

Tras los ecos del tambor: arte japonés contemporáneo

After the echoes of the drum: contemporary Japanese art

Florencia Montenegro¹
CIAL.UNMDP

Resumen

A partir de la lectura de *La mujer del tambor*, de la dramaturga y guionista Sumie Tanaka, nos proponemos analizar las relaciones que el arte nipón estableció con Occidente luego de la apertura de fronteras que trajo consigo la abolición del shogunato Tokugawa y la restauración del Emperador. Tanto Tanaka como dos de sus contemporáneos, Junichiro Tanizaki en *El elogio de la sombra* y Akira Kurosawa en *Rashomon*, dialogan con el pasado, el presente y el futuro de una nación que debe enfrentarse a tiempos turbulentos. En estos textos, la tradición japonesa será revisitada y repensada a partir de aquello que llega desde fuera, por lo que el diálogo servirá como ejercicio gnoseológico y reflexivo sobre lo propio. Así, la situación de las mujeres en tiempos de guerra y posguerra, la identidad cultural amenazada y la posibilidad de la reconstrucción luego de las bombas serán los ejes centrales de estas obras; serán los ecos que seguiremos para pensar junto con ellos.

Palabras clave: teatro japonés; posguerra; occidente; cultura; tradición.

Abstract

As from the reading of *The Woman of the Drum* by playwright and screenwriter Sumie Tanaka, we propose the analysis the relationships that Japanese art established with the West following the opening of borders brought about by the abolition of the Tokugawa shogunate and the restoration of the Emperor. Both Tanaka and two of her contemporaries, Junichiro Tanizaki in *In Praise of Shadows* and Akira Kurosawa in *Rashomon*, engage in a dialogue with the past, present, and future of a nation that must confront troubled times. In these texts, Japanese tradition is revisited and rethought from what comes from outside, making the dialogue a gnoseological and reflective exercise on the self. Thereby, the situation of women in times of war and postwar, the threatened cultural identity, and the possibility of reconstruction after the bombs will be the central axes of these works; these will be the echoes we will follow to think alongside them.

Keywords: japanese theater; postwar; west; culture; tradition.

¹ Florencia Montenegro (florenciamontenegro.7@gmail.com) es egresada del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la UNMDP. Actualmente está cursando sus estudios de posgrado en la misma casa de altos estudios y continuando con su formación en el idioma japonés. Allí también da clases de Semiótica como Ayudante Graduada y se especializa en las narrativas transmedia, y más específicamente en las producciones del mundo digital realizadas por fanáticos del manga y el animé.

Dentro del campo del teatro japonés es posible distinguir al menos dos corrientes: por un lado, la veta tradicional, al que pertenecen *noh* y el *kabuki* (ambos² datan de tiempos ancestrales y tratan eventos históricos, leyendas, relatos populares, recuperan la mitología propia del lugar o se centran en cuestiones religiosas); y por otro, el teatro contemporáneo o moderno, que tiene su inicio en las décadas posteriores al comienzo de la Restauración Meiji (1868-1912) y su esplendor en la era Taisho (1912-1926)³. Esta renovación cultural se produjo gracias a la apertura de las fronteras a Occidente luego de más de doscientos cincuenta años de ostracismo nipón y que trajo a manos de los jóvenes (y luego maestros de la generación posterior) las obras del canon europeo. El llamado “Teatro Traducción” fusionó las formas narrativas extranjeras con la tradición japonesa: “este movimiento estuvo saturado de espíritu agresivo y experimental; y los que se juntaron bajo esta bandera eran jóvenes educados con pasión artística” (Ezaki, 1963, p. 11) que buscaron trasplantar los usos foráneos que resultaban más que innovadores. En la posguerra surge la necesidad de hacer frente a una Nación derrotada y herida por lo que el arte (literario, gráfico, cinematográfico, pictórico) resultó un instrumento de revisión de la historia reciente, que les permitía pensar y pensarse. En este trabajo, proponemos un itinerario por tres textos en los que se encarna, aunque de forma tangencial o alegórica, la pregunta por la identidad y la responsabilidad, tanto individual como social, en tiempos en donde el conflicto armado resuena con ecos de tambores pasados y futuros.

Primera parada: ecos de guerra

² Obviamos el teatro de marionetas *bunraku*, al considerarlo por fuera de la tradición que retoma la autora central de este trabajo Sumie Tanaka.

