*–, hasta el pueblo más llano. Ello se debe a que en la sociedad japonesa ha existido históricamente una gran atracción precisamente por lo ilusorio y lo fantástico a través de diferentes configuraciones e iconografías. Este sentido de lo ilusorio se puede rastrear posteriormente a través de la obra de 1776 de Ueda Akinari *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de la luna pálida*), llevada magistralmente al

cine en 1953 por Mizoguchi Kenji en *El cuento de la luna pálida de agosto*. La literatura de Izumi Kyōka (1873-1939) refleja sensiblemente la influencia del teatro Nō en sus distintas obras, y en esta línea hasta que a mediados del siglo XX el novelista Mishima Yukio, admirador sin fisuras del teatro nō, describe en su serie *Obras modernas del teatro Nō* la atmósfera poética y espiritual de esta modalidad teatral.

En el año 2014, como arquitecto diseñador y experto en el arte del té, Sugimoto inaugura según su propio diseño *The Glass Tea House Pavillion* (llamada Mondrian según la lectura kanji) dentro del marco de la Bienal de Arquitectura de Venecia, una casa de té minimalista transparente, un cubo de cristal de 2.5 metros de lado rodeado de agua en el que se encuentran la tradición japonesa de la sencillez del *wabi cha* planteada por Rikyū y la modernidad europea, su tecnología, el pasado y el presente, en la que el visitante puede interactuar libremente en el espacio, en su entorno.

En su actividad dentro de las artes escénicas, vio asimismo la luz en 2012 (en 2013 se estrena en Madrid) un clásico del teatro de marionetas *ningyō jōruri* (teatro de marionetas con recitado), *Sonezaki shinjū* (*Los amantes suicidas de Sonezaki*), célebre tragedia de Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) que ha sido adaptada, producida y dirigida por el propio Sugimoto con un elenco enteramente japonés. La obra narra la trágica historia de amor entre Tokubei, empleado de una tienda de aceite y salsa de soja, y Ohatsu, una prostituta de la casa Tenma. Fiel a su sentido artístico, Sugimoto envuelve la escena en una elegante y abstracta estética contemporánea muy exigente en la que la oscuridad cobra mucha presencia. El guión mantiene, no obstante, un gran respeto por el texto original de Chikamatsu Monzaemon.

En el ámbito de la literatura la relación entre Sugimoto Hiroshi con el escritor Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) y su ensayo de 1930 *El elogio de la sombra* propició otra serie homónima de trabajos (*In Praise of Shadow*) en la que el artista fotografía sin cámara, mediante transparencias, la «vida de una vela» en una «noche de pleno verano», su resplandor, movimiento y misterio hasta su extinción. La serie consta de nueve transparencias en las que se registran las corrientes de aire dentro de la forma luminosa abstracta y natural de la llama. Otro tipo de estudio de la naturaleza y su misterio en la imprecisa forma arcaica dentro del espíritu japonés *sabi*. El agua (el mar) y el fuego (la llama de una vela) nos muestran de reveladora forma las complejas y atractivas relaciones del arte con la ciencia y la tecnología. Un modo de saborear lo poético de la penumbra, la oscuridad, un ausente pasado en el que Sugimoto encuentra mayor afinidad existencial que a la luz de las vanguardias contemporáneas, considerándose él mismo un artista «anacrónico».

Tanizaki escribe sobre la contemplación de los objetos dentro de una habitación japonesa a la luz tenue de las lámparas y las velas. Las lacas, los objetos y pinturas dorados, los grabados, desprenden un aura evocadora:

Esas superficies iridiscentes contempladas en la oscuridad proyectan el brillo titubeante del pabalo, anunciando la llegada de la brisa en una habitación tranquila, y conducen sin sentir a quien las contempla a un mundo de ensoñación. Si la habitación en penumbras careciese de tales objetos lacados, sin el mundo de ensueño que crean las luces y reflejos de las velas y lámparas, y sin ese pulso de la noche marcado por el flamear, todo encanto se desvanecería. La luz débil y tenue se refleja vacilante aquí y allá, parece dibujar arroyos y estanques de luz sobre el suelo del tatami, y todo eso convierte a la noche entera en un *makie*. (Tanizaki: 2018, p. 28)

El pintor arriba citado, el alemán Gerhard Richter, realizó en los años 80 una misteriosa y evocadora serie de más de veinte cuadros dedicada precisamente a las velas blancas dentro de un lenguaje fotorrealista. Sugimoto no pensaba en ellas cuando realizó *In Praise of Shadow* pero existe un paralelismo a considerar, un trabajo que oscila ambiguamente entre lo real y lo irreal. «Si usted mira una imagen mía y cree que es real, tal vez sea la naturaleza de *su* visión» (Sugimoto).

Esta forma de fotografiar sin cámara se desarrolla más tarde en su espectacular serie *Lightning Fields*, de los años 2006-2007, estudiando las descargas eléctricas, los rayos, en un proceso negativo-positivo que lo vincula con el del pionero de la fotografía en el siglo XIX William Henry Fox-Talbot (1800-1877) y la invención del calotipo en 1841. Azar y fugacidad cobran en este caso mayor presencia mediante esta técnica más radical. El potencial visual de este fenómeno se reveló en la cámara oscura en forma de fractales en su configuración de iteraciones, ramificaciones como extraños árboles, nervaduras de hojas, ríos, o a imagen del sistema nervioso, el sanguíneo o la estructura alveolar del cuerpo humano. Misteriosos, sublimes paisajes nocturnos y brillantes luces de la naturaleza creados a partir de descargas eléctricas que revelan estéticamente lo invisible y lo transitorio, su entropía.

En los retratos femeninos de la serie *Portraits*, figuras de cera del Museo Madame Tussauds de Londres Sugimoto retrata estas figuras contra un fondo negro para conseguir una imagen arquetípica anulando la correspondiente escenificación del museo. Sorprendentemente, las figuras parecen en las fotografías más realistas, más realistas que la vida, una ilusión que parece más convincente que la realidad.

En ningún caso son seres vivos, parecen engañosamente vivos. Tampoco están vivas las marionetas. «Si crees que esta escena es real tienes un problema en el ojo», advierte Sugimoto sobre sus *Portraits*. Por tanto, «¿existe el mundo tal y como lo vemos?» se pregunta el artista desde su trabajo; no hay garantía de que la realidad de hecho sea real o una construcción mental.

Lo visible y la ausencia, lo real y lo imaginario son objeto de su exploración como artista.



Figura 2. Sugimoto Hiroshi. Fotografías de Catalina de Aragón (figura de cera) y Ohatsu (marioneta de *ningyō-jōruri*).

El escritor mexicano Octavio Paz (1914-1998), en su introducción a la edición de *Sendas de Oku*, obra capital de Matsuo Bashō, traía oportunamente estas palabras del dramaturgo japonés Chikamatsu Monzaemon: «El arte vive en las delgadas fronteras que separan lo real de lo irreal» (Matsuo: 1981, p. 43).

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAZÁN TOMÁS, David (coord.). *Japón. Arte, cultura y agua*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004.
- ALMAZÁN TOMÁS, David (coord.). *Japón y el agua*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro 2011.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Ver es un todo. Conversaciones y entrevistas 1951-1998*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- HUICI, Helena T. *Conversación con Hiroshi Sugimoto*. Madrid: Fundación La Caixa, Lisboa: Centro Cultural de Belém. Catálogo de la exposición Sugimoto, 1998 y 1999.
- KRIEGER, Peter. *La estética del mar y otros minimalismos de Hiroshi Sugimoto*. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXXII, núm 96, pp. 133-144. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- MATSUO, Bashō. *Sendas de Oku*. Barcelona, Caracas, México: Seix Barral, 1981.
- NAKAHIRA, Takuma. *La ilusión documental*. Barcelona: Ca l'Isidret Edicions, 2018.
- RAICH MUÑOZ, Llorenç. *Fotografía y motivo poético*. Madrid: Casimiro, 2015.
- SUGIMOTO, Hiroshi y LARRAT-SMITH, Philip. *Una conversación*. Barcelona, Madrid: Fundación Mapfre. 2016.
- TANIZAKI, Jun'ichiro, *Elogio de la sombra*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- ZEAMI. *Fūshikaden. Tratado de la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*. Madrid: Trotta. Pliegos de Oriente, 1999.

WEBGRAFÍA

- Hiroshi Sugimoto: explora el reino invisible de la mente - E S T I L O / Online (revistaestilo.org) La influencia de Marcel Duchamp — Art21
<https://art21.org/read/hiroshi-sugimoto-marcel-duchamp>
- Now and Then: Hiroshi Sugimoto and Marcel Duchamp - Artsy
- Rikyu-Enoura: A New Noh Play de Hiroshi Sugimoto | JapanCulture•Nueva York (japanculture-nyc.com)
- «Rothko/Sugimoto: Dark Paintings and Seascapes» at Pace London — Mousse Magazine and Publishing

LA DIALÉCTICA ENTRE LA MUJER Y EL AGUA: PRINCIPIO COMÚN INMANENTE EN LA TRADICIÓN DE LA ESTÉTICA CHINA

MARÍA DEL MAR SUEIRAS PRIETO

Universidad de Salamanca – GIR Humanismo Eurasia HUME

INTRODUCCIÓN / OBSERVACIONES PRELIMINARES

EN CHINA, los principios estéticos hunden sus raíces en el pasado remoto perfeccionando su unidad en reinterpretaciones posteriores. Implícito en su sistema oculto de ideas, la esencia formal del agua –mares, ríos, lluvia, niebla– se vincula con la preferencia de la antigua cultura visual extremo oriental por la blancura y el vacío; el espacio en blanco –el llamado blanco aéreo– tan importante como las formas. Por otra parte, desde un punto de vista antropológico es interesante observar la vinculación del agua con lo «femenino-sagrado» en los arcaicos cultos agrarios del gran río madre –Hwang-ho 黄河– que, en el sentido formulado por Frazer (2014), nos permite establecer algunos paralelismos interesantes entre los reyes departamentales de la naturaleza/ la diosa madre de Asia y su vinculación con determinados sortilegios pluviales. Un culto a las mujeres como verdaderas diosas vivientes que, según diversas fuentes, han destacado por su papel como creadoras de la humanidad: diosas civilizadoras o patronas de los astros y del sol o la luna. En el contexto chino destaca la diosa Nüwa 女媧 como primera o gran madre¹, creadora del hombre a partir del lodo del río Amarillo –en una metáfora que vincula la fecundidad femenina con la de la tierra– y en cuyo honor se realizaban danzas que según algunas hipótesis podrían haber sido de naturaleza erótica. Así, asociada a arcaicos cultos de la fertilidad, la «Dama-criatura serpentina» –según otra traducción literal de su denominación– nos retrotrae como creadora a una antigua sociedad matriarcal neolítica, probablemente la cultura Yangshao 仰韶文化 (5000 al 3000 a.n.e).

En todo caso, una dialéctica entre la mujer y el agua que a nuestro juicio comprende la inmanencia del espíritu femenino en el medio acuático y se corresponde con una visión de la naturaleza animada por espíritus moradores. Al amparo de esta idea proponemos un estudio preliminar sobre tres aspectos que consideramos fundamentales para este asunto: Los orígenes de la relación metafórica entre la mujer y el agua en la antigua cultura china; el valor subyacente de esta dialéctica como principio común en la pintura

¹ Gaomei 高禘 –(gao 高 - «alto»; mei 禘– presentación de una ofrenda con oración por la bendición de un niño, para deshacerse de la infertilidad y obtener descendencia).

del género del paisaje *shanshui* 山水; la presencia de esta hipótesis en la serie *Doce estudios sobre el agua* de Ma Yuan.

ORIGEN DE LA RELACIÓN METAFÓRICA ENTRE LA MUJER Y EL AGUA EN LA ANTIGUA CULTURA CHINA

En primer lugar, para abordar este primer aspecto de los tres señalados en este estudio cabe hacerse dos preguntas fundamentales. La primera sería ¿Por qué las sociedades arcaicas concebían la forma femenina como el espíritu de los cereales? Y la segunda sería preguntarse ¿Por qué, en muchos casos, esta forma se relacionaba con algún ritual donde el agua era un elemento importante? Al hilo de estas dos cuestiones, inferimos que el papel de la mujer en las culturas primitivas estaba simbólicamente vinculado con su poder creador como gestante y, en consecuencia, en estrecha relación con el origen de la agricultura. Un ámbito, el de las culturas de la edad del cobre y del bronce, caracterizado por el predominio del matriarcado —entendido este como aquella sociedad donde la mujer tiene una autoridad no coercitiva y reconocida por consenso— e íntimamente relacionado con el culto a los poderes productivos de la naturaleza.