³ Sin embargo, este período de cambio no estuvo libre de controversias y reacciones contrarias, tanto en lo ideológico como en lo cultural, ya que también dio paso a la gestación un pensamiento ultranacionalista que llevó a Japón a cometer crímenes de lesa humanidad sobre ciudadanos coreanos, chinos y taiwaneses. Para más información, recomendamos los capítulos “The Meiji Revolution” en *The Making of Modern Japan* de Marius B. Jansen (2002).

En *La mujer del tambor* (1958), Sumie Tanaka (guionista y dramaturga japonesa, 1908-2000) cuenta la historia de Tane, una mujer que engaña a su esposo Hikokuro con el maestro de tambor de su hermano pequeño, un hombre sin escrúpulos que la deja embarazada y la abandona. Este conflicto ético para la cosmovisión japonesa no tiene solución, pues la existencia de Tane supone en sí un crimen. Por eso, para subsanar su error y limpiar el honor de su nombre y su familia, comete *seppuku*, es decir, un suicidio ritual. Sin embargo, será vengada por su marido y el resto de su familia, quienes organizan una emboscada para matar al maestro libertino.

Si bien es posible reconstruir la época en la que se basa Tanaka para ambientar su historia, es pertinente señalar que, precisamente, se trata de una alusión, ya que no se hace uso de realemas para la construcción de la trama. Esto permite volver a un pasado mítico, reconocible por los espectadores, que es, al mismo tiempo, esplendoroso y terrible, con el objetivo de pensar de forma alegórica su contemporaneidad. Hay, pues, una necesidad de revisar aquello de lo que no puede hablarse, de lo que hay que esconder y negar, es decir, de los múltiples horrores y cicatrices que ha dejado el conflicto armado contra los Aliados; de ahí la decisión de la autora de realizar un procedimiento de traslación en el tiempo, tal como hicieran otros dramaturgos occidentales. De esta forma la historia se sostiene sobre el imaginario social que se tiene sobre el Período Genroku (1650-1690), atravesado por la guerra entre los *daimios*, líderes de clanes que buscaban la preponderancia política y militar, y que es lo suficientemente fuerte para que no sea necesario hacer explícito el subtexto. Es por eso que la ambientación histórica permite esta lectura que se bifurca hacia dos polos temporales opuestos pero que, en simultáneo, convergen: un pasado que tiende hacia el presente. Para sanar las heridas del nacionalismo japonés, Tanaka parte de la tradición tanto cultural como histórica. Estas cuestiones de honor que se arrastran por el tiempo y quedan hoy en el espíritu japonés contemporáneo,

les resultan especialmente productivas a la autora, que quiere pensar en aquellas Penélopes japonesas, esas mujeres que quedaron en sus hogares esperando el retorno incierto de sus esposos en la Segunda Guerra Mundial. El conflicto central es, por lo tanto, la lucha del individuo por cumplir con sus deseos en un mundo rígido en cuestiones de rol y expectativas, y que, además, es aún más estricto con las mujeres. La búsqueda de una felicidad y una libertad genuinas y el estudio de la complejidad psicológica del ser humano son los principales temas que explora esta obra.

El tambor es un operador de sentido relevante desde el título: el sintagma nominal “la mujer del tambor” (つづみの女, *tsuzumi no onna*), establece una ambigüedad en la relación de posesión tanto en español como en japonés, dada por la preposición “de”, equivalente semántico a la partícula の. En una de las lecturas posibles el poseedor es el tambor, metonimia del maestro Miyachi. En una segunda interpretación (que no cancela la primera sino que la complementa y la densifica), el sintagma preposicional “del tambor” vuelve al instrumento una característica de la mujer, referenciando las huellas que llevará Tane sobre su cuerpo, aquellas que la marcarán para siempre. El *tsuzumi* (つづみ) es utilizado regularmente tanto en las piezas del teatro *noh*, la tradición que tracciona Tanaka. En este tipo de obras, la musicalidad y el movimiento resultan relevantes, pues el Noh más que cantado, es recitado, por ello en el escenario hay un coro que narra acontecimientos y que en determinados momentos expresa las palabras del actor principal que baila en escena (...). Lo mismo ocurre con la música de tambores y la melodía de la flauta que expresan el estado interior del actor principal (Arcas Espejo, 2020, p. 23). En esta danza narrativa se determinan los desplazamientos por el ritmo y por las formas altamente codificadas que serán resignificadas en la historia de Tanaka, en

la que se buscará comprender las decisiones humanas respecto a la dicotomía deber y deseo.

Según S. Subbulakshmi el sentido de la música japonesa no se ha centrado históricamente en la melodía o la armonía, sino en el ritmo (2021, p. 19), por lo que éste resulta fundamental a la hora de pensar el rol del tambor en sus formas rituales y culturales. El tipo de instrumento que está aprendiendo a tocar el joven Bunroku (hermano e hijo adoptivo de Tane y su esposo) es precisamente aquel que se utiliza en las obras tradicionales del teatro *noh*. El ritmo del tambor también se observa en la estructura de la obra: Tanaka va cambiando la duración y velocidad de los actos en función de los acontecimientos para expresar la propia subjetividad de Tane. Mientras que el primero explora el florecimiento del amor (no es casual que la historia se sitúe a principios de marzo, cuando se acerca la primavera); el segundo es el que tiene el compás más ágil, pues indaga en los sentimientos contradictorios, tortuosos que suscita la infidelidad y que culmina con el *seppuku*; el último acto resulta en el más breve, dado que se trata de la resolución final en que el orden se restablece. Esto sucede porque “el arte dramático japonés remonta sus orígenes hacia el siglo VII, organizándose con las danzas sagradas antiguas” (Tsunoda, 1963, p. 115), de ahí que resulte importante remarcar el vínculo con la búsqueda de la verdad. Debemos señalar también que su relación con las ceremonias rituales perdura en la reelaboración de Tanaka, pues Tane es presa de las reflexiones filosófico-religiosas de la autora (recientemente convertida al catolicismo), las cuales se realizan utilizando una matriz dramática más popular.⁴ Así, *La mujer del tambor* resulta

⁴ La relación entre teatro y religión es fundacional, según la investigadora Violetta Brázhnikova Tsybizova: “el mismo ciclo mitológico apoya teóricamente el nacimiento de dos tradiciones de indudable importancia para la consolidación político-cultural de Japón: la Casa imperial y el arte escénico, ambos originados de las creencias mitológicas, organizadas éstas en forma de dos manifestaciones estético-filosóficas: la compilación literaria del Kojiki y la religión shintō” (2021, p. 9).

una obra que, como en el *noh*, toma un carácter histórico para tratar un tema elevado y solemne como puede ser el conflicto ético y moral sobre la lealtad, y en la que la expresión de esos sentimientos se realiza mediante el uso de símbolos, como puede ser en este caso el tambor. Por otro lado, del teatro *kabuki*, Tanaka recoge algunas de sus variedades temáticas: la vida de la nobleza, las disputas en las casas de los daimyos y las condiciones de la naturaleza humana.

En la primera escena de la obra, Tane conversa con su hermana y afirma que debe trabajar en el campo y hacerse cargo para que la propiedad de su esposo siga siendo rentable, frente a las adversidades económicas que están enfrentando. El deber de un samurai es acudir a la llamada del señor y el de la mujer, el esperar: “el verdadero amor quiere decir... no solo un año, sino cinco años o diez años sin verse. Y hay que aguantarlos con paciencia, en espera del día del reencuentro” (Tanaka, 1963, p, 234). Frente a la confrontación de Fuji (hermana de Tane), la esposa mantiene en un primer momento su firmeza y tampoco reacciona a los comentarios insidiosos e impertinentes de Rin, la criada. “Un samurai siempre tiene que... vivir mintiendo contra lo que siente dentro de su corazón” (Tanaka, 1963, p. 237), priorizando un bien común, externo e impuesto tanto para él como para su familia, que se toma como una extensión suya. Las tareas de cuidado (tal como hizo Fuji con su madre) y el cultivar la belleza y las ceremonias son las tareas femeninas que las mujeres de la historia priorizan constantemente; paradójicamente, será este una de las armas del propio Miyachi a la hora de su conquista. En el final del primer acto, el maestro del tambor dice: “todo lo que dice usted, señora, es siempre bien de los demás. Y en fin, ¿usted misma es feliz? (se arrima (...)). Se dice que usted es desgraciada (...). ¿habrá alguien que le agradezca a usted trabajar tanto para los demás?” (Tanaka, 1963, p. 250). El telón baja y conduce a una elipsis de dos meses, en el que la relación florece como los cerezos.