Así, nos encontramos con la veneración a una diosa madre que dará lugar a un gran desarrollo de las artes, amparadas en sociedades equilibradas y paritarias en la relación entre los géneros². En este contexto, es sabido el papel importante de la mujer en el desempeño de las labores agrícolas más primitivas, aspecto que ha podido influir en la personificación femenina del grano y, en algunos casos, en la atribución del descubrimiento de la agricultura a una diosa. Como ejemplo, encontramos el caso de la diosa Deméter cuyo nombre deriva de la supuesta palabra cretense *deia* «cebada» - por lo que su nombre significa «madre de la cebada»- a decir de Frazer (2014), para quien no obstante «[...] esta etimología está abierta a objeciones serias [...]»

Sea como sea, encontramos razones independientes de la etimología para identificar a Deméter como la madre del grano o cereal y de las dos especies de grano asociadas con ella en la religión griega, a saber, la cebada y el trigo, pudiendo tener quizá la cebada mejor derecho a ser el elemento original de ella, pues no sólo fue el principal alimento de los griegos de la época homérica, sino que hay fundamentadas razones para pensar que es uno de los más antiguos, si no el más antiguo, de los cereales cultivados por los pueblos arios. [...] (Frazer: 2014, p. 322)

En cualquier caso, una categoría que asume diversos nombres en distintos puntos de Eurasia, donde diferentes excavaciones arqueológicas han evidenciado consonancias con el mundo de la Diosa Madre en lugares tan distantes como la India o la Anatolia neolítica. Efectivamente, en cierto sentido, durante tiempo en extensas áreas de Eurasia las poblaciones tuvieron un universo cultural común de manera que en regiones de la India se han encontrado imágenes de diosas madre muy parecidas a otras divinidades similares europeas³. Así, como nos indica el mismo Frazer, encontramos a la madre o novia de

² Las mujeres podían realizar funciones sociales destacadas como ser jefe del clan o desempeñar el papel de sacerdotisas, por lo que tenían gran autoridad en el ámbito religioso Ver: Bocchi, Gianluca y Ceruti, Mauro. *El sentido de la Historia. La historia como encadenamiento de historias*. Madrid, Editorial Debate, colección Pensamiento, 1994.

³ Para más información ver: Bocchi, Gianluca y Ceruti, Mauro. *El sentido de la Historia. La historia como encadenamiento de historias*. Madrid, Editorial Debate, colección Pensamiento, 1994.

las mieses, la doncella o la madre del grano, la reina de la cosecha, la reina de las mieses búlgara y la figura hecha muñeca con la última gavilla –que también encontramos en Rusia y en otros puntos de Europa– y que será arrojada al río para asegurarse lluvia y buen rocío para la próxima cosecha, a decir de este mismo autor. Mientras, en el otro extremo de Eurasia, los javaneses creían que el arroz estaba protegido por un espíritu femenino, llamado Saning – Sari:

[...] a quien se concibe como tan estrechamente afín al grano que el arroz lleva muchas veces su nombre, así como entre los romanos el grano podía llamarse Ceres. A Saning – Sari se le representa especialmente por ciertas cañas o granos llamados *indoea padi*, es decir, literalmente «madre del arroz», nombre que se da a menudo al mismo espíritu. (Frazer: 2014, p. 332)

Nos encontramos pues ante una antigua concepción de la inmanencia de un espíritu femenino en el grano, vinculado con determinados rituales relacionados con el agua y en consonancia con una visión animista de la naturaleza. Una comprensión de esta última que, animada por espíritus moradores, derivará en un antropomorfismo de los espíritus inmanentes, dando lugar en ocasiones a la duplicación de algunas divinidades. Es decir que el mismo objeto o fenómeno viene a ser representado en la mitología por dos entidades diferentes, como nos recuerda Frazer (2014).

Entonces, del mismo modo ¿pueden ser dos entidades distintas la metáfora de una misma idea? Y, en consecuencia ¿esta dialéctica nos permite hablar de la *duplicación mujer – agua* como representación metafórica de una misma idea o fenómeno? Y, por último, si esto fuese así cabe preguntarse también si de esta manera –habiendo adquirido ambos elementos el mismo valor metafórico– se puede establecer un paralelismo de uno con el otro? Y, en ese caso ¿es posible encontrar el mismo lugar para ambos en el sistema simbólico?

De cualquier manera –y retomando el asunto que aquí nos interesa– nos encontramos con el vínculo *mujer/agua* –como generadoras de vida– que sin duda ha permanecido desde la más remota antigüedad en el sistema oculto de ideas de todas las culturas y, por lo tanto, también en China. Aquí, las profundas



Figura 1. *Fuxi y Nüwa*. Pintura sobre seda. Medios del siglo VIII (dinastía Tang).

raíces de las invocaciones e iniciaciones locales se perpetuaron en la temática del arte y su dimensión estética. Es decir, en los aspectos sistémicos y simbólicos culturales y sociales. Así, a decir de Rivière, nos encontramos con un arte –el chino– complejo en extremo, al que por lo tanto resulta particularmente difícil acercarse. Un arte que ha evolucionado al amparo de unas concepciones artísticas que se han desarrollado en un ámbito caracterizado por la tradición de unas formas sociales más mágicas que religiosas –como vehículo para acercarse a lo sagrado– y cuya estética se ha definido por un «[...] simbolismo ideológico, extrema antigüedad, evolución particular y complicada de los conceptos artísticos y un fundamento mágico-religioso de sus creencias» (Rivière: 1973, p. 71). Unas particularidades que se remontan a los cultos agrarios de la antigüedad para propiciar la fecundidad de la tierra en la época del bronce.

Nos encontramos pues en el mundo de la diosa madre, preferentemente expresado a través de los símbolos de la energía y del desarrollo: árboles de la vida, vientres grávidos, cuartos de luna y semicírculos, etc. Dentro de este universo destaca la importancia de un símbolo, omnipresente en todo el espacio cultural que va de la Europa antigua a la India prearia, pasando por Anatolia y la Mesopotamia proto semítica hasta llegar a China: hablamos de la espiral de doble hélice, símbolo de la fertilidad. Es decir, símbolo del enlazamiento de las dualidades que hace alusión al poder generativo de los opuestos complementarios. La unidad que se transforma en dualidad para alcanzar una unidad más profunda.

Un asunto de gran interés que nos permite reflexionar sobre cómo para comprender las distintas manifestaciones del arte –más allá de lo que creemos ver– necesitamos analizar las distintas implicaciones culturales que han permanecido profundamente arraigadas en el sistema oculto de ideas. En otras palabras, el nicho cultural que en el caso chino – que compete a este estudio– está relacionado con determinados rituales mágicos más que propiciatorios que han terminado por manifestarse en el arte. Efectivamente, desde los cultos agrarios de la antigüedad, los mitos relacionados con la mujer y el agua son un principio común en la tradición china, en estrecha relación con unos rituales que buscaban la fecundidad de la tierra en la época del bronce, pero que por sincretismo también podemos encontrar en sistemas de pensamiento como el budismo, el taoísmo y en el pensamiento Shénxiānjiào 神仙教⁴. Así, la importancia de la figura femenina se manifiesta a través de la presencia de distintas divinidades, como nos muestran los ejemplos de la diosa o ninfa del río Luohe 洛神賦 o el de la diosa Nüwa 女媧 quien en su relación con Fuxi 伏羲 es honrada entre otras cosas como mediadora divina –*numei*– y propiciadora del matrimonio. Una divinidad que también se relaciona con mitos que aluden al Gran Diluvio y su vinculación con el agua, además de su carácter salvador y participación en la re-creación del mundo. Efectivamente, el carácter *wa* 媧 de su nombre ya fue definido a finales del s. I en el *Zhuowen* como la denominación para una mujer divina de la época arcaica, que por metamorfosis produce a los diez mil seres. Mientras *Huà* (hu) explica cómo la etimología del nombre Nüwa puede estar conectada con la capacidad de *hu* (huà yù - generar hijos). A menudo se la representa con una corona en la cabeza, mientras sostiene varitas o un palo en las manos, pero también, según

⁴ Shenxian: El término es una combinación de dos ideas que aluden a un Ser transcendental de características sobrenaturales (*shen* 神 practicantes de la alquimia) y de naturaleza inmortal (*xian* 仙 seres que han alcanzado la inmortalidad).

clásicos confucianos, puede portar tablillas con inscripciones que a menudo contienen diagramas cosmológicos⁵. Definida por Xu Shen 許慎 (58-148 n.e) como la generadora de todos los seres vivos, creó al hombre con el lodo extraído del río Amarillo por lo que muy posiblemente su origen está asociado con la fertilidad en el contexto de una antigua sociedad china de molde matriarcal. En esta tesitura, el papel generador como diosa creadora frente al creador masculino Pan Gu (盤古) ya aparece descrito en el *Huainanzi* (淮南子) –colección de ensayos de filosofía china, de la dinastía Han (206 a. n.e. 220 d. n.e)– y en la obra menos conocida *Fengsu tongyi* (風俗通義) *Compendio de Costumbres Populares* (Ying Shao 應劭 ss II-III) - que habla sobre los orígenes de las costumbres sociales chinas.

Pero, además, en el panteón de diosas chinas también destaca la figura de Xi Wangmu 西王母, –la Reina Madre del Oeste de la mitología, ya mencionada en los huesos de la dinastía Shang 商 (aprox. 1600 - 1046 a.n.e.)–. Para alguna esposa de Dong Wanggong 東王公, el Señor Real del Este que dirige a los inmortales taoístas –aparece ya en las leyendas más antiguas, que se remontan a las dinastías Zhou 周 (1046 - 256 a.n.e) y la dinastía Han 漢朝 (206 a.n.e. hasta el 220 d.n.e.)– hasta llegar a convertirse en una de las figuras taoístas más importantes. Una figura que conforme fue creciendo su popularidad terminará por convertirse en la esposa del emperador de Jade, Yu Huang 玉皇, dios supremo del panteón de las deidades, que residía en el Salón de Jade –situado en la residencia de los inmortales–. Un lugar sobre el que se ha hecho alusión ya desde la dinastía Tang 唐朝 y Song 宋朝 a través de la literatura daoísta o algunas representaciones pictóricas, como el caso de las pinturas hechas para decorar el Instituto Académico Song del Norte, popularmente conocido como Xueshi yuan (Hanlin), una de las más importantes antecámaras políticas de la Corte Imperial. Unas pinturas murales –de interés para este estudio– como ejemplo de la temática del paisaje en la pintura china o *shanshui hua* –textualmente pintura de montañas y ríos– término que hace alusión a los dos componentes principales que representan la esencia de la naturaleza y que en la tradición china tiene un rico significado.

UNA DIALÉCTICA COMO PRINCIPIO COMÚN EN LA PINTURA DEL GÉNERO DEL PAISAJE SHANSHUI 山水

Nos encontramos por consiguiente con un desenfoque en el posible origen en el arte de la importancia del elemento femenino y sus símbolos que podemos encontrar ya desde la antigüedad en la pintura china, como nos muestra la pequeña pintura *Dama con Fénix y Dragón*, una de las primeras que se conservan realizadas sobre seda –s. IV o III a.n.e– descubiertas en Changsha, en una sepultura en la provincia de Hunan. En esta pequeña obra aparece representada una figura femenina de perfil –que algunos estudiosos han relacionado con la diosa del río Luohe 洛神賦– acompañada por dos animales fantásticos –un Fénix y un Dragón– de significados auspiciosos. Una pequeña obra donde ya podemos encontrar las cualidades primordiales de la pintura china: maestría de

⁵ En Huaiyang, provincia de Henan, se encuentra la Tumba de Tai Hao: un complejo de templos popularmente llamado Templo Renzu (Templo de Ancestros Humanos). Aquí, del 2 de febrero al 3 de marzo según el calendario lunar, se celebra el festival Renzu. Según la tradición, las mujeres bailan *danjingtiao* y llevan varas sobre un hombro para sus antepasados. Un baile transmitido matriarcalmente, llamado *danhualan* –que se traduce como «llevando cestas de flores en el hombro»–.

la línea y sentido del ritmo, a lo que además debemos añadir temas llenos de fantasía y dinamismo ejecutados con delicadeza y ligereza en los trazos. En cualquier caso, una iconografía excepcional, si tenemos en cuenta que bajo la influencia del confucianismo los personajes femeninos estarán casi excluidos de la pintura tradicional china. No obstante, esto no debe llevarnos a conclusiones demasiado generalistas, puesto que hubo pintores como Zhou Fang 周昉 (730–800) que se especializaron en pinturas sobre mujeres. Lo que se podría denominar como una especialidad de la pintura china que evolucionó a lo largo de las diferentes dinastías:

[...] En cuanto a la orientación estética, los pintores tendían a retratar la belleza moral de la mujer durante el periodo Wei, Jin y las dinastías del Sur y del Norte (220 -581), la belleza nacida de una vida confortante durante la dinastía Tang, la belleza natural durante la dinastía Song (960-1279), la belleza distorsionada y la belleza mórbida durante la dinastía Ming y Qing. (Zhuang Jiayi y Nie Chongzheng: 2000, p.32)

En cualquier caso, un desplazamiento del problema ya que, más allá de la presencia de la forma femenina en la antigua pintura china, en el terreno de la estética nos encontramos con una figura que los filósofos taoístas han equiparado con el *yin*. Es decir, con el elemento femenino *yin* de la armonía del Yin 陰 - Yang 陽. Así, según la teoría de los tres vínculos, en la literatura las mujeres se describen como amas de casa que necesitan obedecer a sus maridos y padres. Del mismo modo, en los retratos, los personajes femeninos también se representan como mujeres ejemplares para elevar el gobierno de los hombres; un ejemplo que podemos encontrar en el rollo de mano *Mujeres ejemplares* de Ku Kai Zhi 顧愷之 (344-406) –activo durante el periodo de las Seis Dinastías– donde se representan personajes femeninos con funciones y roles distintos: una esposa, una hija o una viuda.