Análogamente a la serpiente en el jardín del Edén, Miyachi ofrece aquello que el corazón de Tane ansía (felicidad, consuelo, valoración, cercanía), y la firmeza del primer acto queda atrás para dar paso a la rebeldía. A causa de los rumores, que deshonran profundamente a la familia, y al embarazo que lleva la joven, realiza un pedido desesperado a Miyachi, que implica el escape a algún pueblo en el que no los conozcan. Esto da paso al parlamento más largo de la obra, en la que Tane afirma que

durante más de veinte años, desde que nací, todo ha sido para la casa, cuando era niña. Después, todo para la casa y el bien del marido, como una esposa. He venido trabajando hasta el exceso, porque me instruyeron de que así tiene que ser la vida de una mujer, y me contentaba con esos años y meses; pero ¿qué es lo que hacía yo? Ahora sé que la verdadera felicidad de la mujer no depende del honor y de la riqueza, sino de abandonar todo lo suyo, y pasar el límite del razonamiento y de la moral para vivir felizmente en un mundo donde hay sueños y fantasías. Yo no podré vivir sin usted. No puedo confiar en esos paraísos de lirios. Nada me da ningún temor, si estoy junto a usted; ir a donde sea, aunque sea un sitio horroroso, al infierno mismo donde hay demonios, montañas de agujas, estanques de sangre. ¡Por favor, lléveme, lléveme de aquí para escapar! (Tanaka, 1963, p. 257).

Es decir que encuentra en la insubordinación la pasión, y al rechazar los “paraísos de lirios” opta por el pecado voluntariamente. Para ella, el niño es hijo del amor que va mucho más allá de la razón y el deber. Rechaza las propuestas de Miyachi y tanto el aborto como la mentira le parecen aberrantes, aunque no tanto como la cobardía del maestro del tambor. La derrota de su corazón se exterioriza en la condena social que recibe y sus vecinos la rodean de *mao*, una especie de cáñamo, símbolo de la culpa. Esta

burla se realiza a partir de la similitud fonética con el *maotoko*, en japonés 間男 (amante de una mujer casada), compuesto por los sonidos *ma* (間, demonio, maligno) y *otoko* (男, hombre) que genera una paronomasia que remite al adulterio dentro de la casa samurai.

El discurso religioso se hace presente en la escena, pero también en otras en las que Tane menciona que está sufriendo una situación “más horrible que estar crucificada” (256), o que en su corazón “vive un demonio (...) así que hay que destruir a ese demonio” (Tanaka, 1963, p. 265), ya que no implica solamente la carga de la culpa sino también de las burlas de los vecinos que son conscientes de esa falta. Peor es para ella la indiferencia de Hikokuro, quien voluntariamente ignora tanto los signos que lo rodean (los murmullos, el cáñamo, el cuerpo más robusto de Tane y su rechazo a tomar alcohol, los comentarios insidiosos) como la confesión de su esposa. Decide enfrentar las consecuencias sociales del engaño, por más de que implique el repudio de los otros. El honor del guerrero es mucho menos valioso que la vida de Tane, quien “atada con vínculo de samurai, seguirá viviendo sana y fuerte” (Tanaka, 1963, p. 275). Sin embargo, al final del segundo acto aparece cantando vestida con un kimono blanco (signo de purificación, de luto y del suicidio ritual) y con una daga clavada en su pecho, tal como realizan el *seppuku* las mujeres. Era costumbre, en el período aludido por Tanaka, que ellas, cuando fallaban en mantener el honor familiar, “debían quitarse la vida y se les enseñaba la forma de morir de manera noble. (...) la mujer samurái estaba sometida a su marido y su familia, anulada como persona para anteponer el clan a sí misma” (Pérez García, 2017, p. 9). Pese a que la orden de Hikokuro fue vivir, Tane decide rebelarse una última vez mientras dice “¡Yo, de Kyoto, tambor...!” (Tanaka, 1963, p. 277).

En el tercer acto, inmediatamente después de la muerte de Tane, el espectador accede a la intimidad de Miyachi en la capital imperial. En una conversación con su

esposa Sayuri, el maestro del tambor se muestra muy cruel con sus dichos sobre las mujeres, a quienes considera objetos que usa y luego abandona. Esta escena da paso al cobro de la deuda de honor: Hikokuro, Bunroku, Fuji y Yura se abalanzan sobre el criminal para asesinarlo. Una vez que los amantes mueren y la cabeza de Miyachi cuelga del brazo del samurai, el orden es restablecido.

Para el pensamiento *Zen* (aquel que conforma gran parte de la cosmovisión japonesa) el teatro es una forma de perfeccionamiento espiritual, de alcanzar la iluminación (Brázhnikova Tsybizova, 2021, p. 9) y es ésta la búsqueda de la propia Tane, quien debe discernir en este conflicto interno que la acosa fuertemente. También la autora tiene como objetivo, en este ejercicio epistemológico, pensar su realidad.