Pero, y retomando la teoría de los Tres Vínculos, fue Dong Zhongshu 董仲舒 (179-104 a.n.e) –un influyente erudito confuciano de la dinastía Han– quien la propuso al equiparar al gobernante como Yang y al sujeto como Yin, el padre como Yang y el hijo Yin, el marido Yang y la esposa Yin. Es decir, los nombres que reciben las parejas de elementos que están relacionados entre sí por oposición y complementariedad. Una noción vinculada con un equilibrio de tensiones que ¿podría estar en estrecha relación con la idea de la *espiral de doble hélice*, símbolo de la fertilidad, que ya hemos mencionado antes? Una cuestión relevante en todo caso: recordemos aquella idea de la doble hélice y la relación creadora que corre entre dos canales energéticos, diferentes pero interconectados. Un símbolo que frecuentemente adopta la forma de dos serpientes gemelas conjuntamente retorcidas y característico de la Mesopotamia del tercer milenio a. n. e, pero que también se ha encontrado en algún sello cilíndrico asirio y en la imagen de Fuxi y Nüwa de la dinastía Tang (618 - 907) [Figura 1].

Efectivamente, en este último caso encontramos como la unión de los apéndices de Fuxi y Nüwa nos recuerda la doble hélice que simboliza la unión de dualidades y del poder generativo de los opuestos que se complementan. Motivo y símbolo conocido desde el neolítico que habitualmente aparece en diversas culturas antiguas –tales como la Sumeria, mesopotámica, India o de Grecia– y que, en cuanto a su relación con el enlazamiento de las dualidades, inferimos que hace alusión al poder generativo de los opuestos

complementarios⁶. La unidad que se transforma en dualidad para alcanzar una unidad más profunda. Así, el yin y el yang se entienden como la manifestación de una única fuerza cósmica, de alternancia y complementariedad que mantiene la montaña y el agua como figuras principales de transformación universal. Una idea que, como ya hemos visto, estaba representada en las decoraciones del Xueshi yuan –decoraciones pintadas ya desaparecidas del periodo Tang 唐朝 y Song 宋朝 del Instituto Académico de los Song del Norte– donde aparecían las montañas de los inmortales rodeadas por el vasto mar del este. Así, de acuerdo con los escritos daoístas, la Montaña Ao –allí representada– es una montaña sagrada donde residen los inmortales: por lo tanto, en el Xueshi yuan las pinturas se remiten a menudo al Aogong –o Palacio de la Montaña Ao– y sus letrados a los huéspedes de la montaña Ao⁷. En cualquier caso, un tema habitual de la pintura china utilizado con fines edificantes que parece tener un claro paralelismo con esta interacción de la que ya hablaba Shi Tao 石涛 (1642 - 1707):

[...] el mar posee el desencadenamiento inmenso, la montaña posee el encierro latente. El mar engulle y vomita, la montaña se prosterna e inclina. El mar puede manifestar un alma, la montaña puede transmitir un ritmo [...] El mar también puede adueñarse del carácter de la montaña: la inmensidad del mar, sus honduras, su risa salvaje, sus espejismos, sus ballenas que saltan y sus dragones que se yerguen, sus mareas en oleadas sucesivas como cimas [...] la montaña es el mar y el mar es la montaña [...] (Cheng: 2004, p. 233)

Pero consignar esta relación nos obliga a hacernos otra pregunta importante para este estudio: a propósito de un posible paralelismo entre la mujer y el agua en la estética y pintura china ¿Podríamos interpretar la sola presencia del agua en una pintura como la inmanencia de una figura femenina? Una cuestión relevante que plantea una dialéctica entre dos entidades vinculadas a una concepción orgánica del cosmos, presentes desde la antigüedad en el pensamiento chino como una de las dos tensiones de un equilibrio de contrarios, pero no contradictorios. Es decir, lejos de ser entendidos como fuerzas o energías, el Yin existe gracias al Yang y viceversa; la visión abstracta de una noción básica de la cosmovisión china que, inferimos, funciona como un modo mítico de explicar y comprender la urgencia generativa de hombres y mujeres: la complementariedad de una alteralidad dinámica, fundamentales para generar la vida en el mundo.

Un principio que expresa el equilibrio activo y la relación creadora de la coincidencia de los opuestos ya mencionada por Shitao –cuando establece una correspondencia entre el pincel y la montaña, y entre la tinta y el agua– al utilizar expresiones como «la montaña del pincel» y «el océano de la tinta». Una cuestión relevante sobre el sistema oculto de ideas de la antigua China, es decir: sobre cómo en este caso los modelos perceptivos recurren al uso de metáforas para expresar las manifestaciones materiales y visibles del yin y el yang. Pero, además, esta relación femenino/masculino, agua/montaña –animada por el vacío– se enriquece con otra noción fundamental que rige a su vez la pintura y la geomancia china: el *longmai* 龙脉 «venas de dragón» –aplicado sobre todo a las composiciones de los álbumes pintados– noción que a su vez nos lleva a otros dos binomios,

⁶ Véase: Capriles, E. / Lucena, H., (coords.), *En torno a los estudios asiáticos. África y Asia: Diálogos en Venezuela*, edit. GIEAA, Mérida, 1998, p. 151 y nota 7.

⁷ Véase: Jang, S. *Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song*. Ars Orientalis, 1992, p. 22.

el *kaihe* 開合 «apertura - cierre» u «organización contractiva del espacio» y *qifu* 起伏 «subida - bajada» o «secuencia rítmica del paisaje».

LA PRESENCIA DE ESTA HIPÓTESIS EN LA SERIE «12 ESTUDIOS SOBRE EL AGUA» DE MA YUAN

En consecuencia, este asunto nos lleva a otro aspecto importante de esta comunicación: la relación ternaria entre los opuestos complementarios y el vacío. Efectivamente, como nos recuerda George Rowley, en la pintura china «el equilibrio viene dado por dos factores: los intervalos entre pincelada y pincelada y las formas que adoptan los vacíos que hay entre ellas, algo que los autores Yuan describen como «espacio a abarcar» (*jian jia*)» (Rowley: 1981, p. 78). Una idea del espacio en blanco, ya mencionado al principio de este estudio, que no es descabellado relacionar con un cierto gusto por la transparencia y la levedad, e indudablemente como una metáfora del agua. Así, en el contexto de la composición pictórica, hablamos de una combinación de áreas reducidas, llenas de formas condensadas y simbólicas, rodeadas de amplios espacios abiertos, «vacíos». En cualquier caso, una particular manera de acentuar la expresión de un objeto en relación con el espacio que lo rodea, donde la idea o principio de armonía será básica. Así, como nos recuerda Cheng (2004), para los estudiosos de la pintura china, esta estará determinada por una serie de binomios: yin – yang, pincel – tinta, montaña-agua, hombre-cielo y la búsqueda de una simbiosis del tiempo y del espacio que, ya durante la dinastía Han, podemos encontrar en el *Huai-nanzi* 淮南子 con el término *yuzhou* 宇宙, «espacio-tiempo», que designa el universo.

Es decir, la armonía constituida por el *yang* como fuerza activa y el *yin* como suavidad receptiva, que con su interacción rigen los múltiples alientos vitales expresados a través de los cambios naturales. Pero, recordemos, su funcionamiento armonioso estará determinado por el vacío intermedio, que es también un aliento. En consecuencia, nos encontramos con la idea de una relación ternaria que en su ideación se aplica también a las cosas de la naturaleza. El reflejo de la concepción de un mundo cultural y estético, que fue forjada en China durante el primer milenio, al amparo de la comprensión de una armonía entendida como equilibrio e integración de los opuestos. Una armonía que se plasmará en la recreación constante de este equilibrio primordial a partir de la creación y recreación del cosmos en el arte.

Una problemática que, en cualquier caso, se traducirá en un inconfundible tratamiento del espacio pictórico que será característico de la obra de Ma Yuan 马远 (c. 1160–65 – 1225), constituyendo una de sus principales señas de identidad. Efectivamente, en las pinturas de este artista todos los elementos están representados en un solo rincón del espacio pictórico –no en vano, los críticos de la época lo apodaron como «*Ma de un solo rincón*»– dejando el resto del espacio en blanco para que así este pudiese ser interpretado por la imaginación del espectador [Figura 2].

Cada vez que creaba una pintura, Ma Yuan solía reunir los objetos, por ejemplo, las rocas y las casas, en un solo rincón del cuadro, dejando mucho espacio en blanco aquí y allá, con el fin de dar imaginación al espectador. Así es particularmente en sus paisajes de tamaños pequeños. Por lo tanto, los críticos de arte le dieron el mote de «Ma De Un Solo Rincón» [...] (Z. Jiayi y N. Chongzheng: 2000, p. 74)

Un estilo compositivo denominado como de «una sola esquina»⁸ que podemos apreciar en la serie *Doce estudios sobre el agua* 二十水圖: un álbum –en el que los títulos fueron escritos por Yang Meizi Emperatriz Gongsheng 恭仁烈皇后, la emperatriz de Song Ningzong (1195-1224)– donde, siguiendo la tradición china, en el poema que acostumbra a acompañar a la imagen pintada también se ha buscado ese proceso de ordenación de la materia. De este modo, en las pinturas encontramos cómo las formas representadas se reducen única y exclusivamente al medio acuático, estableciendo un delicado equilibrio con el espacio en blanco/vacío. Una dialéctica que nos retrotrae a la ya mencionada entre el yin y el yang, mediante el *yīn xiǎn* 隱显 «invisible - visible» –aplicado sobre todo a la pintura de paisaje– para que el artista pueda cultivar el arte de no mostrarlo todo a fin de mantener el aliento vivo y el misterio intacto. Podemos resumir diciendo que el espacio de estas pinturas se centra en determinados componentes, constituyentes de una totalidad espacial, de manera que la forma y el espacio se entienden como opuestos complementarios sustentados por una realidad transcendental.

Por lo tanto, en el contexto de esta serie sobre el agua de Ma Yuan y al amparo de la tradición de la estética china ¿podemos establecer una relación simbólica entre la iconografía del agua y el elemento femenino? y por lo tanto ¿con esa categoría de los opuestos complementarios?

Efectivamente, al amparo de esta idea, encontramos que en estos estudios sobre el agua la unidad viene dada esencialmente por el movimiento y la tensión, en una interacción

entre fuerzas que guardan una estrecha relación entre sí, en el sentido formulado por Rowley (1981) quien nos dice que mientras el movimiento es fuerza y se inicia y fluye en una dirección, la tensión es el resultado de la interacción de fuerzas. Por lo tanto, a decir de este autor, se necesitan mutuamente para que el movimiento

no acabe reduciéndose a un simple flujo y la tensión no degenera en un equilibrio estático. En consecuencia, nos encontramos con unas nociones en juego que no nos parece descabellado relacionar con determinados nexos establecidos entre la cosmología y la pintura, producto de la especulación de los pensadores del periodo Song y otros posteriores, como bien expresa Shen Zongqian quien, nos dice Rowley, en el siglo XVIII ya decía:

[...] cuando uno se expande (*kai*) debe pensarse en contraerse (*he*), y entonces se produce la estructura [...] Al coger el pincel y ponerse a esbozar la composición, no hay ni un solo momento en que pueda prescindirse de *kaihe* [...] «o de lo contrario la composición se perderá por mor de la tendencia explosiva de la creatividad, perdiéndose la unidad estructural del conjunto».



Figura 2. 黄河逆流” El Río Amarillo rompe su curso.

⁸ Véase Tregear, Mary. *Arte chino*, Barcelona. Ediciones Destino, 1991, p. 124.

Y añade:

«Cuando se procede a juntar las partes (*he*) se debe tener presente la fuerza vital que las concibió (*kai*), 'o de lo contrario el resultado será un ajuste mecánico e inerte del espíritu'» (Rowley: 1981, pp. 77 -78)

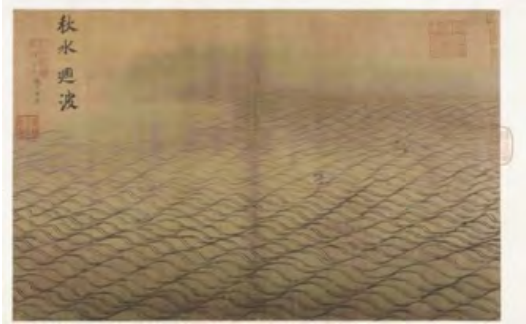


Figura 3. 秋水回波” La superficie ondulante de las aguas de otoño.

En cualquier caso, son cuestiones relacionadas con una particular cosmovisión, que en la estética y el arte se verá reflejada en particular en la pintura de paisaje, al establecer una dialéctica entre los principios «sólido/líquido» representados mediante la interacción de determinados elementos, tales como montañas, lagos, ríos, nubes –que a su vez también se relacionarán con otra dialéctica que contrapone la forma a lo informe– constituyentes en sí mismos de la característica armonización de planos

de la pintura de Ma Yuan. En definitiva, la expresión de una dialéctica que explora los principios y dinamismo inherente en el paisaje; principios subyacentes y ordenadores. Por consiguiente, entendemos que en estos estudios sobre el agua se recrea el ámbito de acción de todos estos principios de manera que cuanto mejor recreaba su autor esta energía implícita, mejor transmitía al espectador esta verdad cosmológica.

CONCLUSIONES

Concluimos que, como reminiscencia arcaica, en el sistema oculto de ideas chino han persistido deidades asociadas a determinadas concepciones rituales vinculadas con el agua. Una cosmovisión animista anterior al 1 milenio, que ha imperado desde la revolución neolítica y que ha dado lugar una condición simbólica de los elementos de la naturaleza. Es decir, los dioses inmanentes que tienen una iconografía y una estética que ha pervivido y pervive aún hoy en la tradición popular, aunque como concepción mitológica no tanto en la cultura oficial más elitista. Hablamos de una tradición común también a la mayoría de las civilizaciones del occidente, centro y sur de Eurasia –que se ha conservado en el nicho cultural colectivo de estos pueblos durante cientos de años– una vez, reconstruidos los nexos comerciales que comunicaban el valle del Indo con Oriente Medio. De este modo, a decir de Fenollosa, podemos observar cómo «fenómenos que parecen desconectados, manifestaciones artísticas atribuidas a la evolución paralela, son causadas, en realidad por contactos subterráneos, rutas migratorias ancestrales, inverosímiles vías comerciales» (Fenollosa: 2011, p. 13).

En consecuencia, tomando en cuenta todas las nociones en juego, entendemos que podemos establecer la existencia de nexos orgánicos entre algunos mitos de la cosmovisión china y la pintura. Así, en el caso concreto de la serie *Doce estudios sobre el agua* de Ma Yuan –aunque estos puedan parecernos de índole profana y con una función decorativa– inferimos que en ellos subyace la idea de reproducir la armonía primordial y el equilibrio cósmico, dentro de una concepción que, por otra parte, ha permanecido

en el sistema oculto de ideas de la antigua tradición china. Por lo tanto, entendemos que no recogen de manera icónica una realidad vista, sino que son el reflejo de una cosmovisión fundamental. La recreación de un ámbito del cosmos, de orden, armonía y diálogo entre principios. Un posible significado de la obra donde según la hipótesis de esta comunicación el agua asume la forma metafórica del elemento femenino; es decir, del yin, de la tinta. Concluimos entonces que estos estudios demuestran la dinámica de los fundamentos culturales de la antigua China y cómo podemos llegar a la comprensión de una pintura dada acercándonos a su contexto cultural y antropológico.

Términos relacionados con el Equilibrio de Tensiones	
<i>kaihe</i>	«Apertura – cierre» u «organización contractiva del espacio»: Coherencia.
<i>jian jia</i>	«Espacio a abarcar»: En pintura, el vacío o intervalo entre las pinceladas.
<i>longmai</i>	«Venas de dragón»: Movimiento dinámico mediante el flujo lateral de los planos en sucesión.
<i>qifu</i>	«Subida – bajada» o «secuencia rítmica del paisaje»: Sucesión
<i>shanshui</i>	«Agua-Montaña»: Pintura de montañas y ríos. El término hace alusión a los dos componentes principales que representan la esencia de la naturaleza.
<i>Yanyun</i>	«Bruma-nube»: Elemento indispensable de un paisaje.
<i>Yin - Yang</i>	Noción básica de la cosmovisión china. El nombre que reciben las parejas de elementos que están relacionados entre sí por oposición y complementariedad. La manifestación de una única fuerza cósmica, de alternancia y complementariedad
<i>yīn xiǎn</i>	«Invisible - visible»
<i>yuzhou</i>	«Espacio-tiempo»: Designa el universo.

BIBLIOGRAFÍA

- BOCCHI, Gianluca y CERUTI, Mauro. *El sentido de la Historia. La historia como encadenamiento de historias*. Madrid: Editorial Debate, colección Pensamiento, 1994.
- CAPRILES, E. y LUCENA, H. (coords.). *En torno a los estudios asiáticos*. África y Asia: Diálogos en Venezuela, edit. GIEAA, Mérida, 1998.
- CHENG, François. *Vacío y Plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- FENOLLOSA, Ernest. *Introducción a la Cultura China*. Editorial Melusina. S.L, 2011.
- FRAZER, James George. *La Rama Dorada. Magia y Religión*. México: Fondo de Cultura Económica, México, D.F, 2014.
- JANG, S. *Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song*. *Ars Orientalis*, 22, 1992.
- MENZÚA LÓPEZ, A.J. *La Experiencia del Paisaje en China. «Shanshui» o cultura del paisaje en la dinastía Song*. Madrid: Abada Editores S.L, 2014.
- RIVIÈRE, Jean. *Arte Oriental*, Barcelona: Salvat. Biblioteca Salvat de los Grandes Temas nº91, 1973.
- ROWLEY, George. *Principios de la Pintura China*. Madrid: Alianza Editorial S.A, 1981.

TREGEAR, Mary. *Arte chino*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.

YANG, Lihui; An, Deming; Turner, Jessica Anderson. *Handbook of Chinese Mythology*. Santa Bárbara: ABC- CLIO, Inc, 2005.

ZHUANG, Jiayi y NIE, Chongzheng. *Pintura china tradicional. Historia cantada en poemas sin voz*. China Intercontinental Press, 2000.

NOTAS DE INVESTIGACIÓN

LA MUJER Y EL AGUA EN LA LITERATURA JAPONESA CONTEMPORÁNEA¹

UCHIDA YOSHIHIKO
Universidad Ferris

EL TEMA DE LAS CONFERENCIAS Y PONENCIAS de este año del Grupo de Investigación «Humanismo Eurasia» trata sobre «La mujer y el agua». Por ello, llevaré a cabo una conferencia de 30 minutos titulada «La mujer y el agua en la literatura japonesa contemporánea».

JAPÓN ES UN PAÍS RICO EN AGUA

Las condiciones geográficas de Asia Oriental, donde se encuentra Japón, hacen posible que el 70% de la superficie del país es montañosa, que tenga muchos ríos, y que sea una nación insular rodeada por mar, con gran cantidad de pueblos agrícolas y pesqueros.

En un país húmedo, en el que el agua está presente en casi todos los aspectos de la vida, existen diversas formas de entender el concepto de «lluvia»:

Para empezar, está el concepto de «lluvia» como palabra estacional (utilizada para describir las estaciones en *waka*, *tanka* y haiku).²

Las lluvias en primavera se pueden conocer como: *hana-no-ame* (lluvia de cerezos en flor), («lluvia del grano», que hace referencia a las lluvias del mes de abril que ayudan al crecimiento de la cosecha), *harushigure* (lluvia de primavera, chubasco fuerte), *harushūu* (lluvia fuerte y repentina primaveral), *natanetsuyu* (temporada de lluvias durante la época de la colza, una planta que se usa en la producción de aceites vegetales y forraje).

Durante el húmedo verano japonés se da una gran variedad de precipitaciones: *ryokuu* (lluvias de principio de verano), *wakaba-ame* (lluvia que cae durante la estación de las hojas verdes frescas), *unohana-kutashi* (lluvia larga que estropea las flores del celindo), *tsuyu* o *baiu* (lluvia que cae cuando maduran los frutos de la ciruela), *baiu-ame* (lluvia que cae cuando tiende a aparecer el moho), *aratsuyu*, *nagatsuyu*, *karatsuyu*, *satsuki-ame* o

¹ Adaptación de la presentación realizada por el profesor Uchida Yoshihiko en la conferencia que impartió durante las III Jornadas Internacionales Humanismo Eurasia celebradas en la Universidad de Salamanca los días 27 y 28 de mayo de 2021. Dado que se trata de la transcripción de una conferencia, se ha optado por mantener como notas al pie las anotaciones indicadas por el autor.

² Kadokawa Gakugei Shuppan (ed.) *Haiku Times (Almanaque de palabras estacionales)*, 4ª edición, Kadokawa Gakugei Shuppan, 2008.

samidare (lluvias del mes de mayo), *raiu* (lluvia acompañada de tormenta eléctrica) *hisame* (granizo de cumulonimbo a menudo acompañado de tormentas eléctricas), *yūdachi* (lluvia intensa que cae al atardecer en verano), *shūu* (lluvia repentina y fuerte), *kiu* (lluvia que viene después de un periodo de escasez de lluvias o sequía).

En la siguiente estación, el otoño, se dan *akisame*, *akishigure* (lluvia de otoño) y *shūrin* (lluvia de otoño larga).

Finalmente, durante el invierno, pueden distinguirse el *kan no ame* (lluvia durante los meses fríos), *shigure* (lluvia breve de invierno), *asashigure* (lluvia matutina) y *yushigure* (lluvia vespertina, en la tarde).

También existen otros tipos de lluvia que se identifican con un término poético: *nuka-ame* (lluvia que cae continuamente, aunque es difícil distinguir cada gota con claridad), *konuka-ame*, *kosame*, *oshimeri* (lluvia ligera o fina), *kirisame* (lluvia vaporosa), *ōame*, *gōu*, *doshaburi* (lluvia torrencial), *honburi* (lluvia intensa), *shinotsuku-ame* (lluvia intensa), *yokosame* (lluvia acompañada de viento fuerte, que hace parecer que llueve desde un lateral), *asa-ame* (lluvia en la mañana), *yosame* o *yau* (lluvia en la noche), *niwaka-ame*, *tōri-ame*, *murasame*, (lluvia pasajera y localizada que cae brevemente y se detiene casi al instante), *naga-ame* (lluvia que cae durante un periodo de tiempo prolongado), *rin-u* (expresión china para referirse a la lluvia que cae durante bastante tiempo), *hideri-ame* (lluvia que cae aunque brille el sol), *jiu* (lluvia que aporta humedad moderada, aguacero).

En la historia de la literatura japonesa, las escritoras han empleado de forma recurrente estos términos para describir historias de amor entre hombres y mujeres. Un ejemplo es Murasaki Shikibu, autora de *La historia de Genji*, una larga historia de amor escrita a principios del siglo XI.

Se trata de un poema de amor incluido en el *chokusen wakashū*, la Antología Imperial de Poesía, compuesta de 23 obras seleccionadas por el emperador entre los mejores poetas y estudiosos de poesía de la época. No hay ningún otro país en el mundo en el que se hayan recopilado tantas colecciones de poemas por orden de un emperador o monarca. Los poemas *waka* del emperador son parte de los rituales para pedir una buena cosecha y fertilidad; además, en sus poemas se refleja que el emperador es partícipe del ideal del *iro-gonomi* (fuerte deseo e interés por el sexo opuesto), que ha sido el ideal de los japoneses desde la antigüedad.³

Dentro del *chokusen wakashū*, dos ejemplos de antologías son el *Kokin wakashū* ('Colección de poemas japoneses antiguos y modernos') del año 905, que fue recopilado mayoritariamente por el autor y poeta cortesano Ki no Tsurayuki, y el *Shinkokin wakashū* ('Nuevo *kokin wakashū*') del año 1205, que está compuesto por una selección de Fujiwara Teika.⁴

Otro ejemplo de escritora es Yosano Akiko (1878-1942), escritora y poeta, que compiló la colección de poemas *Midaregami* (1901). Uno de sus poemas más conocidos es el siguiente: «Tú, que nunca sentiste el ardor de la sangre bajo mi piel suave, ¿no te sientes vacío predicando la rectitud?».