Las obras más clásicas de Kabuki se basan principalmente en historias caballerescas de los *samurais*, subrayando su lealtad y espíritu de sacrificio, aunque también son muy notables las que trayan de las ideas y sentimientos del pueblo bajo el sistema feudal, en que late un puro humanismo (Tsunoda, 1963, p. 136), pero en el caso de Tanaka este tópico se invierte y la obra se centra en un acto de infidelidad que atenta contra, no sólo a la pareja conyugal, sino al Señor. El amor genuino de Hikokuro, que elige perdonar a pesar de la humillación que representa tanto para él como para su investidura, resulta insoportable para Tane, que siente la inmensa necesidad de aplicarse el castigo. Observamos, entonces, que es fuerte la apelación al espectador, ya que este encuentra, aunque de forma velada, una problemática contemporánea disfrazada de drama histórico: las mujeres que esperaban la vuelta de los soldados de la guerra a mediados de 1940. Para Tanaka la respuesta es clara: el deber supone la muerte del deseo.

Segunda parada: los ecos de la sombra

En *El elogio de la sombra* (1933), Junichiro Tanizaki se pregunta por la identidad cultural japonesa, que se ha visto en jaque frente al avance de las costumbres y concepciones occidentales. Luego de la apertura de las fronteras y la inclusión de formas culturales foráneas que resultan novedosas y atractivas, el escritor observa un paulatino abandono de las locales e interpreta esto como un gran peligro. La sombra será, entonces, una metáfora condensadora de la cosmovisión japonesa, representante de los valores propios de esa cultura, en la que el paso del tiempo, la imperfección y la naturaleza cumplen un rol trascendental. A lo largo del texto, el “nosotros” se opondrá al “ellos”, el “nuestro” al “suyo” y lo propio a lo ajeno. En esta segunda parada iremos tras los sonidos del pasado, que resuenan de forma polémica con *La mujer del tambor*.

A partir de una antítesis que estructura todo el ensayo, el autor se posiciona respecto a la modernización de Japón, que resulta, según sus ojos, violenta, impositiva e incompatible con el estilo de vida del país asiático. La tecnología que llega, a pesar de ser conveniente, suplanta las formas tradicionales ligadas directamente con lo ritual y el artificio. El procedimiento propio del arte es la transformación de lo cotidiano, lo mundano, lo simple y lo común en algo bello, de ahí el análisis que Tanizaki realiza sobre, por ejemplo, el retrete japonés “desde donde, al amparo de las sencillas paredes de superficies lisas, puedes contemplar el azul del cielo y el verdor del follaje” (2018, p. 13) y que en nada se parece a los baños occidentales, en donde los azulejos blancos y los elementos de higiene rechazan todo contacto con lo natural.

Nuestros antepasados, que lo poetizaban todo, consiguieron paradójicamente transmutar en un lugar del más exquisito buen gusto aquel cuyo destino en la casa era el más sórdido y, merced de una estrecha asociación con la naturaleza consiguieron difuminarlo mediante una red de delicadas asociaciones de imágenes (Tanizaki, 2018, p. 14),

por lo que la utilidad, relacionada con la practicidad y lo funcional, serán opositoras del arte y la belleza. Esta influencia ha contaminado numerosos aspectos de la vida japonesa, ya sea la vestimenta o la alimentación, como también en ámbitos políticos, religiosos, artísticos y económicos. Este influjo ha significado un detrimento de la cultura japonesa, pues si “nuestro pensamiento y nuestra propia literatura no habrían imitado tan servilmente a Occidente y, ¿quién sabe?, probablemente nos habríamos encaminado hacia un mundo nuevo completamente original” (Tanizaki, 2018, p. 22). Tanizaki encuentra la sombra en los elementos de construcción (el papel para las puertas y ventanas que deja pasar una luz tenue, por ejemplo), en los materiales de uso cotidiano (el metal y la madera que se van oscureciendo con el tiempo), en las formas de las herramientas (pinceles, vajilla), entre otras. Así, el jade, con sus imperfecciones y opacidad se opondrá al diamante, pues “¿acaso no es preciso ser extremo-oriental, para encontrar atractivos esos bloques de piedra extrañamente turbios que atesoran en lo más recóndito de su masa (...) un aire varias veces centenario?” (Tanizaki, 2018, p. 27).