³ Maruya Saiichi, *Guía rápida de la historia de la literatura japonesa*, Kodansha, 2004.

⁴ Del total de 1979 poemas del *Shinkokin wakashū*, 436 son poemas de amor. Y están recogidos entre el volumen 11 y el 15 (Maruya: 1996).

La autora pasó a conocerse como «Yosano Genji» al traducir *La historia de Genji* al japonés moderno. Tanizaki Jun'ichirō, Enchi Fumiko, Setouchi Jakuchō y Tanabe Seiko también lo tradujeron. Cabe destacar que *La historia de Genji* es más difícil de leer en japonés antiguo que, por ejemplo, *El Quijote* en el español del siglo XVII.

ISHIMURE MICHIKO (1927-2018) *PARAÍSO EN EL MAR DE LA DESESPERACIÓN: LA ENFERMEDAD DE MINAMATA* (1969)

Esta es una novela sobre la contaminación del mar, causada por la polución, consecuentemente, de la gente que reside allí y vive del mar (una novela diferente a las anteriores de la literatura japonesa de la misma época).

Michiko nació en Amakusa, prefectura de Kumamoto, en la isla de Kyushu. Su familia se trasladó cuando ella era muy pequeña a la ciudad de Minamata, al otro lado del mar de Shiranui⁵. Al vivir cerca del mar y la montaña, se encontraba en contacto con la naturaleza y los espíritus que moraban en ella.

En cuanto a su familia, el negocio familiar era la albañilería. Mientras su abuelo iba con frecuencia a casa de su amante y su abuela, sumida en la locura, deambulaba sin rumbo por el pueblo, su padre se hacía cargo del negocio familiar. La familia no contaba con ingresos estables, así que su madre la educó para que se casara pronto; por otra parte, Michiko se encargaba del cuidado de su abuela cuando esta se escapaba de casa para vagar por el pueblo.

En 1943, se graduó en la Escuela Práctica de la ciudad de Minamata (ahora Escuela Secundaria de Minamata) y entró en una escuela de formación de profesores suplentes en la prefectura de Ashikita, en la ciudad de Sashiki. Aquí trabajó en la escuela primaria Taura desde el segundo semestre del año escolar.

En 1944, a la edad de 17 años, comenzó a hacer un cuaderno para escribir poemas *tanka*. Dos años después, en 1946, fue trasladada a la escuela primaria de Kuzuwata, en la ciudad de Minamata, donde contrajo tuberculosis. Tuvo que guardar reposo en su casa hasta que se recuperó en otoño.

En 1947 se retira de su profesión de maestra y se casa con Ishimure Hiroshi, de una histórica y antigua familia local, influyente en la agricultura del lugar. Al año siguiente, da a luz a su hijo, Michio.

En 1951 comienza a colaborar con la revista de poesía local *Reijokai*. También, al año siguiente, con 25 años, comenzó a colaborar en la sección de poesía del periódico *Mainichi Shinbun* y se incorporó a la revista de poesía *Nanpu* (en la ciudad de Kumamoto). En esta época, comenzó a pensar en la liberación del estancamiento de la vida y en la liberación de las mujeres atadas al ámbito doméstico.

Alrededor del año 1953, comenzó a llamar la atención la gran cantidad de gatos que aparecían muertos en los pueblos pesqueros alrededor de la bahía de Minamata, y se empezó a hablar de una «extraña enfermedad» o «enfermedad contagiosa» de causa desconocida entre las familias de los pescadores.

El 1 de mayo de 1956, dos hermanas de 2 y 5 años informaron al Centro de salud pública de que habían contraído «una enfermedad de origen desconocido» cuyos principales síntomas eran rigidez en las extremidades y trastorno del habla, y se confirmó

⁵ Un mar interior rodeado por Kyushu continental y las islas Amakusa. Se encuentra entre las prefecturas de Kumamoto y Kagoshima.

oficialmente la «enfermedad de Minamata». Sin embargo, cabe destacar que no fue hasta 1968 cuando el gobierno japonés reconoció oficialmente la «enfermedad de Minamata» como una enfermedad causada por la contaminación de los peces y mariscos de la bahía de Minamata, por el mercurio orgánico presente en los vertidos de las fábricas.

En 1956, Michiko fue seleccionada como uno de los 50 poetas noveles para *Tanka Kenkyū*, una revista especializada en poesía *tanka*.

Dos años después, a la edad de 31 años, se incorpora a la *Aldea del Círculo*. El primer número de esta revista sobre intercambio cultural fue publicado por Tanigawa Gan (1923-1995), poeta y crítico nacido en Minamata, y otros escritores, a raíz de un movimiento social que denunciaba los problemas de los trabajadores de las minas de carbón de Chikuho y en el que participaban trabajadores de Kyushu y de Yamaguchi.

En 1962 se incorpora a la revista *Poesía y Verdad* y se une al Grupo de Nueva Cultura de Kumamoto. En 1965 (a la edad de 38 años), escribió el primer borrador de *Paraíso en el mar de la desesperación: la enfermedad de Minamata* para la revista *Kumamoto Fudoki* (el título original de la obra era *Entre el mar y el cielo*).⁶

Paraíso en el mar de la desesperación: la enfermedad de Minamata fue publicado en 1969 por la editorial Kōdansha (Kōdansha Bunko: 2004).

El concepto «mar de la desesperación» viene del budismo. El mundo terrenal, en el que viven los seres humanos, es un mundo plagado de sufrimiento y de pena. *Paraíso*, o también conocido como *Tierra Pura*, es también un término budista, y hace referencia a un mundo sin deseo ni sufrimiento en el que viven Budas y Bodhisattvas.

«PARAÍSO EN EL MAR DE LA DESESPERACIÓN: LA ENFERMEDAD DE MINAMATA»

Capítulo 1: El mar de la primavera

Yamanaka Kyuhei nace en julio de 1949, por lo que en el momento de la historia tiene 16 años. Se encuentra frente a su casa en Yudō, ciudad de Minamata.

El paciente nº 16, un chico que fue diagnosticado en mayo de 1955, después de ser hospitalizado, ha presenciado las muertes agónicas de los pacientes en el hospital, por lo que ahora se niega a permanecer ingresado y decide volver a su casa. Se encuentra jugando al béisbol con un palo, pero tiene las piernas y la espalda acalambradas y entumecidas, así que no tiene más remedio que desplazarse arrastrándose por el suelo. El niño parece buscar algo a tientas con una mano, pero es ciego. Sus ojos ya no pueden ver. Estos síntomas son debidos a que el niño ha nacido con la enfermedad fetal de Minamata, que se produce cuando el feto se envenena con mercurio orgánico mientras su madre estaba embarazada de él.

El 29 de agosto de 1956 se envía el primer informe a la División de Prevención del Ministerio de Salud y Bienestar, Departamento de Salud, de la Prefectura de Kumamoto,

⁶ La cronología se basa en «La tierra pura del mar amargo» de Ishimure Michiko e Ikezawa Natsuki. Sekai Bungaku Zenshū ('Obras completas de la literatura mundial' III-04). Obras completas de Ishimure Michiko: Shiranui (Fujiwara Shoten 2004-2014). *Paraíso en el mar de la desesperación: la enfermedad de Minamata*, 3 partes completas: Ishimure Michiko. Fujiwara Shoten 2016. Sekai Bungaku Zenshū III-04 ('Obras completas de la literatura mundial', editada por Ishimure Michiko e Ikezawa Natsuki). Kawade Shobō Shinsha, 2011.

La segunda y la tercera parte de «La tierra pura del mar amargo» fueron escritas sucesivamente, y se incluyen en las siguientes publicaciones: *Obras completas de Ishimure Michiko: Shiranui*

por parte del Dr. Hosokawa Hajime, director del hospital dependiente de la fábrica Shin-Nihon Chisso, basado en datos clínicos obtenidos en el hospital. Informa sobre cuestiones epidemiológicas, síntomas clínicos, resultados de los exámenes, evolución, pronóstico, y tratamiento de 17 pacientes masculinos y 13 femeninos. De los 30 pacientes, hubo 11 muertes, lo que representa una alta tasa de mortalidad del 36,7%, e incluso los que escaparon de la muerte presentan secuelas muy graves.

La hermana de Yamanaka Kyuhei, Satsuki, la paciente nº 44, comenzó a presentar síntomas de la enfermedad en julio de 1956 y murió en septiembre de ese mismo año.

En la *Revista de la Asociación Médica de Kumamoto* (Vol. 31, enero de 1957, p. 48), se realizó una investigación sobre las enfermedades epidemiológicas del sistema nervioso central en la región de Minamata.

Se descubrió que un total de 52 pacientes fueron diagnosticados desde finales de 1953 hasta finales de noviembre de 1956. No hubo diferencias en cuanto a la edad o el sexo. El pronóstico era extremadamente negativo, sin que hubiera casos de una recuperación completa y sin secuelas. Los brotes se produjeron en los pueblos agrícolas y pesqueros de la costa de Hyakken, en la ciudad de Minamata, especialmente en las casas de los pescadores. Muchos gatos de la misma zona murieron con los mismos síntomas. Se cree que la causa es el pescado y el marisco contaminados.

Capítulo 2: Pescadores del mar de Shiranui (p. 77)

El primero que descubrió de la enfermedad de Minamata fue el Dr. Hosokawa Hajime, director del hospital Shin-Nihon Chisso de Minamata.

En 1954, el primer paciente con la enfermedad de Minamata ingresó en el hospital dependiente de la fábrica y acabó falleciendo. En su historial médico figuraba que nunca se habían visto síntomas parecidos.

El 1 de mayo de 1956, cuatro nuevos pacientes llegaron al mismo hospital. Al darse cuenta de la gravedad de la situación, los miembros del hospital se pusieron en contacto con el Centro de salud pública para que tomaran medidas.

El 28 de mayo de 1956, se formó un grupo de trabajo formado por cinco entidades: el centro de salud pública, la asociación médica, la ciudad de Minamata, el hospital de la ciudad y el hospital de Shin-Nihon Chisso. Los médicos del hospital de la fábrica empezaron a investigar los antiguos historiales médicos de los médicos de familia y a hacer un estudio de campo en las zonas de Tsukinoura, Degatsuki y Yudō, donde vivían los pacientes. En cada casa se descubrieron, uno tras otro, nuevos pacientes con los mismos síntomas.

Los resultados de la investigación dieron a conocer los siguientes números de casos: en 1953, 1 paciente; en 1954, 12; en 1955, 9; en 1956, 32. Del total de 54 pacientes en 4 años, 17 murieron. El anuncio oficial de la enfermedad de Minamata se hizo en 1956, pero el brote real comenzó en 1953.

Los síntomas comunes de esta enfermedad son: entumecimiento en las puntas de las manos y los pies; incapacidad para sujetar cosas; incapacidad o dificultad para caminar; incapacidad para hablar o, si se intenta hablar, ello supone un gran esfuerzo mental, por lo que las palabras se arrastran; adormecimiento de la lengua, lo que conlleva una incapacidad de saborear o tragar; pérdida de visión; sordera; temblores incontrolables en manos y pies y convulsiones generales; e incapacidad para comer o defecar.

El informe provisional de julio de 1959 del Grupo de Investigación de la Enfermedad de Minamata del Instituto de Ciencias del Ministerio de Educación, organizado en 1957 y dirigido por la Facultad de Medicina de la Universidad de Kumamoto anunció que la causa probable de la enfermedad de Minamata era un tipo de mercurio orgánico contenido en el pescado y el marisco capturado en la bahía de Minamata. Señaló la contaminación de la bahía por parte de la fábrica de fertilizantes Shin-Nihon Chisso, que había vertido aguas residuales con diversas sustancias orgánicas sin ningún tipo de depuración previa. Esto conllevó a que la pesca, el sustento más importante para los pescadores de toda la costa de Shiranui, estuviera en peligro. Los representantes de los pescadores exigieron una compensación a la fábrica, pero ésta negaba los resultados de las investigaciones de la Universidad de Kumamoto y continuó ignorando a los pescadores y a los pacientes, alegando que la enfermedad de Minamata no tenía nada que ver con los vertidos de la fábrica. Ya han pasado seis años desde que se diagnosticó el primer paciente oficial en 1953, pero todavía no se ha encontrado una forma de revertir los efectos del envenenamiento (p. 94).

¿Qué tipo de lugar es Minamata? (p. 112)

Minamata se encuentra en la parte más meridional de la prefectura de Kumamoto, en Kyushu. Se encuentra en la costa del mar de Shiranui, cerca de las islas de Amakusa y Shimabara.

A lo largo de los años ha recibido influencia de la cultura china, por su cercanía a la parte sur del continente chino, a través de Shimabara y Nagasaki, en lugar de la cultura proveniente de Tokio.

Al consultar una guía sobre la ciudad de Minamata, se verá que las figuras más importantes de la localidad son los hermanos Tokutomi Sohō (1863-1957) y Tokutomi Roka (1868-1927), y el fundador de la empresa de Chisso, Noguchi Jun. Roka fue novelista, y su obra más representativa fue *Hototogisu*, traducida al español como *Namiko*.

La importancia de la fábrica fue tal que Koga Masao (1904-1978), uno de los compositores más famosos y respetados del periodo Shōwa, compuso la canción de la fábrica de Shin-Nihon Chisso.

En 1908, año 41 de la Era Meiji, Noguchi Jun fundó la Corporación Chisso en Minamata, que ya contaba con unos 15.000 habitantes y 2.700 hogares.

En el Directorio de la Ciudad de 1961, los ingresos de la ciudad ascendían a 481,36 millones de yenes, de los cuales 210,6 millones provenían de los impuestos; de estos, unos 115,6 millones de yenes, más de la mitad, provenían de la fábrica.

De las 4.460 personas que componen la población de la industria manufacturera por sectores, 3.700 son empleados de Shin-Nihon Chisso, lo que supone cerca del 80% de la población activa en las industrias manufactureras de la región. Cabe recordar que la población total de Minamata es de unos 50.000 habitantes.

La realidad es que Minamata, fundada como ciudad en 1949, depende económicamente de la fábrica Shin-Nihon Chisso. Es, por tanto, una ciudad industrial.

Capítulo 3: Yukijo Kikigaki (p. 139)

Nos encontramos en el Hospital de Minamata, habitación X, Sala Especial.

Sakagami Yuki, nacida el 1 de diciembre de 1914, padece la enfermedad desde el 10 de mayo de 1955, por lo que es la paciente número 37.

En la habitación se encuentra su marido, Sakagami Mohei, y la enfermera. Yuki habla de su vida plena en el mar, cuando ella y su marido pescaban en una pequeña embarcación, mientras tiembla descontroladamente debido a las convulsiones de todo su cuerpo. Ni siquiera puede sostener los palillos, le tiembla la boca y la comida acaba por derramarse.

Capítulo 4: Peces del cielo (p. 187)

A principios del otoño de 1964, Ezuno Mokutarō, nacido en noviembre de 1955, tiene 9 años y padece la enfermedad de Minamata desde antes de nacer.

La escena dentro de la casa del joven convaleciente muestra al abuelo, la abuela, el hijo del matrimonio, Kiyoto, al mismo Mokutarō, que es el segundo de los tres nietos, y a la nuera, Sachiko, que abandonó a sus tres hijos, rezando ante un altar sintoísta que consagra al dios Kuryugongen.

La escena muestra la interacción entre el abuelo, Mokutarō, que aparece abreviado como Moku, y el personaje narrador, que se identifica como Ane-san.

Abuelo: «Ane-san, trata de sostener a Moku. Es tan ligero. Es como un Buda hecho de madera. Es un Buda baboso. Jajaja, es gracioso, ¿no? Este viejito debe haberse emborrachado. Vamos, Moku, ¿no quieres con Ane-san, y pedirle un abrazo?» (p. 214)

Mientras lo hacía, Mokutarō y yo estábamos siempre hablando entre nosotros, manteniendo contacto visual en todo momento. Cuando el anciano, que se encontraba borracho, estaba a punto de lanzar el cuerpo del niño al aire con una palmada, parecía como si dijera: «Adelante, pídele a Ane-san que te sostenga», el niño y yo cruzamos las miradas, y su cuerpo, que pesaba tan poco como un Buda de madera, se recolocaba en mi pecho. Ciertamente, era muy ligero. (p. 215)

Cuando el ebrio anciano de 70 años habla de su vida actual en beneficencia, y de la época en la que llevaba una vida plena, saliendo con su barca al mar de Shiranui para pescar como si fuera una bendición del cielo (especialmente entre las páginas 215 y 232), surge en mí el deseo de leer sobre su vida original.

Capítulo 5 - Peces de la tierra (p. 231-) / Capítulo 6 Pueblo de Tonton (p. 281-) /

Capítulo 7: 1968 (p. 303-)

Entre el 31 de octubre y 4 de noviembre de 1959 la Comisión de Agricultura, Silvicultura y Pesca realizó una investigación sobre el terreno. De esta surgió el informe sobre los resultados de la investigación en la Cámara de Representantes el 12 de noviembre de 1959.

En mayo de 1965, surge un segundo brote de la enfermedad de Minamata causado por los vertidos de la fábrica Showa Denko, que contenían mercurio orgánico, en el río Agano de la prefectura de Niigata. (p. 301)

El 12 de enero de 1968 se inaugura el Consejo Ciudadano para el Control de la Enfermedad de Minamata con 30 miembros (p. 304). El 26 de septiembre de 1968, el Ministerio de Salud y Bienestar y la Agencia de Ciencia y Tecnología anunciaron que la causa de la enfermedad de Minamata era la ingesta de peces y mariscos de la bahía de Minamata, contaminados por un compuesto de metilmercurio, producido en la

instalación de ácido acetaldehído acético de la fábrica de Shin-Nihon Chisso, y que se encontraba presente en los vertidos de la fábrica (p. 342).

RESUMEN

Esta novela documenta la enfermedad de Minamata, la primera contaminación que se (produjo en Japón durante el proceso de reconstrucción y crecimiento económico tras la Segunda Guerra Mundial, desde su aparición hasta el reconocimiento oficial de la responsabilidad de las empresas

No se trata de una obra escrita por alguien ajeno al asunto, sino de una obra de una autora local que se dio cuenta de que la tenía que escribir por cariño y responsabilidad hacia la comunidad que, a su vez, alimentaba su imaginación.

Tras corroborar el brote de la enfermedad a partir de los informes médicos y documentos oficiales, como las historias clínicas, se describe a los pacientes empleando términos del dialecto de Amakusa y del dialecto de Minamata, ya que son las palabras de los propios pacientes, tal y como se muestra en la página 6 de esta reseña (Capítulo 4: «Peces del cielo»).

La novela se desarrolla con el trasfondo cultural e histórico de los habitantes que rodean el mar de Shiranui, adquiriendo así universalidad y convirtiéndose en una excelente obra literaria.

La misma situación se da actualmente en Fukushima, donde se encuentran las centrales nucleares afectadas por el tsunami del 11 de marzo 2011. La universalidad de esta novela representa la situación de hoy en día en Japón.

WOMEN AND WATER (*MIZUSHŌBAI*) DESCRIBED IN *UKIYO-E*¹

MINORU YOKOYAMA

Emeritus Professor at Kokugakuin University

THE MEANING of *ukiyo* changed from a gloomy world to a floating world after the civil wars in 1500s. *Ukiyo-e* means wood-block prints which describe the lives or ordinary people since the Edo period.

THE BIRTH OF *NISHIKI-E* ('COLOURFUL PRINTS')

In 1675, the technology for colourful prints was invented. The purpose was to exchange a lunar calendar with colourful pictures inserting the month numbers. The first popular *eshi* ('drawer of *ukiyo-e* pictures') was Harunobu, who died in 1770.

The characteristics of the paintings made by Harunobu can be summarized as follows: modernized pictures on the basis of classical stories; he described women with a round face (men's faces in his pictures were similar to women's); he also described youngsters who were the object of homosexual love and drew *shunga* ('erotic pictures').

There is a poem written by Kakimoto no Hitomaro to describe the scenery of the Akashi Seashore. It is reproduced in the following drawing, where



Figure 1. Harunobu.

¹ Adaptación de la presentación realizada por el profesor Minoru Yokoyama en la conferencia que impartió durante las III Jornadas Internacionales Humanismo Eurasia celebradas en la Universidad de Salamanca los días 27 y 28 de mayo de 2021.

the sitting woman was Murasaki Shikibu, who then was writing the 13th chapter on Akashi in *The Tale of Genji*.

Below we have one of the Elegant 8 Views in Edo Sunset at Ryogoku. One of the eight topics is the views in Xiaoxiang in China. Two women were cooling on a veranda. A fisherman caught fishes near the Ryogoku Bridge. Edo was a recycling society with clean rivers.

Below, a young Kabuki actor wearing female clothes was guided to Kagama Teahouse where a homosexual guest was waiting for him. Homosexuality became popular in the XVIII century. The former collector of the drawing was Henri Vever (1854-1942).



Figure 2. Harunobu.

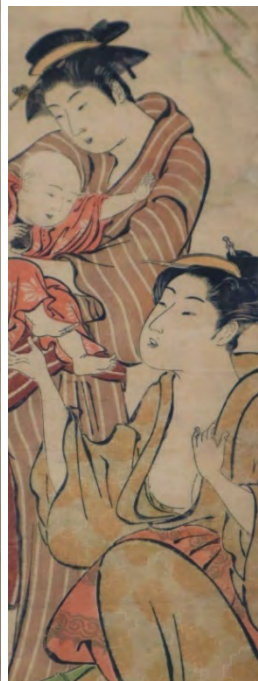
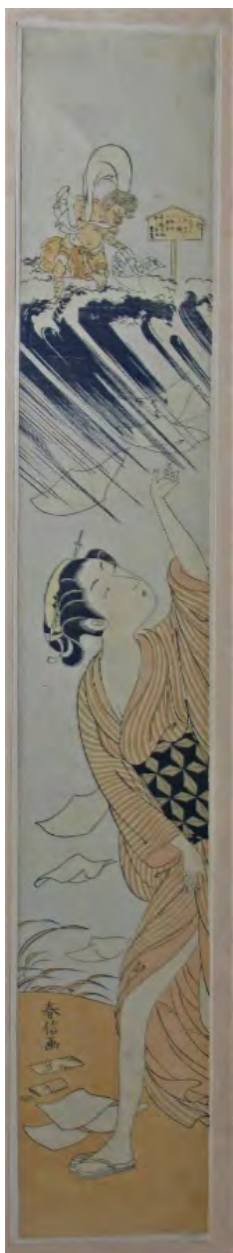
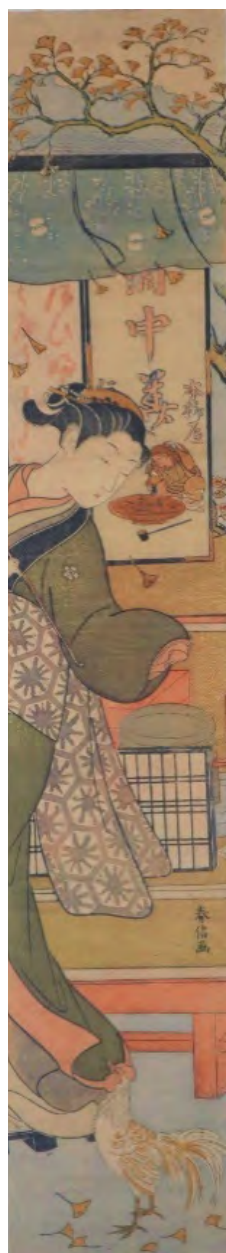


Figure 3. Harunobu.

Figure 4 is a picture of Ofuji, a popular beauty, at a store to sell toothpicks near Sensoji Temple. She was popular as Osen working at a tea house of Kasamori Shrine.

In figure 5, on the 210th day the Wind God made a strong wind, by which the hem of a woman's clothes was disturbed. It is a kind of an erotic *ukiyo-e* as women did not wear underpants.

In figure 6, a mother gives her breast-milk outdoors to her baby. She is not ashamed of it even if anyone could see it. The seal is of Hayashi Tadamasu (1853-1906) who sold *ukiyo-e* in Paris in the late XIX century. By means of his initiative *ukiyo-e* was evaluated as art in the world.



Figures 4 and 5 (left). Pillar pictures (Harunobu). Figure 6 and detail (right). Pillar picture (Harunobu).

In figure 7, a woman and man mutter, while in figure 8, a man sneaks into a woman's bed.



Figure 7. *Shunga* (erotic picture) (Koryusai).