Los “objetos prestados”, tal como los llama Tanizaki, resultan en una imposición desde fuera que avanza y se cuela en todos los ámbitos, eliminando la belleza propia del gusto nipón. La sombra, según el autor, es constitutiva de la cultura japonesa y, por lo tanto, de su identidad: “eso que generalmente se llama bello no es más que una sublimación de las realidades de la vida, y así fue que como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra” (2018, p. 42). La tradición debe ser mantenida en su pureza, pues es el repositorio de los antepasados y de la cosmovisión japonesa, en ese momento amenazada: el ensayo busca contagiar la responsabilidad en el lector, quien deberá cuidar y mantener las tradiciones en peligro. Los efectos, las sensaciones y los sentimientos que despierta la sombra sólo pueden ser comprendidos por quienes conocen su significación,

es decir, que pertenecen a esa semiósfera. La modernidad borra la belleza de lo sencillo y lo tradicional, por lo que impide la experiencia de lo bello en el teatro: “en la actualidad, en los escenarios iluminados a la occidental, sus vivos colores caen inevitablemente en la vulgaridad y cansan enseguida” (Tanizaki, 2018, p. 55). Por lo tanto, es de vital importancia que esas virtudes estéticas de las que habla Tanizaki se conserven intactas y que no sean contaminadas por las formas estéticas occidentales. Respecto al teatro, el ensayista afirma que:

el Nô muestra, de la forma más elevada posible, la belleza de los hombres de nuestra raza; cuán imponente y majestuoso debía de ser el porte de aquellos veteranos de los antiguos campos de batalla cuando, con sus rostros quemados por el viento y la lluvia, totalmente ennegrecidos, con los pómulos salientes, se ponían aquellas capas, aquellos trajes pomposos, aquellos trajes de ceremonia con semejantes colores, chorreantes de luz (Tanizaki, 2018, p. 60).

Así, mediante la recuperación en clave mítica del pasado, Tanizaki busca resaltar la solemnidad que debe mostrar cualquier representación de la identidad cultural japonesa y sus valores: la valentía, el sacrificio, la fortaleza. En la acumulación que resulta de la repetición del deíctico “aquellas”, se refuerza la idea de un gen ancestral que reside en cada uno de ellos y que es deber del teatro el mantenerlos. La reformulación que realizarán, décadas posteriores, tanto Tanaka como sus contemporáneos, entra en polémica directa con estos postulados, pues utilizarán el mito del samurai de forma paródica. La sombra propia del *Noh* y el *Kabuki* aporta esa atmósfera de majestuosidad y dignidad que romperá el Teatro Traducción, pues los samurais de *La mujer del tambor* son algunos corruptos, otros cobardes, otros poco honorables. Allí, la realidad irrumpe en escena y los personajes se alejan de la conceptualización ideal de la tradición. La tensión

entre Oriente y Occidente también puede pensarse como la fricción entre pasado y presente; la preocupación por el futuro recae, entonces, en “compensar los desperfectos”. De esa manera, el proyecto de Tanizaki toma sentido: “en lo que a mí respecta me gustaría resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombras que estamos disipando... Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado «literatura», oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible” (Tanizaki, 2018, p. 92). Sin embargo, tal como a él mismo le sucede, la innovación y la apertura al mundo marcarán un antes y un después de forma irreversible, y el campo literario japonés no será una excepción.

Tercera parada: ecos en celuloide

En una tercera y última parada, consideraremos a un contemporáneo de Tanaka, Akira Kurosawa, quien en *Rashomon* (1950) retoma dos relatos de Ryunosuke Akutagawa: “Rashomon” (1915) (aquel que le da nombre a la película) y “En el bosque” (1922) utilizando un procedimiento análogo al que realiza la dramaturga en *La mujer del tambor*.

El estreno de la película es muy cercano a la finalización en 1945 de la Segunda Guerra Mundial, marcado por la caída de las bombas nucleares de Hiroshima y Nagasaki, que dejaron más de doscientos mil muertos civiles. Sumado a esto, el deterioro social que provocó por un lado, la ocupación estadounidense y por otro, la política estatal del silencio que impedía hablar de los crímenes de guerra, dejó fuertes marcas en el conjunto social. Como ejercicio de rebeldía y de forma tangencial, Kurosawa está pensando en el futuro, en qué hacer con las cenizas y el cuerpo destruido de su país, de ahí que volver al pasado le permita encontrar respuestas. Para esto, elige a un autor de los que, a principios del siglo XX, renovó el campo literario japonés a partir de la lectura del canon occidental. Akutagawa, mientras se alinea con Sumie Tanaka, se opondrá a la escritura de autores

como Junichiro Tanizaki, que está “caracterizada por la descripción de paraísos artificiales y las experiencias sensoriales” (Gandolfo, 1989, p. III). En esta reacción contra la literatura precedente, propondrá cuentos que se aspiren a un equilibrio en el que “se contraponen con particular intensidad las fuertes emociones con la perfección de la forma, en una reelaboración de los temas de los *monogatari*, las antiguas recopilaciones de cuentos” (Gandolfi, 1989, p. IV). Es decir, que lo foráneo se ensambla con lo clásico, y los temas se retoman desde nuevos y variados enfoques, tal como propone Tanaka en la dramaturgia.