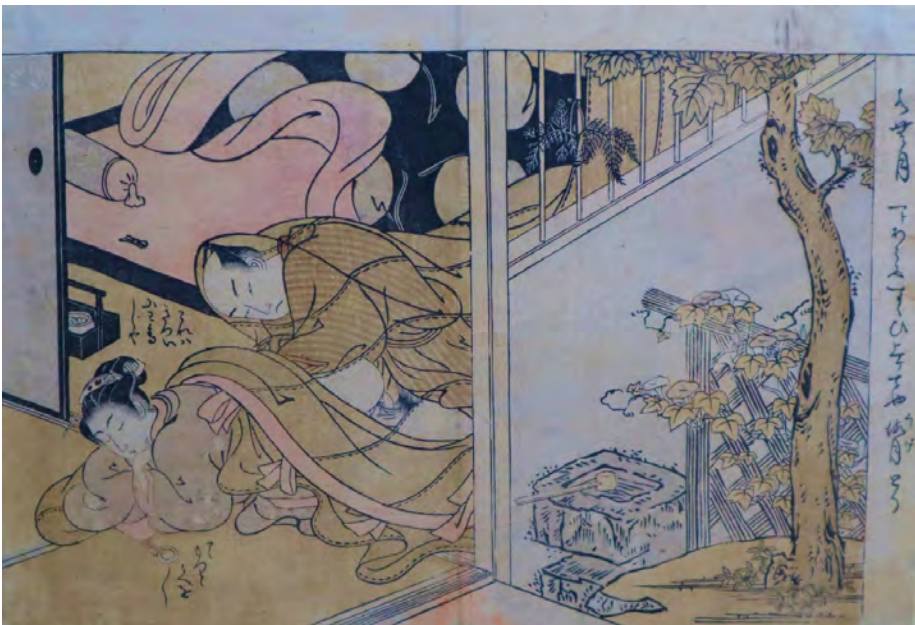


Figure 8. *Eika* in *Elegant Seasons* – June 1773 (Koryusai).

PLACES FOR PROSTITUTION IN EDO

New Yoshiwara in Edo was a place for licensed prostitution at which *yūjo* ('prostitutes') developed a subculture.

There were post towns with *meshimori-onna* ('maids'), of which the most prosperous town was Shinagawa next to Edo.

Okabasho were places for unlicensed prostitution, one of which was Fukagawa in Edo.

Outdoor places were common for the «night hawk» (poor street walkers). Ships on the Sumida river in Edo were also places for the activity of *funaman-jū* (poor prostitutes who solicited men from a ship).

In the «Elegant 8 views at Fukagawa», we find an *okabasho*. It is called «Evening Bell». One of the eight topics on views in Xiaoxiang. Here a couple of window prostitutes stay in the room before soliciting pedestrians (figure 9). A tower for nightlight outside the brothel house can be seen.

In figure 10, we see a procession of a lord passing the town.



Figure 9. Koryusai.



Figure 10. Shinagawa at Sunrise (Hiroshige).

In figure 11, we see a party at an Inn & Restaurant (brothel) at Shinagawa Post Town. Here the entertainers and *meshimori-onna* serve a guest in a bed.



Figure 11. Kiyonaga.



Figure 12. Kiyonaga.

Figure 12 shows the Monthly Views in June: Summer at Shinagawa. Edo was then the largest city in the world. Many sailing ships moored to carry goods to the capital city. A *wakashu* ('youngster') is entertained by two tall *meshimori-onna*.

Hosoda Eishi (1756-1829) imitated pictures drawn by Torii Kiyonaga (1752-1815). In Figure 13, a young servant girl known as *kamuro* sits near a brazier, and at a shallow coast fishermen work. In Figure 14, we see a high-ranking prostitute called *oiran* at Shinagawa, together with a *kamuro* and a young *furisode shinzō*. Her name is not written in the picture as was the common use of the *oiran* at Yoshiwara. We see a censorship seal which started in 1791.



Figures 13 and 14. Inn & Restaurant and Unlicensed Brothel at Shinagawa (Eishi).

In figure 15, from Big Crate people entered to see the cherry blossoms at Yoshiwara.



Figure 15. Hiroshige.

In figure 16, an *oiran* parade with two *kamuro* and a *furisode-shinzō* to meet her guest waiting at a tea house. The *kamuro* wear a hairpin with ornamental flowers, of whom one holds a dog. The *oiran* were fashion models. In the background we can see a tub for storing water to extinguish fires.

In figure 17, we can discern the life of every two hours in a day of a *yūjo* at Yoshiwara, at 2:00 a.m. This *yūjo* seems to go to the toilet with paper and a lighted paper string. Behind the screen there is a Japanese-style mattress for her to sleep. The *hanmoto* ('publisher') was Tsutaya Jūzaburō (1750-1797).



Figure 16. Eishi.



Figure 17. Utamarō.

In figure 18, we see the *oiran* Kisegawa, at a charm competition of 5 Beauties (held in 1795). After the Kansei Reform, drawings were prohibited from writing the name of the *oiran*. People identified the name by looking at a picture puzzle. We discern an amazing carving technique to describe the hairlines.



Figure 18. Utamarō.

In figure 19, we attend a competition of flower arrangements at a restaurant along the Sumida River. A *wakashu*, the main guest, plays the role of judge. An entertainer and a retainer are seeing the competition.

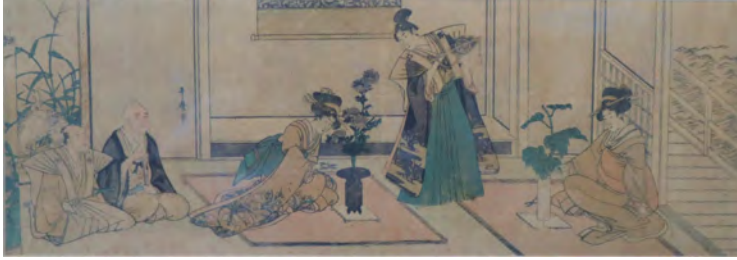


Figure 19. Utamaro. Women working at the Inn & Restaurant.

In figures 20-22, we see three women pouring sake out from a party where geisha perform music, and taking rest to awaken from drunkenness.



Figures 20 and 21. Receiving sake (Utamaro and Eizan).



Figure 22. Eizan.



Figure 23. Before the party (Eishi).

In figure 23, we find a geisha holding a *shamisen* ('stringed instrument') prepared for a party. The geisha were musicians although they sometimes had sexual relations with guests. The standing woman wears a hairstyle like a snail.

In figure 24, we discern one of the «Current 8 Favorite things for Women» (drawn in 1823). A cup for sake and its bag. Geisha were obliged to drink a cup of sake when they lost in a hand game with a guest. A green colored lip became popular.

Figure 25 belongs to the series «Current Competition of Beauties (drawn in 1825)». The figure is a street walker. A «Night Hawk» wearing a towel on her head, made up thickly by whitening cosmetic to make her look younger. She carries a cane and a straw mat to have intercourse with a possible customer anywhere outdoors.



Figure 24. Eisen.



Figure 25. Eisen.

LA RELIGIOSIDAD DE LAS PROSTITUTAS DE LA COSTA: EL CASO DE LAS PROSTITUTAS *CHIMORI* Y EL RITUAL DE PLANTACIÓN DE ARROZ DEL SANTUARIO SUMIYOSHI TAISHA

KIYOSHI SHIMADA

Universidad Kokugakuin– GIR Humanismo Eurasia (USAL)

EL NEGOCIO DE ENTRETENER Y DIVERTIR a los clientes, especialmente el negocio de comer y beber y el entretenimiento en del que las mujeres están a cargo, se llama *mizu shōbai* ('negocio del agua').

La verdadera razón por la que se llama *mizu shōbai* no está clara, pero, por así decirlo, las mujeres de vida alegre, el tipo más antiguo de *mizu shōbai*, se asentaban literalmente en la orilla de los ríos y mares en la época antigua y medieval, especialmente en el oeste de Japón, y recibían y entretenían a los clientes en el agua.

Por ello, el *Yūjoki* ('El libro de las mujeres de vida alegre'), escrito por Ōe no Masafusa a finales del periodo Heian (794-1185), describe cómo las pequeñas embarcaciones de mujeres de vida alegre asentadas en Eguchi, Kanzaki y Kanijima a lo largo de los ríos Yodo y Kanzaki, que eran importantes rutas de transporte, se agolpaban alrededor de los barcos que iban y venían por los ríos. En el *Ryōjin hishō* de finales del periodo Heian (794-1185), también hay un canto sobre las mujeres de vida alegre que acuden a sus clientes en pequeñas embarcaciones: «Las cosas que les gustan a las mujeres de vida alegre: artes diversas, tambores, pequeñas embarcaciones, ruedas de popa y prédicas de amor de los hombres». En *Hōnen Shōnin gyōjō eden*, que fue escrito en la primera mitad del siglo XIV, también se representa una pequeña barca de mujeres de vida alegre remando hacia el barco en el que viaja Hōnen Shōnin.

Las mujeres de vida alegre que llegaban en estas pequeñas embarcaciones entretenían a sus clientes con «artes diversas y toques de tambor», como se describe en el *Ryōjin hishō*, y también vendían sexo, pero no eran meras animadoras o prostitutas, sino que eran concebidas y existían como encarnaciones de kamis y budas. Esto es evidente, por ejemplo, en el *Yūjoki*, donde los nombres Kannon, Kogannon, Miyagi (Miyaki) y Komainu se escriben como nombres de mujeres de vida alegre, y en el *Kojidan* de la primera mitad del siglo XIII, donde hay una historia de un sacerdote que adoraba a la prostituta principal de Kanzaki como un Fugen Bosatsu vivo.

Sin embargo, por otro lado, la prostituta que remó hasta el barco de Hōnen Shōnin en el *Hōnen Shōnin gyoshō eiden* era una de ellas. En las sagas budistas, hay representaciones de mujeres de vida alegre que son conscientes de su pecaminosidad y buscan consuelo en los monjes. A esta existencia pecaminosa de una prostituta se le dio el atributo de infierno, y también se le superpuso la imagen de una bruja, Datsueba, que espera a los muertos junto al río Sanzu, la entrada al infierno, y de la que se dice que toma sus ropas para medir la gravedad de sus pecados antes de morir.

De este modo, las mujeres de vida alegre eran seres ambivalentes que llevaban simultáneamente la imagen de una encarnación de *kamis* y budas, y los atributos del infierno. Una anécdota relacionada con el monje Ikkyū de la era Muromachi, que circuló en el periodo Edo (1603-1868), en la que una prostituta que era muy consciente de su propia pecaminosidad y se autodenominaba *jigoku tayū* ('cortesana del infierno'), pero que a través de esta conciencia, por el contrario, se dio cuenta de la verdad del budismo, es una expresión típica de esta visión de las mujeres de vida alegre.

Sin embargo, esta es solo una imagen de una prostituta creada por las actividades cotidianas de tal prostituta y las nociones budistas, y una mujer de vida alegre no era una existencia de la que se pudiera hablar solo con esta imagen. De hecho, hay muchos ejemplos de mujeres de vida alegre que desempeñan papeles específicos en festivales, aparte de sus actividades originales, en diversas partes de Japón, aunque los registros históricos solo muestran ejemplos de principios del periodo moderno. Y debe haber una imagen diferente de las mujeres de vida alegre respecto a sus actividades cotidianas y a las concepciones budistas.

Un ejemplo de ello es el ritual de plantación de arroz en el santuario Sumiyoshi (Sumiyoshi Taisha) de Osaka. De hecho, el nombre del santuario de Sumiyoshi se menciona en el *Yūjoki* como una deidad adorada por las mujeres de vida alegre, y existe una fuerte conexión entre el santuario y las cortesanas. Fueron las mujeres de vida alegre llamadas *chimori yūjo*, en la actual ciudad de Sakai, en la prefectura de Osaka, las que actuaron como *ueme* en el ritual anual de plantación de arroz que se celebraba el 28 de mayo (actual 14 de junio) en el santuario de Sumiyoshi.

Sin embargo, el papel de las mujeres de vida alegre no consistía en sembrar los plantones en los campos de arroz, sino en cogerlos y pasarlos a los campos a las *shimoueme*, que eran quienes realmente plantaban el arroz. Aun así, el hecho de que las mujeres de vida alegre se llamaran *ueme*, que significa 'plantadoras de arroz', indica que este ritual no consistía en plantar arroz realmente, sino que la forma (imitativa) en que las prostitutas plantaban el arroz era un ritual importante.

En cuanto a las mujeres de vida alegre que se convierten en *ueme*, la siguiente historia de su origen está registrada en el *Sakai kagami*, una historia local de Sakai de 1684.

Al contarse que en la época de un cierto emperador, la emperatriz fue diagnosticada de una enfermedad maligna y por alguna razón o destino fue curada, y que había sido gracias a una persona de origen humilde, muchos vinieron a este lugar, y se ponían en manos de aquella persona. Al contarle sus dolencias, esta llevó su ruego a unas plantadoras de arroz al servicio de Sumiyoshi Myōjin, y se curaron de su enfermedad maligna. Por ello, las prostitutas de este lugar siguen ejerciendo esa función en la actualidad.

Según la leyenda, la consorte de cierto emperador padecía una enfermedad de la piel y fue atendida por una «persona humilde» en esta zona tras vagar por el exilio.

Esto es solo una tradición, y no entra en los detalles de la conexión entre la emperatriz que se recupera de una enfermedad de la piel y la prostituta que se convierte en una mujer de tipo *ueme*, pero se puede decir con certeza que la imagen de la emperatriz que sufre una enfermedad de la piel, que se aborrece como una enfermedad del karma, y la prostituta se superponen aquí. Así surge la imagen de la prostituta, a la que se le atribuyen las cualidades del infierno por su pecaminosidad desde el punto de vista budista ya mencionado, pero al mismo tiempo, a partir de esta tradición, también podemos encontrar la idea de que el ritual de *otaue* y la prostituta que lo protagoniza tienen el poder de purificar impurezas y desastres naturales en cuanto enfermedades del karma.

Es interesante observar que se dice que la emperatriz fue atendida por una «persona de baja cuna» y que la «persona de baja cuna» curó a la emperatriz de su enfermedad «confiándola a una plantadora de arroz». Esto recuerda a los ‘no humanos’ (*hinin*) que eran objeto de las enfermedades de la piel en la antigüedad y la Edad Media, y el papel del *kiyome* (‘purificación’) que desempeñaban. Por otra parte, la expresión de que la emperatriz estaba siendo entretenida (*ukare*) al cuidado de una «persona humilde» nos permite vislumbrar a una mujer que se prostituía, y podemos ver la posibilidad de que la «persona humilde» a la que se refiere esta tradición describa a una prostituta, así como el solapamiento entre las imágenes de los ‘no humanos’ y las prostitutas.

Por cierto, en el *Settsu meisshozue* (‘Lugares famosos de Settsu ilustrados’), una historia local de finales de la época moderna, está escrito: «El octavo día del quinto mes, se dice que la ceremonia del campo de arroz es una ceremonia de purificación para exorcizar las langostas del cielo». Las ‘langostas del cielo’ (*tenka no inago*) son insectos que devoran el arroz, pero al igual que los insectos utilizados en los rituales *mushi okuri* (‘expulsión de insectos’) de todo Japón, son sin duda un símbolo de las plagas y otros desastres que acontecen en el mundo. Por eso se utiliza la expresión ‘bajo el cielo’ (*tenka*). En otras palabras, el papel del *kiyome*, o ‘purificación’, se esperaba de las mujeres de vida alegre que lo ejecutaran en el ritual de *otaue* para purgar el mundo de impurezas y desgracias.

Incidentalmente, la zona llamada Minamisō en Sakai, donde se encontraba la ciudad de las prostitutas *chidori*, era el territorio del Santuario de Sumiyoshi en la Edad Media, y se cree que por eso las prostitutas fueron asignadas a trabajar allí. También hay otros santuarios con estrechos vínculos con el santuario de Sumiyoshi, como el de Shukuin, donde cada año se celebra una gran ceremonia de purificación el último día de junio (ahora del 30 de julio al 1 de agosto) con un desfile de santuarios portátiles desde el santuario de Sumiyoshi, y el de MitsuMuragū (santuario de Aguchi), que se conoce como el «santuario exterior de Sumiyoshi» (*Sakai kagaku*). Según el *Sakai kagami*, este lugar está asociado a la aparición de Sumiyoshi Myōjin, el kami del Santuario Sumiyoshi, y se consideraba el origen del Santuario. En esta concepción, la prostituta *chimori* que servía de plantadora de arroz también ocupaba una posición. La pista de esto es la tradición en el *Sakai kagami* de que el kami Sumiyoshi Myōjin apareció del mar y aterrizó en Chimori no ura en Sakai, y fue consagrado como Santuario Hōchigai antes de ser consagrado en Sumiyoshi.

Lo que cabe destacar aquí es que se dice que el lugar donde apareció Sumiyoshi Myōjin es Chimori no ura. No puede considerarse una coincidencia que el lugar donde apareció Sumiyoshi Myōjin se llamara «Chimori no ura», igual que *chimori*, el nombre de las mujeres de vida alegre.

Como ya se ha mencionado, las prostitutas solían vivir y trabajar en las orillas de los ríos y mares en la antigüedad, y la prostituta *chimori* debió ser un ejemplo de ello, y se cree que el lugar de sus actividades era naturalmente el mar frente a Sakai, o Chimori no ura, como lo llama la tradición. Sin embargo, el nombre «Chimori no ura» solo aparece en esta tradición en el *Sakai kagami*, y es muy posible que sea un nombre de lugar de una tradición, que no existe en realidad. Esto sugiere la posibilidad de que «Chimori no ura» sea el nombre de un lugar asociado a las mujeres de vida alegre que vivían allí, y al mismo tiempo, que las prostitutas tenían la imagen de una prostituta *chimori*. Por cierto, la palabra *chimori* se utilizaba en el periodo Edo para designar al guardián de un territorio o un corredor de fincas.

Cabe recordar aquí que el santuario de Chimori no miya estaba consagrado junto a la ciudadela de las prostitutas *chimori*. Según el *Sakai kagami*, el santuario se llamaba Chimori no miya porque era beneficioso para la producción de leche materna, y se llamaba generalmente *nyūjorō*, y su deidad era el kami local protector del territorio.

De ello se desprende que el Chimori no miya era el santuario de los espíritus del territorio, o *chimori*, que habitaban y gobernaban el lugar y eran la fuente de la fuerza vital que proporcionaba la leche materna necesaria para el crecimiento de los niños. Además, la palabra *jorō* en *nyūjorō* se refiere a las meretrices, y se puede ver que el Chimori no miya y las *chimori yūjo* eran una misma entidad, y que las *chimori yūjo* tenían la imagen de los espíritus de la tierra, o *chimori*, como fuente de fuerza vital.

Desde esta perspectiva, se puede ver que las *sumichimori yūjo* eran una entidad que acogió la aparición de Sumiyoshi Myōjin como espíritu de la tierra y dieron una nueva vida al kami foráneo en cuanto kami del territorio. Puede decirse que esta actividad se solapa con la de las *chimori yūjo* como mujeres de vida alegre, que acogen a sus huéspedes en el mar y les procuran dicha.

Y hay otra cosa interesante aquí. Según el *Sakai kagami*, la *chimori yūjo* era una «prostituta de la aldea Tsumori». El nombre de la aldea, Tsumori mura, es el mismo que el del clan Tsumori, familia de sacerdotes del santuario Sumiyoshi.

El clan Tsumori tiene una genealogía llamada *Tsumori.shi kokeizu* («genealogía antigua del clan Tsumori»), que registra eventos históricos y tradiciones desde la antigüedad hasta el periodo Edo. Según la tabla genealógica, una persona llamada Tamomi no sukune, que vivía en el lugar donde Sumiyoshi Myōjin quería ser consagrado, acogió a Sumiyoshi Myōjin y construyó el Santuario de Sumiyoshi, recibiendo el título hereditario (*kabane*) de Tsumori y convirtiéndose en el primer sacerdote del santuario.

Mirando las generaciones anteriores y posteriores a esta persona, se dice que el abuelo fue Ōmitashi.ni, el padre Orihashi.ni, y el hijo de Tegatashi.ni se llamó Tsumori Toyogoda, a partir de aquí tomando el nombre familiar de Tsumori. En todos estos nombres se aprecia una característica. Es decir, aparte de Orihashi.ni, todos están relacionados con arrozales.

Está claro que «Ōmi.ta» y «Toyoazu.ta» son nombres relacionados con «arrozales», y también se sabe que el nombre de «Tagura» también aparece en el *Nihon shoki* como «Tamomi», que también puede leerse como «arroz con cáscara». Estos nombres incluyen un campo de arroz llamado «Ōmi.ta», y se puede ver la historia de que en ese campo se sembró arroz (*ta.momi*) y el arroz creció abundantemente (*toyoazu.ta*).

Esto sin duda habla de la consagración de Sumiyoshi Myōjin y el establecimiento del santuario. El campo de arroz no era simplemente una tierra de cultivo para Sumiyoshi

Myōjin, sino que era un lugar relacionado con el origen del santuario. Se cree que la palabra «Ōmi.ta», que se utiliza para honrar los campos de arroz de los Kamis, se refiere literalmente a los campos de arroz del santuario, y puede decirse que el ritual de plantación del arroz celebrado en esos campos fue el escenario en que Sumiyoshi Myōjin y el santuario de Sumiyoshi volvieron a sus orígenes.

A la luz de lo anterior, se puede concluir que el propósito con el que la prostituta *chimori* desempeñaba el papel de «plantadora» (*ue.onna*) en el ritual de siembra (*mi.taue*), aunque no plantara realmente arroz, era que sembrando una nueva fuerza vital del espíritu de la tierra que acogía la aparición de Sumiyoshi Myōjin, se debía regenerar a este y al santuario de Sumiyoshi. El papel de la purificación (*harau.kiyome*), que purga las impurezas y protege de los desastres naturales, también es consistente con este punto.

Los espíritus de la tierra como fuente de fuerza vital. Este era también un aspecto del carácter de la prostituta.



ALFONSO FALERO (1959-)

Es profesor de literatura y cultura japonesa en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Actualmente investiga sobre antropología del folclore en la especialidad de los estudios japoneses. Es doctor en Estudios del Shinto por la Universidad Kokugakuin (Japón 1997). Es también Director del GIR «Humanismo Eurasia» (USAL) y su publicación más reciente como coordinador principal ha sido *Orikuchi Shinobu: textos fundamentales*, Gijón: Satori 2022. Coordinó junto con D. Doncel el volumen I de la serie de Eurasia en esta misma colección, con el título de *Eurasia: avances de investigación* (2021).



DAVID DONCEL ABAD (1976)

Es Profesor Titular en el Departamento de sociología y Comunicación de la universidad de Salamanca y director del Máster Universitaria en Estudios en Asia Oriental en la misma institución. Como miembro del Grupo de Investigación Reconocido Humanismo Eurasia ha desarrolla distintas líneas de investigación entre las que destacan el estudio del Bienestar Educativo de los niños y niñas adoptados de origen chino y el análisis de las transiciones educativas de los estudiantes universitarios chinos. Actualmente, es miembro de la

ejecutiva de la Asociación Española de Estudios de Asia Oriental e investigador colaborador del Centro Científico y Cultural de Macao.

El presente grupo de ensayos que el lector tiene en sus manos es una muestra del resultado de los trabajos presentados en las III Jornadas Internacionales coordinadas por el Grupo de Investigación Reconocido (GIR) «Humanismo Eurasia» de la Universidad de Salamanca, celebradas el 27-28 de mayo de 2021, en el Aula Magna de la Facultad de Filología. Este Grupo de Investigación se creó para ejercer una doble reivindicación en el ámbito de los estudios de Asia Oriental. Por un lado, es un ejercicio de resistencia desde el ámbito de las «viejas» humanidades frente al imperio tecnocrático de la novedad, impuesta por la incorporación de las ciencias humanas al modelo rentabilista e hiperproductivo de la sociedad del conocimiento, y amparada en la visión de «progreso» y «actualidad» de los ingenieros sociales de la Unión Europea. Por otro lado, este Grupo de Investigación debe entenderse como un lugar de reivindicación de un utopismo: Eurasia. Fruto de esta orientación en la iniciativa académica están siendo las Jornadas Internacionales de Investigación e intercambio que gestiona este GIR. La estructura de este volumen monográfico es fiel reflejo de las unidades de investigación que configuran el Grupo. Respecto al tema escogido, la cultura del agua y sus vinculaciones con el ámbito de la mujer, es reconocido como uno de los grandes tposos en el estudio tanto antropológico como literario, en todo el ámbito eurasiático. Se trata en todos los casos de apuntes de investigación, que invitan a una reflexión de largo recorrido que apunta hacia la configuración del gran proyecto de una Eurasia transcultural, solo posible en el ámbito del trabajo académico, como semilla de un renovado imaginario.



ISBN: 978-84-1311-785-0



9 788413 117850