La antigua puerta Rashomon, aquella que conformaba la entrada sur a la capital de Kyoto en el período *sengoku*, es tanto para Akutagawa como para Kurosawa un símbolo de muerte, ya que allí se agolpan cadáveres insepultos anónimos que nadie reclama, ni por los que se busca justicia, y es así como “la anécdota, elemento fundamental de las recopilaciones antiguas, adquiere la profundidad y la ambigüedad de lo psicológico” (Gandolfo, 1989, p. VII). La metáfora se concentra precisamente en el templo destruido: será aquel el escenario del relato, por un lado, y del hallazgo del bebé por otro. Luego del relato enmarcado que recoge la trama de “En el bosque”, el leñador escucha el llanto de un niño abandonado en el templo, y elige adoptarlo. Este final alternativo que propone Kurosawa (no aparece en ninguno de los textos de Akutagawa) es esperanzador y responde, creemos, a una intención del director: apelar al espectador, pues si bien trae un pequeño atisbo de paz, es él quien debe hacerse cargo de los crímenes de guerra y las cicatrices que todavía quedan en las pieles y las mentes de los habitantes. Es ese bebé, guiado por su padre adoptivo, el que podrá realizar la reconstrucción y enmendar los crímenes del pasado. A pesar de encontrarse en una situación extremadamente desfavorable, el rescate y la defensa del niño marca un punto de fuga del desastre y la desidia.

“En los últimos dos o tres años la ciudad de Kyoto había sufrido una larga serie de calamidades: terremotos, tifones, incendios y carestías la habían llevado a una completa desolación” (Akutagawa, 1989, p. 7), afirma el narrador de “Rashômon”. Este templo en ruinas es testigo de la degradación moral en la que se ha sumido Japón y de la pérdida de la fe y el sentido frente al horror. El protagonista del cuento, un sirviente recientemente despedido, se enfrenta con una vieja hacedora de pelucas que roba el pelo a los cadáveres. Esta línea argumental es eliminada de la película de Kurosawa, quien opta por mantener la lluvia, el escenario y el atardecer, como signos de decadencia. Los muertos, “entregados a ese silencio eterno” (1989, p. 11), son los testigos de la degradación del criado, quien se deja corromper por el odio, transformándose en ladrón y mimetizándose con el entorno.

Por otro lado, “En el bosque” constituye el relato enmarcado central del filme de Kurosawa, una historia fragmentada en la que se superponen distintos testimonios sobre la violación a una mujer y el asesinato del marido samurai. El relato policial incluye al sacerdote budista que aparece en la película, horrorizado por las vivencias recientes. Lo que realmente pasó no es claro ya que la multiplicidad de voces mantiene, paradójicamente, silenciada la verdad. Los verdaderos motivos (los celos, la codicia, la venganza) quedan ocultos tras las contradicciones de los testigos y protagonistas. El cuento de Akutagawa incluye un último testimonio, retomado también por Kurosawa: la versión del muerto, narrada por una médium. Allí se cuenta que el esposo, decepcionado por la traición de su mujer que pide que el ladrón lo mate, decide cometer un suicidio ritual. “¿Habrán salido alguna vez palabras tan atroces de labios de un ser humano? ¿Habrán entrado tan odiosas frases en oídos de algún mortal?” (1989, p. 35), se pregunta el *samurai*.

La relación entre la mentira y la verdad atraviesa tanto la película de Kurosawa como el cuento de Akutagawa, al igual que la responsabilidad en el suceso. “La mentira, pues, es empleada por los personajes en *Rashōmon* por varias razones: para ocultar la propia maldad, por cobardía o para salvaguardar el honor cuestionado o perdido” (Machín Martín, 2018, p. 16), al estar involucrados de alguna manera en el crimen. Es posible afirmar entonces que el director leyó el cuento como una analogía y su reinterpretación de la historia escrita veinte años antes le permite pensar en todos aquellos que, de alguna u otra manera, por su acción o inacción, su discurso o su mutismo, fueron responsables de la tragedia. Es por eso que también “el leñador, finalmente, puede verse como una representación de aquellas personas que, pudiendo haber actuado de forma justa en el Japón de la II Guerra Mundial, prefirieron callar ante las injusticias, convirtiéndose, a su vez, en cómplices” (2018, p. 16). Es interesante pensar en este punto las palabras del bandido y abusador Tajomaru, quien dice:

yo mato con *katana*, y no como ustedes, que matan con el poder, con el dinero, hasta con el pretexto de hacer un favor. Es cierto que derraman sangre y sus víctimas siguen viviendo; pero así y todo son muertos, sombras de vivos. Si medimos los alcances del delito, es muy difícil fijar quién es más criminal, yo o ustedes (Akutagawa, 1989, p. 29).

El crimen, por lo tanto, no solamente tiene una dimensión individual sino social, de la misma forma que lo entiende Tanaka en *La mujer de tambor*. Estos tres textos (la obra, la película y el cuento) cuestionan las imposiciones morales desde la boca de los criminales. El tratamiento de la culpa es diversa: por un lado Tane será quien asuma con su muerte la restauración del honor (Hikokuro lo hará con la del maestro Miyachi), por el otro, el cuento se mantendrá inconcluso con su final abierto mostrando la falta de justicia

y, finalmente, la película, con una mirada más esperanzada, abogará por un mañana en el que esas heridas sean sanadas.

Reflexiones finales

A través de la revisión de la tradición, tanto Tanaka como Tanizaki y Kurosawa, piensan sobre el presente y el futuro de Japón. Ya sea desde el miedo, la responsabilidad o la ilusión de mejora, estos tres artistas buscan una respuesta sobre la identidad nipona en torno a los tiempos en que Oriente y Occidente se encuentran y establecen relaciones tensas entre sí. Por un lado, Tanizaki lo ve como un ataque a lo propio mientras que Tanaka y Akutagawa lo consideran una ampliación de sus horizontes artísticos. De cualquier manera, el conflicto armado resuena en los textos que trabajamos, ya sea porque se está gestando la ideología que lo hará detonar, o porque se necesita revisar sus consecuencias y sus heridas.

Fuentes:

- Akutagawa, R. (1989). “Rashomon” (7-15) y “En el bosque” (25-37) en *Rashômon y otros cuentos*. Traducción de Kazuya Sakai. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Kurosawa, A. (Director) (1950). 羅生門 [*Rashômon*] [Película]. Producción de Daiei Film.
- Tanaka, S. (1963). *La mujer del tambor en Teatro contemporáneo. Teatro Japonés*. Traducción del japonés por Josefina Keiko Ezaki. Madrid: Aguilar, 230-284.
- Tanizaki, J. (2018). *El elogio de la sombra*. Buenos Aires: Grupal; Madrid, Siruela.

Referencias bibliográficas:

- Arcas Espejo, A. (2010). “Recursos escénicos del teatro clásico japonés noh” en *Activarte. Revista independiente de Arte. Teoría de las artes, pedagogía, nuevas tecnologías N°3*, pp. 19-30. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046346>
- Brázchnikova Tsybizova, V. (2021). “Teatro japonés y religión: dos facetas del rito” en *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad Vol. 12 Núm. 19*, pp. 6-25. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2667/4643>

- Gandolfo, E. (1989). “Estudio preliminar” en Akutagawa, Ryunosuke (1989). *Rashōmon y otros cuentos*. Traducción de Kazuya Sakai. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. I-X.
- Jansen, M. (2002). “The Meiji Revolution” en *The Making of Modern Japan*, Harvard University Press, pp. 333-370.
- Machín Martín, L. (2018). Mentira o deshonor: el impacto de la II Guerra Mundial en *Rashōmon* (1950) y *Bajo la bandera del sol naciente* (1972) en *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa* N°. 26, pp. 12-18. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6534274>
- Pérez García, L. (2017). “El modelo de la mujer japonesa en el periodo Tokugawa: el Onna-Daigaku”. *Recolecta Trabajos Académicos de la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco*. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21373/TFG_PerezGarcia%2C%20L.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Subbulakshmi, S. (2021). “A Study of Tsuzumi, A Japanese Instrument” en *Shanlax International Journal of Arts, Science and Humanities* vol. 8, no. 3, pp. 119-123. <https://doi.org/10.34293/sijash.v8i3.3470>
- Tsunoda, K. (1963). “Evolución del teatro japonés” en *Estudios escénicos. Cuadernos del Instituto del teatro* n°9. Barcelona, pp. 115-140. <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1480>